

Üllawtun y tramas canónicas en el relato mapuche contemporáneo: el proyecto de Graciela Huinao¹

Üllawtun and canonical plot in the contemporary mapuche narrative: Graciela Huinao's projects

MABEL EGLE GARCÍA-BARRERA^a
MARÍA FERNANDA INSULZA-DÍAZ^a
CAROLINA ANDREA NAVARRETE-GONZÁLEZ^a
MARÍA ISABEL LARA-MILLAPAN^b

^a Universidad de La Frontera, FECSH, Chile.
Correos electrónicos: mabel.garcia@ufrontera.cl, maria.insulza@ufrontera.cl,
carolina.navarrete@ufrontera.cl

^b Pontificia Universidad Católica de Villarrica, Chile.
Correo electrónico: mlaraa@uc.cl

Desde una perspectiva intercultural, y desprendiéndose de una investigación mayor, este trabajo aborda en el relato mapuche contemporáneo cómo dialogan a nivel canónico los géneros literarios occidentales -cuento, novela, biografía, testimonio, u otros- con los discursos mapuche ancestrales -*Pentukün*, *Piam*, *Epew* y *Nüttram*-, formando parte del mismo entramado textual. Específicamente, revisamos su operatoria a nivel global del proyecto literario de Graciela Huinao. Se concluye que desde una estética del *üllawtun* - menosprecio- articula la organización escritural de su obra con el objetivo de deconstruir las estructuras coloniales, entre estas las del género occidental. Con este fin, recurre al mecanismo de “inversión” yuxtaponiendo géneros y discursos; articulando los géneros de tradición occidental a través del “Simulacro de Biografía” (*Walinto* 2001) mediante la relación “ficción-historia”, mientras los segundos operan mediante la red discursiva protocolizada por el *rakizuam* -pensamiento mapuche- en la relación “verdad-historia”; desafiando así el pacto autor-lector.

Palabras clave: mapuche, relato contemporáneo, *rakizuam*, estética, literatura-historia.

From an interculturality perspective and coming of larger investigation this paper deals with the contemporary Mapuche history, how western literary genres -tale, novel, biography, testimony, or

¹ Este trabajo se encuentra financiado por la Universidad de La Frontera, adscrito al Proyecto DI22-0005.

others- dialogue at a canonical level with the ancestral Mapuche discourses -*Pentukün, Piam, Epew y Nüttram*-, forming part of the same textual framework. Specifically, we review its operation at the global level of Graciela Huinao's literary project. It concludes that from an *üllawtun* aesthetic -contempt-articulates the scriptural organization of her work with the aim of the deconstructing colonial structures, including those of the western genre. With this purpose, she resorts to the mechanism of "inversion" by juxtaposing genres and discourses; articulating the genres of western tradition through the "*Simulacro de Biografía*" (Walinto 2001) through the relationship "fiction-history", while the latter operate through the discursive network protocolized by the *rakizuam* -Mapuche thought- in the relationship "truth- history", thereby challenging the author-reader relationship.

Key words: Mapuche, Contemporary Story, Rakizuam, Aesthetics, Literature-History.

1. ANTECEDENTES GENERALES

La literatura mapuche contemporánea surge hacia fines del siglo XX como resultado del proceso de colonialismo y de transculturación que permeó al pueblo mapuche en todos sus ámbitos, incluyendo el giro forzado de su sistema discursivo/comunicativo oral hacia la adopción de soportes, cánones y códigos occidentales, donde destaca la imposición de la escritura en castellano. De este proceso surge un sistema literario que se tensiona al imbricar los elementos culturales impuestos con los elementos culturales propios; como se puede apreciar en la vinculación que se produce en la poesía entre el castellano y el *mapuzungun*, relación descrita por Iván Carrasco en términos de un collage etnolingüístico (1990); o, en el caso del relato contemporáneo, el cruce textual entre géneros como la novela, el cuento, el relato testimonial, la autobiografía, u otros, con los discursos ancestrales como el *nüttram*, el *pentukun*, el *epew*, o el *piam*; y, de manera más compleja, a nivel estético (García 2021) se tornan difusos los límites entre una estética realista (Bhabha 2002) con aquellas basadas en el *rakizuam* -pensamiento mapuche- (Paredes Pinda 2013; Ñanculef, J. 2016)².

Esta tensión se constituye en una de las características más visibles del nuevo proceso literario, el que se ha articulado en el border-line (Bhabha 2002) de las culturas en contacto, dando lugar a un espacio de negociación cruzado por la alteridad, y dinamizado por constantes desplazamientos semióticos producidos por una identidad cultural que se reconoce a sí misma como mapuche, pero que en lo cotidiano vivencia el constante tránsito entre dos epistemes o, bien, con un origen urbano y estando en una situación de desarraigo cultural se enfrenta a procesos identitarios complejos y a veces contradictorios. No obstante, en esta misma tensión los desplazamientos son autorregulados por un flujo enunciativo que

² Adriana Paredes Pinda en su tesis doctoral considera el *rakizuam* o pensamiento mapuche como un método hermenéutico que homologa el vuelo circular del *raki* -bandurria-, lo que busca probar en la poesía mapuche williche (2013); mientras para Juan Ñanculef el "Rakizuam es la forma ordenada y lógica de la acción del pensamiento propio y único del chegen, esto es del ser humano" (2016: 45).

tiene como referente central el ethos cultural mapuche, al que acude permanentemente mediante la alusión a los saberes y a las prácticas ancestrales, a la par que el acontecimiento discursivo se instala performativamente como acto político.

La conciencia de una discursividad orientada al espacio público, abre el texto literario a las problemáticas de la relación intercultural; allí los tópicos aluden al: reconocimiento de una identidad cultural diferenciada, vinculada principalmente a la noción de tierra/territorio, como espacio sacralizado y político; al desarraigo y a la ajenidad cultural; a la denuncia del despojo y del genocidio cultural; a la reelaboración crítica del discurso oficial, que ha legitimado sólo una versión de los acontecimientos históricos; a la problematización de la relación acontecimiento-lenguaje, donde intervienen sesgos teóricos de la reflexión estética, política y cultural de la cultura tradicional propia y de la occidental; a lo dialógico, como apertura al reconocimiento de otras voces de la literatura indígena y universal; a la autocrítica sobre el abandono de las prácticas ancestrales; entre otros recursos y estrategias que refieren a los procesos individuales y colectivos que transita el o la autor/a, mayoritariamente urbano/a.

Esta característica fronteriza no solo concierne a la actual producción literaria del pueblo mapuche, ella también se extiende a otras literaturas indígenas del continente, tal como lo ha señalado Arturo Arias (2013):

Estamos en efecto confrontando pues (...) lo que Mignolo denominó “border gnosis”, un concepto relativamente análogo al de “liminalidad” de Bhabha, ese pasaje intersticial entre dos formas diferentes de producción de sentido, de universos simbólicos, de patrones de expresión y de objetivación de la subjetividad. Estas categorías se asemejan a la noción maya--k'iche' de “tz'ib”, que en la mayoría de lenguas mayas contemporáneas es la raíz de “escribir”, sea alfabética o jeroglíficamente (Otzoy 151). Asimismo, se emparentan con lo que Silvia Rivera Cusicanqui ha denominado “ch'ixi, algo que es y no es a la vez (4).

En este sentido, el desafío de la aproximación teórica actual a este tipo de literatura implica comprender si los sucesivos desplazamientos de elementos que provienen de culturas en contacto -a nivel de lenguajes, discursos, cánones y estéticas, por ejemplo-, caracterizan esta textualidad literaria sólo por efecto de la asimilación histórico/cultural, o este tipo de textos representa la nueva condición cultural -diaspórica- que describe Fernando de Toro (2010), donde la “nomadía”, el fin de los grandes relatos, y el habitar el “instante” como presente, se establecen como características de la globalización cultural afectando entre otros ámbitos a la literatura.

Asistimos al fin del logos, de los grandes relatos y del binarismo que ha caracterizado la comunidad global, particularmente en Occidente. Es en este desmantelamiento de la posibilidad misma de la supremacía de una cultura sobre otra donde vislumbro la posibilidad productiva y penetrante del “nuevo” desplazamiento, capaz de

producir cultura independientemente de un canon dado, independientemente de una identidad cultural dada, independientemente de una tradición cultural dada (2010:10).

Sin duda la complejidad de este contexto moviliza nuevas formas de representación en la literatura mapuche, como aquellas que se dan en las obras de Graciela Huinao, quién desde la década del 80⁷ publica poesía y narrativa en castellano de acuerdo a los cánones literarios occidentales, aunque desde una perspectiva mapuche incluye discursos y prácticas ancestrales al abordar los procesos de identidad cultural, el despojo, el desarraigo, y la migración forzada que sufre el pueblo mapuche en el marco de la “herida colonial”. O bien, como aquellas obras que buscan excluirse de una perspectiva anclada sólo a lo ancestral. Entre ellas, destaca la vasta obra narrativa de Juan Colil, la cual ha sido catalogada por el mismo autor y por la crítica literaria³, al interior del canon tradicional occidental; etiquetada principalmente en el ámbito de la novela negra, sus textos se amplían además a otros géneros como la novela policial, novela de viajes, o, novela de espías; no obstante, se puede apreciar que estos cánones mantienen siempre una tensión encubierta al imbricarse y/o superponerse entre ellos, como en su obra *Espejismo cruel* (2021), generando una textualidad donde se difuminan y tensionan identidades, lugares, personajes, territorios y costumbres. Otras, son las obras de César Cabello, donde el texto se abre a voces y culturas universales al interior de un constante cruce canónico, desplegando una discursividad que se mueve en el límite de la poesía en verso, el caligrama, la prosa poética y el relato, y una heterogeneidad de voces e imágenes devenidas del dibujo, la fotografía, el relato gráfico, entre otros; todas ellas metáforas de una voz errante que emerge de los restos fragmentados de la memoria social, política, cultural e histórica de un país -Chile- que se ha desgajado al insertarse en el modelo económico neoliberal. O, las poéticas y narrativas de Kütral Vargas Huaiquimilla, quién también busca instalarse en las fronteras de los géneros artísticos y romper las formas canonizadas, abordando la alteridad como disgregación, alienación y crisis del sujeto posmoderno.

Desde este punto de vista, indagar cómo se establece la conformación de una literatura con características propias, es un proceso complejo ya que no sólo comprende el autorreconocimiento del autor/a a una adscripción identitaria, o a temas que emergen desde un particular conocimiento o práctica cultural, debido a que, como acabamos de ver, la producción artística también está sujeta a externalidades cada vez más dinámicas y cambiantes. No obstante, la mayor parte de la literatura mapuche alude de algún modo a los saberes ancestrales, al macrorrelato de la invasión colonial y a la pérdida de su territorio, así como a las relaciones culturales asimétricas, por lo que el componente histórico, el pasado como referente temporal, y su hábitat ancestral le son fundamentales; aun en los proyectos literarios de Colil, Cabello y Vargas Huaiquimilla, antes aludidos, los que no escapan al

³ El año 2018 recibe en España el Premio “Cosecha Roja” en el ámbito de la Novela Negra. <https://letrasdechile.cl/2019/02/08/juan-ignacio-colil-ganador-del-concurso-literario-pedro-de-ona-2018/>

guiño hacia la cultura mapuche, como la introducción de personajes y de paisajes del sur -el Wallmapu, territorio ancestral- donde se trasunta la añoranza al espacio cultural, tal como se puede apreciar en la novela *Al compás de la rueda* (Colil 2010); o, en algunos de los textos la alusión al despojo como en *Troya es tu nombre* (Vargas Huaiquimilla 2017); o, bien, la alusión a relatos ancestrales como el *Epew* o el *Piam* en *Industrias Chile S. A.* (Cabello 2011), o en *Nometulafken. Al otro lado del mar* (Cabello 2017).

En este sentido, se torna fundamental profundizar el modo en que este sistema literario contemporáneo, de carácter intercultural, inscribe o no los principios canónicos, narrativos y discursivos, u otros, de raíz ancestral anclados al *rakizuam*, para constituirse entonces en una literatura originaria que, modificada o transformada en su soporte, lenguaje y función por el contexto colonial e incluso postcolonial, se ha extendido en el tiempo como un solo tejido de voces desde los discursos primarios de la cultura ancestral-oral hasta el presente, conservando sus elementos propios en esta nueva situación enunciativa; o, en caso contrario ha variado a otro proceso que todavía no vislumbramos cuál es.

Cabe aclarar que, en el relato mapuche contemporáneo, al referirnos al proceso de “conservación” de determinados tipos de cánones occidentales como la novela, el cuento o el relato de viajes, y/o de determinados discursos ancestrales como el *Pentukun*, *Nütram*, *Piam*, o *Epew*, entre otros -explicados más adelante-, no establecemos a priori la existencia de géneros o tipos discursivos puros; ya que tal como señala Derrida en “La ley de género” (1980), estos están en permanente mutación por efecto del intercambio cultural y las transformaciones creativas e históricas, dejando claro que la mutación, transformación, quiebre o trasgresión del canon, no es un fenómeno aislado en la historia de la literatura universal.

De los muchos factores que determinan nuestro canon literario, el género se encuentra sin duda entre los más decisivos. No sólo hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros, sino que obras o pasajes individuales pueden ser estimados en mayor o menor grado de acuerdo con la categoría de su género (Fowler 1998: 100).

Desde una perspectiva intercultural y literaria en América Latina, este tipo de producción ha sido estudiada desde los procesos de “transculturación” por Ángel Rama (1982); mientras Cornejo Polar (2003) observa como característica su “hibridez” y su “heterogeneidad”, ante lo cual señala su particular interés de estudiar “una literatura (entendida en su sentido más amplio) que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí” (11).

Aunque en “el sistema literario mapuche” se reconoce que el género poético ha sido el de mayor proyección, con vastos reconocimientos nacionales e internacionales, nuestra actual investigación se enfoca principalmente en el relato, el que progresivamente ha ido construyendo su propio territorio. Este fortalecimiento expresivo ha significado para esta literatura abogar por su legitimidad para ser reconocida como una literatura nacional, en

tanto espacio de identidad e identificación que refiere a las problemáticas del colectivo para el colectivo, definiendo metafóricamente el espacio de “lo nuestro”, como sucede en la conformación de todas las literaturas nacionales; lugar desde donde creemos que se torna significativo entender los diversos desplazamientos canónicos, discursivos y estéticos que se producen, con un enfoque intra e intercultural.

Respecto de este propósito, este trabajo en particular aborda en el relato mapuche contemporáneo cómo dialogan a nivel canónico los géneros literarios occidentales -cuento, novela, biografía, testimonio, u otros- con los discursos mapuche ancestrales -*Pentukiün, Piam, Epew y Nütram*- al formar parte del mismo entramado textual; específicamente revisamos su operatoria al nivel global de la textualización, en el proyecto literario de la poeta y narradora Graciela Huinao, a través de sus obras: *Walinto* (2001), *La nieta del brujo* (2003), *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010), y, *Katrilef. Hija de un ülmen williche. Relato de su vida* (2015).

2. ESCRIBIR DESDE “LA VOZ” EN GRACIELA HUINAO

La escritora Graciela Huinao, desde sus borradores iniciales en la década del setenta, explora simultáneamente el género narrativo a través del cuento, y de la lírica mediante la escritura poética. Sus primeras publicaciones aparecen en la década del noventa a través de cuatro poemas en lengua castellana: “La Loika”, “Toki Levtraru”, “La india”, y, “El hablar de la tierra”, antologados por Edmundo Herrera en *Pájaros en la Isla* (1990) del Taller de Poesía “Isla Negra”.

Con su obra bilingüe en mapuzungun-castellano⁴, *Walinto* (2001), confirma -a primera vista- la inscripción de su proyecto escritural en el marco de la tradición literaria occidental. No obstante, esta afirmación requiere un mayor detalle para efectos de observar el tejido canónico.

Walinto (2001), no sólo es una obra de diecisiete poemas; es un texto que despliega una competencia explícita sobre la discursividad occidental y transparenta la conciencia de la función escritural en el espacio público. Prueba de ello es que esta publicación se destaca por una edición cuidada, con una solapa escrita en primera persona donde la autora comunica al lector: “Rahue es mi lugar de origen y el río me vio atravesar llorando la tarde que dejé mi hogar, como toda mujer mapuche obligada a emigrar”, sintetizando con ello un tópico que transversaliza sus obras -el despojo de la tierra/territorio por efecto de la colonización- lo que trae como consecuencia la pobreza y la migración a las urbes.

Sobresalen además las proféticas palabras de una gitana: “No tienes líneas en las manos, tienes versos”, las que sin duda hace públicas aquí porque respaldan y legitiman la función poética y escritural. Sin embargo, debido a que en lo profético “la palabra” se entiende como un don que se va a ir encarnando a través de la escritura y la publicación,

⁴ La traducción al mapuzungun corresponde a Clara Antinao Varas.

para Huinao resulta importante clarificar a través de sus propios discursos, cómo este don o atributo le ha sido heredado mediante su linaje en la transmisión oral desde la “voz” de su padre⁵, quién, a su vez, lo recibió de sus abuelos: “Mi padre encendía la voz/ para abrigarme bajo el calor/ de sus relatos./ El, en su niñez/ atrapó brujos y duendes/ de los cuentos de sus abuelos” (“En el país de mi infancia” 19).

Establecemos al respecto que esta “voz” no debe interpretarse únicamente como transmisión oral, en el sentido de la comunicación mediante un soporte articulado (Ong 2006: 19), ya que desde el punto de vista de la cosmovisión mapuche ancestral el acto de comunicación oral implica además transmitir un *neyen* o álito o fuerza de la *cüga*⁶, lo que le posibilita el dominio de la “palabra/comunicación” en y desde el mundo mapuche sacralizado, en sus dos vertientes: con lo humano y con las fuerzas nouménicas, tal como lo hace saber en su texto “Nawel Buta”: “Se rompe mi alma/ en angustiado canto de *Pewen*/ y voces antiguas/ acuden a mi puerta/ pero sólo yo/ entiendo sus lenguas/ que frías de miedo/ surcan la selva/ para morir en ella” (29). Lo anterior, nos hace notar que desde este primer discurso se advierte el doble manejo cultural que atraviesa *Walinto* (2001) y que caracterizará su obra literaria posterior.

Al discurso inscrito en la solapa le sigue una “Dedicatoria”: “A mis padres/ Herminia Alarcón/ Dolorindo Huinao”; un texto titulado “Simulacro de Biografía”; los diecisiete poemas en paralelo con su traducción al mapuzungun; y, un Índice.

3. EL ANVERSO DE LA VOZ: EL CANON OCCIDENTAL EN EL BORDE “LITERATURA-HISTORIA”

Desde el punto de vista canónico, nos interesa detenernos en el “Simulacro de Biografía”. Este es un texto breve que da cuenta de su vida mediante una secuencia de imágenes y metáforas:

Siempre me ha apasionado el misterio de la medianoche. Pareciera que el firmamento dejara caer afilados cuchillos hacia la tierra, partiendo la noche en dos.

Pienso en mi madre a medianoche, de un 14 de octubre de 1956, cuando mi boca se llenó de sur (9).

La concatenación retórica genera una alegoría sobre un particular modo de existencia: “la vida willeche del sur” en un contexto colonial; lo que traza una ruta enunciativa por el nacimiento, la experiencia de la vida familiar en la niñez, la discriminación en la escuela, la

⁵ Para Fernanda Moraga: “Ella toma el canto del padre para decir, para contar, para escribir que la dilatación original y la permanencia cultural son los cantos de la lengua que representan la oralidad: “Ahora/acuñados sus cantos/a mi vestido/ digo:/ La primera escuela/ de mi raza/ es el fogón/ en medio de la ruca/ donde arde/la historia/de mi pueblo...” (2001: 31).

⁶ Para Ricardo Latcham, la *cüga* es la pertenencia a “el grupo totémico” (1924: 110).

muerte de la madre, la adolescencia, la posterior muerte del padre, y la sobrevivencia a la pobreza que la lleva finalmente a emigrar a Santiago. En primera persona y firmando con su nombre, el texto cierra desde la añoranza al territorio:

Ahora, por la esquina de mi vida el tiempo pasa severo, en un barrio marginal de Santiago y todos los días echo a cuestras mis raíces, mientras mis ojos acarician la distancia entre yo y mi amante, que no he podido dejar ni olvidar: EL SUR (11).

Para Iván Carrasco (2019) este discurso sería:

un falso texto autobiográfico, pues no se ha escrito para contar la historia de una vida, sino para expresar algunos momentos más intensos que le ha dado esta existencia y dar a conocer su identidad de mujer mapuche. Pero tampoco para explicarla, sino para manejarla como señal ideológica (152).

Agrega este autor que este discurso es resultado de un proceso de aprendizaje de los modelos occidentales, cuya ambigüedad radicaría en que Huinao “está intentando mejorar su escritura poética imitando algunos discursos wingka, en este caso, una discutible imitación de una autobiografía” (152).

Por otra parte, Yeisi Niño (2021) adscribiendo a los escritores mapuches en el campo de la “literatura indigenista” -un error conceptual⁷-, interpreta el texto “Simulacro de Biografía” como un “poema” más, al interior de *Walinto* (2001):

En el poema titulado “SIMULACRO DE BIOGRAFÍA” la autora nos presenta una narración de su vida que, marca la historia del desplazamiento y la desigualdad de pueblo mapuche. El poema no está sujeto a ninguna métrica o rima en particular. Está constituido por nueve estrofas en el que el ancho de cada verso ocupa toda la hoja, lo que da la impresión de estar leyendo un diario de vida en verso libre (96).

Si bien la clasificación de Huinao bajo un “simulacro”, -phántasma (Sonna 210)⁸-, abre una zona de ambigüedad interpretativa sobre el uso y la función del género, nuestra perspectiva va en una dirección contraria a lo planteado por Carrasco y Niño. Respecto del primer autor, observamos que este “Simulacro de Biografía” es parte de una estrategia textual mayor empleada por la escritora; y, de la segunda referencia, no concordamos sobre

⁷ La “literatura indigenista” proviene de escritores no indígenas, quienes integran a la trama del relato las problemáticas del mundo indígena. La “literatura indígena”, por otra parte, es creada por escritores indígenas o primeras naciones; y en este amplio espectro se encuentra la “literatura mapuche”.

⁸ El concepto de “simulacro” se adopta aquí en el sentido de la tradición filosófica: “La esencia es lo que se expresa mediante el término *ousía*, es decir, el grado sumo del ser. Es sólo la idea la que expresa y posee este grado sumo de ser. La apariencia se expresa a veces como lo que aparece (*phainesthai*), a veces como lo que parece a alguien (*tò dokein*) y a veces como un tipo de semejanza inauténtica, como simulacro (*phántasma*)” (Sonna 2018: 110).

la clasificación de “poema”, debido a que el texto se encuentra escrito en prosa y se sustenta en una base textual expositiva-narrativa.

Cuál es el sentido de consignar la Biografía como Simulacro. Interpretar el sentido de este “simulacro” nos lleva a la iterativa figura de “inversión” que caracteriza la obra de Huinao, la cual se presenta mediante mecanismos específicos a nivel de la diégesis, como: “la contralectura de las convenciones éticas y religiosas de los dominadores”, “la resemantización del metalenguaje del discurso colonial, mediante la ironía”, “la deconstrucción de la versión de los hechos difundidos por la historia” (García 2006: 186-187).

Figura a la que en esta “auto/biografía” recurre inscribiendo una voz que se desdobra y se distancia del yo autorial para entregar un retrato desde la externalidad: la “biografía”; la que según el canon de este género debería estar en tercera persona y escrita por una fuente secundaria. No obstante, este discurso nos ubica ante un texto en primera persona que, firmado por el nombre de la autora al final del texto, se elabora desde una primera fuente y cuyo valor radica en que la información aportada es original, lo que desde el punto de vista del género se define como: “autobiografía”.

Aunque ambos géneros -biografía y autobiografía- devienen de la conciencia de estar abreviando una vida, restringiendo considerablemente los hitos informados, para efectos de este estudio concordamos con Jerome Bruner (2002) que ella siempre implica “una versión”:

Ningún autobiógrafo puede sustraerse a la pregunta: ¿de qué Yo trata la autobiografía, desde qué perspectiva está compuesta y para quién? La autobiografía que efectivamente escribimos no es más que una *versión*, un modo de conseguir la coherencia (108).

Detenerse en este detalle no es menor, ya que sostenemos que este juego de inversión del género occidental en Huinao -biografía/autobiografía- es un indicio programático de lo que es su proyecto literario en la perspectiva que adopta y cruza el tejido canónico; donde afirmamos que cada uno de los metatextos que le anteceden o se posponen a la obra literaria -Presentaciones, Notas-, el texto poético y cada una de las obras narrativas -cuentos y novelas- se despliegan como otras versiones literaturizadas que complementan y expanden este introductorio “simulacro de biografía” o la “auto/biografía” a lo largo de su proceso escritural.

Las lecturas de las obras nos remiten iterativamente a personajes nucleares a los que se les busca retratar en sus detalles de vida, todos ellos anclados a la historia del linaje de Huinao. Ejemplo de aquello es en *Walinto* (2001) donde la figura de su padre cobra especial atención, así como la alusión a su bisabuelo, y a su abuela: “Mi abuela/ Almerinda Loi Katrilef/ se levanta de esta tierra/ a esculpir golpe a golpe/ una macabra escultura:/ Tres chilenos/embistiendo a caballo/ a una mujer williche/ en su octavo mes de embarazo./ Hacha en mano abuela/ defendiste tu tierra”(43); personajes que en el libro *La nieta del Brujo* (2003) y en la novela *Katrilef. Hija de un ülmen williche -Relato de su vida-* (2015), se

les genera el espacio literario para dar contexto cultural a su proceso de vida y a la vivencia del despojo de su tierra/territorio en una interculturalidad obligada.

En este juego de inversión, la dimensión auto/biográfica actúa como un mecanismo de modelación de los géneros, lo que resulta ser en su obra literaria un complejo esquema semiótico⁹ y simbólico¹⁰ del tejido canónico occidental, mediante el cual se activa el “enmascaramiento” del canon mapuche ancestral.

Este procedimiento de “inversión”, deviene de una estrategia escritural que tiene como base una “estética del *üllawtun*”, cuya traducción aproximada sería el “enojo” o “menosprecio”, mediante la cual expone o visibiliza al colonizador en el daño que le ha realizado a su linaje -linaje de *ülmen-*, y a su tierra/territorio, mediante la usurpación, la minorización y la racialización del pueblo mapuche.

Como consecuencia, el sentimiento de dolor *-llafken-* se transforma en cuestionamiento y desacralización de las estructuras coloniales a través de recursos como el “humor”, la “parodia” y la “ironía”, todos ellos vinculados al procedimiento de “inversión” antes señalado. Concordamos aquí con el estudio que realiza Damsi Figueroa (2018), quien ha planteado que el “humor” en la obra de Huinao adquiere distintas funciones, entre ellas “el proceso de ruptura de las estructuras hegemónicas que rigen el discurso oficial, histórico, religioso, político, etnográfico” (98).

Mientras el doblez que emerge del “Simulacro de biografía” -la “auto/biografía”- se aproxima a la “parodia”, al dar cuenta de una actitud que Peter Ivanov Mollov (2006) describe como “una interpretación cómica de lo serio, un enfoque nuevo, subversivo y ridiculizador de lo tradicional, lo convencional, lo topicalizado” (s/p). Simultáneamente a lo anterior, la “ironía” se hace presente en la yuxtaposición de los géneros y en la ambigüedad del locus de enunciación, desde donde se transforma el pacto implícito entre escritor-lector al desviar la atención al plano formal y semántico del texto; un lector que se enfrenta a priori al género occidental -novela, cuento u otro- atraído por el formato libro y el idioma castellano, no advirtiendo que está frente al complejo discursivo ancestral que se despliega bajo las fórmulas del *rakizuam* en la comunicación intra e intercultural. Emerge así la ironía, un recurso que según Lauro Zavala (1992) es “producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero” (64).

Desde el punto de vista del canon occidental, el foco de la escritura biográfica se orienta al registro histórico, dado que la biografía ha sido circunscrita como género a

⁹ De acuerdo a Umberto Eco “La noción interpretante puede traducirse así: el interpretante es el significado de un significante, considerado en su naturaleza de unidad cultural, ostentada por medio de otro significante para demostrar su independencia (como unidad cultural) del primer significante” (1989: 74). Lo que genera un complejo proceso de semiosis ilimitada, propio de todo acto comunicativo.

¹⁰ “El significado simbólico... depende críticamente de la capacidad humana para internalizar ese lenguaje y usar su sistema de signos como interpretante de estas relaciones de «representación»” (Bruner 1991: 77).

la Historiografía, de acuerdo a Víctor Manuel Núñez García (2013: 203-226). Además, habría que considerarla como un “género factual”, junto a lo histórico y documental, desde el punto de vista de Javier Moral (2010):

como género el relato biográfico se construye también según unos códigos que posibilitan su legibilidad; una cosa es lo vivido y otra muy distinta su representación (literaria, fílmica), sujeta a las imposiciones culturales que posibilitan su lectura; como anotó Jules Gritti, desde el momento en que un acontecimiento es relatado, “lo vivido se transforma en representado y lo dado en el acontecimiento es aprehendido según las categorías del relato” (s/p).

Esta transformación al relato que refiere Gritti es compleja en el ámbito intercultural, ya que moviliza dos concepciones de “relato”, a lo menos el oral y el escrito, así como categorías organizadas culturalmente de modo diverso. En este punto vemos, en el caso de la “auto/biografía”, que esta es simultáneamente experiencia individual/colectiva e histórica/ahistórica de acuerdo al modelo cosmovisional mapuche; experiencia que Huinao busca comunicar iterativamente insistiendo que en su escritura literaria existe una cierta fidelidad histórica en los acontecimientos, al provenir la información desde las fuentes orales de su linaje.

Así literatura e historia se articulan en la trama, como lo declara en el texto inicial “Desde el vientre de mi madre” de su libro *La nieta del Brujo* (2003), donde señala que su madre y abuelos “escriben sus cuentos en este libro”, por lo que su desafío es “hacer que sus páginas hablen por ellos” (7). Esta perspectiva se reitera en el texto inicial de su novela *Katrilef. Hija de un ñlmen williche -Relato de su vida-* (2015) “Para que no muera conmigo. (A modo de presentación)” (3), donde asume su escritura como “registro” de su herencia cultural, y “testimonio” de esa “heredad” (4); y, también, desde la Nota que cierra este libro, donde la autora señala que ha tratado de “hacer un relato coherentemente fiel, lo más cercano a la transmisión oral” (179), consciente de que, si bien algunas fechas no “se ajusten a los relatos”, busca “así mantener la veracidad” de un traspaso oral que ha estado en su hogar de generación en generación.

Desde nuestra perspectiva, el núcleo del proceso auto/biográfico de Huinao se circunscribe al *newe kuifi em* o “tiempo transcurrido recientemente”; el cual el investigador mapuche Prosperino Cárdenas (2005) describe en los siguientes términos:

En esta dimensión las personas tienen conciencia de los acontecimientos pasados, pero no hay una especificación temporal definitiva y clara. Se toman como referencia cuatro generaciones de abuelos, las que han ido transmitiendo sus saberes de generación en generación (108).

A modo de ejemplo, vemos cómo desde *Walinto* (2001) hasta la novela *Katrilef. Hija de un ñlmen williche -Relato de su vida-* (2015), se despliegan los hilos del linaje de cuatro generaciones; las cuales refieren tanto a la línea matrilineal como a la patrilineal.

Complementa lo anterior la apertura al *Rüf Kuifi* o “el tiempo real transmitido”, el que según Cárdenas (2005) “indica el pasado lejano-remoto y corresponde a la dimensión mayor, denominada *kuifi*...en ella se engloban los tipos de conocimiento y acontecimientos que están en relación con el aspecto filosófico y religioso de la sociedad mapuche” (107-108). Esta apertura a la temporalidad mayor, la vemos a través de la inserción de fragmentos de *Piam* -relato verdadero/histórico- como el que se inserta en *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010): “siempre había escuchado decir a su abuelo que la religión del pueblo mapuche es dual; que árboles y volcanes algunos eran hembra y otros macho. Como lo fueron los primeros habitantes que dieron origen al pueblo mapuche cuando llegaron desde el wenumapu” (42); o, mediante el *Piam* del *Abuelito Wenteyao* -protector del pueblo williche- en *Katrilef. Hija de un ülmen williche -Relato de su vida-* (2015) al que se alude constantemente a lo largo de sus páginas (cfr. 47, 73, 84, 91, 113), o en *La nieta del brujo* (2003) bajo el nombre de “Taita Wentriao” (cfr. 30).

En la organización escritural de sus obras, la referencia al acontecimiento colonial -donde la autora se sitúa-, se despliega circularmente abriendo la temporalidad desde el presente hacia el pasado, subsumiendo el referente en la dimensión mimética de la obra mediante un juego de equivalencias.

Lo anterior se establece de acuerdo a los parámetros del discurso colonial, en el que se “emplea un sistema de representación, un régimen de verdad, que es estructuralmente similar al realismo” (Bhabha 2002: 96); un argumento que ha sido revisado por Mabel García (2011) en las obras de Graciela Huinao y Ruth Fuentealba Millaguir, observando cómo opera la construcción de la trama a partir del concepto de “Metahistoria” de Hayden White: “Para White “la construcción del discurso de la imaginación histórica se adscribe a la “Metahistoria”, a partir de la construcción de la “trama” la que es recobrada a través de una serie ordenada de tipologías” (2011: 137).

Sin embargo, más allá de distinguir cuatro series típicas que transversalizan la trama en la obra de Huinao y de Fuentealba Millaguir, García (2011) propone que la noción de metahistoria sugerida por White debe ser discutida a nivel epistémico,

toda vez que sigue abriéndose una zona ambigua sobre los elementos realmente significativos de estas obras, debido a que en su estructura profunda persiste la rearticulación de los principios epistemológicos, éticos y estéticos de la cultura mapuche tradicional, aunque en la superficie se ocupen códigos occidentales (143).

En este sentido, el texto literario mapuche se convierte en un lugar donde la escritura resulta ser una extensión de la cultura oral, generándose una transformación singular que se explica en el marco de los procesos de adopción e innovación cultural que ha caracterizado históricamente al Pueblo Mapuche, como mecanismo de conservación de su cultura.

Justamente es en el espacio textual intercultural donde se tensionan, luchan y transforman los modos de expresión que provienen de dos culturas disímiles. Un ejemplo significativo, que es necesario considerar, ocurre en el ámbito de la conceptualización y uso

del concepto de “género” literario respecto de los “discursos” ancestrales mapuche. Se torna evidente que el concepto de género no ha sido aplicado para su descripción cuando los estudios se refieren a la cultura mapuche.

Desde nuestra óptica esto se debe a varias razones, entre ellas: la connotación del significado etimológico que da origen a la noción de “literatura” –littera(e)– en una tradición escrita, respecto de una cultura de raíz oral como la mapuche; una perspectiva que además integra una cierta visión de la “creación artística” -desde lo ficcional hasta lo verosímil- que no está en el pensamiento ancestral; y, una concepción de género que se ha organizado sobre categorizaciones fijas -aunque cada cierto tiempo se busquen traspasar-; mientras que en la cultura mapuche las fronteras entre los distintos discursos son más difusas, pudiendo estos actuar concatenadamente y/ o yuxtaponiéndose en la situación comunicativa.

4. EL REVERSO DE LA “VOZ”: EL CANON ANCESTRAL EN EL BORDE DE LA “VERDAD-HISTORIA”

En este espacio de disputa, donde hemos señalado que el juego de “inversión” enmascara el manejo y el despliegue canónico mapuche ancestral, particularmente de aquellos discursos de carácter global o superestructural; encontramos algunos estudios que dan cuenta de tipos de discursos mapuche ancestrales injertados en las obras de Huinao; como: el *Epew* y el *Ül*, descritos por Eduardo Barraza (2018); o un *Epew* en particular en María Fernanda Libro (2022); y otros de carácter transversal como el *Nütram*, señalado por Damsi Figueroa(2018) y por Estela Imigo (2018).

Desde los estudios literarios, Eduardo Barraza (2018) señala que, a través de la lengua como depositaria de la memoria oral, Huinao integra en su texto *Desde el fogón de una casa de putas williches* (2010), “no al modo de una recopilación letrada sino al modo de un natural registro de relatos, leyendas, cantos y versos de cuna (epew: cuento; ül: poesía)” (47), tales como:

“Zorras con zorras se daban” (66); “La yegua y la puma” (67-69); “La gallina empollá” (140); “El canto del jote”, recitado por la Pinkoya (77); “El Laukao y la Guatípota” (92); “Mis abuelas loberas” que refiere el genocidio de las mujeres canoeras, entonado por la Culítica (94); “Millaray”, una canción de cuna recordada por Yanki (Rana), hija de la Pinkoya (121,122) (47).

Profundizando el carácter lúdico del *Epew*, María Fernanda Libro (2022) distingue en la novela de Huinao la orientación política que contiene este tipo de discurso. A partir de su observación del relato “La yegua y la puma”, describe un sentido de resistencia en la subversión que la yegua realiza a la estrategia del engaño de la puma: “la yegua termina por generar empatía ya que, en un sentido traslaticio, hace suponer que será posible burlar el orden de dominación preestablecido y reestablecer en su realidad, al menos momentáneamente, algo de justicia” (259).

Esta doble función de los *Epew* pone en evidencia un nuevo juego de inversión. En la obra *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010), Huinao introduce el *Epew* como “Fábula” -género occidental-, al describir un *zugu* -diálogo, comunicación- en el cual se visualiza la capacidad que tiene uno de los personajes de transmitir un relato mediante lenguaje verbal, complementado con su representación escénica: “Nunca se adjudicó una autoría, sus fábulas siempre empezaban: ‘Dicen que dijo mi abuelo...’” (67).

Si observamos esta condición de transmisión de la oralidad en la cultura mapuche: “dicen que dijo”¹¹, la partícula deíctica nos lleva más allá de simple “fábula”, al encontrarse esta yuxtapuesta respecto de dos tipos de discursos ancestrales: el *Epew* y el *Piam*; los que a su vez también están superpuestos entre sí. Mientras por una parte el *Piam* comprende “un tipo de discurso que transmite acontecimientos guardados en la memoria colectiva, y que se define como “contar sobre la realidad del pasado” (Cárdenas 2005: 107); por otra parte, la forma de entretención que adquiere el relato como *Epew* es propio de la pedagogía mapuche, la que busca acercar las enseñanzas de vida mediante una forma didáctica y con un fin moralizador; tal como lo señala el investigador Gilberto Sánchez (1996), el *Epew* es un “relato de ficción, cuyos protagonistas son animales y aves que, de ordinario, interactúan entre sí y, ocasionalmente, con el hombre” (290).

Lo que se representa aquí, mediante *Epew*, es una transmisión oral colectiva hacia un colectivo, de un relato “verdadero”, por lo tanto, alguna vez acontecido -*Piam*-; el que se ha traspasado generacionalmente de manera didáctica, y anclado a una figura del linaje: el “abuelo”; cumpliéndose así el protocolo cultural ancestral en este acto de diálogo o *zugu*, donde “dicen que dijo”.

Esta transposición concatenada o de yuxtaposición de los discursos mapuches, también se puede apreciar en la propuesta de Damsi Figueroa (2018), quien refiriéndose al Prólogo de *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) observa en la intención de la autora un discurso ancestral que transversaliza la obra, señalando que esta novela puede leerse como un *Nütram*:

Huinao escribe desde su “conciencia obrera mapuche” (2010: 11), ahí está la fuerza que le impone reunir, a modo de *nüxram* en una “junta” o *trawun*.” las voces presentes y pasadas que transmiten la memoria histórica y la sabiduría de su pueblo (94).

Postura que es refrendada por Estela Imigo (2018) quien posiciona:

la obra de Graciela Huinao como un testimonio que es transferido a través de la historia oral (Randall 2002) o *nütram*, cuyo discurso se remonta, principalmente, al pasado histórico del pueblo mapuche, desarrollándose entre dos o más hablantes como una conversación (349).

¹¹ “Es habitual encontrar en “*ngütram*” y “*epew*” las formas “*feypirkey*” (dicen que dijo) o “*pipingerkey*” (dicen que estaba diciendo o decía), que se intercalan en el discurso directo” (Merino y Caamaño 1998: 59).

Para Bernardo Colipán (2019), el *Nütram* como género discursivo se encuentra “constituido principalmente sobre la base de narraciones de hechos históricos y de vida cotidiana. El *nütram* toma forma de autobiografía, relatos, descripciones y experiencias de vida sostenidas tanto en un tiempo cotidiano como una zona de la memoria” (119). De este modo apreciamos cómo este tipo de discurso se convierte en un dispositivo narrativo amplio, o un macrodiscurso que se metamorfosea adoptando otras variantes de acuerdo a la situación comunicativa.

Desde el punto de vista de la dinámica que genera el *Nütram* en la novela de Huinao, resulta interesante la homologación que realiza Figueroa entre el círculo comunicativo intracultural del *trawun* con el espacio literario -occidental-, el cual se abre “en un nuevo contexto histórico, como vehículo comunicante que deja abierto el espectro de su recepción, asumiendo el carácter intercultural de su escritura” (95).

Este carácter integrador o inclusivo del discurso ancestral lo había observado la lingüista e investigadora María Eugenia Merino (1999) en el “*wewpin*”, el cual actúa “ya no como un tipo de discurso específico sino como una estructura cognoscitiva enmarcadora de la cual se derivan varios tipos de discursos relacionados por sus rasgos comunes” (333).

Para la lingüista y poeta María Isabel Lara Millapan (2023)¹², la diferencia que existe entre ciertos cánones literarios occidentales respecto de los discursos mapuches se puede ejemplificar con *La nieta del brujo* (2003), donde los relatos se leen como “cuentos” en circunstancias que estos corresponderían a varios *Nütram*. Esta distinción no es un detalle, porque su trasfondo es epistemológico: mientras el cuento es ficción o un modo de verosímil, el *Nütram* es un relato verdadero, histórico, y educativo para la cultura mapuche. Esta observación bien puede extenderse al género novela, por ejemplo.

Observando al *Nütram* como uno de los discursos transversales en el proyecto literario de Huinao, acentuamos el carácter comunitario que adquiere este discurso, mediante el cual emite su *zugu* desde su linaje como “voces atemporales”, al hablar de su vida, de la familia y del colectivo en los distintos procesos históricos, políticos y socioculturales; yuxtaponiéndose este discurso a la “auto/biografía”, como eje de la organización escritural del canon occidental, cuya “voz” se caracteriza por ser individual.

Es en esta operación del *zugu*, situado en un imaginario intracultural, que adquiere sentido la nomenclatura de “Simulacro de Biografía” como parodia.

En esta misma dirección, situados en el “yo” autor/narrador nos encontramos ante el *Inche*, un “yo” que nunca es una partícula individual, nunca separada de los “otros”, sino que por el contrario se encuentra integrada al colectivo desde su *tugün* y su *küpan*¹³. Es esta visión de conjunto o de integralidad de la persona, la que se extiende transversalmente a todo su discurso.

¹² Reunión de trabajo 16 de enero de 2023. Temuco.

¹³ “Según los / las kimche y otros estudios, plantean que el *tuwün* se refiere a la procedencia territorial o lof de la persona, es decir, el contexto sociocultural donde la persona nació y fue socializado y el *küpan* o *Küpalme* se refiere a la procedencia familiar” (Curihuentro 2007: 62-63).

De acuerdo a las investigaciones etnográficas realizadas por la lingüista María Eugenia Merino (1999):

Narrar, recitar, orar o cantar es hacer “dungun”, cuya traducción “hablar” es muy restringida; de hecho “dungun” implica “por mi habla hablan mis ancestros, los espíritus de los personajes míticos”, y lo que dicen es mucho más que el tópico o tema, es la propia vida (59).

El *Inche* se extiende a través del relato de Huinao desde otra organización discursiva global: el *Pentukün*, una fórmula ritual de presentación que subsume y es subsumido por el *Nütram*; aunque algunas investigaciones como las de Adriana Paredes Pinda (2013) y de Ana Ñanculef y Cristian Cayupan (2016) lo ubican al interior del *Nütram* en una contigüidad luego del *Chalin* -saludo inicial-.

El *Pentukün* es un discurso tan complejo como el *Nütram*:

cuando un miembro del *lof che* (comunidad) se presenta ante otros miembros desconocidos del *lof che*, realiza una ritual que se denomina *pentukun* (conversación sobre la familia), a través del cual la persona que se presenta hace una narración, remontándose al pasado hasta la cuarta generación, indicando el lugar geográfico de proveniencia, las características que presenta el lugar, la genealogía familiar, las cualidades y características de la familia, etc., hasta llegar a decir inche “aquí estoy yo y así soy” (Cárdenas 2005: 80-81).

El *Pentukün* en la obra de Huinao se extiende como presentación protocolar a un lector posible, por lo tanto, desconocido; convirtiendo en relato la actualización de una práctica cultural que implica mostrar/saber quién “habita” dentro de la persona que se encuentra ante sí en el proceso de *zugu* -comunicación dialogada-.

Pentukun es un saludo colectivo donde está la persona, el che, después la familia y el lof; por ello se dice *chumley mi am, chumley tami pu che, chumley tami lof*. El saludo es colectivo porque en la cultura toda la visión es colectiva, territorial (Lara Millapan 2023).¹⁴

5. A MODO DE CONCLUSIÓN. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA PERSISTENCIA DE LA “VOZ” ANCESTRAL

De lo señalado anteriormente podemos observar en la obra de Huinao cómo se despliega el proceso discursivo de la cultura mapuche entreverado con los géneros de tradición occidental; generando un complejo discursivo que se encuentra regulado por los

¹⁴ Reunión de trabajo, 16 de enero 2023.

protocolos socioculturales: iniciando el diálogo “autor-lector” mediante el *Pentukün*, el que a su vez progresivamente adopta la modalidad del *Nütram*, injertando en sí aspectos del *Piam* y/o del *Epew* dependiendo de la situación narrativa respecto de los acontecimientos abordados. En este sentido, la dificultad se encuentra en distinguir cuál es el punto de concatenación entre *Pentukün* y *Nütram*; o, si ambos discursos se relacionan desde la yuxtaposición; o, todos estos discursos son subsumidos o subsumen al género occidental -biografía, autobiografía, poesía, cuento, novela, testimonio-; debido a los límites difusos que presenta una obra que emerge en el espacio de contacto cultural.

Lo que si podemos constatar es que desde *Walinto* (2001) a *Katrilef. Hija de un ülmen williche -Relato de su vida-* (2015), el complejo discursivo mapuche avanza del *Inche*, como ha podido observarse en el “Simulacro de Biografía”, hacia su *Küpalme* -linaje- a través de *Walinto* (2001), *La nieta del Brujo* (2003), *Katrilef. Hija de un ülmen williche -Relato de su vida-* (2015), deteniéndose en el *Tuwün* -territorio williche-, a través de *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) y *Katrilef. Hija de un ülmen williche -Relato de su vida-* (2015). No obstante, y de forma evidente, cabe señalar que *Walinto* (2001), su primera publicación, contiene el germen de este recorrido, el que será desplegado a lo largo de su proyecto escritural.

Destacamos además que en este proyecto escritural se aprecia mayoritariamente una organización histórica por hitos, lo que corresponde a la lógica del *rakizuam* de los antiguos -mapuche yem-, y no por fechas cronológicas; exceptuando el primer poema de *Walinto* (2001), como origen de la ocupación colonial: Salmo 1492, y algunas fechas relativas a su nacimiento, y a su primera publicación.

Graciela Huinao, desde los inicios de su proyecto escritural, tanto a través de su poesía como de su narrativa, busca hilvanar una trama, la propia, con los hilos de su linaje; linaje williche que se encuentra unido a las historias de despojos y erradicaciones de una historia colonial. Es esta insistencia casi autoetnográfica de raíz ancestral, lo que transforma las fronteras canónicas de su discurso poético y narrativo, relevando los modos canónicos ancestrales, en un espacio literario donde se tensiona y antagoniza: una visión literaria/historiográfica; una voz individual/colectiva; un canon como género/discurso; de una cultura occidental/mapuche; respectivamente.

Sin duda, queda mucho por avanzar en el estudio de las especificidades que caracterizan a la literatura mapuche contemporánea, particularmente las relacionadas con el nivel canónico y estético, con un enfoque desde el *rakizuam*.

OBRAS CITADAS

- Arias, Arturo. 2013. “Nahuahtlizando la Novelística: De infiernos, paraísos y rupturas de estereotipos en las prácticas discursivas decoloniales”. *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*. 1: 1-29. Universidad Estatal de Ohio. En línea. <https://www.alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-2013.html> [21-01-2023].
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- Barraza, Eduardo. 2018. "No sólo multiculturalidad: Desde el fogón de una casa de putas williche de Graciela Huinao". *Anales de Literatura Chilena* 19.29: 37-51.
- Biblioteca Nacional de Chile. 2022. "Biografía. Graciela Huinao". En línea <https://www.bibliotecanacional.gob.cl/noticias/graciela-huinao> [26-04-2023]
- Bruner, Jerome. 1991. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid-España: Alianza Editorial.
- _____. 2002. *La fábrica de historias. Derecho, Literatura, Vida*. Buenos Aires. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Cabello, César. 2011. *Industrias Chile S.A.* Santiago: Piedra de Sol Ediciones.
- _____. 2017. *Nomentulafken. Al otro lado del mar*. Santiago: Lom Ediciones.
- Cárdenas, Prosperino. 2005. "Introducción. Asumir la formación en educación intercultural considerando saberes y conocimientos mapunche o mapuche". *Educación, currículum e interculturalidad. Elementos sobre formación de profesores en contexto mapuche*. Facultad de Educación. Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- Carrasco, Iván. 1990. "Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones." *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*. 4: 19-27. Temuco: Universidad de La Frontera.
- _____. 2019. *Poesía Mapuche. Mundos superpuestos*. Valdivia: Ediciones Universidad Austral de Chile.
- Colil, Juan. 2010. *Al compás de la rueda*. Santiago: Das Kapital Ediciones.
- _____. 2021. *Espejismo cruel*. Santiago: Editorial Los Perros Románticos.
- Colipán, Bernardo. 2019 "Cuadernos de Osorno" 117-136. *Diálogos bajo el volcán*. Jaime Caucau & Bernardo Colipán Editores. Osorno: Ediciones Kultrún.
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar". Perú: Latinoamericana Editores.
- Curihuentro Millaleo, Sergio. 2007. *Saberes mapuche que debiera incorporar la Educación formal en contexto interétnico e Intercultural según sabios mapuche*. Tesis para optar al grado de Magíster en Educación con mención en Currículum y Comunidad Educativa. Santiago: Universidad de Chile.
- de Toro-Garland, Fernando. 2010. "El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad". *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. 5: 8-30. Universitat de València. En línea. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2263/12891> [05-12-2022].
- Derrida, Jacques. 1980. "La ley del género". *Teoría y Análisis Literario*. Traducción al castellano por Ariel Schettini. 2-26. Argentina: Universidad de Buenos Aires. En línea. <https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf> [01-06-2021].
- Eco, Umberto. 1989. *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Figuroa, Damsi. 2018. "El humor en la narrativa de Graciela Huinao" *Acta Literaria* 56: 91-110. Concepción: Universidad de Concepción.

- Fowler, Alastair. 1998. "Género y canon literario". *Teoría de los Géneros Literarios*. 95-128. Miguel Ángel Garrido (Compilador). Madrid: Arco Libros S. A.
- García-Barrera, Mabel. 2006. "El discurso poético mapuche y su vinculación con los 'Temas de resistencia cultural'". *Revista chilena de literatura*, 68: 169-197. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- _____. 2011. "La actual narrativa mapuche: Testimonio, memoria y "repetición". *Lengua y Literatura Mapuche*. 11: 131-144. Temuco: Universidad de La Frontera.
- _____. 2021. "Transformaciones estéticas en la poesía mapuche contemporánea". *Revista Chilena de Literatura*. 104: 47-72. Santiago: Universidad de Chile.
- Herrera, Edmundo. 1990. *Pájaros en la Isla*. Taller de Poesía "Isla Negra". Santiago: Sociedad de Escritores de Chile.
- Huinao, Graciela. 2001. *Walinto*. Santiago: Ediciones La Garza Morena.
- _____. 2003. *La nieta del Brujo*. Santiago: Julio Araya Editorial.
- _____. 2010. *Desde el fogón de una casa de putas williche*. Osorno: Ediciones Caballo de Mar.
- _____. 2015. *Katrilef: Hija de un ülmen williche -Relato de su vida*. Santiago: ICIIS Centro Interdisciplinario de Estudios Interculturales e Indígenas.
- Imigo, Estela. 2018. "Narrativa mapuche, heterogeneidad e identidad en *Katrilef: hija de un ülmen williche* de Graciela Huinao" 347-354. *Actas II. Estudios. Formas de lo heterogéneo: condiciones e intermedialidad*. XXI Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL). Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Lara Millapan, María Isabel. 2023. Reunión de trabajo: "El relato mapuche contemporáneo". 16 de enero de 2023. Temuco.
- Latcham, Ricardo. 1924. *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Libro, María Fernanda. 2022. "Epew, xampurria y kawin en la narrativa de Graciela Huinao y Javier Milanca Olivares" 237-265. *Literatura: teoría, historia, crítica* 24.2: 237-265. Universidad Nacional de Colombia. En línea. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/issue/view/5822> [15-05-2023].
- Merino, M. E. y Caamaño, R. 1998. "Develación de esquemas cognitivos del pensamiento mapuche a través del deíctico de primera persona gramatical". *Nueva Stylo* 1: 37-66. Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- Merino, María Eugenia. 1999. "El discurso "wewpin" en la etnoliteratura mapuche" *Onomazein* 4: 321-333. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Mollov, Peter Ivanov. 2006. "Problemas teóricos en torno a la parodia. El "apogeo" de la Parodia en la Poesía Española de la Época Barroca" *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*. 11:s/p. En línea. <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm> [25-03-2023]
- Moraga, Fernanda. 2001. "Entre memorias y re-escrituras de la historia: esbozos de una aproximación a la poesía escrita mapuche en Graciela Huinao y Adriana Pinda". *Li-*

- teratura y Lingüística. 13:25-37. En línea https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112001001300003 [22-05-2023].
- Moral, Javier. 2010. “La biografía fílmica como género”. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Organizado por el Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno y celebrado del 9 al 11 de septiembre de 2010 en la Universidad Carlos III de Madrid. En línea. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/11321#preview> [05-05-2023].
- Niño, Yeisi Julieth. 2021. “Graciela Huinao y la poesía mapuche: la frontera como marca”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* Año VII. 12:88-103. En línea. [\(PDF\) Graciela Huinao y la poesía mapuche: la frontera como marca | Julieth Niño - Academia.edu](#) [24-11-2023].
- Ñanculef, Ana y Cayupan, Cristian. 2016. *KuifikeZugu. Discursos, relatos y oraciones rituales en mapuzungun*. Wall Mapu: Comarca Ediciones.
- Ñanculef Huiaquinao, Juan. 2016. *Tayñ mapuche kimün. Epistemología mapuche -Sabiduría y conocimientos*. Cátedra Indígena. Santiago: Universidad de Chile.
- Núñez García, Víctor Manuel. 2013. “La biografía como género historiográfico desde la Historia Contemporánea Española”. *Erebea: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 3: 203-226
- Ong, Walter. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Paredes Pinda, Adriana. 2013. *Epu rume zugu rakizuam. Desgarro y florecimiento. La poesía mapuche entre lenguas*. Tesis Doctoral. Doctorado en Ciencias Humanas, con mención en discurso y cultura. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Rama, Ángel. 1982. *Transculturación narrativa en Latinoamérica*. México: Siglo XXI.
- Sánchez, Gilberto. 1996. “Relatos orales mapuches (procedentes del Alto Bío Bío, VIII Región)”. *Boletín de la Academia Chilena de la Lengua*. 71: 289-301. En línea. https://www.researchgate.net/publication/335430289_Relatos_orales_mapuches_procedentes_del_Alto_Biobio_VIII_Region_1 [09-08-2020]
- Sonna, Valeria. 2018. “La inversión del platonismo en la obra de Gilles Deleuze” *Diánoia*, volumen LXIII.80: 97-118. En línea. <https://doi.org/10.22201/iiifs.18704913e.2018.80.1528> [25-01-2023]
- Vargas Huaiquimilla, Francisco (Kütral). 2017. *Troya es tu nombre*. Valdivia: Autoedición.
- Zavala, Lauro. 1992. “Para nombrar las formas de la ironía” *Discurso*. Otoño de 1992: 59-83. México: Universidad Nacional Autónoma de México. En línea. https://www.academia.edu/1331365/Para_nombrar_las_formas_de_la_iron%C3%ADa [17-04-2022]