

LITERATURE AND CULTURAL STUDIES

La representación del ritual funerario mapuche en *Reducciones* de Jaime Huenún

Andrea Echeverría

Wake Forest University, US
echeveal@wfu.edu

Este artículo explora la representación del *amulpüllün*, o ritual funerario mapuche, en el poemario *Reducciones* del autor mapuche-huilliche Jaime Huenún. Examina varios poemas en los que el sujeto lírico, asumiendo el papel de orador del *amulpüllün*, realiza una invocación ritual a los espíritus de mapuche muertos para asegurar su transición al más allá. También analiza cuatro collages creados a partir de fotografías y documentos archivados en el Museo de La Plata en Argentina, en tanto constituyen un canal alternativo de enunciación de los rituales funerarios. Estos poemas y collages recuperan las historias de las personas representadas en ellos, simbólicamente integrándolas a la memoria histórica de sus sociedades por medio de la estrategia literaria del *amulpüllün*. Además, los textos establecen paralelos entre las historias de las personas, denunciando como estas, de diferentes modos, fueron atravesadas por la violencia, la exclusión y el olvido.

This article explores the representation of *amulpüllün*, or Mapuche funeral ritual, in the poetry collection *Reducciones* of Jaime Huenún, a Mapuche-Huilliche author. It analyzes several poems in which the lyrical subject, assuming the role of speaker of *amulpüllün*, performs a ritual invocation to the spirits of dead Mapuche to ensure their transition to the afterlife. This study also examines four collages created from photographs and documents archived at the Museo de La Plata in Argentina, as they constitute an alternative channel of enunciation of funeral rituals. These poems and collages recover the stories of the people represented in them, symbolically integrating them into the historical memory of their societies through the literary strategy of *amulpüllün*. In addition, the texts draw parallels between the stories of these people, denouncing how, in different ways, they were permeated by violence, exclusion and oblivion.

El auge de la poesía mapuche bilingüe (en mapudungun y español) a partir de los años sesenta forma parte de las reivindicaciones contemporáneas de la cultura e identidad mapuche en Chile.¹ Con frecuencia la poesía de autores de origen mapuche contribuye a los procesos de reconstrucción identitaria y de la memoria histórica mapuche de la cuál ellos son agentes. Así como varios poetas mapuche que habitan espacios urbanos, Jaime Huenún se identifica con la cultura mapuche citadina y globalizada que permea Santiago, sin dejar por eso de reivindicar la identidad mapuche rural. Sus textos evidencian que la actualización de elementos provenientes del *admapu* (prácticas ancestrales y rurales mapuche) constituye parte integral de procesos de (re)construcción de identidades étnicas urbanas y memoria histórica mapuche. Empleo el concepto de memoria histórica mapuche en este estudio para referirme al conjunto de saberes, prácticas, historias y rituales mapuche.

¹ El término *mapuche* comprende a los pueblos originarios que hablan o hablaban mapudungun o tzé dungun y que actualmente se concentran en la Región del Bío-Bío, de La Araucanía, de Los Lagos y la Región Metropolitana en Chile, y en las provincias de Chubut, Neuquén y Río Negro en Argentina. Los mapuche ocupan un vasto territorio a la llegada de los españoles, gracias a su resistencia a los Incas desde 1460 (Bengoa 1985, 14). Este territorio se encontraba en lo que es ahora el sur de Chile: su frontera norte la delimitaba el río Itata, la que luego se reubica en el río Bío-Bío; su límite sur era la provincia de Valdivia. Después de Valdivia se encontraban (así como se encuentran hoy en día) los huilliche o “gente del sur” en las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue (Bengoa 1985, 15). Hoy más de un millón de mapuche viven en Chile hoy, y 62 por ciento de ellos reside en centros urbanos (Bacigalupo 2016, 18).

James Park realiza una distinción entre grupos de poetas mapuche que ayuda a contextualizar la obra de Huenún. Park (2007, 26) diferencia los poetas de la Región de la Araucanía, de los de la Región de Los Lagos, señalando que los del segundo grupo —entre los que se encuentran Huenún, Bernardo Colipán, Adriana Paredes Pinda y Paulo Huirimilla— se caracterizan por proponer una posición menos reverente frente a prácticas mapuche rurales e identidades culturales ligadas a territorios ancestrales. De tal modo, los poetas huilliche de la región de Los Lagos exponen mediante su poesía, sus ensayos y sus discursos públicos el dilema de pertenecer y no pertenecer a la comunidad indígena y a la cultura urbana dominante. El no hablar mapudungun y crecer en la ciudad son algunas de las experiencias vitales que los impulsa a emplear diversas estrategias para establecer un vínculo con la cultura rural mapuche y recrear la propia identidad étnica en sus poemarios.

Entre los poetas mapuche que emplean estrategias de (re)construcción de identidades étnicas urbanas y memoria histórica en sus obras, Huenún destaca por el modo particular en el que actualiza el *amapu* mediante la representación del *amulpüllün*, ritual mapuche en el que un orador profiere discursos funerarios.² Huenún es un reconocido poeta mapuche-huilliche que ha publicado los libros de poemas *Ceremonias* (1999), *Puerto Trakl* (2001), *Reducciones* (2012) y *Fanon City Meu* (2014).

Reducciones es un libro compuesto por diversos registros textuales que incluyen poemas de Huenún y otros autores escritos en mapudungun y español, ensayos, testimonios y collages de fotografías y documentos de archivo. Su título refiere a la instauración de las reservas indígenas o “reducciones” que comenzó en 1866 en Chile, proceso en el que comunidades mapuche perdieron 9.5 millones de hectáreas de tierra (Bengoa 1999, 61).³ La articulación de distintos registros textuales dentro del libro ofrece un foro en el que diversas voces entran en diálogo para reconstruir la memoria histórica de la sociedad mapuche. En este artículo analizaré la representación del *amulpüllün* en dos tipos de texto: el poema y el collage.

En *Reducciones* algunos de los registros textuales señalados se presentan en orden cronológico, destacando algunos hitos históricos. Al comienzo de la obra, por ejemplo, los textos de la sección “Entrada a Chauracahuin” refieren la invasión española y los primeros (des)encuentros entre mapuche y europeos. En la mitad del libro, los collages de la sección “Cuatro cantos funerarios” denuncian y critican el asesinato de miles de indígenas en América del Sur. Los textos de “Reducciones”, la última sección, muestran el estado actual de comunidades huilliche que viven las consecuencias de la usurpación de sus territorios y la colonización.

Los poemas y collages que seleccioné para este análisis representan el *amulpüllün* o ritual funerario mapuche y provienen de las secciones “Cuatro cantos funerarios” y “Reducciones”. A pesar de que la primera sección mencionada hace alusión al *amulpüllün* (“cantos funerarios”), el autor no hace referencia directa al ritual funerario con ese nombre en el libro. Aún así me parece que analizar los textos seleccionados en este estudio a la luz de este ritual mapuche es pertinente, como demostraré mediante su análisis.

El único estudio etnográfico sobre ritualidad y religiosidad huilliche que existe hasta este momento es de Rolf Foerster (1985) y no incluye una investigación sobre el ritual funerario en comunidades o reducciones huilliche. Por esta razón, presentaré una definición del *amulpüllün* con base en trabajos etnográficos de Louis Faron (1964), Rolf Foerster (1993), Helmut Schindler (1996), Magnus Course (2011) y Ana Mariella Bacigalupo (2007, 2010, 2014, 2016) en zonas mapuche de los valles interiores y la zona costera del lago Budi, sin desconocer que probablemente las etapas y las funciones de los rituales funerarios descritos en estos estudios difieren (y difirieron) de modo significativo de los que toman (y tomaron) lugar en territorio huilliche debido a los intensos procesos de colonización religiosa en esta zona.⁴ A pesar de las limitaciones a los que conlleva la ausencia de estudios sobre el *amulpüllün* en la zona huilliche, lo que atañe a esta investigación no es comprobar hasta qué punto el *amulpüllün* en la obra de Huenún se asemeja al descrito por los estudios etnográficos mencionados, sino más bien reflexionar cómo Huenún recrea y actualiza en

² La crítica literaria no ha profundizado en los modos en que Huenún explora la ritualidad en su obra, a excepción de un artículo que analiza la representación ritual del *nüttram* en la obra de Huenún (Echeverría 2015). No obstante, sí se ha ocupado de estudiar la memoria, haciendo particular énfasis en la memoria dual en relación a los procesos de mestizaje en sus obras (Fierro 2000) y los procedimientos de rememorización en sus poemarios (Foerster 2005). Existen además varios estudios que analizan la presencia de elementos rituales en la poesía de destacados poetas mapuche tales como Leonel Lienlaf y Elicura Chihuailaf (Park 1999), César Millahueique (García 2005), Adriana Paredes Pinda (Carrasco 2005) y David Aníñir (Echeverría 2014).

³ El proceso de pérdida progresiva de tierras mapuche se inició con la Ley de Radicación de Indígenas en 1866, promulgado con el objetivo de dividir legalmente los territorios indígenas que estaban siendo incorporados al estado chileno. La ley, en teoría, proveía protección a los mapuche porque impedía la subdivisión y venta de sus tierras. Por el contrario, esta ley impulsó expropiaciones de territorios mapuche por medio de los Títulos de Merced entre 1900 y 1930 (Bengoa 1985, 372).

⁴ A partir de las investigaciones de Foerster (1985, 28) sobre creencias religiosas y prácticas rituales de grupos huilliche en San Juan de la Costa en la Región de Los Lagos —lugar que Huenún menciona en varias ocasiones en textos de *Reducciones*— sabemos que las comunidades huilliche rurales costeras son zonas de gran influencia de creencias y prácticas cristianas (católicas y evangélicas).

su escritura este ritual desde la perspectiva del mapuche en un contexto urbano y explorar las posibles motivaciones que llevan a este poeta a ello.

Es posible pensar que la experiencia de colonización y la migración masiva a la ciudad de miles de mapuche (Imilan y Álvarez 2008) no sólo ha transformado sus rituales, sino que además ha dificultado la rememoración de prácticas y conocimientos rituales de sus ancestros. La representación literaria del imaginario simbólico del amulpüllün, ligado al pasado rural de las comunidades mapuche, forma parte del proceso de revitalizar estas prácticas rituales y volverlas más asequibles a mapuche urbanos, impidiendo de este modo que estos desaparezcan del contexto urbano en el que habitan gran parte de los mapuche hoy en día. El análisis textual a continuación demuestra que los rituales representados transgreden prácticas rituales por medio de las que algunas comunidades rurales crean memoria. La transformación del ritual funerario a la que conlleva estas transgresiones literarias forma parte de este proceso de revitalización.

La actualización que Huenún hace del amulpüllün en su obra les recuerda a los lectores (algunos de quienes pueden ser mapuche contemporáneos) la importante función del ritual funerario en la restitución de la memoria. Como veremos en el análisis de los poemas de *Reducciones*, las personas recordadas en ellos no tuvieron amulpüllün por diversos motivos no explícitos, entre los que podrían estar el carecer de cargos públicos, el no ser personas de mucho estatus en sus comunidades o el haber tenido una muerte inesperada o violenta. Huenún, en sus poemas, recurre a este ritual con el fin de recuperar de modo simbólico las historias olvidadas de estas personas y así, incorporarlas a la memoria histórica de sus comunidades.

De modo semejante, sus collages también recuperan las historias personales de tres indígenas cuyos restos fueron convertidos en objetos de museo. Interpretar la serie de collages de “Cuatro cantos funerarios” a la luz del amulpüllün y junto a los poemas, permite reflexionar sobre cómo este poeta establece semejanzas entre la historia de colonización mapuche y la de los aché, pehuelche y yámana-yagán, creando conciencia sobre las experiencias comunes de opresión y violencia de estos pueblos.

La creación de la memoria histórica a partir de la recuperación de historias personales —proceso del que participa Huenún— ha sido una práctica mapuche recurrente. Como señala Bacigalupo (2016, 144–145), desde el siglo XVI diferentes personas mapuche han trazado su historia a través del recuerdo de vidas y hazañas de sujetos prominentes, tales como *longkos*, *machis*, oradores y políticos. A principios del siglo XX intelectuales mapuche como Manuel Mañkelef y Venancio Coñuepan rearticulaban sus historias familiares de este modo, enfocándose en la vida política de hombres sobresalientes de la comunidad y en sus patrilinajes (Guevara y Mañkelef, citado en Bacigalupo 2016, 145).

En el siglo XXI una nueva generación de historiadores mapuche, entre los que se encuentran Pablo Marimán y Sergio Caniuqueo, han creado una historia étnica que pone énfasis, entre otras cosas, en las relaciones de poder coloniales y discursos de decolonización (Bacigalupo 2016, 146). Sin embargo, sus investigaciones no le dan mucha relevancia a las historias personales de individuos destacados.

En *Reducciones* Huenún vuelve al modelo mapuche anterior de creación de memoria histórica mediante la recuperación de historias de vida que condensan las experiencias de los otros y representan lo colectivo. No obstante, en su caso estas historias no son (en su gran mayoría) las de personas prominentes, sino las de personas comunes cuyas experiencias fueron negadas por la historia oficial de Chile a tal punto que arriesgan ser olvidadas incluso por sus propias comunidades locales. Huenún (2012, 165) representa el anonimato y la marginalidad de estas personas al describirlas al final del poemario como una “silente fila india/LA CALLAMPA POBLACIÓN DE LOS VENCIDOS”.

Este poeta reconstruye la experiencia mapuche a partir de historias personales en las que se entrelazan elementos rurales y urbanos, rituales y seculares, individuales y colectivos. Así, el modo en que este proyecto alterna entre lo colectivo y lo individual le permite rearticular la memoria colectiva mapuche, mientras recupera los detalles individuales de cada historia con el fin de oponerse a la visión colonizadora de la sociedad dominante chilena que imagina a personas indígenas como una masa anónima y marginal.

Definición y funciones del amulpüllün en comunidades rurales

Amulpüllün es la parte más importante del *eluwün* o ritual funerario mapuche que se oficia en honor a una persona fallecida de cierto estatus social (Faron 1964; Schindler 1996; Bacigalupo 2007; Course 2011). Durante el ritual, algunos de los asistentes toman turnos para pronunciar discursos funerarios en voz alta junto al ataúd, y así conminar al difunto a que parta al Wenu Mapu, o “mundo de arriba”. Algunas traducciones posibles de amulpüllün incluyen “obligar a salir al püllü” (Schindler 1996, 166) o “que se vaya el püllü” (Course 2011, 99). El objetivo de amulpüllün consiste en exhortar al espíritu recién liberado

a alejarse de sus familiares y su comunidad (Schindler 1996, 169) y de este modo asegurar su tránsito seguro al Wenu Mapu (Faron 1964, 108). Según indica el longko lafkenche Armando Marileo (1995, 102), en este espacio sagrado habitan antepasados que comunican a los jóvenes su sabiduría y conocimiento ancestral.

Bacigalupo (2010, 111) señala que los rituales funerarios varían mucho de comunidad en comunidad dependiendo de cómo sus integrantes conciben ontológicamente la no-pertenencia de una persona a la comunidad (*outsidedness*). En el caso de las comunidades que circundan los valles centrales mapuche, la machi es la que ritualmente termina con la vida de las personas (Bacigalupo 2010). En cambio, en comunidades lafkenche en los que no hay machi, los rituales funerarios son realizados por oradores que vienen de fuera de las mismas (Schindler 1996; Course 2011).

Con base en sus observaciones de campo entre comunidades lafkenches a orillas del Lago Budi, Course (2011, 96–98) señala que allí el amulpüllün toma lugar generalmente después de una vigilia que dura varios días y una misa presidida por un sacerdote católico. Tanto Course como Faron y Foerster concuerdan en atribuir a los oradores (*wewpife*) en estas comunidades las tareas de pregonar un discurso biográfico o histórico sobre su propio linaje (*pentukun*) (Faron 1969, 248; Foerster 1993, 89; Course 2011, 99), enunciar un discurso sobre la persona fallecida (*nütramtun*) (Course 2011, 99) y rogar a los antepasados que lo ayuden a escapar de las fuerzas del mal (Faron 1969, 248; Foerster 1993, 89).

Según la descripción que hace Course el *nütramtun* consiste en una narración detallada de las actividades más relevantes que realizó el difunto y los eventos a los que asistió, prestando particular atención a sus anécdotas y personalidad (Course 2011, 105). Los oradores alternan la palabra con el propósito de no dejar ni una sola parte de la vida de esta persona sin recordar, lo que según Course, terminaría a la persona al dar conclusión metafísica a sus vínculos con los vivos (Course 2011, 106).

Por lo tanto, Course hace énfasis en que el ritual busca la desintegración simbólica del difunto al hacer énfasis en la especificidad de su carácter y sus relaciones con otras personas. La transcripción que Schindler ofrece de un amulpüllün realizado en 1996 en Sahuelhue, Región de La Araucanía, comprueba esta función simbólica. A través de la transcripción del discurso ritual se hace evidente su propósito de concluir las relaciones del difunto en el Nag Mapu (la tierra que habitamos) y facilitar su transición hacia el Wenu Mapu (Schindler 1996, 168–169):

Nien ta familia,
Yo tengo una familia,

nien ta fotüm,
yo tengo hijos,

nien ta ñawe,
yo tengo hijas,

nien ta éomo,
yo tengo una esposa,

nien ta küme-ke peñi,
yo tengo buenos hermanos,

pi-la-y-a-y-mi!
¡nunca (más) digas esto!

Wiño-kintu-la-y-a-y-mi lle-may ta mi pu familia!
No mires atrás hacia tus familiares!

Éew trufken nge-tu-a-y-mi ta fachantü,
Hoy ya te volverás ceniza,

éew ta kura nge-tu-y ta mi piwke,
tu corazón ya se volvió piedra,

ka-mapu nge-tu-y-mi ta ti,
te encuentras en otra tierra,

kim-welu-la-y-mi ta chem éungu rume,
ya no sabes nada de los asuntos (de ese mundo),

lley-chen af-i.
se terminó la persona nacida.

El orador evoca las relaciones familiares del difunto y le exhorta a alejarse de sus parientes, a olvidarse de los asuntos de este mundo y a transitar al más allá. La última frase de esta invocación, “se terminó la persona nacida” (ibíd.,169), deja ver con claridad que su intención es concluir la experiencia de la persona difunta en el Nag Mapu e incentivar su paso al Wenu Mapu.

Bacigalupo (2010, 110) concuerda con Schindler y Course al señalar cómo su objetivo principal es deshacer las relaciones sociales que mantenía la persona y separar a la persona en diferentes partes — cuerpo, espíritu y fuerza vital— con el fin de concluir su vida en la tierra y lograr que el *püllü* trascienda. En el proceso de finalizar a la persona, existen varias etapas en el que alternan momentos de olvido y recuerdo del difunto (Bacigalupo 2010, 2014, 2016). Primero, se intenta borrar los recuerdos de esa persona en la comunidad, lo que implica “terminar” a la persona discursivamente inmediatamente después de su muerte y en presencia del cadáver, destruir los objetos de la persona, y no mencionar más el nombre del difunto o difunta y olvidarla (Bacigalupo 2010, 111; Bacigalupo 2014, 657). Luego, si el *püllü* logra trascender con éxito, se incorpora al Wenu Mapu, pudiendo eventualmente, volver a la tierra en la forma de una mariposa o habitar ciertos lugares en la naturaleza, fusionándose con el *ngen* o dueños de ecosistemas mapuche (Bacigalupo 2007, 23). En este momento se puede recordar al espíritu, e incluso, establecer relaciones con él si es el de una machi.⁵ Por el contrario, si no trasciende a este otro mundo, el *alwe* (fuerza vital de la persona) se queda atrapado en este mundo, arriesgándose a caer en manos de un *kalku* y convertirse en *wekufe* o espíritu maligno que importuna a las personas de esa comunidad (Bacigalupo 2016, 210).⁶

La representación de *amulpüllün* en poemas de *Reducciones*

La representación del *amulpüllün* en poemas de Huenún no tiene los mismos objetivos de los rituales funerarios descritos por los estudios etnográficos. Al contrario de lo que indican estos estudios sobre las convenciones del *amulpüllün*, en los textos se les dedica un *amulpüllün* a personas que carecen de estatus social, en ellos se mencionan los nombres de los difuntos —acto tabú en muchas comunidades rurales (Bacigalupo 2014, 657)—, y en estos no necesariamente se “termina” el recuerdo del muerto.

Como se puede apreciar en el análisis a continuación, el *amulpüllün* en los poemas en *Reducciones* tiene como fin reconstruir la memoria histórica mapuche a partir de la recuperación del recuerdo de difuntos. Con este fin, los sujetos de los poemas de Huenún incitan a los *püllü* de varios difuntos a trascender e irse al Wenu Mapu. De este modo, indican simbólicamente lo importante que es que el recuerdo del difunto se integre a la memoria de su comunidad.

Rolf Foerster, en su estudio sobre creencias religiosas y prácticas rituales de grupos huilliche en San Juan de la Costa, Región de Los Lagos, señala que los habitantes de esta zona creen que existen deidades tutelares y espíritus atrapados en piedras y cuevas en ciertos lugares sagrados en la costa.⁷ Los informantes

⁵ Bacigalupo (2010, 111; 2016, 199) señala que si el espíritu es de una machi puede incorporarse al *filew* —espíritu ancestral y colectivo en el Wenu Mapu— y, desde ahí, restablecer relaciones sociales con los vivos por medio de rituales y rezos (Bacigalupo 2010, 112). Esta autora señala además que los espíritus de longko o machis ilustres pueden volver a la tierra encarnados en personas que luego se convertirían, una vez más, en longkos y machis (Bacigalupo 2010, 111; 2016, 213).

⁶ *Kalku* generalmente se traduce como “hechicera malvada” (Faron 1964, 57) o “bruja” (Bacigalupo 2007, 276; Course 2011, 178), y es usado para describir a alguien que usa sus poderes sobrenaturales para hacer el mal a otras personas.

⁷ La principal deidad tutelar o espíritu a la que se le rinde culto, Abuelito Huenteao, está atrapado en una piedra en la caleta de Pucatrihue (Foerster 1985, 36, 55). Otros espíritus atrapados en piedras de Pucatrihue son Canillo, el Sargento Millalican, Pichicalfuqueo, Caballo Blanco, Antalican, Pinzalican y la Señora Urdia (Foerster 1985, 50). Cada uno de estos espíritus tiene una historia que los habitantes de San Juan de la Costa identifican y que está asociada de diversos modos a la historia del Abuelito Huenteao. Muchas personas peregrinan a Pucatrihue cada año para realizar *nguillatunes* o rituales en los que realizan sacrificios y ofrendas a estos espíritus (71).

de Foerster (1985, 41, 64) describen estos lugares sagrados y espíritus como “encantados”, el mismo término con el que Huenún se refiere a los espíritus de los difuntos en varios de los siguientes poemas.

En estos poemas los espíritus quedaron atrapados en una dimensión intermedia entre la vida y la muerte, razón por la que las voces poéticas efectúan un *amulpüllün* para ellos. El título de estos textos generalmente lleva el nombre de tales personas, como “Manuela Colipe Benavente” (Huenún 2012, 137):

Manuela Colipe Benavente
 respira el sol para dormir.
 Nueve hijos a sus pies sollozan
 en la luz de su soñar (. . .)
 Va Manuela por los campos de Wawanco
 endulzándose entre flores de pradera,
 una niña mapuche que posee
 en secreto la lengua de los sueños.
 Una niña invisible en las vertientes
 y en el fuego de los montes y los valles,
 una niña de oscuro que ahora tiene
 sólo espectros por país y por nación.
 Vuelva entonces a la nieve, a la descalza
 cordillera de los altos alerzales
 su fulgor de mariposa roja,
 su memoria de silencio y luz.

De acuerdo con el poema, Manuela Colipe Benavente tuvo en vida nueve hijos e hizo “oraciones a la tierra” (Huenún 2012). En el presente, no obstante, Manuela anda a la deriva por montes y valles en forma de *püllu* (“niña mapuche”, “niña invisible”, “niña de oscuro”). En concordancia con el discurso ritual del *amulpüllün*, el poema recuerda a Manuela exhortándola a trascender el *Nag Mapu* e irse al otro mundo, donde su recuerdo podrá formar parte de la memoria colectiva de su comunidad: “Vuelva entonces a la nieve . . . /su fulgor de mariposa roja,/su memoria de silencio y luz” (Huenún 2012).

Quiero detenerme brevemente en la imagen de la mariposa para explicar cómo el sujeto poético agiliza el paso del espíritu de Manuela al *Wenu Mapu* y promueve su transformación en ancestro benefactor. Para los mapuche existen diversos vehículos de transmisión de conocimiento entre personas vivas y sus ancestros, que incluyen signos de la naturaleza (Ramos 2010, 66) que a menudo se presentan en forma de pájaros e insectos. Entre las formas visibles que asumen los ancestros para visitar a los vivos está el *ñamku*, aguilucho cuyo nombre en *mapudungun* traduce “espíritu difunto” (Rozzi 2010, 196), y algunos insectos como la mariposa (Faron 1964, 4). La presencia de ésta al final del poema demuestra que hay intención de parte del hablante lírico de promover la conversión del *püllu* en ancestro benefactor que pueda luego regresar a la tierra en forma de mariposa. Sin embargo, el poema no da certeza de que esta transformación finalmente haya ocurrido.

De acuerdo con los estudios etnográficos expuestos el paso del espíritu al *Wenu Mapu* es una transición muy delicada (Faron 1964; Foerster 1993; Bacigalupo 2010, 2016). Sin los rituales fúnebres aludidos, el espíritu del difunto corre el riesgo de quedar atrapado en un estado intermedio y, peor aún, podría caer en manos de una *kalku* que lo convertiría en un espíritu maligno o *wekufe* a su servicio (Faron 1964, 57; Foerster 1993, 89; Bacigalupo 2016, 199). Sin embargo, el proceso de la muerte de Manuela no sigue las etapas descritas en estos estudios. Su caso es diferente puesto que ha quedado atrapada en esta dimensión intermedia sin sufrir las consecuencias nefastas de convertirse en *wekufe* (Faron 1964, 57).

El siguiente poema presenta un caso semejante al anterior de una mujer que quedó en un estado intermedio en la costa marina. El poema “Gladys Ancalaf entrega cuerpo y alma al turbio mar de las totoras” evoca el *amulpüllün* de Gladys para exhortarla a que emprenda su camino al *Wenu Mapu* (Huenún 2012, 153):

¿Cómo caminarás, Cuerpo del Mar,
 así de frágil
 hacia el sol tantas veces prometido?
 ¿Quién te pedirá cantando
 que te vayas por fin en medio de la niebla
 y los alados fuegos de la noche?
 Temuco crece hacia el oeste;
 tus hijos,
 ¿hacia dónde crecerán?
 La piedra que te sostuvo
 se torna negra tierra ahora.
 La lluvia moja la espalda
 de tu madre que aún vive.
 Su cabello hubiera dado tu madre (. . .)
 el fuego del invierno hubiera dado
 por verte acariciar
 sus tibias manos
 en el momento sagrado de su muerte.

El fragmento del poema indica que el final de la vida de Gladys fue trágico. Su título sugiere que la joven se ahogó en el mar, dejando huérfanos a sus hijos y a su madre desconsolada. En ausencia de un cuerpo que enterrar la realización del amulpüllün se ve comprometida, por lo que la voz lírica se pregunta: “¿Quién te pedirá cantando/que te vayas por fin en medio de la niebla?”

Es el mismo sujeto lírico, no obstante, quien brinda la solución hacia el final del poema cuando exhorta al espíritu de Gladys a dejar la tierra y partir al Wenu Mapu (Huenún 2012, 153–154):

Vete ahora, pequeña hermana,
 vete en tu luz, descansa de nosotros.
 La vida aquí sin prisa seguirá;
 Leeremos tus palabras, tus gestos,
 el atormentado mapuzungun
 de tu linaje . . .

Estos versos representan, a manera de amulpüllün, el canto funerario con que se asegura el tránsito de la difunta al más allá: “Vete ahora, pequeña hermana,/vete en tu luz, descansa de nosotros”. Con la promesa de que la vida en la tierra continuará sin su presencia, la voz lírica asegura a Gladys la observación de un amulpüllün en el que sus palabras, gestos y relaciones familiares serán inscritas en la memoria de su comunidad: “Leeremos tus palabras, tus gestos” (Huenún 2012, 154).

En los dos poemas recién analizados una voz lírica —evocando el discurso ritual de amulpüllün— incita a los espíritus a transitar en paz hacia el Wenu Mapu, como un modo de destacar la importancia que tiene el que su recuerdo forme parte de la memoria colectiva de su comunidad.

En contraste, los poemas al final de *Reducciones* nos recuerdan algunas experiencias de la vida de algunos difuntos y las circunstancias particulares de su muerte. Un hombre que murió reventado “por las balas” (Huenún 2012, 143) y que se encuentra en esa etapa intermedia entre la vida y la muerte toma la palabra en el poema “José María Huaiquipán cabalga en círculos sobre el río de los cielos”. Otro sujeto que se encuentra entre ambos mundos cuenta que pronto partirá a “la Tierra de Arriba” (Huenún 2012, 155) en el poema “Jaime Mendoza Collío se pierde y canta en los bosques invisibles de Requém Pillán”. En el texto “Ül

de Catrileo” una voz colectiva se resiste a entregar el cuerpo de Matías Catrileo a las autoridades chilenas y exhorta a “los barqueros de la noche” (Huenún 2012, 156) —quizás los espíritus de sus antepasados— a que vengan a buscar a su *püllu*.⁸

Asimismo, en el poema en prosa “Lucho Llanquilef envía su última carta desde el Río de la Greda”, un difunto repasa los detalles de su vida dirigiéndose a su sobrino por medio del registro epistolar mientras avanza la procesión que lleva su cuerpo a enterrar: “Pero aún no muero, sobrino, aún bailan mis palabras en las anchas copas de los aromos, mientras el cortejo avanza bajo el cielo que se abre y se ilumina para mí” (Huenún 2012, 152).

No ha concluido la vida de Lucho. Tampoco la de José María, la de Jaime o Matías. Sus espíritus se hallan atrapados en el interludio entre la vida y la muerte. Huenún recupera sus historias, abriendo un canal para que los sujetos poéticos expongan su situación liminal y algunos detalles de lo que fue su vida en el Nag Mapu. De manera análoga, los poemas proveen claves que permiten especular sobre los motivos por los cuales se encuentran en dicho estado. Acaso algunos difuntos no recibieron *amulpüllün* porque de acuerdo con su estatus social no lo merecían, o porque sufrieron *wesa l'an*, una muerte inesperada o violenta (Faron 1964, 81). Lo cierto es que los poemas a los que acabo de referirme no emulan discursos de *amulpüllün*, a diferencia de aquellos dos con los que empecé mi análisis.

Pese a la ausencia de *amulpüllün* en estos poemas, la voz de “Crónica de fin de invierno” hace una exhortación colectiva a los espíritus errantes a viajar al Wenu Mapu. La primera estrofa presenta el dilema de los espíritus huilliche trashumantes expuesto en los textos que acabo de analizar. Enfatiza el hecho de que estas personas no mueren simplemente, sino que quedan “encantadas”. A manera de ejemplo se presenta el caso de José Llanquilef, cuyo cuerpo es llevado por un cortejo fúnebre (Huenún 2012, 145):

Éste,
Que recibió las arrugas
y las canas
como los árboles de monte, no
murió: quedó encantado.
Su catafalco va cubierto
de crisantemos y de lirios.
Nadie lo llora en el cortejo . . .

Luego de presentar esta viñeta, el sujeto lírico impele a transitar hacia el Wenu Mapu a los espíritus encantados de diversos territorios huilliche como Trumao, Cantiamo, Trinidad y Barra del río Bueno (Huenún 2012, 146). La exhortación central del poema alude a la práctica ancestral mapuche de depositar el difunto en un *wampu*, un ataúd que semeja una pequeña canoa de navegar: “que refloten los antiguos vapores varados . . ./y que se embarquen todos/los que ya murieron” (146). Esta práctica, según el escritor mapuche Manuel Ladino Curiqueo (2014, 83), indica que éste tendrá que emprender un largo viaje hacia el Wenu Mapu.

Como recompensa por renunciar a la vida terrestre, el sujeto lírico promete a los espíritus que volverán a la tierra en forma de mariposas para visitar a sus descendientes. El poema, cuyo título ya anunciaba una transformación, concluye con versos de tono esperanzador y símbolos de renacimiento primaveral (Huenún 2012, 146):

Mañana
florearán los arrayanes,
y los campos serán de las abejas,
y el muerto despertará la primera mariposa
bajo la lluvia de la eternidad.

⁸ Los sujetos de estos tres poemas padecieron muertes violentas, dos de las cuales es atribuida a la policía chilena por medio de notas a pie de página en *Reducciones*. Jaime Mendoza Collío, joven de veinticuatro años y miembro de la comunidad Requém Pillán en Ercilla, fue asesinado en el año 2009 tras la ocupación de un predio que realizó junto a miembros de su comunidad (Cayunqueo 2015, 221). De modo semejante, Matías Catrileo, joven mapuche de veintidós años, fue asesinado en el año 2008 cuando participaba de la ocupación de un predio Agrícola en Vilcún. Es preocupante notar que los inculpados de las muertes de Mendoza Collío y Catrileo —ambos funcionarios de la policía chilena— se han mantenido en la impunidad hasta hoy en día.

La decisión de representar a los ancestros mediante la imagen de la mariposa le sirve al poeta en su propósito de destacar ciertos elementos de la cosmovisión mapuche que resultan más atractivos para los lectores contemporáneos, por sobre otros como el *wekufe*. Aunque este presente un riesgo real en comunidades rurales (Bacigalupo 2016, 199), es posible que la representación de los ancestros como *wekufe* no sea provechoso para los procesos de recreación de memoria mapuche en contextos urbanos.

En resumen, la representación del ritual funerario tiene unos propósitos muy distintos a los descritos en los estudios etnográficos que señalan que el objetivo principal del *amulpüllün* en contextos rurales es terminar la vida del difunto en la tierra y lograr que su *püllu* trascienda (Schindler 1996; Bacigalupo 2010; Course 2011). Más bien, los *amulpüllün* poéticos en *Reducciones* intentan integrar simbólicamente el recuerdo de estas personas olvidadas de la comunidad a la memoria histórica, lo que permite establecer continuidad entre los antepasados de la comunidad y las generaciones mapuche actuales.

Además, estos poemas alertan sobre la omisión de las numerosas historias de personas mapuche cuyas vidas y muertes fueron olvidadas por sus mismas comunidades o excluidas de la historia oficial del estado chileno, como en el caso de las historias de Mendoza Collío y Catrileo.⁹

Los siguientes collages buscan restituir la memoria de sujetos pertenecientes a diversos pueblos indígenas, de manera semejante a cómo los poemas reintegran los recuerdos de Manuela Colipe, Gladys Ancalaf, Matías Catrileo, entre otros difuntos, a la memoria de su comunidad. Al establecer paralelos entre las historias de estas personas los textos exponen las semejanzas entre la historia de colonización mapuche y la de los aché, pehuelche y yámana-yagán, examinando la situación común de opresión y violencia vivida por estos pueblos en el pasado.

La representación del *amulpüllün* en los collages de “Cuatro cantos funerarios”

Las fotografías y escritos que Huenún incorpora en la sección “Cuatro cantos funerarios” a manera de discursos funerarios en forma de *collage*, fueron primero publicados por el grupo de investigación de antropología social GUIAS de la Universidad Nacional de La Plata en los volúmenes *Antropología del genocidio* (2010) y *Fueguinos en el Museo de La Plata* (2011).¹⁰ Entre los años 2006 y 2011 este grupo se dedicó a la tarea de identificar los restos humanos y ajuares funerarios de indígenas aché, pehuelche, tehuelche, toba, selknam, yagán, y otros, que reposaban en las exposiciones del Museo de La Plata en la ciudad de La Plata, en Argentina, desde finales del siglo XIX. Haciendo uso de los escritos y fotografías disponibles en los catálogos y archivos del Museo, el grupo de investigación trabajó por reconstruir parte de las historias de vida de aquellas personas a quienes correspondían los restos humanos.

Los restos de las personas que están en el Museo de La Plata llegaron ahí por diversas vías. Para formar la enorme colección de restos humanos del museo —la que incluía más de diez mil restos óseos— su fundador, Francisco Moreno, realizó numerosos viajes de exploración (Grupo Universitario de Investigación 2010, 19). En estos viajes recolectó inmensas cantidades de restos extraídos de cementerios de pueblos originarios en Argentina, exponiéndolos luego en las vitrinas del museo como objetos de colección. Los restos del cacique Cipriano Catriel y su familia, a los que me referiré más adelante, llegaron ahí por la gestión de Moreno.

Otros colaboradores de la sección antropológica del museo, tales como el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche, el doctor argentino Alejandro Korn y el curador holandés Herman Ten Kate, jugaron un papel importante en la adquisición de personas vivas —como el joven yámana Maish Kensis— que fueron condenadas a vivir por años con hambre y frío en los sótanos del museo (Grupo Universitario de Investigación 2010, 37). Una parte de los restos humanos que fueron expuestos en las colecciones pertenecían a estos prisioneros.¹¹ Esto demuestra, según los investigadores mencionados, que los restos humanos de las colecciones no son “restos arqueológicos de primitivos habitantes”, sino “víctimas del genocidio” que se estaba perpetuando en esos momentos a lo largo de Argentina (Grupo Universitario de Investigación 2011, 77).

⁹ La denuncia que hacen los textos de Huenún a la exclusión del recuerdo de aquellas historias en las que la violencia es protagonista —como las de Mendoza Collío y Catrileo— de la historia oficial de Chile es un tema complejo que requiere de un análisis más detallado que no es posible realizar aquí, pero al que aspiro dedicar mayor atención en un futuro estudio.

¹⁰ En las publicaciones de GUIAS las fotografías y escritos aludidos no aparecen como parte de una secuencia ni en el mismo orden que en *Reducciones*. Los collages de Huenún provienen de un proceso de selección y clasificación que les otorga un significado distinto sobre el que más adelante me extenderé.

¹¹ De un catálogo de Lehmann-Nitsche se obtiene el dato significativo que siete esqueletos provenían de personas indígenas que al momento de la fundación del Museo de La Plata estaban viviendo en él (Grupo Universitario de Investigación 2011, 77). Muchos caciques renombrados del sur argentino —incluyendo Sayhueke y Modesto Inacayal— vivieron y murieron en el museo junto a sus mujeres e hijos (Grupo Universitario de Investigación 2010, 24–37).

Los cuatro collages transforman la historia olvidada de estas personas en memoria. Puesto que están compuestos por fotografías de personas y extractos de documentos en los que aparecen sus nombres, descripciones físicas y anotaciones sobre su vida y muerte, argumento que los collages buscan restituir de forma simbólica el recuerdo de los fotografiados. Esta conmemoración textual intenta establecer una semejanza con la conmemoración oral que sucede en *nütramtun* que es, como indiqué anteriormente, la parte del *amulpüllün* en que varios oradores toman turnos para narrar en detalle diversos aspectos de la vida y personalidad del difunto (Course 2011, 105).

Es necesario aclarar en este punto que si bien las diferencias entre la representación ritual oral y escrita son inconmensurables, mi estudio sólo se limita a señalar los modos en que los collages de Huenún se ocupan de la recuperación simbólica de la memoria de las personas fotografiadas. Es decir, están desprovistos de otras funciones del *amulpüllün* que sí están presentes en los poemas anteriormente analizados, como la exhortación al *püllu* para que emprenda su viaje al Wenu Mapu.

Por lo demás los collages —como los poemas— tampoco se ciñen a las normas del *amulpüllün* descrito en las etnografías. El modo en que Huenún restituye la memoria de estas personas a partir del uso de fotografías de sus cuerpos y documentos que los describen, transgrede prácticas funerarias rurales mapuche, las que incluyen no mencionar más el nombre del difunto o difunta, destruir o enterrar los objetos de esta persona (incluyendo sus fotografías, partes del cuerpo y huesos) y olvidarla (Bacigalupo 2010, 111; Bacigalupo 2014, 657).

En vez de olvidar a estas personas, Huenún aprovecha el potencial transformativo de la técnica del collage (Banash 2013) para crear un texto que restituye su recuerdo, antes conceptualmente invisibilizadas y materialmente reducidas a restos conservados en vitrinas y cajones del museo. Esta intención es semejante al de los investigadores del Museo de La Plata, quienes, según Diana Lenton (2011, 8), también buscaban humanizar el recuerdo de las personas o “reconvertirlos en personas” al retirar sus restos mortuorios de las exposiciones y depósitos del museo, reunir los fragmentos dispersos de sus cuerpos, reconstruir sus historias de vida por medio de las fotografías y escritos en los archivos.¹²

Como señala el título “Cuatro cantos funerarios”, los textos son cuatro. El primero, “Canto I/Damiana”, incluye la imagen fotográfica (**Imagen 1**) en blanco y negro de una joven indígena aché desnuda de unos catorce o quince años parada en actitud pasiva con el dorso muy cerca de una pared, los pies juntos y el brazo derecho adelante y el izquierdo, atrás.¹³ El aspecto que más llama la atención de la imagen de la joven, además de su total desnudez, es el modo en que fue retratada mirando a la cámara de frente. El rostro de la mujer no manifiesta curiosidad ni tampoco indiferencia absoluta ante lo que sucede en este momento. Aún así, la mirada frontal de Damiana señala que reconoce la presencia del fotógrafo, postura que puede ser leída como un consentimiento de ser visto (Metz 1974, 800–801), y que da la sensación de dejarla aún más vulnerable a la mirada intrusa del evaluador (Lutz y Collins 1993, 200). Este tipo de retrato, además, expone de modo codificado la inferioridad social de la mujer, puesto que esta forma de documentación frontal fue usada en las últimas décadas del siglo XIX para retratar a personas de clases sociales bajas y marginalizadas (Tagg 1993, 37).

Si bien la mirada de la joven no deja ver su incomodidad al ser fotografiada, la postura de su cuerpo si lo hace. Su dorso se encuentra muy próximo a la pared y la posición de su mano izquierda se encuentra escondida atrás de su espalda. El texto escrito que complementa esta imagen podría confirmar la tensión sentida por Damiana durante el proceso del retrato. En éste, Robert Lehmann-Nitsche expone que el doctor Alejandro Korn tuvo que convencer a Damiana para que se dejara retratar por él: “Gracias a la

¹² Es importante mencionar que este grupo de investigadores también trabajó para restituir los restos de estas personas a sus comunidades. Actos de reclamo y devolución de los restos de personas que pertenecieron a sus comunidades forman parte importante de los procesos de restauración de la dignidad de estos pueblos indígenas y la efectiva reconstrucción de su historia. Una comunidad aché en Paraguay hizo un pedido de restitución de los restos de Damiana en mayo de 2007 (Grupo Universitario de Investigación 2010, 74), y una comunidad yámana-yagán de Cabo de Hornos, Chile, reclamó los restos de Maish Kensis en noviembre de 2008 (Grupo Universitario de Investigación 2011, 113). Además, dos comunidades pehuelche en Argentina reclamaron los restos de Cipriano Catriel en 1999, año en el que se dieron inicio a las gestiones para restituirlos a sus descendientes (Grupo Universitario de Investigación 2010, 90).

¹³ La nación indígena aché se encuentra actualmente en Paraguay oriental. En el siglo XIX era conocido como *guayaquí* (Grupo Universitario de Investigación 2010, 76). El grupo de investigadores señala que Ten Kate y Charles de la Hitte se apropiaron de la pequeña Damiana en 1896 en un viaje auspiciado por el Museo de La Plata que tenía como fin obtener información sobre esta sociedad. Después de presenciar la masacre de su familia en un campamento aché, los hombres llevaron a la niña a San Vicente y luego a vivir en el hospicio Melchor Romero, en la ciudad de La Plata.

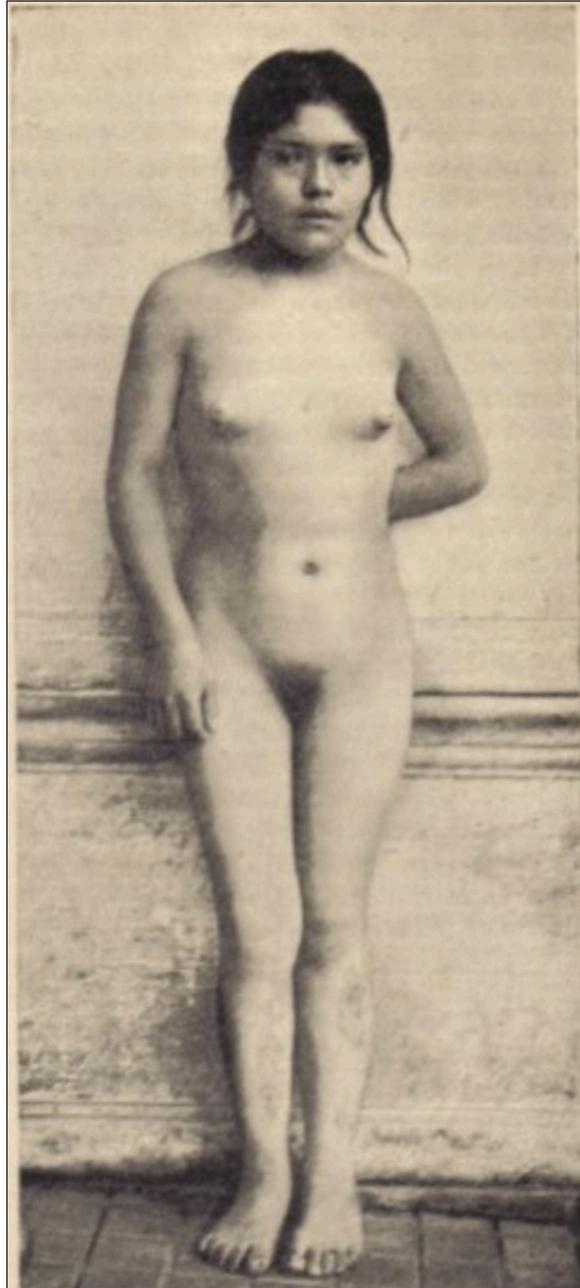


Imagen 1: “Damiana” (1908). Reproducido con permiso del Instituto Ibero-Americano.

galantería del doctor Korn, pude tomar la fotografía que acompañara estas líneas y hacer las observaciones antropológicas” (Grupo Universitario de Investigación 2010, 80, citado en Huenún 2012, 70).¹⁴

La descripción de Lehmann que dialoga con la imagen de “Canto I/Damiana” se limita a señalar algunas anécdotas acerca de la persona que él llama “la india”, reducida ahora a un objeto anónimo de estudio científico y catalogable como un tipo de ser primitivo. Se encuentran ausentes de la descripción el nombre de la joven, rasgos de su personalidad y el nombre del grupo étnico al que pertenece. Lehmann sólo señala que tomó la fotografía en 1908, que hizo las observaciones antropológicas de la joven antes de que muriera y que posteriormente mandó su cráneo y cerebro a Berlín.

¹⁴ En este texto Lehmann-Nitsche también indica que mandó el cerebro de esta joven al museo de Berlín para ser estudiado por la Sociedad Antropológica de dicho recinto después de que ella muriera sólo dos meses y medio después de retratarla (Grupo Universitario de Investigación 2010, 80, citado en Huenún 2012, 70). Según lo que se puede inferir de sus escritos, Lehmann-Nitsche no estuvo implicado en la muerte de esta joven; Damiana murió de una infección tísica que Ten Kate ya había diagnosticado en 1897.

De manera análoga, en la fotografía de Damiana tampoco hay indicadores culturales, étnicos ni históricos porque, como señalé, se encuentra desnuda. Por consiguiente, tanto en la imagen como el texto del catálogo es la sola superficie del cuerpo de la mujer, definible e identificable, la que se vuelve permeable a la mirada del poder que se posa sobre ella, neutralizándola, estudiándola, aislándola y reduciéndola a la topografía del poder. Esta mirada convierte los signos del cuerpo de la mujer en una práctica textual que se vuelve un objeto discursivo dentro de un aparato institucional de control y vigilancia, un índice más en un archivo (Lalvani 1996, 116). En resumidas cuentas, la imagen y texto escrito exponen la violencia de todo un aparato científico y social que al posar su mirada sobre Damiana la convierte en un objeto que busca poseer simbólicamente (Sontag 1977).

El Grupo Universitario de Antropología Social (2010, 75) reconstruye fragmentos de la historia personal de Damiana a través de datos que esclarecen algunos detalles de su vida, como por ejemplo el impactante hecho que Damiana hubiese sido educada por las mismas personas que asesinaron a su familia en Paraguay cuando ésta era sólo una bebé, y que Damiana estuviese bajo la “dudosa custodia de científico, Dr. Alejandro Korn, quien provee a los Museos, de La Plata y Berlín, por intermedio del Dr. Lehmann-Nitsche, de restos humanos provenientes de pacientes que mueren” en el hospicio Melchor Romero fundado por el mismo Korn (79). De modo semejante, Huenún busca restituir simbólicamente la historia de Damiana al recuperar información sobre ella, dotando a los materiales descubiertos una nueva dimensión a partir de su yuxtaposición en el collage y su incorporación al contexto del poemario. De tal modo, el collage no sólo es un texto que protesta a la apropiación simbólica del cuerpo por el aparato institucional, sino que además es un texto que transforma el olvido de la historia de esta mujer en memoria.

El segundo canto funerario de Huenún, “Canto II/Catriel” recuerda a Cipriano Catriel, célebre cacique pehuelche que colaboró con el ejército argentino, firmó un Tratado de Paz con el coronel Francisco de Elías en 1870 y fue asesinado por un grupo de indígenas pehuelche, liderados por Juan José Catriel, hermano de Cipriano.¹⁵ El collage incluye una fotografía en blanco y negro de un hombre adulto de rasgos indígenas, vestido con un uniforme militar de la época y con una gran espada en la mano.¹⁶ El texto incluido en este collage es un fragmento macabro de una carta que Francisco Moreno, fundador del Museo de La Plata, dirige a su padre en 1875. Ahí indica cómo ha conseguido el cráneo de Cipriano, el que considera una “joya” para su colección (Grupo Universitario de Investigación 2010, 91, citado en Huenún 2012, 71).

En esta carta Moreno también da cuenta del modo en que piensa obtener los restos del hermano de Cipriano, quien aún no había muerto en el momento de escribir las siguientes palabras: “Y ahora parece que el hermano menor Marcelino no vivirá mucho tiempo, pues ha sido el jefe de la actual sublevación, y se ha rendido anteayer en el arroyo Nievas ante los Remingtons de Levalle” (Huenún 2012, 71).¹⁷ Seis cráneos hallados entre los miles que se encuentran en el museo —incluyendo el de Cipriano— confirman el asesinato de seis miembros de la familia pehuelche de apellido Catriel.

El collage anterior permite que el recuerdo silenciado de la historia de Catriel, y la de su familia y grupos pehuelche, emerja nuevamente y pase a formar parte de la historia consciente de la sociedad mapuche, chilena y argentina. De modo semejante, el collage “Canto III/Maish Kensis” restituye simbólicamente el recuerdo del joven yámana Maish Kensis, fotografiado en 1906 por Herman Ten Kate, curador holandés de la sección antropológica del Museo de La Plata.¹⁸ La imagen fotográfica en blanco y negro muestra a un hombre joven de piel morena y pelo corto negro, de pie con los brazos a los lados del torso y los pies juntos,

¹⁵ La muerte de Cipriano a manos de su hermano Juan José ilustra los modos en que el estado argentino del siglo XIX trabajaba en contra de proyectos de organización social étnica en la época, incentivando estratégicamente la discordia entre hermanos para poder apoderarse de los territorios de la Tribu Catriel y desarticular la resistencia indígena de la frontera (Hux 1993, 109). Meinrado Hux (1993, 112) indica que el Estado logró hacer con este cacique lo que no había logrado con los caciques anteriores. Al contrario de su hermano asesinado, Juan José accede a firmar un tratado que tuvo como consecuencia el despojo violento de sus tierras, los cuales fueron posteriormente designadas “para invernaderos de caballos del Estado” y el establecimiento de una colonia rusa en 1878 (Hux 1993, 114).

¹⁶ La publicación del colectivo GUIAS señala que la procedencia de la fotografía de Catriel incluida en la misma fue tomada del libro de Meinrado Hux (1993), *Caciques puelches pampas y serranos*.

¹⁷ Marcelino Catriel es hermano de Cipriano y Juan José. Marcelino se alió a Juan José durante la Revolución Mitrista cuando éste le arrebató el cacicazgo a Catriel, convirtiéndose en el segundo cacique del grupo social “Catriel”, que en 1875 contaba con 10.000 integrantes (Hux 1993, 119). Según Hux, Marcelino Catriel no murió después de rendirse en 1878 ante el ejército argentino. Fue llevado prisionero —junto a su hermano Juan José— al Fuerte Argentino y luego al presidio de la Isla Martín García (Hux 1993, 121).

¹⁸ La comunidad yámana-yagán al que pertenecía Maish Kensis se ubicaba en la Tierra del Fuego, Argentina. Maish Kensis llega al museo en 1886, luego de estar dos años y medio en una misión en Ushuaia (Grupo Universitario de Investigación 2010, 47). En el año 2008 una comunidad yámana-yagán en Cabo de Hornos, Chile, pidió la restitución de los restos de Kensis y cuatro otros yámana-yagán que se encontraban en el Museo (52).

cubierto sólo con un paño blanco amarrado a la cintura. El retrato frontal de Maish Kensis es semejante a los de Damiana y Catriel en el sentido en que es un cuerpo sujeto al minucioso escrutinio de la mirada del otro, y dispuesto para ser medido, fichado y catalogado.

Tagg (1993, 64) señala como en las últimas décadas del siglo XIX se acumula un vasto y repetitivo archivo de imágenes fotográficas de sujetos sociales marginales, donde la más mínima desviación fisionómica podía ser anotada, clasificada y archivada. Este crítico señala que el formato de estas fotografías casi no varía. Cada una de estas imágenes es tomada en un espacio contenido y aislado, en una posición frontal, donde los cuerpos son sometidos a una mirada que no pueden retornar.

Este tipo de documentación fotográfica permitió que personas como Damiana, Catriel y Maish Kensis, fueran evaluados como ejemplares o tipos de las razas colonizadas de América del Sur, desprovistas de individualidad. El recuerdo de las historias de estas personas se encuentra olvidada tras estas imágenes de igual formato. En el caso de la fotografía de Maish Kensis la imagen es tan borrosa que los rasgos de su cara y los detalles de su cuerpo no son visibles. Huenún pudo haber elegido incluir otra fotografía de él publicadas por el grupo de investigación, en la que están mucho más definidos sus rasgos físicos y su mirada, pero decidió usar este retrato difuso del joven yámana. Quizás con la intención de mostrar cómo su imagen fue reducido a un archivo más de una colección y delatar cómo así lo convierten en un ser anónimo más de la colección, sin rostro ni características propias. También es posible, por el contrario, leer la selección e inclusión de esta particular imagen como un acto de resistencia que se opone a que Maish Kensis sea poseído simbólicamente por medio de la catalogación y exposición de su imagen.

De cualquier forma, la falta de nitidez de la imagen contrasta con la descripción detallada del texto que lo complementa. A diferencia de los escuetos textos escritos por Lehmann y Moreno que dialogan con las fotografías de Damiana y Catriel, la descripción del texto de Ten Kate sobre Maish Kensis provee detalles de la historia de vida, de la personalidad y de las funciones que cumplió este hombre cautivo en el Museo de La Plata entre los años 1886 y 1894 (Grupo Universitario de Investigación 2011, 101–103, citado en Huenún 2012, 72):¹⁹

Este indio yámana, conocido con el sobrenombre de Maish Kensis, tenía buen carácter. Tímido, obediente, fiel, poco sociable, salvaje; se habituó poco a poco al entorno y en los últimos tiempos se convirtió en un auxiliar útil para el Museo de La Plata, donde se ocupaba de diversas labores y no mostraba repugnancia por trabajar con restos indígenas [...] En su estadía en el museo, a donde llegó en 1886, fue obligado a preparar esqueletos humanos para su exhibición y para ello se lo vestía con un traje de funebrero.

El texto de Ten Kate no sólo revela el hecho de que muchas personas como Maish Kensis fueron condenadas a vivir con hambre y frío en los sótanos del museo (Grupo Universitario de Investigación 2010, 37), sino que además una parte de los restos humanos expuestos ahí pertenecen a estos prisioneros: “Habiendo dejado a este indio vivo, luego de una larga ausencia mía encontré su cerebro y su esqueleto en las vitrinas de nuestras galerías antropológicas” (Grupo Universitario de Investigación 2011, 104, citado en Huenún 2012, 72). De hecho varias piezas disgregadas del cuerpo de Maish Kensis formaron parte de la colección después de que muriera de una infección tísica a los veintidós o veintitres años. El estudio de los investigadores argentinos reveló que el esqueleto de este hombre se encontraba aún en el año 2006 expuesto en una vitrina como parte de una exposición anatómica del esqueleto humano (Grupo Universitario de Investigación 2011, 103). Otros restos del cuerpo de Maish Kensis, su cerebro, su cuero cabelludo y un pedazo de piel, fueron disecados y expuestos en varias vitrinas del museo.

El último canto funerario de Huenún, “Canto IV/E 1867”, incluye una fotografía en blanco y negro del cráneo de Maish Kensis, que presenta señales de haber sido objeto de estudio y exposición puesto que presenta una ablación y tiene escrito en tinta negra: “E 1867. Yahgan” (Grupo Universitario de Investigación 2011, 108, citado en Huenún 2012, 73). Esta imagen es seguida por la cita de Hans Virchow, profesor de la Sociedad Antropológica de Berlín: “He disecado muchos cadáveres y nunca he encontrado un alma” (Grupo Universitario de Investigación 2010, 81, citado en Huenún 2012, 73). Suren Lalvani (1996, 96) señala como

¹⁹ Es probable que este texto provee mayor detalle sobre este Maish Kensis que sobre los dos anteriores porque éste pasó bastante tiempo cautivo en el Museo de La Plata, lo que le dio tiempo a Ten Kate a observar de modo minucioso a su sujeto de estudio. Por el contrario, Damiana nunca vivió en el Museo, sino en el hospicio Melchor Romero (fundado por el doctor Alejandro Korn) desde 1898 hasta la fecha de su muerte en 1907. Según lo que se puede inferir de sus escritos, Lehmann-Nitsche sólo estableció brevemente contacto con ella. Por su parte, Francisco Moreno, fundador del museo y autor de las cartas citadas, nunca conoció a Catriel. Su función se limitó a traer sus restos (y el de sus familiares) al museo.

las investigaciones de Johann Kaspar Lavater y Franz Joseph Gall, creadores de las disciplinas científicas de la fisionomía y la frenología, le concedieron credibilidad a la idea popular que individuos y clases poseían características físicas que correspondían a cualidades particulares morales. La cita de Virchow que Huenún selecciona para este collage pone en evidencia y critica la absurda empresa de los científicos de la época que buscaban conocer los atributos morales y espirituales de las personas basándose en la disección, medición y clasificación fisionómica de sus cuerpos.

La recuperación de las historias personales de Damiana, Cipriano Catriel, Maish Kensis, junto a las de Gladys Ancalaf, Jaime Mendoza Collío, entre otros, en un mismo poemario permite establecer paralelos entre las historias de colonización de los pueblos mapuche, aché, pehuelche y yámana-yagán. La correlación entre estas historias permite denunciar los diferentes modos en que cada una de ellas ha vivido una historia atravesada por la violencia, la exclusión y el olvido.

Conclusiones

El análisis de la representación del amulpüllün en la obra de Huenún permite vislumbrar cómo un autor de origen mapuche-huilliche actualiza este ritual y explora nuevas formas de revitalizar la memoria mapuche. Esta estrategia literaria permite que el poeta recupere las historias de personas que no tuvieron amulpüllün y las de aquellas cuyos restos fueron convertidos en objetos de museo. Sus textos restituyen las historias personales al integrarlas simbólicamente a la memoria colectiva de sus sociedades, así como denuncian las injusticias y abusos cometidos contra los pueblos indígenas a los que pertenecen.

La obra de Huenún propone una forma de resistirse a la visión colonizadora que concibe a personas indígenas como una masa anónima y marginal al mismo tiempo que construye memoria colectiva, ofreciendo un modelo para estudios sobre la construcción de memoria indígena. En *Reducciones*, la alternancia entre lo colectivo y lo individual permite que mientras se reconstruye una memoria colectiva a través del recuerdo de historias de vidas singulares que se unen para representar experiencias colectivas de la comunidad, se recuerden asimismo los rasgos específicos de las historias.

Así, cada una de estas historias entreteje diferentes aspectos rurales, urbanos, rituales, modernos y antiguos de la experiencia mapuche (e indígena), dando cuenta de la diversidad de elementos que conforman la memoria colectiva. Por ejemplo, las historias más antiguas de Damiana, Maish Kensis y Catriel denuncian las múltiples maneras en que los pueblos indígenas han sido oprimidos en el pasado; en las historias más recientes de Gladys Ancalaf y Manuela Colipe Benavente juega un papel importante la evocación ritual; y en las historias de Matías Catrileo, Jaime Mendoza Collío y José María Huaiquipán la violencia es protagonista.

La restitución de la memoria mapuche a partir de historias transgrede prácticas rituales por medio de las que ciertas comunidades rurales crean memoria, como la de no mencionar el nombre del difunto y destruir las fotografías y objetos del mismo con la finalidad de olvidarlo. Huenún reconoce la fragilidad del admapu en el escenario actual del mapuche urbano y por eso, en vez de olvidar ritualmente, elige restituir y resignificar ciertos elementos rituales (como la representación de los ancestros como mariposas) y recordar las experiencias de los antepasados mapuche como un modo más efectivo de revitalizar la memoria colectiva en este contexto.

Información sobre la autora

Andrea Echeverría is an assistant professor in the Department of Spanish and Italian at Wake Forest University. Upon completion of her PhD at Georgetown University in 2013, she published a book on the work of two Peruvian poets titled *El despertar de los awquis: Migración y utopía en la poesía de Boris Espezuía y Gloria Mendoza* (Paracaídas Editores and Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2016), and several articles on Mapuche poetry, ritual, and memory. At the moment she is working on a book project on contemporary Mapuche poetry and visual arts.

Referencias

- Bacigalupo, Ana Mariella. 2007. *Shamans of the Foye Tree: Gender, Power, and Healing among Chilean Mapuche*. Austin: University of Texas Press.
- Bacigalupo, Ana Mariella. 2010. "The Life, Death, and Rebirth of a Mapuche Shaman: Remembering, Forgetting and the Willful Transformation of Memory". *Journal of Anthropological Research* 66(1): 97–119. DOI: <https://doi.org/10.3998/jar.0521004.0066.105>
- Bacigalupo, Ana Mariella. 2014. "The Potency of Indigenous Bibles and Biography: Mapuche Shamanic Literacy and Historical Consciousness". *American Ethnologist* 41(4): 648–663. DOI: <https://doi.org/10.1111/amet.12103>

- Bacigalupo, Ana Mariella. 2016. *Thunder Shaman: Making History with Mapuche Spirits in Chile and Patagonia*. Austin: University of Texas Press.
- Banash, David. 2013. *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Bengoa, José. 1985. *Historia del pueblo mapuche: Siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Bengoa, José. 1999. *Historia de un conflicto: El estado y los mapuche en el siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Planeta.
- Carrasco, Hugo. 2005. "Adriana Pinda: Luces de estrellas arcaicas". *Crítica Situada: El estado actual del arte y poesía Mapuche*, editado por Mabel García, 117–132. Temuco, Chile: Universidad de La Frontera.
- Cayuleo, Pedro. 2015. *Sólo por ser indios y otras crónicas mapuche*. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo.
- Course, Magnus. 2011. *Becoming Mapuche: Person and Ritual in Indigenous Chile*. Urbana: University of Illinois Press.
- Echeverría, Andrea. 2014. "David Aniñir: Poesía y memoria mapurbe". *A Contracorriente* 11(3): 68–89.
- Echeverría, Andrea. 2015. "Arco y fuego: Representación ritual y memoria en la poesía de Jaime Huenún y Bernardo Colipán". *Revista Maguaré* 29(1): 55–73.
- Faron, Louis. 1964. *The Hawks of the Sun: Mapuche Morality and Its Ritual Attributes*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Fierro, Juan Manuel. 2000. "La memoria dual en la poética de Jaime Huenún: Contralectura de dominación y lectura de dignificación". *Pentukun* 10–11: 121–134.
- Foerster, Rolf. 1985. *Vida religiosa de los huilliches de San Juan de la Costa*. Santiago de Chile: Ediciones Rehue.
- Foerster, Rolf. 1993. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Foerster, Rolf. 2005. "La poética mapuche huilliche como procedimiento de memorización". *Crítica Situada: El estado actual del arte y poesía Mapuche*, editado por Mabel García, 273–285. Temuco, Chile: Universidad de La Frontera.
- García, Mabel. 2005. "César Millahueque: Correlatos y transformaciones en la recomposición cultural". *Crítica situada: El estado actual del arte y poesía Mapuche*, editado por Mabel García, 107–116. Temuco, Chile: Universidad de La Frontera.
- Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social. 2010. *Antropología del Genocidio: identificación y restitución: "Colecciones" de restos humanos en el Museo de La Plata*. La Plata, Argentina: De la Campana.
- Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social. 2011. *Fueguinos en el Museo de La Plata: 112 años de ignominia*. La Plata, Argentina: De la Campana.
- Huenún, Jaime. 1999. *Ceremonias*. Santiago: Universidad de Santiago.
- Huenún, Jaime. 2001. *Puerto Trakl*. Santiago: LOM Ediciones.
- Huenún, Jaime. 2012. *Reducciones*. Santiago: LOM Ediciones.
- Huenún, Jaime. 2014. *Fanon City Meu*. Santiago: Das Kapital Ediciones.
- Hux, Meinrado. 1993. *Caciques puelches pampas y serranos*. Buenos Aires: Marymar Ediciones.
- Imilan, Walter, y Valentina Álvarez. 2008. "El pan mapuche: Un acercamiento a la migración mapuche a la ciudad de Santiago". *Revista austral de ciencias sociales* 14: 23–49.
- Ladino Curiqueo, Manuel. 2014. *Espiritualidad mapuche*. Santiago: Ediciones Jurídicas de Santiago.
- Lalvani, Suren. 1996. *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany: State University of New York Press.
- Lenton, Diana. 2011. "Prólogo". *Fueguinos en el Museo de La Plata: 112 años de ignominia*. La Plata, Argentina: De la Campana.
- Lutz, Catherine, y Jane L. Collins. 1993. *Reading "National Geographic"*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marileo Lefio, Armando. 1995. "Mundo mapuche". *Medicinas y culturas en La Araucanía*. Comp. Luca Citarella, 91–108. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana.
- Metz, Christian. 1974. "The Imaginary Signifier". En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Gerald Mast y Marshall Cohen, 782–802. New York: Oxford University Press.
- Park, James. 1999. "Recuperation through Renovation: Mapuche Poets as Machis". *Latin American Indian Literatures Journal* 15(1): 22–44.
- Park, James. 2007. "Ethnogenesis or Neo-Indigenous Intelligentsia: Contemporary Mapuche-Huilliche Poetry". *Latin American Research Review* 42(3): 15–42. DOI: <https://doi.org/10.1353/lar.2007.0043>

- Ramos, Ana. 2010. "The Good Memory of This Land': Reflections on the Processes of Memory and Forgetting". *Memory Studies* 3: 55–72. DOI: <https://doi.org/10.1177/1750698009348301>
- Rozzi, Ricardo, ed. 2010. *Multi-Ethnic Bird Guide from the Temperate Forests of Southern South America*. Punta Arenas, Chile: Ediciones Universidad de Magallanes; Denton: University of North Texas Press.
- Schindler, Helmut. 1996. "Amulpüllün: Un rito funerario de los mapuche chilenos". *Lengua y Literatura Mapuche* 7: 165–180.
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tagg, John. 1993. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

How to cite this article: Echeverría, Andrea. 2017. La representación del ritual funerario mapuche en *Reducciones* de Jaime Huenún. *Latin American Research Review* 52(5), pp. 838–853. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.218>

Submitted: 25 June 2015

Accepted: 15 July 2016

Published: 12 December 2017

Copyright: © 2017 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Latin American Research Review is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

