

**El poema *Parias* (2006) de la machi  
Adriana Paredes Pinda como desobediencia  
epistémica y signo decolonial<sup>1</sup>**

**JAVIER A. SOTO CÁRDENAS  
& CATALINA I. VERGARA ARAYA**  
(Talca)

---

**MACHI ADRIANA PAREDES PINDA'S POEM *PARIAS* (2006)  
AS EPISTEMIC DISOBEDIENCE AND DECOLONIAL SIGN**

In this text presents a semiotic-historical analysis of a selection of verses from the poem from the poem *Parias* (2006) by the poet Adriana Paredes Pinda. The poem in question is presented as a reflection on the mapuche-huilliche identity and an act of resistance against the colonial heritage, as well as a counter-discourse that makes visible the wounds of the colonial that makes visible the wounds of

---

<sup>1</sup> Parte de este trabajo se desarrolló en la investigación para optar al grado de Magister Latinoamericano en Estudios Culturales y Literarios: "Identidad y Territorio en la poesía etnocultural de Roxana Miranda Rupailaf, Sonia Caicheo Gallardo y Adriana Paredes Pinda", como ejecución del Proyecto FONDECYT 1110026, cuyo investigador responsable fue el Dr. Sergio Mansilla Torres, Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile, año 2013. Trabajo que obtuvo el premio Haz tu tesis en cultura, año 2013, otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile. Parte de este trabajo se desarrolló en el marco del trabajo de grado: "Huitranalhue, "el vampiro mapuche": análisis de la variación del mito desde la transculturación metonímica y arquetípica", para optar al título de Profesor en Lengua Castellana y Comunicación, Universidad Católica del Maule, Talca, Chile, año 2023.

colonization. Thus, it explores how Pinda dialogues with historical and cultural memory to re-signify its origin, revalorize the subaltern voice and poeticize contestedly in a sense of epistemic disobedience. epistemic disobedience and decolonial sign.

This text presents a semiotic-historical analysis of selected verses from *Parias* (2006), a poem by Mapuche-Huilliche poet Adriana Paredes Pinda. The poem is interpreted as both a reflection on Mapuche-Huilliche identity and an act of resistance against colonial heritage, a counter-discourse that exposes the wounds of colonization. The analysis explores how Pinda engages with historical and cultural memory to re-signify origin, revalorize the subaltern voice, and employ poetry as a form of epistemic disobedience and a decolonial sign.

**KEYWORDS:** epistemic disobedience, decoloniality, ethnocultural poetry, mapuche, subaltern subject

**PALABRAS CLAVE:** desobediencia epistémica, decolonialidad, poesía etnocultural, mapuche, sujeto subalterno

En la actualidad la tradición poética mapuche ha sido estudiada desde diferentes dimensiones, tanto por su discursividad y estética como por su carácter histórico-documental. En este marco, el poema *Parias* (2006) de la autora y machi<sup>2</sup> Adriana Paredes Pinda, publicado en la antología *Hilando en la Memoria*, se configura como un espacio donde convergen la resistencia cultural y la construcción de nuevas formas de significación.

Este trabajo propone evidenciar y analizar cómo el poema *Parias* despliega dos perspectivas claves de lectura para poetizar la memoria, la identidad y el cuestionamiento de las narrativas hegemónicas: el acto de desobediencia epistémica y el signo decolonial.

Por *parias* se entiende, en su acepción más ampliamente reconocida, a un grupo de personas de la India considerado intocable, que se encuentra relegado sólo al desempeño de labores marginales de

---

<sup>2</sup> Autoridad espiritual mapuche.

acuerdo al sistema de castas que existe desde tiempos inmemoriales en este país o subcontinente asiático.

En esta acepción de la palabra *Parias* es que entonces encontramos significado al título del poema de Pinda incluido en la antología *Hilando en la Memoria* (Cuarto Propio, 2006), en el sentido que el poema está dedicado a su familia: “a las matriarcas del linaje del sol y picaflores/que ya partieron al wenu mapu/mi mamita Yola, mi madre Mónica, y/mi amada maestra y madre Marina, la que ama el mar como yo...” (p. 85) quienes vendrían siendo una especie de marginales sociales.

El título de la antología *Hilando en la Memoria* hace referencia a la costumbre de hilar lana de las antiguas mujeres mapuche y otros pueblos originarios, para confeccionar sus ropas y la de su comunidad con lana de oveja, costumbre sincrética aprendida por los mapuche desde los españoles. Se entiende que *hilando en la memoria* es una metáfora de hilar, pero en este caso no precisamente lana de oveja, sino más bien la memoria del pueblo mapuche, entendiéndose que, como por un lado es poesía femenina y el acto de hilar era hecho por mujeres, por el otro, ahora nuevamente las féminas hilan, pero los hilos de la memoria en sus versos. Asimismo, en esta antología se encuentran además de Pinda otras seis poetas de origen mapuche-huilliche en alguna de sus ascendencias familiares: se incluyen versos de Maribel Mora Curriao, Graciela Huinao, María Isabel Lara Millapan, Faumelisa Manquepillan, María Teresa Panchillo y Roxana Miranda Rupailaf.

Bajo este contexto, el poema *Parias* se entiende como un ejercicio de identificación de los familiares de la poeta, con la imagen de *casta de intocables* que los indios le daban a este grupo social. Para la poeta, sus familiares serían vistos por la sociedad del sur de Chile como unos *parias* con los cuales los otros grupos sociales no se pueden reunir, asumiendo un concepto de exclusión explicado teóricamente por Todorov y Mignolo.

El imaginario en el cual hablan los poetas mapuche, es decir el territorio mental de donde sienten y escriben, según Raymond Williams (1977) “la estructura del sentir”, en este caso de los poetas mapuche, sería una tensión entre una individualidad de ascendencia indígena, y una identidad mestiza, que convive dentro de una sociedad multicultural como es la del sur de Chile, por la influencia de las

culturas mapuche, española y alemana, después de la Colonización desde Alemania y Austria al sur de Chile desde la última mitad del siglo XIX. Asimismo, esta sociedad multicultural ejerce tensión sobre el individuo, pues, por un lado, la sociedad se encuentra en constante transformación hacia una modernidad globalizadora, en sus dimensiones económica y política desde el punto de vista de un Estado nacional neoliberal; y por otro lado, las grandes transnacionales ejercen el extractivismo de los recursos estratégicos de los territorios de los pueblos ancestrales.

Siguiendo esta línea, el investigador Sergio Mansilla (2001) señala respecto de la poesía etnocultural, que la naturaleza de los textos de ciertos autores de origen mapuche-huilliche, responde a una situación de urgencia histórica, a una necesidad de hacer justicia ante el colonialismo del que han sido víctimas por siglos; urgencia de decir “aquí estamos”, “esto somos”, “estos son nuestros sentires”, “este es nuestro lenguaje”, siendo en sí mismos, sostiene Mansilla, *hechos de justicia* como parte de un proceso de complejización del capital estético de la literatura chilena y latinoamericana, contribuyendo a incrementar la tolerancia, el conocimiento y la comprensión de quienes nos representan como “sentires” diferentes.

Desde ese enfoque es que vamos a interpretar la poesía etnocultural de Paredes Pinda, como un acto de *desobediencia epistémica*, ya que ante la famosa pregunta de Gayatri Spivak; ¿Puede hablar el subalterno? (1985) Mansilla sostiene que la tajante respuesta negativa de Spivak cobra sentido en los autores etnoculturales, pues su sola presencia funciona como evidencia de una modernización semiótica de Chile, y su circulación a nivel ideológico-simbólico global es una muestra de una nueva etapa en el cuestionamiento de la identidad nacional del país. El autor señala que el poeta está en una posición privilegiada para influir en el devenir histórico, por su capacidad de producir *discursos públicos de carácter estético-literarios*, trabajando como testigo documentalista con imaginarios textuales. De todas maneras, hace una advertencia respecto de no llegar a pensar que todos los autores de origen indígena escriban desde una perspectiva etnocultural, sino más bien hay que tener cuidado en el uso del concepto como categoría fija, puesto que en la subjetividad del yo-cuerpo de los autores, presentaría múltiples huellas de realidad.

De todas maneras, en este caso entendemos que el texto *Parias* de Pinda cumple con elementos de *desobediencia epistémica*, puesto que habla desde un *otro*, consciente de su condición de colonizado, pero que, a través de su poética, intenta deconstruir esa condición, recuperando de alguna manera el acervo cultural indígena que le fue extirpado con violencia durante la colonización; proceso violento desde un punto de vista epistémico por las estrategias de deslegitimación, despojo y expoliación de los sentidos culturales originarios y la instalación de una conciencia occidental en su reemplazo.

Entendemos que la *desobediencia epistémica* sería una manifestación de la contra discursividad poética de Pinda en su poema *Parias*, en el contexto de la globalización actual del mundo moderno/colonial, en el sentido que se entiende que, lo que se ha globalizado en el mundo, es la cultura occidental construida desde Europa; por lo que las manifestaciones culturales de los pueblos amerindios y sus herederos serían bajo esta mirada una expresión de *desobediencia epistémica* postcolonial, pues no pertenecen al canon cultural del pensamiento occidental.

Esta hipótesis nos surge con la lectura del teórico Walter Dignolo, quien en su texto *Herencias coloniales y teorías postcoloniales* (1999) nos enseña:

(...) no deberíamos perder de vista el hecho de que lo postcolonial revela un cambio radical epistemo/hermenéutico en la producción teórica e intelectual. No es tanto la condición histórica postcolonial la que debe atraer nuestra atención, sino los *loci* de enunciación de lo postcolonial (p. 91).

El *loci* de enunciación de una poesía etnocultural contra discursiva se puede interpretar también como un ejercicio de signo decolonial en un sentido sociocognitivo –parafraseando a Van Dijk, 2008–, es decir, la identidad es a la vez un constructo social y personal, donde los individuos construyen una representación mental de sí mismos, como partes de varias categorías o grupos de una sociedad, y en este caso consciente de pertenecer a una minoría colonizada, –incluso en el lenguaje– dentro de una sociedad mestiza como la chilena, también colonizada. Por lo que su escritura en

castellano/mapudungun, sería un acto de *desobediencia epistémica*, y como signo, semióticamente hablando, sería un *signo decolonial*.

En el texto *Parias*, la poeta dialoga con sus abuelas y abuelos, tales como su abuela Yolanda Antias Silva, y su abuelo Lucho Pinda Marino, también por el lado materno que es la familia de origen mapuche-huilliche.

De su abuela Yolanda Antias Silva dice en la segunda estrofa del poema: "...RESPLANDOR DEL SONIDO QUE ATRAPA LA / CASCADA. / SABÍA TOSTAR / TRIGO // AL ROCE / DE LOS CÓNDORES / CURABA EL OJO DE SU MAL Y SU ASOMBRO / TIBIESA DEL MOLLU / ELLA TAN DIMINUTA / FUERA CAPAZ DE ALGO ASI"<sup>3</sup> (p. 85). Podemos interpretar de estos versos que la poeta se refiere a su abuela materna que a pesar de no tener apellidos mapuches-huilliches tenía costumbres de los pueblos amerindios, como curar el *mal de ojo*<sup>4</sup>. Es decir, su abuela materna tenía conocimientos populares respecto de las creencias y costumbres ancestrales de los pueblos indígenas del territorio del sur de Chile, evidenciando el profundo proceso de sincretismo cultural que se vivió en la historia de nuestro país.

En la quinta estrofa se lee:

...QUE NO TE AMARRE EL FOYE / SINO EL ANSIA / ME  
DIJO / ENTONCES / EL GEMIDO DE LA LOBA / EN SU  
DULZOR / QUEMANTE / DE LUNA / "LA LECHE DE TUS  
PECHOS BEBERÉ" / -SENTENCIÓ EL MACHO- PORQUE  
TODO SE REDUCE A ESTO / UN HOMBRE Y UNA  
MUJER/TRENZADOS / HURGANDO / EN EL SOFOCO DE  
LA BESTIA / LA PULSACIÓN DEL POLEN / CUERPO

---

<sup>3</sup> Aunque desconocemos los motivos por los que la autora utiliza mayúsculas en sus escrituras, en la cultura consuetudinaria de internet, escribir con mayúsculas significa que la persona está elevando la voz o gritando. Seguramente este es el tono que la poeta le quiere dar a su poesía escrita con mayúsculas, una poesía que necesita ser escuchada por la importancia de su mensaje.

<sup>4</sup> Por *mal de ojo* se entiende que es una creencia popular no solamente de origen americano sino también presente en otras culturas ancestrales como Egipto y Europa, que sostiene que una persona tiene el poder de hacer el mal a otra persona con sólo mirarla.

MÍO / DESPIERTA / EN SU ARDOR DE MANOTAZOS Y  
 DESTELLOS / TE ESCUCHO / CUERPO MÍO Y DE TODAS /  
 MURMURAR / TE SOPLO / DE LOBA / AGORERA /  
 MARCAR / EL PÁLPITO DEL SEMEN EN LA SANGRE /  
 -MOLLFVÑ- SANGRE / QUE CONTIENE Y DETERMINA /  
 LOS MÁS CAUSALES DESVARIOS (p. 86).

En estos versos el poema da un giro, pues la poeta introduce en esta estrofa una especie de sueño erótico que el sujeto lírico tuvo, pensando ella primero que sólo era un sueño lascivo, pero esto se aclara en la siguiente estrofa: “ESTA ANSIA DUEÑA DE MI / -REMOS ONDULÁNDOSE EN LOS OJOS- / ARCAICA DE MÍ -PENSÓ MI ABUELA- / QUE NO SOÑÉ EL PLACER SINO EL PRESAGIO” (pp. 86-87).

Se aclara de parte de su abuela que no debe pensar en el sueño en términos eróticos o placenteros, sino en forma de presagio, costumbre popular heredada de los pueblos ancestrales de diversas partes del mundo de creer que los sueños eran avisos o mensajes que los antepasados enviaban a sus familiares vivos. Esta creencia se vino a desmitificar con el racionalismo de Sigmund Freud (1900) quien a través de la técnica del psicoanálisis resignificó el sentido de los sueños, proponiendo que eran una manifestación del subconsciente, haciéndose latente los miedos, obsesiones y complejos que la mente humana manifestaría a través de estos, en la proposición psicoanalista que el ser humano, al poseer una parte de su composición psicológica heredera de los instintos animales, reprimidos por la cultura y las convenciones sociales, manifestaría a través de los sueños esas trancas subconscientes de manera de traerlas a la memoria y darles una solución racional.

El aporte de Freud es racionalizar una parte de la cultura humana que son los sueños y darles una explicación clínica y moderna. A pesar de esto, en la actualidad podemos observar que las creencias populares circulan por estos dos cauces, habiendo personas que entienden los sueños como una manifestación psicoanalítica y otras que creen que los sueños son manifestaciones sobrenaturales. Así, existen varios tipos de prácticas culturales, como adivinos, mentalistas y otros que aseguran poder descifrar los sueños, existiendo también una abultada literatura al respecto.

En el caso de la poeta Paredes Pinda, que además es machi, manifiesta en un anexo del libro *Hilando la Memoria*, que ella se comunica con los espíritus (p. 129), por lo que se entiende que en su lógica de heredera de las culturas mapuche-huilliche, ella entiende el sentido de los sueños desde la lógica indígena y no desde la lógica racional freudiana/psicoanalítica.

En la estrofa 16 vuelve al tema de la lengua, de metaforizar la pérdida/persistencia de la lengua ancestral mapuche:

LA LENGUA ES EL ÁRBOL - LO HE DICHO / NO SÓLO  
REMEDIOS LA BELLA FLOTÓ EN LA NUBE / DEL  
DESAMPARO / QUIÉN NACIERA INCÓLUME DESPUÉS  
DE TODO / -QUE LA SANGRE ES UNA INVOCACIÓN DE  
LA /NOSTALGIA- / SE LO DIGO A LA MÍA / PERO ESTA  
LENGUA CLÍTORIS INSISTE EN / PERPETUAR (p. 88).

En estos versos la poeta compara la lengua ancestral con la figura del árbol y de Remedios La Bella de la novela *Cien Años de Soledad* (1967) del colombiano Gabriel García Márquez, premio Nobel de Literatura en 1982. Tanto el árbol como Remedios La Bella son figuras que representan lo puro, lo natural, lo incólume. El árbol lo es por ser un elemento de la naturaleza y el personaje de Remedios La Bella por ser una mujer virgen y ascender a los cielos. Ambos elementos puros son así comparados por Pinda con la lengua mapuche.

Al final de la estrofa, compara la lengua mapuche con el clítoris, parte del órgano reproductivo femenino que se encuentra oculto a simple vista, como en un segundo plano, pero que a pesar de eso es importante en la sexualidad, por lo que insiste en perpetuarse; en mantenerse presente a pesar de lo oculto, como la lengua mapuche.

En la siguiente estrofa continúa con la descripción de la pérdida/persistencia de la lengua: “WITRANALHUE / ES LA LENGUA CUANDO MURMURA / LO QUE LOS BOSQUES SIGILAN / MERETRIZ / ES LA LENGUA CUANDO AMA MÁS SU OLVIDO QUE / SU TESÓN” (p. 88). Por *witranalhue* o *huitranalhue* se entiende que es un genio o espíritu que ronda los territorios mapuche durante las horas nocturnas, y al que los sujetos temen por sus acciones y su cargada aura maligna.

El signo decolonial que proponemos, aparece en el texto, en el uso de la palabra *witrantalhue* en el idioma original, pues en el canon poético tradicional no es común utilizar palabras en mapudungun, pues el mapudungun, si bien es cierto, es una lengua bastante poética, en el sentido que sus oraciones son construcciones metafóricas y simbólicas relacionadas al pensamiento mágico/mitológico de los pueblos indígenas<sup>5</sup>, no fue un idioma escrito por lo menos hasta antes de la llegada de los españoles, o por lo menos escrito en la forma occidental de escribir, de tipo abecedario<sup>6</sup>. Por lo que la inclusión de palabras del mapudungun sin traducir es un evidente signo de *decolonialidad*, pues según Mignolo, quien a su vez se toma de Benveniste (2012, p. 75) cualquier acto de enunciación requiere de un aparato formal, un contexto que sea familiar a todos los participantes del acto comunicativo, marco que puede funcionar en diferentes niveles, ya sea un idioma o un lenguaje dentro de una disciplina académica, por ejemplo. Asimismo, el uso de palabras pertenecientes a las lenguas indígenas no es solo un medio de escritura contemporánea y decolonial, sino como estrategias en el indigenismo del primer tercio del siglo XX con el poeta José María Arguedas<sup>7</sup>.

Desde este punto de vista, la inclusión en esta poesía de Pinda de palabras, versos, o estrofas completas en mapudungun –es decir en otro marco referencial de significados fuera del idioma formal, en este caso el español– se vería como un signo decolonial. Es más, la inclusión de seres como el *witrantalwe*, que no tiene un significado en español y que lo que más se asemeja a él es desde la leyenda del jinete sin cabeza que asola los campos hasta el vampiro mapuche,

---

<sup>5</sup> Respecto de esto la propia autora indica: “Sé que mi visión de la lengua es ontológica, esto significa, que no la concibo solo como un instrumento idiomático, sino como un GEN, una fuerza o energía viviente capaz de convocar a la realidad y transformarla” (Paredes Píndola, Ñuke- Küttralwe pu püñeñ, 2011).

<sup>6</sup> “El mapuzugun es una lengua preferentemente oral, que ha sido escrita con caracteres fonéticos del abecedario latino, representando los fonemas que se parecen al español y realizando ajustes que resultaran tipográficamente cómodos para aquellos inexistentes en español. (...) Tres son los grafemarios más usados para estos efectos; el Alfabeto Unificado, el Raguileo, y el Azümcheffe”. (Hernández, Ramos y Huenchulaf, *Gramática Básica de la Lengua Mapuche*, pp. 33).

<sup>7</sup> Sus obras más destacadas son *Los ríos profundos* (1958) y *Yawar fiesta* (1941).

asociándolo por metonimia al arquetipo del vampiro occidental, sería la evidencia de un signo lingüístico decolonial como un acto consciente de pensamiento contracultural en el canon de la poesía occidental y de la estructura de pensamiento occidental moderno/colonial como lo llama Mignolo, pues esta conciencia, que se trata de un signo distinto, perteneciente al otro, (yo otro) como acto de resistencia y de *desobediencia epistémica*, le estaría otorgando su carácter decolonial.

Esto sería una rebeldía justificada teóricamente dentro de lo que Mignolo señala, es el pensamiento corpo-político surgido en la sociogénesis de Frantz Fanon y su libro *Piel Negra, Máscaras Blancas* (1967) en el cual sitúa el nacimiento del mundo moderno/colonial como lo conocemos con la llegada de los proyectos colonizadores/imperialistas a las colonias fuera de Europa. El significado de corpo-político como la cara del subalterno es la evidencia de la violencia epistémica que atenta el cuerpo de los subalternos desde la óptica de la bio-política de Foucault (1976), quien señala que estas son las tecnologías o estrategias de control del Estado-nación moderno y sus correspondientes tentáculos en las colonias en América, África, Asia y Oceanía.

La inclusión del signo decolonial se interpreta entonces como un acto de *desobediencia epistémica* en el sentido de darle valor a lo *otro* que en el mundo occidental es considerado fuera de las lógicas racionales modernas/coloniales como se puede ver en la siguiente estrofa:

Y YO ME SABOREO CON LA PUNTA DE LA LLAMA / EN  
LA REDONDES DEL WALLMAPU / ME DEJO CAER / EL  
SONIDO / CAE PRIMERO LAS ABEJAS YA APOSARON  
SU MIEL/EN ESTE TRIWE / AHORA/EL ALIENTO DE LA  
HEMBRA / -LA PURESIA IGNOMIA DE LOS PARIAS- /  
MAMVLL RALI COÑI NGE (p. 89).

Para la poeta el territorio es el wallmapu, es decir, el país mapuche; no Chile ni Argentina ni América. Utiliza esta forma para nombrar el territorio bajo otra lógica, invisibilizada por la cultura y la civilización occidental heredera del proyecto racional moderno/colonial y vapuleada física y simbólicamente durante el

proceso de construcción de la modernidad global que llega hasta la actualidad.

En el último verso, MAMVLL significa palo o madera, RALI fuente de madera y NGE ojo. Podemos observar que el significado en castellano es difícil de encontrar, y más allá de encontrarlo o no, escribir poesía con palabras casi intraducibles es un acto de *desobediencia epistémica* en sí y un *signo decolonial* semióticamente. Ello quiere decir que se construye un nuevo mundo, donde el interlocutor debe aprender y aprehender de la cultura mapuche, visibilizándola, poniéndola en el centro del estudio, levantándola en su categoría de lengua en desuso y colocándola, gracias al uso poético, como una lengua viva y como objeto de estudio en esta nueva etapa de la globalización que visualiza Mignolo. En esta nueva época, el centro epistémico ya no es Europa, sino que se ha trasladado a diferentes centros en todos los continentes, como un proceso de reconocimiento del *yo* como *otro*, que históricamente fue silenciado; pero a la luz de los estudios del subalterno, de los estudios postcoloniales, del pensamiento decolonial, está tomando forma como bases teóricas de análisis para interpretar culturas que habían sido silenciadas y menoscabadas.

Ahora observemos el siguiente fragmento:

POR DESENCANTO / HIJO NATURAL COMO TODOS /  
 JEFE DE OBRAS MATASAPOS / -PONGAMELO EN LA  
 MESA- QUE DECÍA / EN LA MEDIA LENGUA DEL  
 PULKO Y DE LAS / PROFECIAS / -SI ES PINDA LO TIENE  
 GRANDE- /AURELIANO BUENDÍA SEGURO LO  
 ESCUCHÓ DE SU PEÑI/AH, EL FALO DE LA ESTIRPE DE  
 LA ADORACIÓN / DEL DESAMPARO / ABUELO MÍO  
 GOLPEADO / A LOS OCHO AÑOS-TE CANTO Y TE  
 REDIMO- / UNO A UNO / LOS SOBERBIOS MACHOS  
 RECIÉN ALUMBRADOS DE / SU PLACENTA UNGIDA /  
 LA MONTURA AL AMANECER / KVRRVF KURRVF /  
 ABUELO MÍO EXPULSADO / -TE CANTO Y TE REDIMO- /  
 AH LOS MACHOS DEL TEMPLO / SACUDIENDO EL  
 VATICINO AMARGO / DE LOS SIGLOS / -QUE SERÁ DE  
 TI CUERPO MÍO Y DE TODAS- / NO TE GUSTO ACASO /  
 TODAS CORONADAS SIN GRACIA / QUIEN LAMIERA

EL AURA DE TU CLÍTORIS / PITONISA / SIN PODER  
ALGUNO DE TUS PROPIOS AVATARES (p. 90).

El poema se torna como una especie de mantra, donde en su canto redime a sus antepasados en un sentido metafísico. Se interpreta en la relación simbólica con el falo, la figura de su abuelo, quizás redimiéndolo –en palabras de ella– del machismo propio de la sociedad mapuche, representada en su organización básica comunitaria llamada *lof*, donde un *lonko* tenía varias esposas, por lo que necesariamente debía ser viril. Así, el hablante lírico –dialogando con su abuelo– le resta culpabilidad, interpretando de ahí la señal de redención. Y luego pasa a redimir a los machos en general, asumiendo el patriarcado y el poder social representado en la figura del *lonko*/abuelo.

Siguiendo con el intertexto existente con *Cien años de soledad* (García Márquez, 1967), la poeta menciona a Aureliano Buendía, personaje de la novela que posee estas cualidades viriles de macho alfa en términos zoosemióticos al engendrar 17 hijos con 17 mujeres distintas, durante sus 32 guerras civiles de carácter liberal.

En la página 91, el poema se torna una reescritura del “Ave María” católico, a la manera del *Salve Dolorosa* de Caicheo Gallardo (1999) pero en este caso haciendo un antipoema<sup>8</sup>, (Carrasco, 1990, p. 57) pues se lee: “Y DIOS / QUE NO TE SALVA MARÍA / LA DIOSA Y SU CONSORTE / LA DANZA DEL TORO / BENDITA SEA LA DIOSA EN EL ORÁCULO DE LES / EYZIES / BENDITO SEA EL FRUTO DE TU VIENTRE: EL MACHO / Y AQUELLA QUE SOCAVA”. Es un antipoema ya que convierte el sentido del poema original, en este caso el rezo católico conocido como el “Ave María”, mezclándolo con elementos de culturas americanas como la *Danza del toro*. Esta es una representación performática realizada en diversos lugares de América en el contexto de festividades religioso-paganas, donde se representa la típica corrida de toros española, pero en forma de festividad sincrética, donde un toro simbólico, que es una

---

<sup>8</sup> “El Antipoema es tal porque es “Anti (algo)”, es decir, porque se ha escrito contra determinadas normas estéticas y reglas textuales, contra cierto poema, cierto discurso, cierta realidad no verbal. Pero al mismo tiempo, porque se ha escrito incluyendo ese cierto poema, ese cierto discurso, regla o realidad no textual, pero en forma invertida” (Carrasco, p. 57).

persona disfrazada, es seguido por un número de consortes que varía según el lugar donde sea representado.

De esta forma, se interpreta que el hablante lírico pretende montar una imagen de una diosa seguida por su consorte según el modelo de la *Danza del toro*, a la cual agrega: “BENDITA SEA LA DIOSA EN EL ORÁCULO DE LES / EYZIES”. Sabemos que Les de Tayac-Sireuil, es una comuna francesa donde se encontraron los primeros esqueletos considerados por los antropólogos como restos fósiles del *Hombre de Cro-Magnon*, siendo estos los más antiguos restos de un *Homo Sapiens Sapiens* encontrados hasta ahora en el mundo. De ahí que el hablante lírico lo relacione con la diosa mencionada anteriormente, incorporando este espacio –unas cavernas– en el texto en un sentido metafísico, pues lo menciona como un oráculo que funcionaría como un portal de bendición en el sentido que se construyen los versos, ya que sigue haciendo un parafraseo con el “Ave María”: “BENDITO SEA EL FRUTO DE TU VIENTRE: EL MACHO / Y AQUELLA QUE SOCAVA”, reemplazando en el verso a Jesús por “EL MACHO / Y AQUELLA QUE SOCAVA”, otorgándole a los versos una connotación más antropológica si se quiere, resignificando el “Ave María” cristiano.

El poema continúa:

MALLEUS MALEFICARUM ABUELA MÍA / CORNELIO  
 SAAVEDRA Y EL HIJO DE PUTA QUE LO / PARIÓ / Y LA  
 NANCY APENAS 12 AÑOS / A MORDISCOS / DE PURA  
 RAMERA DE LA CALLE PINTO / ENDULZANDO EL  
 FRÍO DE LAS NOCHES CON / BOCHITAS DE NEOPRÉN /  
 A LA CAZA DE LAS BRUJAS VAN TUS HIJOS / CRÍA  
 CUERVOS Y TE SACARAN LOS OJOS (p. 91).

En estos versos se refiere al *Malleus Maleficarum* (1487) que es quizás el más famoso de los libros de brujería publicados durante el periodo del Renacimiento (siglos XV y XVI), también conocido como *Martillo de los Brujos*, o *Martillo de las Brujas*, escrito por los monjes dominicos Heinrich Kramer y Jacobo Sprenger (Menéndez Pelayo, 1945, p. 393) relacionándolo con su abuela; de lo que se interpreta que su abuela sería bruja o concedora de artilugios mágicos, o sea, una machi.

Luego menciona a Cornelio Saavedra, quien fuera el general del ejército chileno que presentó un proyecto de *Pacificación de la Araucanía*, el cual fue rechazado en primera instancia, pero luego del incidente perpetrado por el francés Orélie Antoine de Tounens, quien se autoproclamó rey de la Araucanía y la Patagonia en 1860, el presidente José Joaquín Pérez decidió utilizar el plan anteriormente presentado por Saavedra, comenzando el proceso. Se interpreta, de esto, que el hablante lírico establece una conexión entre el libro *Malleus Maleficarum* (1487), su abuela machi, y su familiar descendiente de esta conocida como la Nancy, quien se habría prostituido a la edad de 12 años en la calle Pinto de una ciudad desconocida –podría ser Osorno–, y que además habría consumido una droga inhalante de evasión conocida como neoprén. Se relaciona así todos estos agravios vividos por su familiar con los hechos perpetrados a partir de la aplicación del plan de Cornelio Saavedra de *Pacificación de la Araucanía*, donde volvemos a encontrar una expresión del *desobediencia epistémica* de la cual hablamos antes, ahora en la dimensión de la pérdida de la dignidad de su pueblo, el cual se ha visto atropellado y empujado a estas prácticas sociales marginales –desobedientes de lo cotidiano social– como son la prostitución y el consumo de drogas. La relación con su abuela machi se entiende en los últimos versos de esta estrofa: “A LA CAZA DE LAS BRUJAS VAN TUS HIJOS / CRÍA CUERVOS Y TE SACARAN LOS OJOS”, pues su reivindicación epistémica como poeta, consciente de su condición étnica e histórica de pertenecer a un pueblo colonizado, pasaría por una suerte de *caza de brujas*, o de una acción de evidenciar los procesos y sujetos históricos que han llevado a su pueblo y su familia a vivir en la exclusión, la desobediencia y la marginalidad social en la modernidad de la nación chilena.

Siguiendo con lo anterior, el poema continúa: “-SANTA MADRE EN LA CIUDAD DE DIOS AGUSTÍN / TE CONDENO KALLFVLLANKA / DORALISA ALEJANDRA / RUEGA POR NOSOTRAS / QUE CAMINAMOS PENUMBRA Y LICÁN ROTO EL AUGURIO DE LA SANGRE” (p. 91), manteniendo el parafraseo con el “Ave María” y volviendo a actuar como juez histórico con la expresión “TE CONDENO”, la cual funciona como una sentencia histórica.

En el fragmento “AY, DE TI MISTERIO LUMINOSO / HIJA MÍA / QUE TIEMBLA EL CETRO DE LAS SUCESIONES / ABUELO MÍO DELIRANTE EN ALCOHOL MANSO / TE CANTO Y TE REDIMO / VAMPIRESAS MILENARIAS ESPERANDO EL PAGO DE CHILE / QUE NO HAY AMOR SIN ESPERANZA - DICEN-” (p. 92), el hablante lírico continúa con su rol de juez histórico, al señalar que a su abuelo le canta y le redime, en el sentido que anteriormente hemos señalado. Respecto del verso “VAMPIRESAS MILENARIAS ESPERANDO EL PAGO DE CHILE”, se interpreta que las vampiresas milenarias serían las mujeres de su estirpe y que, al esperar el pago de Chile, recuperarían todo lo perdido con los procesos de colonización, pero expresado en forma irónica, pues sabemos que la expresión *el pago de Chile* se refiere a un mal pago, o pago simbólico que nunca ha de llegar.

La poesía de Pinda da cuenta de un profundo proceso de resignificación identitaria. Al exponer los elementos que aquí hemos encontrado, nos percatamos de que esta poeta es sumamente clara al asumir su identidad como mapuche-huilliche, como sujeto subalterno y (re)sentido por el devenir histórico. Tan así hemos llegado a percibir su poesía, que incluso la hemos considerado como signo decolonial, al utilizar en ella palabras e imágenes del idioma mapudungun, cosa contra discursiva en el canon de la poesía occidental. Pero que se ha venido mostrando como un elemento diferenciador en la poesía etnocultural de origen mapuche que se escribe en Chile en los últimos 30 años (Carrasco, 1994).

Estamos frente a una poesía que da cuenta de una desobediencia epistémica, producto de la pérdida de la lengua ancestral del pueblo mapuche, de su cultura, de su identidad, pero que en ella retoma un enorme impulso renovador y resignificante, frente al cual, cualquier mapuche-huilliche se puede identificar. La poesía de Pinda es como un contra discurso, como una anti-historia escrita en una poética muy compleja, que da cuenta de elementos de la antipoesía, como de la historia oculta tras la historia decimonónica, a la vez que muestra profundas reflexiones en la memoria de los pueblos indígenas a partir de diálogos con sus antepasados que le traen nuevas preguntas, pero que en definitiva le dan la autoridad intelectual, estética, ética y moral para contestar la pregunta de Spivak. Adriana Paredes Pinda sí puede hablar como sujeto subalterno con un proyecto poético decolonial y

desobediente epistémicamente; y nos parece que todavía le quedan muchas cosas por decir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAYA, Juan Gabriel (2008): *Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecoipoiesis*, ESTUDIOS FILOLÓGICOS 43: 9-18. Disponible en [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132008000100001](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132008000100001)
- ARGUEDAS, José María (1941): *Yawar fiesta*. Lima: Compañía de impresiones y publicidad.
- ARGUEDAS, José María (1998): *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- CAICHEO, Sonia (1999): *Salve dolorosa*. Chiloé, Autoedición, Imprenta A & C.
- CARRASCO, Iván (1990): *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Editorial Universitaria.
- CARRASCO, Iván. (1994): *Metalenguas de la poesía etnocultural de Chile (autores sureños) II*. Estudios filológicos, ISSN 0071-1713, N° 29, 1994, pp. 91-100. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=650887>
- CURRIO, Maribel., HUINAO, Graciela., MILLAPÁN, María Isabel., MANQUEPILLÁN, Faumelisa., PANCHILLO, María Teresa., PAREDES PINDA, Adriana., y MIRANDA RUPAILAF, Roxana (2006): *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuches*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- FANON, Frantz (2009): *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, Ediciones AKAL.
- FOUCAULT, Michel (2005): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI Editores.
- FREUD, Sigmund (2005): *Nuevas Aportaciones a la Interpretación de los Sueños*. Buenos Aires, Editorial Alianza.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel (1967): *Cien años de Soledad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- HERNANDEZ, Arturo., RAMOS, Nelly., y HUENCHULAF, Rosa (2006): *Gramática Básica de la Lengua Mapuche*. Tomo 1. Temuco, Universidad Católica de Temuco, CONADI, Gobierno de Chile.

- MANSILLA, Sergio (2001): *Escrituras etnoculturales: ¿Escribir con o contra el otro?* (En torno a la poesía chilena etnocultural en la Xª región de Los Lagos). Santiago, IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino (2011): *Historia de los heterodoxos españoles*. España, Red Ediciones S.L.
- MIGNOLO, Walter (2003): *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, Conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Ediciones Akal.
- MIGNOLO, Walter (2012): *Desobediencia epistémica, pensamiento independiente y libertad de-colonial*, en *Observaciones Latinoamericanas*, Sergio Caba y Gonzalo García. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MIGNOLO, Walter (2016): La razón postcolonial: *herencias coloniales y teorías postcoloniales*. *Revista Chilena De Literatura*, (47). Disponible en <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39564>
- PAREDES PINDA, Adriana (2011): *ÑUKE – KÚTRALWE PU PÚÑEÑ (Hijos de la Naturaleza)*, en *Visión Filosófica del Chezugun*. Osorno, Printus Impresores.
- SPIVAK, Gayatri (1985): *Estudios de la Subalternidad. Deconstruyendo la Historiografía*, en *Subaltern Studies IV*. Oxford University Press.
- VAN DIJK, Teun A. (2008): *Discourse and Context. A socio-cognitive approach*. New York, Cambridge University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1977): *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Ediciones Península.

**Javier A. Soto Cárdenas**  
**Catalina Ignacia Vergara Araya**

**Universidad de Talca**

Av. Lircay s/n, Talca, Chile

**Universidad Católica del Maule**

Av. San Miguel 3605, Talca, Chile

jasoto@utalca.cl, catalina.vergara.01@alu.ucm.cl