

Poesía genealógica: de dónde vienen los poetas

Resumen: Una buena parte de la poesía contemporánea chilena, principalmente la que se ha ocupado de problematizar la cultura del sur de Chile, ha desarrollado una preocupación genealógica al revisar el pasado histórico, cultural y familiar, entendido como una especie de “origen” desde el cual se proyectan las acciones presentes y futuras. La forma de abordar ese origen pone énfasis en los conflictos interétnicos o interculturales, en los fundamentos o inicios del capitalismo y la modernización, y en las distintas invasiones colonialistas. Pero no siempre se recurre a un tiempo histórico definido; muchas veces, el retorno al pasado se proyecta más allá de un tiempo real transformándose en una imagen mítica atemporal que podría explicar o justificar los hechos presentes. En cualquiera de estos casos la escritura cumpliría el papel de activar la memoria para conectarse con el pasado y el poeta vendría a ser una especie de “médium” (en palabras de Teillier) que transita por los tiempos, espacios y lugares. Piratas, cronistas, viajeros, familiares, son por cierto las representaciones históricamente más móviles, pero también las más marcadamente masculinas. ¿Cómo se accede al pasado tomando en consideración la experiencia de las mujeres? ¿A qué figuras aparece asociada la imagen de la escritora o mujer poeta? Me interesa revisar las representaciones que hacen algunos hombres y mujeres de sus “poetas”, en relación a sus orígenes culturales, históricos y de género.

Palabras clave: Poesía chilena, Poesía genealógica, Poesía del sur de Chile

Genealogical poetry: the origin of poets

Abstract: A great deal of contemporary Chilean poetry (particularly that which explores the culture of the South of Chile) develops a genealogical concern as it revises the cultural, historical and family past conceived of as an origin from which past and future actions evolve. In order to approach this origin, the emphasis lies on interethnic or intercultural conflicts amid capitalism, modernization, and different colonial invasions. The return to the past usually surpasses a recognizable time and assumes a mythical image. In any of these cases, writing becomes a mechanism that encourages the poet’s memory to gain connection with the past. The poet thus becomes a *medium* that crosses temporal and spatial boundaries. If we consider that remarkable masculine representations are embodied in pirates, chroniclers, travelers, and kinsmen, how would it be possible to reach the past from women’s experiences? What are the figures assigned to the image of the female writer or the woman-poet? This work, therefore, focuses on the representations that men and women make of their “poets”, taking into account cultural, historical, and gender origins.

Key words: Chilean poetry, genealogical poetry, poetry from the South of Chile

Discursos/prácticas
Nº 3 [Sem. 1] 2010
[113 - 140]

Ana Traverso
 anatraverso@gmail.com

Universidad Austral de Chile
 Independencia 641,
 Valdivia

Recibido: 07/09/2009

Aceptado: 29/09/2009

Introducción: la poesía del sur

La producción poética del sur de Chile ha sido estudiada, en los últimos veinte años, desde perspectivas que se concentran fundamentalmente en los contextos de producción y difusión, sus temáticas, estéticas o aspectos culturales propios, las diferencias generacionales, la delimitación geográfica y las posibles clasificaciones de las escrituras que se han desarrollado en la región, así como sus inscripciones en el panorama literario nacional.

Hay varias coincidencias y una de ellas es “fundar” la “poesía actual del sur” a partir de la dictadura, sin olvidar el trabajo y aporte realizado antes de 1973 por los grupos Trilce en Valdivia y Arúspice en Concepción. Tanto críticos como escritores han propuesto la labor de Trilce a mediados de los sesenta como el antecedente fundamental que permite posicionar la actividad cultural y literaria en el sur de Chile sin mediación de la capital: “constituyó una actividad provinciana que se proyectó a nivel nacional e internacional” (Carrasco y González 2000: 10). A partir de la organización de encuentros, revistas y grupos literarios se habría comenzado a construir un espacio con producción y difusión propia que, sin la pretensión de descentralizar ni describir poéticamente la región, comienza a atraer a la provincia lo que sucedía en el resto del país, Latinoamérica y Europa (Alonso et. al. 1989, Galindo-Miralles 1993, Colipán 1994, Mansilla 1999, González 1999).

Las primeras historias de la poesía del sur comienzan a narrarse a comienzos de los noventa y la finalidad fue inscribir esta producción en el panorama poético nacional. La publicación de una antología de poesía escrita en Concepción, *Las plumas del colibrí* (1989), que no alude a una “poesía del sur” sino exclusivamente a la desarrollada en Concepción, buscó situarla en el contexto nacional. Años después, Galindo y Miralles siguiendo los mismos objetivos, proponen enriquecer el panorama de la poesía nacional visualizando una generación de poetas del sur que escribía en un espacio geográfico delimitado (desde Chiloé hasta el Biobío) y cuyas características obedecían a circunstancias de distribución y comunicación literaria (publicación de revistas, formación de editoriales, talleres y agrupación culturales, organización de encuentros, etc.) más que a tendencias literarias particulares, en la medida en que la heterogeneidad de escrituras dialogaba con las preocupaciones estéticas desarrolladas en el país. Por esos años, Iván Carrasco primero (1989) y luego Luis Ernesto Cárcamo (1994), diseñaron una clasificación que reunía -las que consideraron- las principales tendencias poéticas nacionales durante el período de dictadura, en las cuales incluyeron a los autores del sur del territorio. A partir de un encuentro de poesía el año 1993 en Osorno, se actualiza la historia y por tanto se amplía el registro de poetas del sur al incluir una nueva generación, los poetas “emergentes” o de los noventa (Colipán 1994, González 1994).

Siguiendo el mismo criterio generacional, Sergio Mansilla (1997) distinguirá en término histórico-políticos tres generaciones de poetas: la de los sesenta que tiene su quiebre en 1973 cuando sus miembros deben exiliarse del país (y por lo tanto no se reinsertan posteriormente en el

territorio), la de “contragolpe” o “postgolpe” (la generación que Galindo y Miralles llaman “actuales”) y la de postdictadura (la “emergente” o de los noventa según Colipán, González y Galindo). La historia política y las condiciones de producción y difusión literaria marcarían, según Mansilla, las perspectivas estéticas e ideológicas de estas tres generaciones de poetas (1999).

Si bien todos estos autores fueron claros al precisar una heterogeneidad temática y estética en la poesía que se escribía en el sur, algunos repararon en que ciertas poéticas presentaban características temáticas y discursivas que aludían a una dimensión etnocultural (Carrasco 1989) y que podía asociarse a una poesía de la identidad histórico-cultural, según Cárcamo (1994). Incluso, era visible para Galindo “una persistente preocupación por las problemáticas históricas, sociales y antropológicas de este espacio geográfico y cultural”, cuyas motivaciones parecían nacer “de la necesidad de releer, y refundar poéticamente dicho espacio, para, a su vez, reinterpretar el propio presente” (224).

Sergio Mansilla, en su ensayo sobre la poesía chilena del “contragolpe”, propondrá la problemática histórica como el gran tema de esta generación, caracterizada por un

“[...] intento de recuperar la irrecuperable armonía de un pasado ambiguamente mítico, ambiguamente histórico; poesía que, por lo mismo, devino testimonio que pugnaba por modificar la actualidad a través de la denuncia, directa a veces, alegóricas las más, pero siempre cruzada de un sentimiento político que demonizaba el presente de sufrimientos. Esto aun a sabiendas de que ambas empresas –recuperación del pasado, modificación del presente– eran imposibles: ensayos fallidos de una representación que diera cuenta en plenitud del drama que vivía el país” (6).

Años más tarde, en una entrevista aún inédita Mansilla desarrolla el tema de la siguiente manera:

“La construcción de la memoria no es –en el sur de Chile– una huida al mundo ideal, sino la necesidad de recordar. Porque en ese recuerdo existe un componente de energías de significación que, en última instancia, son visiones políticas viables o alternativas que pueden hoy día estar aquí presentes. Recordar la solidaridad del pasado no implica llorar por la solidaridad perdida, sino para decir que la solidaridad del pasado es un camino válido hoy día cuando no hay solidaridad, donde el mercado ha entrado a destajo y ha privatizado al aire, la tierra, el agua, hasta el mar.”

Y desde una perspectiva sociocultural que vincula el universo intercultural dinámico de este espacio geográfico con su historia y sus sistemas de producción literario, Yanko González en el estudio preliminar a sus trece entrevistas de *Héroes civiles y santos laicos. Palabra y periferia* (1999) propone tomar en cuenta fenómenos históricos específicos como la colonización europea, el aislamiento geográfico y sociocultural de ciertas zonas, la irrupción relativamente reciente de los medios de comunicación

de masas y los modos de su producción, valoración y distribución, a fin de comprender “lo propiamente literario operando como uno de los tantos fenómenos culturales que ocurren en la diferenciación, pertenencia e identidad dentro determinados grupos culturales” (4). Desde acá, González identifica dos imaginarios culturales por los que transitan los autores y sus obras: 1) uno vinculado a los “lares”, a revitalizar “poéticas locales”, “arcadias culturales” y a recuperar la identidad étnica; y 2) otro que se relaciona con una cultura híbrida y transnacional. Este acierto de González –por lo sintético, por una parte, y porque no administra tendencias literarias o posiciones autoriales fijas, sino dos miradas complementarias respecto de la realidad cultural de la zona- implicaba desprenderse de las connotaciones negativas que se le había asignado a términos como “larismo” y “localismo”.

Me parece que la lectura que el propio Teillier propuso para acercarse a su trabajo poético, la que denominó “poesía de los lares” y que tendió a sintetizarse como el intento por recuperar la infancia y la arcadia perdida, impidió que los escritores posteriores se sintieran identificados con esta estética neoromántica. Muy por el contrario, poetas y críticos enfatizaron que la poesía actual del sur debía librarse del lugar común que la asociaba a un paisaje determinado y a la “tradición lárca”. Iván Carrasco, por ejemplo, propone la denominación de “poesía etnocultural” para referirse a aquella que registra el contexto de interculturalidad que caracteriza al sur de Chile y que se distancia de la poesía lárca en que presenta una visión heterogénea de la cultura y describe el paisaje y la historia sin idealizaciones (1989).

Así, por mucho tiempo lo “lárca” fue entendido como “idealización”, a partir de las primeras lecturas críticas de Jaime Giordano en 1966 (y de Lihn en el mismo año), que desarrollaron posteriormente Niall Binns (2001) y Federico Schopf (2003), principalmente. Lo interpretaron como un proyecto que fracasa en su intento por recuperar poéticamente un paisaje y un mundo comunitario ya perdido con la modernidad. Desde ahí, lo lárca se transforma en la búsqueda de un ideal inalcanzable y por tanto, que se ciega –o que intenta cegarse– a ver la realidad al alimentarse de una nostalgia por un pasado premoderno e imaginario.

Tal vez han sido las propuestas poéticas actuales del sur, así como las sistematizaciones críticas más recientes, las que han permitido releer la poesía de Teillier y sus contemporáneos (Vulliamy, Cárdenas, Ocqueteaux) bajo un nuevo prisma. Sergio Mansilla, por ejemplo, desde los estudios postcoloniales, remonta las preocupaciones “etnoculturales” a los años 20, a partir de la poesía de Neruda, Mistral y de Rokha hasta los ‘60 con Teillier y Vulliamy. Este período en las preocupaciones etnoculturales difiere del actual –según Mansilla– porque a pesar de que se exponían los problemas de (inter)culturalidad, estos autores no llegaron a constituirse en sujetos concientes de la dominación neocolonial y tampoco consolidaron una “estrategia de resistencia” contra dicha dominación (2002).

Ampliar el imaginario nacional mostrando las historias locales de y desde los sectores periféricos (rurales, australes, insulares) o desde los espacios culturales no considerados por las zonas centrales, ha sido el trabajo de la actual poesía del sur de Chile. Incómodos aún con los

términos de “localismo” y “regionalismo” (que parecen reducir las posibilidades de comunicación de estas hablas) los autores pretenden posicionarse como miradas que amplían la visión del territorio y su historia, es decir, dar cuenta de una historia local de interés global. En palabras de Rosabetty Muñoz (en una entrevista también inédita):

“Mi desafío como escritora es leer hoy día el estado del hombre de hoy y ser capaz de decirlo con todas sus impiedades: las schoperías, los café con piernas, la salmonera, todo ello confluyéndose. Somos capaces de decirlo y eso no nos hace menos universales, todo lo contrario, es lo que nos da nuestra participación en el transcurso de la historia global.”

En resumen, me parece que estos trabajos de “visualización” que han buscado “refundar un país escindido y trizado” (Galindo, 1994: 208) al incluir la poesía del sur en el panorama literario chileno, han permitido la ampliación del imaginario nacional al re-conocer las literaturas y culturas diversas del país. De esta manera, se movilizan los “centros” de interés hacia las llamadas “periferias” o “regiones”, dando cuenta de sus demandas políticas y culturales, por una parte, como de las historias que replantean los procesos de mestizaje, colonialismo, modernización y globalización en Chile. Así, algunas de las estéticas del centro, o más bien de la capital, se tornan “provincianas” y tal vez demasiado restringidas para el interés nacional.

Desde esta discusión (bastante amplia y general, por lo demás), me interesa proponer un problema atingente sólo a algunas de las estéticas del sur del Chile que indaga en la historia pasada para encontrar “orígenes” que explican, denuncian o movilizan el presente y que ha sido denominado por los autores presentados más arriba como discurso histórico-mítico. Esta preocupación genealógica o la pregunta por “de dónde se viene”, creo que proporciona respuestas complejas respecto no exclusivamente de las “identidades culturales” de la zona, sino del posicionamiento ideológico del escritor o escritora en esa historia. A manera de ensayo, propongo analizar algunas poéticas correspondientes a distintas generaciones y localidades, cuyas subjetividades, creo, presentan visiones genéricamente diferentes respecto a los contextos de interculturalidad.

Poesía genealógica

Jorge Teillier, en un acierto crítico (que a estas alturas se ha revertido en una incómoda etiqueta que restringe la lectura de su poesía) denominó la entonces reciente poesía de mediados de los sesenta como “lárca” o con una sensibilidad por volver a los orígenes (1965). La distinguía del criollismo (el cual se esperaba superado ya a esas alturas del siglo) porque su preocupación por un lugar, una historia y un espacio determinado decía relación con la necesidad de una pertenencia o arraigo propio de la crisis del poeta moderno más que con el afán descriptivo y distante de criollistas y naturalistas. La búsqueda de un lugar propio evidenciaba, en primer término, que no estaba muy claro qué era lo propio. No consistía solamente en describir dónde se había nacido y vivido durante la juventud, ni tampoco aludir a los orígenes culturales (y/o étnicos) del árbol genealógico. Los escritores “criollos” del territorio chileno, desde el siglo XIX hasta lo recorrido del XX, reincidían en buscar lo propio en Europa o

al menos en los resultados de las importaciones europeas en el territorio nacional, hasta llegar a las diferentes modalidades de vanguardia, padres innegables y fundamentales de la generación de Teillier. Así, a mediados de los sesenta, Teillier cree reconocer un cambio de actitud en la poesía nacional, una vuelta casi generalizada hacia lo propio.

¿Qué era eso propio? Desde el reconocimiento de las formas populares de las tonadas y las cuecas en los hermanos Parra, hasta una mirada a un espacio cultural que se suponía distinto en cuanto a tradiciones culturales y costumbres respecto de los centros más urbanizados del Chile de aquel entonces. En ese sentido, las distintas oleadas de modernización y urbanización se reconocían como las razones fundamentales de la pérdida de una cultura más tradicional. ¿Qué diferencia existía en estas percepciones epigonales de las que ya habían visualizado los propios “costumbristas” en sus artículos y cuentos como, por ejemplo, Arturo Gigovic en “El valdiviano” (1887)?:

“Cuando llega un amueblaje nuevo a una casa suele suceder que los muebles que hasta entonces adornaban la sala a las piezas interiores, y con el tiempo, continuando en su decadencia, van a parar a los aposentos de los criados o a algún desván.

Con la suerte de estos muebles tiene cierta semejanza la de nuestras costumbres nacionales: otras costumbres importadas del extranjero se han instalado en los principales centros, y las nuestras tenemos que ir a buscarlas en los pequeños pueblos, y si las hallamos en las primeras ciudades de la república, no es por cierto en los grandes salones, sino en los hogares modestos.” (Rojas, 1957: 174-175)

Y agregaba:

“(…) yo he viajado por varios países, y cuando ahora me hallo en un gran baile o en una gran comida, no sé en qué país me encuentro; siempre en los ricos hogares las danzas y los guisos son los mismos. Pero cuando me hallo en una jarana donde se baila zamacueca o al lado de una mesa en que se sirven cazuela, valdiviano y charquicán, sé positivamente que estoy en Chile (176).”

Si bien la mirada de Teillier también se posó en las “picadas” de comida tradicional durante el período que colaboró en la columna “Confieso que he bebido” en *El Mercurio*, para dar cuenta de lugares y estilos de vida que comenzaban a desaparecer de la gran ciudad, su poesía se centra en la descripción de la zona de la Araucanía a través de cosas familiares, los que llamó “objetos lárícos”, para desde allí recuperar a través de la memoria la historia de una “zona tan característica de nuestro país, que cuenta con su propio espíritu y mitos y con una gesta en nada inferior a la del *Far West*, que no fue captada por impermeabilidad mental de nuestros historiadores y literatos de su tiempo (exceptuando algunos poetas)” (1999: 368), y agrega: “es una creación del colono y pionero

chileno, del inmigrante europeo y del mapuche” (368).

Su poesía y sus crónicas publicadas en periódicos y revistas vuelven permanentemente sobre esta zona, a fin de caracterizar precisamente su particular interculturalidad. En uno de sus libros, *Crónica del forastero* (1968), tal vez uno de los más programáticos o, al menos, más cohesionado como proyecto poético, se propone retratar la historia de la Frontera desde su fundación, afirmando, a propósito del proceso de su escritura en 1968: “surgía, no mi historia (pues la visión se convirtió en narración), no mi historia, repito (pues detesto la literatura), sino algo que quiere ser arquetípico de una generación y el mito de La Frontera surgido por el enlace de sangre, fuego y trabajo de tres razas y de tres mundos distintos” (1999: 49). En un artículo posterior (1968-69) define el proyecto de este libro como “un primer paso hacia un poema épico”, cuyo “[...] intento era el de revivir a través de un personaje lírico la historia o mejor dicho la intrahistoria de La Frontera [...] para lo cual era necesario “revivir a los [y mis] antepasados, proyectar una historia mítica en un presente que debe cambiarse. Yo debía transformarme en una especie de médium para que a través de mí llegara una historia, y una voz de la tierra que es la mía, y que se opone a la de esta civilización cuyo sentido rechazo y cuyo símbolo es la ciudad en donde vivo desterrado” (1999: 63).

El comentario alude, por una parte, a su interés por los orígenes y los procesos interculturales de la zona, así como a la forma en que comprende su condición de descendiente y de escritor: como un “médium” que en el título del libro llama “forastero”. Este tópico del forastero-descendiente, que en otros textos se presenta bajo la imagen del “hijo pródigo” (Traverso, 2004), será tratado a lo largo de todo este poemario: desde el primer reconocimiento de la casa natal, lo que le permite hacer un recorrido por todo el pasado, hasta su final alejamiento de este mundo. Se trataría de un hijo pródigo que retorna a la casa familiar para confirmar la necesidad de dejarla y para recuperar una historia pasada que debe contar y dejar a las futuras generaciones que no la conocerán.

Así, después de describir la fundación de los pueblos de la Frontera, las matanzas de mapuche, los robos y saqueos, los procesos de asimilación cultural entre indígenas y colonos, los ritos y supersticiones, la vida cotidiana de los campesinos y pequeños vendedores del pueblo, las noticias de la guerra mundial y el frente popular, la modernización que llega a la provincia, sus pensamientos infantiles, sus lecturas de adolescencia, los primeros amores y sus inicios como poeta... el poeta anuncia finalmente: “Quedaré solo en un bosque de pinos / De pronto veré alzarse los muros al canto de los / gallos. / Podré pronunciar mi verdadero nombre. / Las puertas del bosque se abrirán, / mi espacio será el mismo que el de las aves inmortales / que entran y salen de él, / y los hermanos desconocidos sabrán que ya pueden / reemplazarme” (54).

Pareciera que este viajero, aunque reconoce una casa y una historia, no es allí donde se instala. Más aún, una vez que abandona el lugar y se encuentra solo recién puede pronunciar su verdadero nombre, reconocerse a sí mismo, y dejarle el lugar a las futuras generaciones. Así, el arraigo no está en el lugar físico, sino en la memoria y en una escritura del testimonio o de la crónica que permita dejar constancia de la historia pasada.

Como ya lo he desarrollado en un trabajo anterior a partir del análisis de algunos poemas de Teillier y de las crónicas que publicó en diarios y revistas (Traverso, 2007), su preocupación fundamental (como muchos de sus contemporáneos) fue la constatación de una modernización acelerada en el país –producto de la progresiva industrialización y urbanización– que amenazaba con destruir las tradiciones locales no sólo en los grandes centros urbanos sino también en los espacios más protegidos. Si Arturo Gigovic creía (a fines del siglo XIX) que en el espacio de la provincia todavía era posible encontrar una cultura propia, Teillier pensaba que en la zona de la Araucanía, al menos, se podía observar no una cultura “pura” ni “originaria”, por cierto, sino una heterogeneidad cultural (frente a la supuesta homogeneidad modernizadora). Dicha heterogeneidad fue planteada por Teillier como el resultado de tres culturas distintas: la mapuche, la hispana y la de los colonos europeos. En este sentido, lo que Teillier visualizaba en los años sesenta cuando volvía a la Araucanía era esta síntesis, este mestizaje cultural. A pesar de que en varias crónicas y también en algunos de sus poemas daba cuenta de la discriminación del pueblo mapuche, “reducido” en la costa a ser vendedores de cochayuyos, su poesía no desarrolla explícitamente el multiculturalismo de la zona (diferenciando los distintos grupos culturales) sino que, desde los ojos del descendiente del colono europeo, visualiza una cultura “sincrética” que el lector actual puede reconocer como multicultural. Pienso, por ejemplo, en el poema “Los conjuros” (de *El árbol de la memoria*), que relata los ritos (provenientes de la cultura europea, mapuche, chilota, etc.) realizados durante la noche de San Juan por parte de la comunidad, donde el hablante asume una posición de extranjería. En este sentido, el hablante o poeta se posiciona como un visitante, un forastero, que vuelve a los lugares de donde proviene pero que ya no son los suyos.

Del objeto lárlico al producto pirateado

Clemente Riedemann plantea en una nota de su blog, “Suralidad”, que los cruces culturales entre alemanes, chilenos e indígenas en la novena y décima región no han sido suficientemente estudiados, al menos, en sus manifestaciones literarias. Riedemann sugiere que los estudios étnicos han centrado su atención en los “pueblos originarios”, principalmente mapuche, olvidando que los otros grupos que ocuparon el territorio son igualmente étnicos e importantes para el desarrollo cultural de la zona; más aún, son estos cruces (o interculturalidades) los que permiten explicar muchas de las particularidades de los propios grupos indígenas.

Creo que este comentario revela lo que ha sido su proyecto poético desde *Karra Maw'n* del año 1984¹ hasta sus últimas publicaciones poéticas, críticas y ensayísticas. Ya entonces con *Karra Maw'n*, Riedemann se había propuesto hacer una revisión de la historia de Valdivia, priorizando

¹ Texto al cual haré referencias generales para encauzar mi argumentación. Para un análisis más pormenorizado del texto recomiendo revisar los trabajos de Galindo (1994), González (1998), Mansilla (1996, 2002), Carrasco (1995), Bianchi (1990), Schopf (1990, 1991) entre otros.

la denominación en mapudungun para titular su libro. Por medio de la crónica y el testimonio, la historia del mestizaje, el etnocidio y la deculturación de la zona, va siendo construida polifónicamente a partir de las voces de los distintos actores que participaron de la conquista de este territorio (mapuche, españoles, alemanes y chilenos) con sus particulares visiones de mundo.

De esta multiplicidad de voces surge entre medio la del escritor, bajo la figura del cronista europeo y del descendiente de inmigrantes alemanes. El poema titulado “El hombre de Leipzig” describe la llegada de su bisabuelo alemán a Valdivia, un carpintero ilusionado con un paraíso en donde sólo encontró “falsas tierras”, “desengaño y selva”, pero que, sin embargo, a través del “lápiz de su oreja” hizo bajar al poeta después de dos generaciones “para organizar el mundo con palabras”.

Así vemos que, tal como en la poesía de Teillier, acá existe el proyecto de una escritura testimonial o de la memoria que proviene, para el caso de este chileno mestizo, de su origen europeo-alemán. Otro tanto ocurrirá con el hablante de su último libro, *Coronación de Enrique Brouwer* del año 2007, en el cual se presenta una versión actualizada del pirata holandés que llegó a las costas chilenas en 1642, convertido ahora en un conquistador de mujeres y un comerciante de libros pirateados. Este último personaje transita desde los inicios del capitalismo y el expansionismo del siglo XVII a la contemporaneidad económica y política de Chile, dejando entrever que no es sólo escritor o poeta sino un práctico consejero que incita a los nativos indígenas-chilenos a preocuparse de su autonomía económica y cultural: “¡Despierten, nativos, del nuevo opio de los pueblos! / Aprendan a encender el fuego por vuestra propia mano; hagan pan en los antiguos hornos de greda. ¡Abrid vuestro propio negocio!” (69)

La preocupación de este texto nos sitúa en la historia de la décima región, pero sin la carga nostálgica que lamenta –producto de la modernización– la desaparición de ciertas costumbres, tradiciones y productos culturales. La aceptación de la globalización lo predispone a comprender de otra manera la “identidad local”: como un producto “pirateado” que ironiza la aspiración de un “original lárlico”, cuestiona el valor autorial y se adapta a las posibilidades económicas del momento. En este sentido, la metáfora del “producto pirata” se puede entender en términos tanto económicos como culturales, es decir, como el cuestionamiento de la idea de lo “originario” para referirse a las culturas mestizas o híbridas de Latinoamérica (García Canclini, 1989) y a toda cultura en tiempos de globalización. El producto o el bien cultural transita de un mar a otro, donde el robo y el saqueo se desprenden de sus connotaciones morales católicas, y se transforma en la posibilidad del intercambio cultural.

La recomendación que hace el pirata a los habitantes del territorio chileno –la recuperación el horno de greda y su producción de panes mítico-lárlicos– no pretende el regreso a un protocapitalismo nostálgico y anacrónico. La heterogeneidad cultural contempla esta multiplicidad de manifestaciones económicas, pero sin fines de conservación y reserva identitaria –que contribuyen sólo al autoaislamiento–, sino, por el contrario, procuran la comercialización y la negociación de los bienes culturales con fines de conseguir la autonomía económico-cultural (Traverso, 2006).

La poesía sin patria

Jaime Huenún escribió *Ceremonias* el año 1999 y *Puerto Trakl* el 2002. En este primer poemario, incorpora manifestaciones de la cultura oral mapuche (nütram, ül) y hace referencias explícitas a la tradición literaria chilena y latinoamericana. El uso frecuente del alejandrino refuerza el sentido rítmico (y también oral) de este relato épico que cuenta la historia de una comunidad huilliche ubicada cerca de Osorno, en San Juan de la Costa, a través de distintas voces: la suya como poeta, como etnógrafo y como pariente, además de los relatos, historias y testimonios de los miembros de la comunidad, junto con los documentos de su investigación: recortes de la prensa y textos informativos por medio de notas.

El libro comienza con las que llama “Ceremonias del amor” y que son la descripción de nguillatunes, rogativas, nacimientos, es decir, ceremonias sagradas. La segunda sección, las “Ceremonias de la muerte”, se abre con un documento que testimonia la matanza de Forrahue en 1912 por parte del estado chileno contra la comunidad. Continúa con la descripción de los resultados del proceso de aculturación impuesto sobre esta comunidad: pérdida de la lengua, de los ritos, los cantos y bailes tradicionales, y la asimilación de los “logros” civilizatorios: los bares y el alcohol. Los personajes parecen irse alejando de la naturaleza y perdidos en la borrachera exclaman: “Grítenme montes y valles / háblenme piedras del campo”. Lejos del imaginario del mapuche ecológico, acá los buscadores de hierbas medicinales terminan matando a unos cisnes, orinando en el río y cantando rancheras.

En la última sección, las “Ceremonias del regreso”, se cuenta la vuelta que hace el pariente y poeta a la comunidad para testimoniar y etnografiar lo que queda de ella: un pariente que canta el ül, otro que tiene conocimientos de hierbas, se relata la muerte de varios de ellos, y el propio poeta se hace cargo de transmitir ese conocimiento en sus textos a través de notas al pie indicando el significado de palabras y expresiones del mapudungun, los usos de las hierbas, plantas y algas, las descripciones de bailes y cantos, e incluso revela algunos secretos, como por ejemplo, el modo de conservación de frutas, verduras y bebidas durante el invierno. Termina el libro con la promesa de volver: “He de ir, me digo, he de oler / las hierbas de los puertos del Rahue. / Veré saltar las carpas en el río Bueno / y escucharé, a medianoche, la música / del barco de luz que vuela hacia el mar. / Llevaré flores a las tumbas de esos hombres. / Mañana, me digo, mañana / cuando amanezca en el sol” (58-59).

Así como *Puerto Trakl*, libro que publicará tres años después, es enunciado por un extranjero, un navegante que describe un viaje interior, acá la voz también corresponde a la de un forastero, que en su calidad de pariente lejano, realiza entrevistas a los actores claves, estudios y exploraciones de un lugar que no es el suyo experiencialmente, pero que hace suyo como proyecto político-testimonial. La voz al final del texto promete, o se promete, el regreso (una vuelta optimista, sin nostalgia,

precisamente porque no es su mundo vivido) en un mañana indefinido, cuando amanezca en el sol.

El hablante de *Puerto Trakl*, como ya lo anunciaba, es un navegante que llega a un puerto imaginario y mítico, que representa –como su nombre lo sugiere– el espacio de la escritura y la poesía. No es un viaje hacia la historia pasada, ni a la comunidad perdida, ni a las ruinas de una cultura que se extingue, como hemos visto que ocurre en todos los libros que he mencionado; se trata de un viaje interior que indaga acerca del sentido y destino de la escritura a través de un paseo que, al igual que en la *Crónica del forastero* de Teillier, alude a cierta literatura europea, de tendencia simbolista y decadentista, por medio de referencias explícitas a Georg Trakl, o implícitas a Paul Valéry y Arthur Rimbaud, y que en un ambiente irreal, o más bien fantasmal, se encuentran los apátridas, alcohólicos, pesimistas, solitarios, aquellos que han perdido la familia, los hijos y hasta su lengua.

El libro se inicia con la bajada a este puerto, que se anuncia como el lugar en que vienen a morir los poetas, donde “nadie aquí tiene patria”. Sin embargo, al final del viaje y del poemario, el hablante después de haberlo perdido todo, declara: “Otra tierra ha de hallarse mejor que esta colina, / mejor que esta bahía donde muere la luz. / Otra tierra ha de hallarse donde el pan sepa a pan / y no a sudor de hombres sin patria y / sin destino” (49). Finalmente el poeta abandona el lugar diciendo: “Ebrio me despide Puerto Trakl / con el alba mojando mi cabeza. / Sin dinero, sin amigos y sin reputación / vuelvo a mis antiguos días. / La pequeña mañana abre sus puertas. / Los tugurios donde beben poetas y pescadores / quedan para siempre atrás” (53).

Así, mientras en su primer libro el hablante se prometía regresar una mañana a las tumbas de los antepasados huilliche para llevarles flores, en este último, también una mañana logra sobrevivir al mundo sin patria, sin lengua, sin sentido en que van a morir los poetas.

La poesía de la comunidad

Vemos entonces que los poetas que buscan describir la comunidad no sólo terminan solos, sino que (al parecer) se esmeran en ello. Si el poeta teillieriano requería “quedar solo en el bosque de pinos” para “pronunciar su verdadero nombre” y dejarle la voz a las generaciones sucesivas, “los hermanos desconocidos sabrán que ya pueden / reemplazarme”, el poeta-pirata-corsario hace un laborioso trabajo de independencia y autonomía social (respecto de las instituciones dominantes tales como el aparato estatal y monárquico), económica (formando su propio negocio) y emocional (alejándose de su familia y de cualquier conquista amorosa), que hacen de él un sujeto solitario, desconfiado y práctico, que acepta la soledad que ha escogido:

“Estoy solo, es verdad. Pero la situación es menos triste / que vivir entre cacatúas y papagayos (...) / o quedarme pensando si vale la pena / tener hijos que no se pueden criar; / o si dándoles de comer, no puedes explicarles / que la carta mayor es una estafa; / el catecismo un camino de sumisión; / y la honradez un cazabobos / que permite a los poderosos vivir a nuestra costa” (19).

También el tema central de *Puerto Trakl* será precisamente este viaje solitario y existencial que “comunica” al hablante con otros solitarios hasta terminar esta vez definitivamente solo y abandonando dicho mundo poético.

Al parecer, el poeta (hombre) necesita alejarse de la sociedad para encontrar su propia voz y el sentido de su escritura. Por el contrario, la poesía de Rosabetty Muñoz escasamente alude al oficio poético y menos aún desarrolla alguna representación del o la poeta. En cambio encontramos una gran variedad de personajes femeninos –desde madres, mujeres casadas o violadas, prostitutas, santas–, víctimas todas de la “invasión” de sus mundos a raíz de los horrores de la dictadura, las oleadas colonizadoras, la modernización o las pestes y, la mayor parte de las veces, si es que se diferencia una voz de estos “mujeríos” es en su calidad de representante de la comunidad a la que pertenecen.

Por otra parte, creo que la poesía de Muñoz presenta a la comunidad (pueblerina, isleña, femenina) como un lugar dinámico, en movimiento y conflicto, donde no se imagina un antes (mejor) y un ahora (peor), sino un constante movimiento de crisis, catástrofes, invasiones, plagas, que obliga a reelaborar y reordenar la cultura y el territorio. Esta poesía no sólo desmitifica la supuesta pureza e incontaminación ambiental y moral de la provincia, sino la existencia de un tiempo no “invadido”, ya sea por otros pueblos o por la misma naturaleza.

El libro *En lugar de morir* (1986), dividido en las secciones “La anunciación (esperando a Ganímedes)” (3) y “Éramos los elegidos” (22), desarrolla en la primera parte un insistente llamado a la figura mítica de Ganímedes –aludiendo al pastor que fuera raptado por Zeus bajo el disfraz de un águila, para servirle de copero en el Olimpo– que en el contexto del poemario representa para la “invocante” el único posible salvador de este mundo en ruinas. A partir de una inversión de las características pasivas y femeninas de la figura mítica (bello, raptado, servidor), este “héroe” ostenta para las mujeres de la comunidad los atributos de la virilidad y el poderío (cualidades de las que, por lo demás, carecen sus hombres terrenales). Poco a poco la voz se va convenciendo de que no habrá tal salvación, llegando a concluir que: “Sabremos que la paz es el cansancio / cuando no quede piedra sobre piedra. / estaremos donde nos deje el último temporal. / Sin nada que esperar, Ganímedes, / sólo la muerte sostendrá la mirada / sólo la muerte irá cayendo / cayendo / cayendo / con dulzura de amante” (21). Así, cuando en la segunda parte la hablante se lamenta en tono elegíaco: “éramos los elegidos” (aludiendo a la historia de Job) y afirma que hubo un tiempo en que fueron complacidos por los dioses, cuando “cantaban a voz en cuello los profetas” (24), recordamos a aquel Ganímedes que nunca apareció. Igualmente, nos hacen sentido los versos anunciados al inicio del libro en un epígrafe: “Busqué al amado de mi corazón / búsquele y no lo halle” (4).

Nos queda claro entonces que la idealización de un tiempo sin “trizadura” pertenece al pensamiento mítico o cristiano y en ningún caso se corresponde con un tiempo real o histórico. Una idealización que se

proyecta también a la manera en que se representa la “salvación”: bajo la figura de un semidiós fuerte y varonil con su contraparte femenina que espera y se entrega a su salvador: “Detrás de las siete puertas estoy yo. / He esperado tanto a alguno / que ahuyente a los lobos y vea en mí la mujer (38)” o, como le ofrecía a Ganimedes: “Tú sólo tendrás lo mejor de nosotras” (15). Imágenes muy diferentes a la cotidianidad compartida con los hombres de carne y hueso, donde son ellas las que sostienen la seguridad familiar: “Los hombres dicen que el gran universo / prendido en la noche / es lo único más grande que ellos. / Dicen “No vendrá” y rien estrepitosamente. / Pero nosotras sabemos que se miran / preocupados y nos aman / (como nosotras no podemos amarlos) / No saben qué hacer / cuando cerramos los ojos” (12).

El poemario *Hijos* (1991) pareciera sugerir un camino posible de “sanación” o de cambio social a través de la maternidad y la educación. La hablante enuncia al comienzo del texto la ilusión de ser madre e invita a su compañero a “incluirse entre los inmortales” y hacer “un nidito / en la trizadura del tiempo” (13). Para ello le ofrece “la geografía de mis vísceras” a éste, su “tripulante amado” (14). La comparación entre el proceso de fecundación y el viaje por las distintas islas del archipiélago se extiende a través de todo el poemario, poniendo en relación el cuerpo femenino fecundo y el territorio austral. Comienza así el proceso de una maternidad (donde el hombre no incide en absoluto y si se le menciona es en su calidad de una ausencia idealizada) que se va transformando poco a poco en una misión: “cada célula fortalecida para la misión / de caminar sobre despojos” (31). Su embarazo se va transformando entonces en un proyecto bastante más ambicioso que devela un propósito político de limpieza moral y que implica “llenar este pueblo abandonado” (21) y educarlos contra los “invasores” (32): “Navajuelas machos y hembras / cangrejos, cochayuyos, hasta piedras / guardaré. / Para contarte de la isla / cómo era antes de los depredadores” (65). “Depredadores” indeterminados históricamente y que representan las múltiples invasiones culturales y movimientos modernizadores que amenazan con erradicar las tradiciones y la memoria cultural de la región. Contra ello, la madre le ofrece un mapa al hijo que le permita recordar de dónde proviene: “Darle un mapa del archipiélago / señalarle los bajos, las corrientes / las marcas de antiguos naufragios. / Toma el mando y ándate por las orillas / -decirle- / y luego, amárrate al timón y no me escuches” (54). A pesar de ello, el hijo “se vuelve contra los mayores”, se avergüenza de su casa y sus costumbres², y, finalmente, el proyecto de la madre fracasa al no poder superar la influencia o amenaza (modernizadora) del entorno social.

Baile de señoritas describe el proceso de mestizaje como la posesión sexual de los invasores (bucaneros) hacia las mujeres de la isla, por una parte; y como la seducción por lo y el extranjero por parte de las nativas hacia los conquistadores. La historia está contada desde la perspectiva de las mujeres, quienes en el proceso de atracción por el extranjero terminan rechazando lo propio y, más concretamente, sus propios hombres. Así, el

² Un hijo que recuerda al representado en “Historia del hijo pródigo” por Jorge Teillier (que he mencionado más arriba) o a las palabras que la hablante de *En lugar de morir* pronuncia tan drásticamente: “Flotan en el aire las palabras para decir / al borde de la última mirada a la ciudad: Allá abajo está mi padre / y los días en que odiaba” (17).

fenómeno de transculturación se traduce en un conjunto ambiguo de culpas: culpas por el adulterio, culpas por no poder embarazarse de sus maridos y ser descubiertas por sus amantes, y, sobre todo, culpas por no poder fertilizarse que es, precisamente, el modo de la transmisión cultural³. La segunda sección corresponde al período post-invasión y alude a una sociedad mestiza que ha heredado la culpa y, a su vez, la ambigua inocencia del olvido y del que nunca asume nada. Así, el poema “Castidad” nos presenta un significativo diálogo entre mujeres: “en serio señora estuvo en clases toda / la mañana después fuimos a esperar / la micro y compramos dos kilos de / manzanas y al rato dijo que le / dolía el estómago y la acompañé al / hospital casi al tiro nació la guagua / en serio señora que ella no sabía nada” (41). Culpar a las míticas y recurrentes manzanas del exceso o responsabilizar al consabido “trauco” viene a ser más o menos lo mismo en este contexto. De esta manera, si pensamos en la estructura general del texto, vemos que el fundamento del mestizaje está armado sobre un problema moral que oscila entre la culpa (la tentación de las manzanas), la inocencia y la castidad.

Aunque las alusiones explícitas al sentido de la poesía son escasas, parece proponerse una poética de la memoria histórica y de la herencia cultural que recuerde y denuncie en términos principalmente morales. Como lo dice explícitamente al finalizar su libro *Ratada* (2005), en que luego de haber denunciado la destrucción moral del territorio (una moral perdida en una sexualidad y práctica infecunda) porque no hay un Dios que restaure este caos, propone la escritura poética como aquella “palabra dispuesta a retener / este mundo en descalabro” (45).

La historia de la provincia (en términos simbólicos, no referenciales) se presenta en un conflicto constante, en crisis, permanentemente invadida y dominada por el encierro, la endogamia, el control, la vigilancia, la hipocresía y la victimización. La provincia estaría marcada por la invasión que la constituye y la transforma en el escenario de la repetición y la inercia de la sumisión, en la inocencia del que no asume y olvida el mestizaje, el colonialismo, la modernización.

La poesía patrimonial de Antonia Torres

A diferencia de la poesía de Rosabetty Muñoz, Antonia Torres desarrolla una evidente y constante problemática metapoética ligada a la memoria a través de innumerables imágenes y metáforas. Para la poeta casi toda situación es comparable al proceso de escritura: las conversaciones cotidianas entre los miembros de la pareja quienes recuentan una y otra vez su historia personal y sentimental, la lluvia o el viento que “escriben” sobre rocas o suelos la historia natural o telúrica, o el registro fotográfico que retiene las imágenes que serán luego tesoros evocadores de recuerdos. La mayor parte de estos textos alude a un “origen” vinculado

³ En *Ratada* (2005) el mayor problema de la hablante consiste en que la sexualidad de su pueblo es un acto que no procrea.

a las historias familiares o a una infancia feliz que recientemente se ha dejado atrás y, muy escasamente, a situaciones que se pretenden representativas de la historia de la localidad. Diría que uno de los problemas más recurrentes de esta poesía es el de la fugacidad del tiempo y la felicidad, el deseo de retenerlos y la dificultad para nombrar las cosas a través de la poesía. Poemas como “Todo libro es un cazador oculto” o “No es de la fosforescente rama del abedul” (de *Estaciones aéreas*) recuerdan a “Otoño secreto” o “Bajo el cielo nacido tras la lluvia” de Jorge Teillier en el tratamiento de estas problemáticas existenciales. Pero para el caso me interesan particularmente dos poemas, “La provincia europea evapora su jornada” (de *Orillas de tránsito* 2003) y “En un bus como en túnel que se desplaza” (de *Inventario de equipaje* 2006), porque en ambos el regreso al pasado enfrenta a la hablante (y al lector) con una genealogía que devela la procedencia de su poesía y el sentido de su escritura.

El poema “La provincia europea evapora su jornada” está estructurado sobre a base de una amplia serie de contrastes y comparaciones. El primero y más evidente es la distancia física y geográfica entre el padre muerto en el hemisferio sur, Chile y Valdivia en particular, y la hija-poeta en el norte, en algún lugar de Europa (de tránsito en un aeropuerto). El siguiente contraste temporal opone y vincula un pasado en que los colonos europeos se instalaron en los lugares donde ahora muere el padre. Una tercera relación vincula la herencia cultural que viaja de Europa a tierras americanas a través de estos inmigrantes y ahora del padre recién muerto a sus descendientes (capitales simbólicos como “la casa de mi niñez” y “tus talismanes”). Desde acá relaciona “las herramientas” que trajeron los inmigrantes para “reproducir el pueblo natal” y las que ella tiene para recordar y “reproducir” su historia: desde los álbumes de familia al nacimiento de una hija que continúa la descendencia. Un último contraste opone la infancia feliz de la hablante (evocada en una foto) y su actual adultez sin el padre: “La inmersión en aguas de lo antiguo / cuando te creía nadador experto / de un río que oculta, aún hoy, el sonido de la muerte” (63).

Al menos dos de las recurrentes metáforas que se refieren a la escritura poética como recuperación y conservación de la memoria están aquí presentes: 1) la fotografía y, en particular, el “álbum de familia” como el patrimonio de la historia de un linaje o estirpe; y 2) la “inmersión en el agua” (y aclara: “en aguas de lo antiguo”), que en su primer libro, *Estaciones aéreas*, llamaba “primera inmersión” (aludiendo a sus primeros aprendizajes escriturales) y que de ese aprendizaje ahora destaca el factor de herencia, traspaso cultural, enseñanza. Ese padre muerto, el que fuera un “experto escritor” para la joven poeta, le ha dejado sus “talismanes” o “herramientas” para “reproducir” la “casa de infancia”.

Tal como sus colegas hombres, la poeta hereda del “padre” el quehacer poético entendido como “patrimonio”. Un padre que aunque tiene (tuvo) un “maltratado tronco” –que podría estar aludiendo a las ramas indígenas de su árbol genealógico–, la manera en que enseña a traspasar el patrimonio cultural proviene de la tradición europea (como lo hicieron los antiguos inmigrantes).

El poema “En un bus como en túnel que se desplaza” de *Inventario de equipaje* (2006) reitera imágenes y comparaciones similares y tal vez de forma más explícita aún. Lo heredado acá es “la muerte, el oficio y el gusto por las nalcas”, plantas que llama “prehistóricas” y que “sus ácidos y fibrosos hilillos te sostendrán al tiempo, a la historia, a la familia” (76) similar a como el “verde tallo del poema emerge”, “tímido y vigoroso entre los surcos del cemento”. Esta “poesía vegetal” (como la de Juvencio Valle según Jorge Teillier) tiene dos particularidades fundamentales: 1) su valor genealógico, en el sentido de establecer un vínculo con el pasado histórico y familiar y 2) su valor “vegetal” o “natural” contra la irrupción de la modernidad simbolizada en este “asfalto” que “pudo sepultarlo [al tallo] para siempre”. En otras palabras, la poesía viene a ser la resistencia (estoica) contra el olvido y la modernización.

Por su parte, la genealogía se organiza explícitamente en este poema por vía masculina. La poeta que organiza (y “recrea”) sus recuerdos en el bus y dice: “se recrea una vez más la genealogía: el hombre viejo sube la cuesta, mientras el hombre joven y el nieto lo encuentran de regreso al hogar (...)”. Una cadena exclusiva de hombres donde el abuelo es quien “construye la casa en donde habitará la estirpe” (76), dejando como residuo un “mágico polvillo”, un “polvo de oro para transformar el mundo”. Así, con Clemente Riedemann, ambos comparten estos abuelos carpinteros que les heredan una tradición poética para “organizar” (Riedemann) y “transformar” (Torres) el mundo con la palabra y la memoria. En este sentido, más allá de las posibles referencias autobiográficas que vinculen al padre (Jorge Torres) con la transmisión del oficio poético, a partir de este poema se refuerza la idea de que la poesía se hereda simbólicamente por vía masculina.

Algunas conclusiones

A partir de la somera y resumida presentación del trabajo de estos cinco autores me interesa plantear algunas consideraciones comparativas en relación con lo que he llamado “poética genealógica” y que dice relación con los siguientes aspectos: 1) el uso de los discursos míticos e históricos en estas poéticas; 2) las distintas maneras en que los autores presentan los problemas interculturales de la región; y 3) las representaciones y funciones del “poeta” o “escritor” como voz (autorizada) para realizar un proyecto de memoria histórica y cultural.

En relación al primer aspecto, me parece que tanto en la poesía de Jorge Teillier como en la de Clemente Riedemann se alude a un tiempo mítico vinculado al ejercicio de la escritura. En el primero, el mito del “hijo pródigo” (por ejemplo) representa el regreso a la “casa natal”, que más allá de un deseo concreto por volver a ella (el hablante confirma en este retorno que no se “halla” como nunca se halló tampoco en el pasado) simboliza el ejercicio de una escritura que regresa al pasado para definir una posición en el presente. Clemente Riedemann, en el primer poema de

Karra maw'n, presenta un tiempo pre-histórico, pre-moderno, pre-invasión, como el espacio en que no es necesaria la escritura porque la poesía es la cultura y el paisaje, como, a su vez, la cultura y el paisaje son la poesía: un tiempo donde la palabra no es mediación y, como en la utopía de la vanguardia, la palabra es creación. Rosabetty Muñoz, que no hace alusiones metatextuales en su poesía, sitúa y semantiza las referencias míticas como la promesa de un discurso pre- o cristiano que no se cumple. Sin embargo, son el fundamento de las valoraciones de salvación que motivan a la “poeta-madre” a preocuparse por la herencia cultural. Para Jaime Huenún, en cambio, la alusión a un “abuelito Huenteo” degradado a la pérdida de todos sus poderes, evidencia que el mito es un discurso histórico que pierde caducidad.

Respecto al segundo aspecto, estos autores, como ya he señalado, presentan la historia de la región como un espacio de relaciones interculturales. Jorge Teillier representa la interculturalidad como un proceso en que el mestizaje ha devenido en una síntesis que olvida el componente indígena (lo que llamó el “oculto racismo”) al “reducirlo” y “asimilarlo” a una cultura “nacional”. Clemente Riedemann, en cambio, otorga voces y hace dialogar a las distintas culturas, para formular acuerdos y negociaciones entre las partes. Si en la conquista española y colonización europea el resultado de dicha “negociación” fue el exterminio de la “cultura originaria”, en la globalización, la propuesta es ofertar los “productos originarios” en la transacción comercial de las culturas. Jaime Huenún evidencia el proceso de transculturación que ha afectado al pueblo mapuche-huilliche en una zona específica del territorio, del cual el propio familiar-poeta-investigador es parte (a través de la pérdida de la lengua, los ritos, etc.), cuya zona y cultura debe visitarse, contarse y estudiarse. Rosabetty Muñoz, en tanto, plantea las “invasiones culturales” como una conquista-seducción que acarrea la desvaloración de lo propio y la culpa por haberse dejado invadir-seducir.

Finalmente, y como ya hemos visto, las representaciones empleadas para regresar al pasado utilizan distintas vías. Jorge Teillier desarrolla una historia “arquetípica”, dice, a través de un “médium” que le permite acceder a la historia de los antepasados. Un “forastero” mestizo que no pertenece físicamente a este mundo (porque se encuentra en otro tiempo y otro espacio), pero que es un descendiente de estos mundos culturales. Clemente Riedemann cuenta la historia de las colonizaciones española y alemana por medio de un “cronista” que es descendiente de uno de los inmigrantes alemanes que llegó a Chile. También presenta la figura del “corsario” europeo que coincide con el anterior en la posición distante aunque empática hacia el mundo que describe, y que se atreve a dar consejos y recomendaciones a las culturas “otras” que encuentra en su viaje. En la poesía de Jaime Huenún, como en Teillier, aparece la figura del familiar-viajero, también una especie de forastero que pertenece étnicamente a la cultura que describe en su calidad de descendiente pero con la distancia del pariente lejano. En *Puerto Trakl* este “forastero-apátrida”, al igual que todos los poetas del mundo que describe, recorre el

espacio de la poesía europea. Antonia Torres despliega la figura de una “poeta-joven- esposa-madre” que retorna al pasado como una obsesión de conectarse con una historia familiar plena y que la resitúa en su actual existencia. Como en todos los otros casos, el deseo de regresar al pasado es para contar la historia de un mundo que se sabe perdido (la infancia), pero no porque éste sea un mundo cultural en ruinas, vestigios de un tiempo y una cultura que se extingue y debe ser contada antes de que desaparezca, ni tampoco que establece conexiones entre mundos aparentemente distintos y que están conectados en la memoria (como es el caso del “pirata” de Riedemann que se instala entre los siglos XVII y XXI), sino porque se trata de un ejercicio aprendido, un hábito enseñado por el padre y que se traduce hoy en el oficio poético. En este sentido, podríamos decir que se trata de una costumbre o un gesto vacío, sin los contenidos de estos poetas historicistas proclives a ver los cambios en los mundos en que habitan. Si en la poesía de Torres, la “poeta” no está sola ni necesita estarlo para realizar su actividad poética (por el contrario, muchos de sus “poemas” son “conversaciones”, “pláticas” con la pareja), Rosabetty Muñoz desarrolla la voz de la comunidad, donde a veces se distingue una voz de la masa, del “mujerío”, o el “canto de una oveja descarriada”. No hay “un” o “una” poeta que observe el mundo para describirlo desde una perspectiva alejada y externa como son las posiciones que ocupan el “cronista”, “viajero”, “forastero”, “pirata” (europeos o mestizos). Por el contrario, esta voz se pronuncia desde el mundo que quiere describirse sin necesidad de un/una “poeta” que administre la palabra, como ocurre con los otros casos (donde tenemos una polifonía de distintas voces administradas por la figura del poeta). La voz de las mujeres violadas-seducidas por el “pirata” de *Coronación de Enrique Brouwer*, es la contraparte de estas versiones masculinas de la historia. Si se ha destacado la “subjetividad femenina” desarrollada por Muñoz en su poesía (Carrasco, 1991 y Mansilla, 1999, entre otros), creo que es necesario reparar en que las versiones de sus colegas hombres están también marcadas por su género. ¿Podríamos acaso decir que la versión del poeta pirata-corsario es neutra desde el punto de vista genérico y que podría desarrollarse una versión femenina del mismo? Sugiero, para finalizar, la imagen perturbadora de una atractiva “doña Juana” escéptica, asesina y violadora de nativos, capaz de cautivar a sus lectores a través de su simpatía y sabios consejos.

Bibliografía

Alonso, M. et al., (Eds). (1989). *Las Plumas Del Colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y Antología*. Santiago: Tamarcos.

Bianchi, S. (1990). *Poesía chilena*. Santiago: CESOC.

Binns, N. (2001). *La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares*. Concepción: Ediciones LAR.

Carrasco, I. (1991). "La poesía de Rosabetty Muñoz". Prólogo a *Hijos*. Valdivia: El Kultrún.

_____. (1995). "Karra Maw'n: las voces de la historia". *Estudios Filológicos* 30, 145-154.

_____. (1989). "Poesía chilena de la última década (1977-1987)". *Revista Chilena de Literatura* 33, 31-46.

Carrasco, I. y González, Y. (2000). *Poesía universitaria en Valdivia. Antología*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.

Colipán, B. y Velásquez, J. (1994). *Zonas de emergencia. Poesía – Crítica*. Valdivia: Páginadura.

Galindo, Ó. (1994). "La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia". *Paginadura* 2, 17-30.

_____. (1993). "Escritura, historia, identidad: poesía actual del sur de Chile". *Poetas actuales del sur de Chile*. Valdivia: Páginadura. 203-232.

Galindo, Ó. y Miralles, D. (1993). "Presentación". *Poetas actuales del sur de Chile*. Valdivia: Páginadura. 1-3.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Gigovich, A. (1887). "El valdiviano". En M. Rojas. (1957). *Los costumbristas chilenos*. Santiago: Zig-Zag.

Giordano, J. (1966). "La poesía de Jorge Teillier". En C. Cortínez y O. Lara (Eds.). *Poesía Chilena (1960-1965)*. Valdivia: Ediciones Trilce. 114-126.

González, Y. (1999). *Héroes civiles y santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del sur de Chile*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo.

_____. (1998). "Karra Maw'n y otros poemas: La antropología poética de Clemente Riedemann". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 2, marzo-agosto, 47-58.

_____. (1994). "Ritos de paso. Joven poesía emergente: sur de Chile y otros horizontes". *Zonas de emergencia*. Valdivia: Paginadura. 155-83.

Huenún, J. (2002). *Puerto Trakl*. Santiago: LOM.

_____. 1999. *Ceremonias*. Santiago: Ediciones Universidad de Santiago.

Lihn, E. (1966). "Definición de un poeta". *Anales de la Universidad de Chile* 137, 35-64.

Mansilla, S. (2002). "Escrituras etnoculturales: ¿escribir en o contra el otro?". *Claroscuro*. Revista literaria 4.

_____. (1999). *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe*. Versión electrónica.

_____. (1997). "Neruda y nosotros los adolescentes de 1973 (Poesía chilena de las provincias del sur)". *Alpha* 13: Universidad de los Lagos.

_____. (1996). "Clemente Riedemann: deseo de una historia y de un lenguaje vedados". *Estudios Filológicos* 31, 57-74.

Muñoz, R. (1986). *En lugar de morir*. Santiago: Cambio.

_____. (1991). *Hijos*. Valdivia: El Kultrún.

_____. (1994). *Baile de señoritas*. Valdivia: El Kultrún.

_____. (2005). *Ratada*. Santiago: LOM.

Riedemann, C. (2007). *Coronación de Enrique Brouwer*. Valdivia. Ediciones Kultrún.

_____. (1984). *Karra Maw'n*. Valdivia: La alborada.

Schopf, F. (2003). "Idilio y sentimiento catastrófico en la poesía de Jorge Teillier". Pedro Lastra (Ed.), *Homenaje a Félix Martínez Bonati*. Concepción: Ediciones Atenea.

_____. (1991). "Las fronteras de la violencia". *La Época*. Santiago, 12 de mayo, 1-2.

_____. (1990). "Algunas consideraciones". Prólogo a la antología *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*. Ed. Erwin Díaz. Santiago de Chile: Documentos.

Teillier, J. (1961). *El árbol de la memoria*. Santiago, Imprenta Arancibia Hnos.

_____. (1965). “Los poetas de los lares”. *Boletín de la Universidad de Chile* 56, 48-54.

_____. (1968). *Crónica del forastero*. Santiago: Imprenta Arancibia Hnos.

_____. (1970). “Nuestro oculto racismo”. *Puro Chile*, 24 de julio, 7.

_____. (1999). “La Araucanía y los mapuches según 3 viajeros extranjeros del siglo pasado”, “Escribir una crónica” y “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética”. *Prosas*. Santiago: Editorial Sudamericana.

Torres, A. (2006). *Inventario de equipaje*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Traverso, A. (2007). Modernización y regionalismo en la poesía de Jorge Teillier”. *Anales de literatura chilena* 8, 133-154.

_____. (2006). “El imaginario de la piratería en Coronación de Enrique Brouwer de Clemente Riedemann”. *Trilce* 14, 35-38.

_____. (2004). “Tiempo y poesía en “Historia de un hijo pródigo”, de Jorge Teillier”. *Anales de Literatura Chilena* 5, 135-146.