



La poética indígena expandida: audiovisualidad y transdiscursividad en *Mujeres espíritu* de Francisco Huichaqueo

The Expanded Indigenous Poetics: Audiovisuality and Transdiscursivity in Francisco Huichaqueo's *Mujeres Espíritu*

Ana María Rodríguez Sierra

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

 <https://orcid.org/0000-0002-4669-6598>
 anamasierra@gmail.com



<https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i38.738>

Resumen. En el año 2021 el artista mapuche Francisco Huichaqueo produjo un mediodmetraje de 42 minutos titulado *Mujeres espíritu*. Allí, se ponen en diálogo la poesía y los cantos de cinco mujeres indígenas latinoamericanas, con imágenes y sonidos tratados estéticamente, generando así una obra transdiscursiva contracolonial. En este artículo el objetivo es mostrar cómo Huichaqueo se apropia el medio audiovisual occidental y lo mapuchiza al llamarlo 'Azümpelontun' [mostrar la luz] y cómo esta apropiación invertida del medio de creación occidental le sirve al artista para entablar con las personas espectadoras una relación de horizontalidad, en la que el indígena toma la palabra e invita al público a conocer el macrocosmos originario. Dicho macrocosmos se presenta como un universo de espíritu femenino, que a través de la expresión poética resiste, crece y se afirma en su existencia. Así, al profundizar en el análisis de la obra, se comprueba que el uso de la transdiscursividad es una estrategia que amplía los excedentes de sentido de los textos líricos, que también son conectados con sus sentidos políticos en los que la reflexión sobre lo indígena, lo femenino (occidental) y lo femenino en lo indígena son el tema primordial, que lleva desde el reconocimiento de la experiencia femenina sobre el cuidado, la fuerza y la ternura a la constatación de la necesidad del intercambio de saberes entre las distintas culturas, con el fin de encontrar un camino común para el abordaje de las problemáticas que aquejan al mundo actual.

Palabras clave: poesía indígena, arte contemporáneo indígena, poesía femenina, mujeres indígenas, culturas originarias.

Abstract. In 2021, Mapuche artist Francisco Huichaqueo produced a 42-minute medium-length film titled *Mujeres espíritu*. In this work, the poetry and songs of five Latin American indigenous women are brought into dialogue with aesthetically treated images and sounds, thus generating a postcolonial transdiscursive work. This article shows how Huichaqueo appropriates the Western audiovisual medium and "Mapuchizes" it by calling it Azümpelontun (showing the light). This inverted appropriation of the Western creative medium serves the artist to establish a horizontal relationship with the viewers, in which the indigenous person takes the floor and invites the audience to know the original macrocosm.

This macrocosm is presented as a universe of feminine spirit, which through poetic expression resists, grows, and affirms itself in its existence. Likewise, by delving into the analysis of the work, it is verified that the use of transdiscursivity is a strategy that expands the surplus meanings of the lyrical texts, which are also connected with their political meanings in which the reflection on the indigenous, the feminine, and the feminine in the indigenous are the primary theme. This leads from the recognition of the feminine experience of care, strength, and tenderness to the verification of the need for the exchange of knowledge between different cultures, to find a common path for addressing the problems that afflict the current world.

Keywords: indigenous poetry, contemporary indigenous art, women's poetry, indigenous women, native cultures.

Cómo citar: Rodríguez Sierra, A. M. (2025). La poética indígena expandida: audiovisibilidad y transdiscursividad en *Mujeres espíritu* de Francisco Huichaqueo. *En-Claves del Pensamiento*, (38), 172-197. <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i38.738>

Introducción

Mujeres espíritu (2010) es una producción audiovisual del artista mapuche Francisco Huichaqueo. En esta pieza, la poesía de cinco mujeres indígenas es puesta en diálogo con el lenguaje audiovisual, en una apuesta estética que traduce a una práctica occidental, otras prácticas ancestrales, originarias, no occidentales, vivas en el continente latinoamericano, con una clara intención de producir un diálogo reflexivo entre dos elementos discursivos cuya poética es expandida al ponerle imagen a la voz, al poema, a una literatura femenina que merece un espacio mayor de visibilidad y apreciación.

En este artículo analizamos la obra de Huichaqueo en conexión con la poesía y cantos de esas cinco mujeres indígenas que desde la escritura poética resisten y habitan los territorios físicos y simbólicos no homogéneos de unas culturas que abrazan su diversidad, reconociendo la singularidad como un elemento de aquello diverso, que constituye en conjunto un microcosmos femenino, que se mira en relación al cosmos circundante, —tanto occidental como no occidental—, para erosionar las estructuras coloniales que siempre han dado preeminencia al aspecto masculino del todo.

Hemos dividido el texto en tres partes. Al inicio, hablamos del autor y de su obra en general para establecer el contexto de producción al que pertenece nuestro objeto de estudio; luego, acometemos el análisis de la obra de Huichaqueo, prestando atención a algunos poemas en conexión con el lenguaje audiovisual, que es usado como estrategia estética que expande los sentidos poéticos. Finalizamos con una reflexión sobre la transdiscursividad comprobable de la pieza artística, que es usada en esta obra como una herramienta con la que el artista se propone

“mapuchizar” a espectadores occidentales, llamando la atención sobre la importancia que tienen hoy la estética y los saberes indígenas en el contexto de crisis global.

El autor y su obra

Francisco Huichaqueo (Valdivia, 1977) ha referido que comenzó su carrera como observador desde la niñez, en el huerto de su padre;¹ luego estudió pintura en la Universidad de Chile y cine en la escuela de cine de Chile. Al comienzo de su carrera, Huichaqueo fusiona sus dos líneas creativas y usa el cine como un medio experimental en el que la pintura aparece como una posibilidad expresiva simbólica; sin embargo, a medida que va explorando más ampliamente el lenguaje audiovisual, se apropia sus posibilidades técnicas para producir piezas en las que lo conceptual toma protagonismo, de ese modo, sus filmes (cortos, largos, medios) pasan a ser representaciones artísticas contemporáneas, polisémicas, cuyos sentidos deben ser dados, contruidos por el espectador.²

De ahí que podamos ubicar a Huichaqueo en esa categoría difusa de artistas visuales contemporáneos que despliegan un arte político, comprometido con la realidad y con transformar aquellos aspectos de esta que el arte evidencia con la finalidad de tocar los sentidos, llamar a la conciencia dormida por la cotidianidad hiperactiva moderna (y posmoderna) para centrar la atención en las problemáticas que de tan presentes se vuelven paisaje. Es decir, él acude al poder catalizador del arte para desanestesiarse la humanidad que frecuentemente omitimos, debido a las dinámicas *alienantes* de la apremiante productividad que exigen el sistema económico y las formas de vida actuales. Pues, en el campo del arte, desde hace décadas, es un hecho que “La eficacia del arte para la restauración de la perceptibilidad es innegable. El arte es el lugar más adecuado para activar una mirada anestesiada y ejercitar una mirada lúcida del mundo”.³

Como artista contemporáneo, Huichaqueo en su obra traza una salvedad: él insiste en que su estética no es occidental, aunque el medio de creación lo sea. La idea de “mirar de otra

¹ Centro Cultural la Moneda (CCM), “Francisco Huichaqueo, un pintor con cámara”, 2019, <https://www.cclm.cl/coleccion/francisco-huichaqueo-un-pintor-con-camara/>

² Elena Oliveras, *Cuestiones de arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* (Buenos Aires: Emecé Editores, 2008).

³ Elena Oliveras, *La metáfora en el arte, retórica y filosofía de la imagen* (Buenos Aires: Emecé Editores, 2009), 140.

forma”⁴ es muy recurrente en su producción audiovisual y, de hecho, obliga a sus espectadores, a través de recursos estéticos, a trocar la mirada. Muchas veces, la cámara nos confunde, los sonidos nos perturban, la comprobación de la fuerza de la naturaleza nos conmociona, logrando que sintamos estar frente a una lógica desconocida, un poco áspera, que nos sugiere la comprobación de nuestra pequeñez ante la magnificencia de la tierra en sus montañas, ríos, árboles, truenos y relámpagos. Podríamos decir que, de una forma muy inteligente, Huichaqueo traduce un lenguaje occidental a una estética mapuche, ligada a la naturaleza y al territorio.

Esto se hace evidente cuando constatamos en su página web personal que al cine se le llama *Adümpelontun*, él crea una palabra en mapudungun, su lengua mapuche, para nombrar algo que, obviamente, no le es propio, pero al nombrarla en su lengua se apropia y se invierte el recorrido colonial de apropiacionismo cultural llevando al espacio originario una nueva forma de expresión, y al mismo tiempo, obligando a los occidentales a percibir de otro modo este medio, ya que, nos vemos impelidos a (re)traducir del mapudungun al español esa expresión con la que el artista nombra su trabajo. Así pues, en la lengua del colonizador *Adümpelontun* se traduce como “mostrar la luz”, lo que nos lleva a entender, dentro de la producción artística de Huichaqueo, al cine o al video como un portal de tránsito entre culturas, entre dos posibilidades estéticas que iluminan una concepción del mundo diferente, no occidental, originaria y crítica, dentro de un entramado artístico político.

Este compromiso político y estético de hecho es manifiesto por el mismo artista, quien de manera consciente busca descolonizar tomando elementos de la cultura *dominante* para cuestionarla, conversar con ella, ampliarla y también, embellecerla, sacando a la luz de lo público formas, dinámicas, estructuras, entramados de pensamiento mapuche que encuentran en el arte una forma de permanencia, de resistencia y de afirmación existencial. Incluso el artista llega a mencionar que su obra es contracolonia.

Lo contracolonia en el arte puede entenderse como una práctica que emerge directamente desde los pueblos originarios, estableciendo una postura más radical y autónoma que lo decolonia. Mientras este último opera frecuentemente desde espacios académicos e institucionales, buscando dismantelar estructuras coloniales a través del diálogo y la crítica, lo contracolonia afirma activamente la soberanía cultural y epistémica de los pueblos originarios, proponiendo formas de creación que no solo resisten o cuestionan lo colonial, sino que construyen alternativas desde cosmovisiones propias. Una obra contracolonia, por tanto, no se

⁴ CCM, “Francisco Huichaqueo...”.

limita a criticar o deconstruir el pensamiento occidental, sino que genera sus propios marcos de referencia, metodologías y formas de expresión, reivindicando conocimientos ancestrales no como reliquias del pasado, sino como fuentes vivas de creación contemporánea. Esta postura implica un rechazo más categórico a las estructuras coloniales persistentes y una afirmación más contundente de la autonomía creativa, operando frecuentemente fuera de los circuitos artísticos tradicionales y proponiendo formas alternativas de entender, crear y circular el arte.

Esta postura y apuesta política se reafirma constantemente en las obras del artista, las cuales están conectadas entre sí mediante algunos recursos estéticos que se reiteran. Por ejemplo, el uso de la cámara incrustada bajo el agua mientras Huichaqueo observa desde la superficie. La técnica de la cámara sumergida funciona como una metáfora visual que materializa la concepción temporal circular propia de la cultura mapuche. Dentro de su cosmovisión al igual que en otras culturas ancestrales latinoamericanas —como la Aymara— el tiempo no se concibe como una línea recta que avanza hacia adelante según la concepción occidental, sino como un ciclo continuo donde pasado, presente y futuro coexisten y se entrelazan constantemente. Esta dimensión temporal se manifiesta en la profunda relación con los ancestros, quienes no están relegados a un pasado distante, sino que coexisten en el presente a través de los sueños [*pewma*], rituales y la memoria colectiva. La concepción temporal está además íntimamente ligada a los ciclos de la naturaleza —las estaciones, las fases lunares, los ciclos agrícolas— donde el agua, como elemento vital y cíclico, representa esta idea de continuidad y renovación perpetua. Para estas culturas, el acto de recordar no es simplemente evocar el pasado, sino actualizarlo y hacerlo presente, algo que se refleja en sus prácticas culturales y rituales donde el presente se convierte en un punto de encuentro entre lo ancestral y lo venidero. Esta simultaneidad temporal encuentra su expresión visual perfecta en la perspectiva dual de la cámara de Huichaqueo, donde la superficie del agua actúa como umbral entre dos mundos, similar a cómo el presente actúa como punto de confluencia entre distintas dimensiones temporales en la cosmovisión mapuche.

Así que, de todo eso trata la obra de Huichaqueo, él mismo ha manifestado: “esta vida ya existía antes, lo que pasa es que solo estaba dormida, como el mapudungun, la lengua, no está muerta; tampoco nuestra cosmovisión, solo se durmió por un largo tiempo producto de las movilizaciones y abusos del mundo. Pero no nos preocupamos, hemos vuelto con fuerza

espiritual en este tiempo para provocar este cambio de energía, nuestra generación ya despertó, ¡Estamos vivos!”.⁵

La audiovisualidad y los espíritus

Mujeres espíritu es el título de una producción audiovisual del año 2021; en esta, Huichaqueo pone en escena la poesía de cinco mujeres pertenecientes a distintos pueblos originarios latinoamericanos. La pieza audiovisual —un mediodocumental de 42 minutos de duración— reúne un corpus poético que es traducido y sus significados expandidos hacia los sentidos que pueden ser estimulados a través del medio audiovisual. En efecto, poesía textual, visual y sonora dialogan y significan en el entramado polifónico construido por este artista. El cine es entonces usado como medio de creación para ampliar el “excedente de sentido” (Ricoeur) presente en algunos de los poemas y cantos de estas mujeres, ellas son: Maruch Méndez (alfarera y artista Tzotzil), Enriqueta Lunez (Poeta Tzotzil), Roxana Miranda Rupailaf (poeta Mapuche williche), María Isabel Lara Millapán (poeta Mapuche, hablante nativa de mapudungun) y Marisol Díaz (que nos canta en quechua).

De modo que, los espíritus nombrados en el título de la obra son originarios y femeninos, aunque la narración provenga de una mirada masculina que se dio el trabajo de reunir voces de mujeres latinoamericanas indígenas, que nos comparten su poética íntima, híbrida, pero por eso mismo auténtica.

Al inicio del filme, la imagen nos obliga a ubicarnos desde una óptica trocada, de entrada, se les pide a las personas espectadoras a mirar de otra manera, hacer el ejercicio de comprender un espejo como si no lo fuera. Ante este juego visual, es imposible no dislocarse, no sentirse abocado a observar como otro, como alguien que no sabe, que se encuentra ante un universo ajeno, no habitual. Dinámicas de luz y de sombra, colores que se desvanecen y se aclaran nos afirman lo irreal de la imagen, la construcción deliberada de lo que vemos y nos recuerdan que la realidad también se percibe de adentro hacia afuera, o sea, desde nuestra percepción interna de la realidad.

Este tipo de estrategias audiovisuales permiten comprender que en la obra de Huichaqueo el cine es arte. Al tomar en cuenta que el artista se formó primero como pintor y luego como cineasta, percibimos en su obra la influencia de las prácticas artísticas occidentales

⁵ Francisco Huichaqueo, “Interview with Francisco Huichaqueo Pérez about his film *Kalül trawün* (Reunión del Cuerpo), entrevistado por Natalia Christofolletti Barrenha, *tranzitSK*, 12 de noviembre de 2022, video, 39:35, <https://www.youtube.com/watch?v=fDHPMHd5Hv8>.

más ligadas a las líneas del videoarte que a la del cine comercial. Quizá podríamos encasillar la obra y decir que se trata de cine experimental, pero, aun así, hay un aspecto híbrido, que creemos que es completamente intencional e impide dichas clasificaciones para llevarnos a la indefinición que hace posible reconocer que el filme transita por ambos lenguajes creativos.

En relación con el videoarte, efectivamente, en *Mujeres espíritu* constatamos que la cámara se entiende como “un ojo místico que permite captar la realidad, pero también el mundo que se escapa a ella”,⁶ hay un interés de Huichaqueo por exhibir continuamente lo otro, lo desconocido, que resulta ser su propia percepción del mundo y de la naturaleza, invisible para las personas occidentales. La naturaleza, el territorio, la espiritualidad ligada al microcosmos femenino indígena son la fuente de inspiración que le llevan a emprender ese viaje hacia lo profundo, en el cual el artista nos comparte su concepción de la realidad que se asemeja a la de un visionario. En estos gestos podemos percibir una cercanía al precursor del videoarte Bill Viola, para quien el visionario era “un ser marginal en todas las civilizaciones, un profeta, pero también un crítico que encuentra en el video una forma de expresión porque permite crear imágenes *a priori*, no tan solo invisibles, sino inimaginables y que pueden ser compartidas universalmente”.⁷ Viola decía que: “el aspecto más significativo del video consiste en el hecho de que las imágenes electrónicas existen en todas partes simultáneamente y puede disponerse de ellas en cualquier momento. La unificación física del individuo ha pasado a ser algo irrelevante. Surge un espacio sin límites visibles, precisamente el tipo de espacio que ahora hemos llamado mental. El espacio sin continente es un mundo mental de pensamientos e imágenes”.⁸ Por tanto, el video se entiende como un medio con el que plantear cuestiones abiertas; de acuerdo con Guasch, “permite explorar el potencial metafórico y asociativo de la sintaxis gramatical de lo audiovisual, analizar los procesos narrativos visuales para plantear cuestiones sobre el arte con la esperanza de redefinir las estructuras sociales”.⁹ Evidentemente, *Mujeres espíritu* no podría ser más coherente con estos postulados y reflexiones propias del uso del videoarte como medio de creación.

Ciertamente, hay en la pieza audiovisual de Huichaqueo una profusión de imágenes y planos que remiten a lo mental: al sueño, al trance místico, al ritual, acompañadas de sonidos que completan la ilusión de la experiencia quimérica. Por ejemplo, la cámara se sumerge en el

⁶ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 451.

⁷ *Ibid.*, 452.

⁸ *Ibid.*

⁹ Guasch, *El arte último*, 453.

fondo del río o vuela por encima de este con el enfoque hacia arriba, lo que obliga al espectador a girar la cabeza para entender lo que ve. También hay vueltas sobre los árboles con planos cenitales, pero luego hay planos nadir con la cámara incrustada en el suelo: hay una provocación y una interacción constante con el espectador, al que no se le cuenta una historia como ocurre en el cine tradicional, sino que hay distintos movimientos o partes de la obra en la que se nos lleva a mirar como pájaro, como hormiga o como pez. Finalmente, lo que une a las imágenes es la palabra poética femenina (florida) y la indigenidad transversal con la que se invocan los espíritus de la naturaleza, cuya mirada se imita a través del enfoque de la cámara.

Así pues, la obra de Huichaqueo exhibe una cercanía innegable con el videoarte, en donde el video se entiende como “un medio para trascender la realidad inmediata, minimizando la relevancia del artista, del arte y lo social en provecho de una creación más libre e imaginativa descubridora de realidades inexploradas”,¹⁰ solo que, por ser la misma realidad indígena una inexplorada, la relevancia de lo social y lo político toman un protagonismo en esta pieza audiovisual que se aleja del uso puramente estético o conceptual del medio de creación, para llevarlo de vuelta a la realidad.

En ese sentido, si bien hay una conexión con las posibilidades estéticas que percibía en el video Viola, se observa en relación a lo político una mayor cercanía de Huichaqueo con otras tendencias del videoarte que tomaron fuerza a partir de los años ochenta; algunos y algunas artistas con interés en las cuestiones relativas a la representación y sus significados, pusieron sus manifiestos en algunos videos feministas; según Martha Gever (2000), una serie de mujeres artistas se valieron del video para plantear problemas de identidad y revelar las contradicciones y enfrentamientos sociales y culturales de la mujer en cuestiones como el sexo y la política.¹¹ En este sentido, Dara Birnbaum es una de las video artistas más notables, quien se vale del video para ofrecer una reflexión sobre los sistemas de representación de la mujer, la autorrepresentación y la sumisión. En esta corriente, guardando las salvedades de representación ligadas a lo originario que son propias de la obra de Huichaqueo, encontramos en este una aproximación a las formas y usos del videoarte occidental.

Esta clara cercanía con el videoarte nos hace pensar en la obra de Huichaqueo como cine experimental, entendiendo que este es un espacio de libertad creativa donde las reglas convencionales del cine son desafiadas y reescritas, que busca generar nuevas formas de percepción y experiencias sensoriales a través de la innovación técnica, la abstracción narrativa

¹⁰ *Ibid.*, 454.

¹¹ *Ibid.*

y la exploración visual y auditiva. Mas, lo que nos hace enfatizar la hibridez audiovisual de la obra y prestar atención a la interacción constante entre el lenguaje cinematográfico y el videoarte son los siguientes elementos: hay una narrativa fragmentada. Cada mujer es presentada de forma aparentemente aislada en su especificidad, una pantalla negra anuncia con textos el inicio de cada canto o poema, lo que genera que el espectador se sienta frente a pequeños cortos, retazos, que de forma acumulativa van generando el todo. Este juego es significativo porque también imita el flujo poético, en el que cada verso va construyendo el poema. Aquí, cada corto va construyendo el filme.

En el diseño sonoro hay una manipulación abstracta de sonidos que alteran la percepción: sonido ambiente, ruidos repetitivos y disruptivos comunes en el videoarte son frecuentes. En ciertas escenas, se crea un contraste auditivo que desorienta al espectador y en otros momentos hay sincronización entre las palabras y las imágenes para guiar una experiencia sensorial. De manera que, en general, el tratamiento del sonido produce una atmósfera que acompaña el ritmo visual, pero que también agrega un componente conceptual que lleva a reflexionar sobre la interacción entre lo humano y la naturaleza.

Por último, en el trabajo de Huichaqueo hay una manipulación directa del medio filmico. En distintos momentos se evidencia el cambio de la textura visual; en algunos apartados incluso hay rayones y variaciones del color que demuestran la intervención plástica sobre la película. Así pues, en definitiva, la obra de Huichaqueo fusiona, en lo técnico de la audiovisualidad, dos líneas creativas que hacen inclasificable la producción, lo que, de todos modos, la ubica en el espectro de creaciones propias del arte contemporáneo.

Por otro lado, en lo que toca a los espíritus, en la obra poesía e imagen construyen este nuevo discurso en el que lo femenino ancestral es permanente, tanto en lo físico en vista de que vemos a las mujeres poetas y cantoras dirigirse al espectador directamente, pero también las alusiones simbólicas a lo femenino se reiteran. Por ejemplo, la presencia del agua es constante, el líquido vital que siempre es femenino se reitera en las imágenes del mar, los ríos, las lagunas, la lluvia; así, la feminidad es representada como la vida que fluye, se mueve, se contrae y se expande como el océano, los cuerpos y el universo. El tiempo de este discurso también es femenino: rítmico, circular. De hecho, la pieza se abre con un poema susurrado por una voz femenina y cierra con otro declamado sobre la escena de una ofrenda a la madre tierra. Todo esto es presentado en la pieza de Huichaqueo de formas sutiles y poéticas y, al reparar en ello, entonces entendemos que sí, que es el espíritu de muchas formas de lo femenino lo que es

puesto en escena en esta producción audiovisual en la que literatura, imagen y sonido se amalgaman para ser arte.

Un arte que proyecta esa estética mapuche, en donde lo femenino tiene un lugar protagónico, pero entendido en conexión con la naturaleza. Para los mapuche la tierra es madre, mujer, de ahí que, como explica Elisa Loncon (2023):

[e]n nuestro pueblo la mujer aportó y aporta al contenido cultural simbólico objetivo y práctico de la cultura. Los espíritus femeninos son un ejemplo de cómo la espiritualidad mapuche respeta y valora a los gen mapu o “poderes de la naturaleza” que son femeninos y que pertenecen a la Madre Tierra. Las mujeres mapuche portan y tienen un vínculo especial con estos poderes femeninos, ellos se manifiestan en sueños y visiones sin hacer daño[.]¹²

y son estos espíritus los que se evocan y reúnen en la obra de Huichaqueo, partiendo desde la creación poética de mujeres que se perciben como parte integrante de un todo muy femenino, y que, desde la comprensión de su importancia y conexión espiritual, entregan su sabiduría y su lucha en forma de poema y canto. Por ello, seguidamente, traducimos de nuevo al lenguaje occidental esta creación de espíritu mapuche, con la intención de expandir también la fuerza de sus “sentidos encarnados” (Danto, 2005).

Poética femenina indígena

Mujeres somos y nos trenzamos los cabellos de la luz
los cuerpos agua, ríos que se abren a otros mundos
espíritus de luz vamos trenzando la palabra
la semilla de la que seguimos multiplicándonos
andando, caminando, fluyendo por el mundo
mujeres
palabra
ríos de vida somos.¹³

Con este poema susurrado por una voz femenina sobre un fondo negro y una mezcla de sonidos naturales se abre *Mujeres espíritu*; la obra empieza poniendo al público en contacto con la poesía, invitándole a navegar en esta producción húmeda y arbórea llena de símbolos, evocaciones y escenas colmadas de presencia femenina. Lo femenino es la atmósfera, el clima,

¹² Elisa Loncon, *Azmapu, aportes de la filosofía mapuche para el cuidado del lof y la madre tierra* (Santiago de Chile: Planeta, 2023), 31.

¹³ Francisco Huichaqueo, *Mujeres espíritu*, en Huichaqueo.cl, 2021, video, 42:45, <https://www.huichaqueo.cl/copia-de-pel%C3%ADculas>.

el espacio, el espíritu invocado y luego, Maruch Méndez se muestra en primer plano, con un ramillete de flores silvestres en las manos y empieza a entonar en su lengua Tzotzil un canto sobre el niño Jesús. Se le llama un viniente florido y un miedo frágil. El canto no suena como uno religioso, más bien parece un arrullo para un niño pequeño, el canto nos mece.

Allí, en esa primera escena el artista establece su mirada “de otra forma”, la vuelta que se le da a la idea de apropiacionismo cultural que él no muestra como algo lamentable o en tono de denuncia; al contrario, hay una impugnación del purismo indígena, presente en otros intelectuales mapuche como Elicura Chihuailaf o Bernardo Colipán, quienes sostienen que el diálogo con la cultura occidental, por un lado, es inevitable, y por otro, es una forma de resistencia, en vista de que son elementos de esa cultura supuestamente dominante los que son traducidos y tomados por los pueblos originarios para expandir su propia y viva cultura. De modo que, Huichaqueo abre su obra audiovisual mostrando la inversión del apropiacionismo, casi como una advertencia sobre su propio oficio, sobre el video que ya está frente a nuestros ojos: este no es una exaltación de la pureza indígena frente a la “dominación” occidental, sino que es una apuesta por abrir un microcosmos originario a la mirada de desconocidos que están siendo invitados a trocar su vista, su percepción del mundo, la vida, la naturaleza, la cultura, para que puedan comprender que hay otras formas de ver, de percibir, de permanecer y de existir en el mundo. Esta puesta en escena es una devolución, es lo occidental procesado por lo indígena, *mapuchizado*, traspasado de nuevo al mundo occidental como una manera de afirmar el fracaso del colonialismo.

Pero ese es tan solo el inicio, la poesía femenina se sigue abriendo paso a cada minuto y después de ser llevados por la cámara a sentir que volamos debajo de un río, Enriqueta Lunez, en blanco y negro, comienza a recitar uno de los poemas de su libro *Cantos de luna* en Tzotzil, ella misma lo traduce al español como sigue:

Incada, tristemente, grita, llora
Ay Ch'umpoj, ay ch'ulme
Por cada sorbo de aguardiente
ella, asesina su nombre
lamenta
ser mujer.¹⁴

¹⁴ *Ibid.*

El poema habla de una mujer que está en trabajo de parto, gritando, llorando, lamentando ser mujer. Llama la atención que se pone el dolor como núcleo y no se romantiza el parto ni la maternidad sino que se asocia el sufrimiento a la condición de ser mujer, porque solo ella tiene que pasar por ese trance doloroso que afirma la feminidad pero, al mismo tiempo, la convierte en algo que lastima, que hiere el cuerpo al que se intenta aliviar con los tragos de aguardiente.

De modo que, ese microcosmos femenino representado en el video es mostrado también como un espacio de dolor y sufrimiento en el poema de Enriqueta Lunez, y de forma muy visceral, física, no simbólica, sino explícita y descarnada; esto permite leer en la obra de Huichaqueo una búsqueda de representación total, envolvente, que toma en cuenta también los aspectos oscuros asociados al ser femenino, desromantizando ese espíritu que no deja de tener una dimensión terrenal y corpórea.

Hay allí también una comprensión asociada a la cosmovisión indígena en la que la lucha por la existencia implica el dolor; en muchos pueblos originarios¹⁵ este es entendido y aceptado como parte ineludible de la experiencia vital y no es algo de lo que haya que huir, sino una experiencia que se debe atravesar; en ese transitar el dolor también hay aprendizaje, fortalecimiento del carácter y de la fuerza. Mas, hay que aclarar que la experiencia dolorosa se entiende como un proceso natural o como efecto de la interacción entre los seres humanos, su entorno y el acaecer de la vida misma. No es necesario que los seres humanos inflijan dolor a los demás para enseñarles nada, la vida en sí misma ya trae consigo toda una dureza que nos fortalece, a los humanos nos corresponde acompañar y apoyar a los demás y no añadir más aspereza de la que ya conlleva el solo hecho de vivir.

Este aspecto se puede entender, en relación con una pequeña historia referida por Elicura Chihuailaf en el *Recado confidencial a los chilenos* (1999),¹⁶ allí se cita un episodio narrado

¹⁵ La concepción del dolor como elemento inherente y significativo de la experiencia vital se puede observar de manera profunda en diversas culturas originarias de América. En la tradición mexicana, el concepto de ‘nepantla’, que significa “en medio” o “entre”: reconoce el dolor y el sufrimiento como estados necesarios de transformación y crecimiento espiritual, visibles en rituales como el Temascal, donde el dolor o la incomodidad física se entiende como vía de purificación. En la cosmogonía maya k’iche’, el Popol Vuh narra cómo los primeros seres humanos fueron creados para sentir y comprender el dolor como forma de honrar a los dioses. Para el pueblo mapuche, el kutran (enfermedad/dolor) no es simplemente un estado negativo a eliminar, sino una señal de desequilibrio que requiere comprensión y reintegración en lugar de negación. Esta visión contrasta significativamente con la perspectiva occidental moderna que tiende a ver el dolor como algo a erradicar o medicar inmediatamente, en lugar de entenderlo como parte integral de la experiencia humana y el crecimiento espiritual. En estas tradiciones, el dolor no se busca por sí mismo, sino que se reconoce su papel en la formación de la identidad personal y colectiva, en la conexión con lo sagrado y en la comprensión profunda de la existencia.

¹⁶ Elicura Chihuailaf, *Recado confidencial a los chilenos*, (Santiago de Chile: Lom, 1999).

originalmente por Carlos Montemayor en su libro *Chiapas, la rebelión de los indígenas mexicanos*¹⁷, se cuenta:

Regañé al Heriberto porque según yo estaba molestando a las hormigas, denominadas arrieras que, en consecuencia, estaban arreando hojitas de naranjo. El Heriberto empezó a hacer pucheros y me dijo que “caso la ‘toy molestando, las ‘toy cariciando”. Dio media vuelta y se alejó. A una distancia que él consideró prudente empezó la chilladera. “¿Por qué lo regañaste al Heriberto?”, Me avienta Ana María desde el pie de la comandancia. “Las estaba molestando a las hormigas”, me defiende. “Acaso nos alzamos en armas por las hormigas”, Dice en jarras Ana María. Yo, enciendo la pipa y digo: “no por ellas pero también por ellas”. Ana María sigue: “¿Por qué no te pones con uno de tu tamaño?” “¿De mi tamaño?” Pregunto orgulloso de mi habilidad de responder a una pregunta con otra pregunta. “Aquí cada quien puede hacer lo que quiera menos molestar a las hormigas”. Mi argumento provoca desconcierto entre la asamblea armada de mujeres. Se miran entre sí, cuchichean y le hablan al Heriberto. Yo orgulloso de mis dotes oratorias recargo la pipa. Ana María, después de consultar con el Heriberto, arremete: “no las estaba molestando. Las estaba acariciando”. Yo, que no esperaba contrarréplica demoro en encender la pipa, me defiende ya débilmente: “eso las hormigas no lo sabían”. Ana María toma de la mano al Heriberto y se lo lleva. Al alejarse me dice: “tú y las hormigas deberían saber que también la ternura a veces duele”.¹⁸

En este episodio narrado en el contexto del levantamiento indígena de Chiapas, se puede observar, sobre todo en la frase final de la mujer que se levanta para defender a un niño que está llorando, que el dolor para algunas culturas no tiene una connotación negativa si no que, efectivamente se entiende como un aspecto inevitable en la experiencia vital, pero, precisamente porque se percibe así, no se necesita añadir más dolor del necesario a la experiencia, por eso la mujer defiende al niño y lleva la atención al problema mayor que en ese momento estaban enfrentando como pueblo. Parece un relato “inocente”, pero reflexionar sobre él nos revela su profundidad y la sabiduría implícita en esa última idea: “la ternura a veces duele” y bueno, creemos que esta frase se conecta con los significados posibles del poema de Enriqueta Lunez: ser mujer duele, ser humano duele, pero la aceptación de esta verdad no despoja a la experiencia de su belleza, ni de su ternura.

Más, en la obra se establece un diálogo que entrecruza la palabra —oral y escrita—, y la imagen, en esta el “acto poético” (Derrida, 1999) se expresa doblemente intensificando sus efectos, porque la fuerza del poema también es acompañada con técnicas visuales que expanden los sentidos del texto, como ocurre en las escenas que vemos mientras Enriqueta Lunez lee. Al principio, la poeta es presentada hablando en su lengua Tzotzil en blanco y negro, esas primeras imágenes en conexión con el sonido de las palabras en la lengua originaria crean una atmósfera

¹⁷ *Ibid.*, 130.

¹⁸ *Ibid.*

un tanto melancólica, enlazada al pasado y al recuerdo; sin embargo, a medida que ella avanza en la lectura de los poemas, la imagen va cobrando color hasta ubicarla en una realidad acorde al presente. De ese modo, a través de una estrategia audiovisual, se amplía el sentido de los poemas y se crea un nuevo discurso que puede tocar a quien observa mediante una sutileza estética que transmite un mensaje: se nos recuerda que la poesía, la literatura, es un espacio de resistencia de un pasado que ha transitado hasta el presente, arraigado a su existencia y a su fuerza. Pues, al fin y al cabo, la poesía misma de Enriqueta Lunez es una expresión de ese tránsito y una manifestación efectiva de la permanencia de una cultura en su lengua.

Del mismo modo, mediante técnicas audiovisuales se crea una conexión entre imagen y poema en distintos momentos, hay otro ligado también a la misma Enriqueta Lunez leyendo un poema en el que habla sobre la tierra, el suelo que ella habita y que era distinto antes de la colonización. Un fragmento de este poema menciona:

No soy la tierra del sol
 En mi suelo
 No yace el cordón umbilical de los hombres
 En mi suelo
 Nadie cargó con una cruz
 En mi suelo
 Jamás un hombre atentó en contra de su hermano
 Nadie quiso ser mestizo
 [...]
 En mi suelo tu cuerpo despedía aromas de incienso laurel y naranjillo
 [...]
 Mi madre conocía el conjuro para sanar la piel.
 Yo, solía de niña
 salir del camino
 para darle cabida a los pasos del tío anciano.
 Sí, aún lo recuerdo
 esa era tu grandeza,
 antes de hablar español.¹⁹

En la escena en la que podemos escuchar este poema, hay una mezcla de sonidos acordes a una imagen de la poeta recorriendo el campo, caminando por prados verdes mientras se oyen cantos de pájaros, de un gallo y el viento. Ella habla de un suelo que vemos, que recorre y del que toma vainas de un fruto que luego desparrama en su falda. Entonces la imagen y el sonido amplían el sentido de las palabras; podríamos leer solamente el poema y nos tocaría con toda su fuerza, pero, al verla a ella, siendo quien es, recorrer el espacio, al ver el suelo del que nos

¹⁹ Huichaqueo, *Mujeres espíritu*.

habla entre plantas de maíz, al escuchar esos sonidos naturales del lugar mientras su voz nos lee primero en Tzotzil y luego en español, el poema se expande, y no solo nos toca, sino que nos abarca, porque el sentido nos llega desde el oído, los ojos y las sensaciones táctiles que evoca el contenido audiovisual. Así pues, la experiencia poética es aumentada y con ello la conexión íntima con el poema que se extrapola también a su sentido político.

Entendemos que ese suelo no corresponde al suelo del que se cuentan historias bíblicas como la de Jesús y su crucifixión, o la de Caín y Abel. Este es un suelo diferente, con conocimientos diferentes, con costumbres diferentes como la de ceder el camino a los mayores o conocer los secretos para sanar enfermedades, pero esa alusión a la colonización es una crítica y un señalamiento a la pérdida de las costumbres originarias, propias del territorio por efectos de la colonización y el mestizaje, del que se dice que nadie deseaba, fue una imposición que llevó a que costumbres e historias de otro suelo fueran trasplantadas a ese suelo que se vio invadido y expoliado. De modo que ese sentido político del texto llega como una forma de recordar lo que sí era ese suelo, y entonces el poema y el video, se revelan como una forma de la memoria, como una afirmación de lo que permanece del pasado y que se recuerda para resguardar lo que queda. Para preservar el remanente de una cultura (varias) que se sigue expresando a través de la palabra, como en los poemas de Enriqueta Lunez, expandidos hasta nosotros a través del arte de Francisco Huichaqueo.

Todo esto, con relación a Enriqueta Lunez y su lengua y cultura Tzotzil, que luego se contrasta con la cultura mapuche y los poemas e imágenes de Roxana Miranda Rupailaf.

Ella aparece en blanco y negro, arrodillada, vestida con las ropas tradicionales de su pueblo mapuche williche; luce las joyas de plata en su cabeza y pecho. Toca el cultrún. La imagen es trabajada como se si tratara de una transmisión televisiva con interferencia: puntos, rayas negras sobre el fondo blanco junto con el sonido del instrumento ancestral y una melodía tensa crean una atmósfera completamente onírica, muy acorde a los poemas de Roxana Miranda Rupailaf. Luego la vemos en un primer plano mirando a la cámara de frente, desafiando a las personas espectadoras a entrar en el mundo sueño del Shumpall. Reza:

Repito este mi rezo
por si vienes.

Aquí frente a las olas
me arrodillo.

Espero a que aparezcas

en la tercera ola niño pez.
Que me trague el mar.
Que me lleven desnuda por la espuma.

Y allí, donde entre piedra venga arena.
Espero me ilumines en la tercera ola.

Ya sabes que son tres los arco iris
derramados en el aire.

Ya sabes que me duermo entre las rocas
esperando a que aparezcas.

Repito este mi rezo
hasta que vengas.

Envuelto en esas algas que te crecen
desde el sueño a la tristeza.²⁰

Shumpall es el nombre de los seres míticos que habitan las profundidades del mar. En la mitología mapuche se cuenta que debajo de las aguas habitan estos seres, hombres y mujeres, pero, cada cierto tiempo, algún hombre Shumpall sale a la orilla para robarse a una niña que arrastra hasta el fondo del océano; de ese modo, la convierte en su esposa y en una nueva Shumpall.²¹ Es importante señalar que, dentro de la cultura tradicional mapuche, las uniones de pareja se efectuaban a partir de un rapto: la familia del hombre conversaba con la familia de la mujer y se pactaba la unión, luego el *novio* robaba a su *novia* y con ese acto, refrendado además con el encuentro sexual, se efectuaba aquello que en la cultura occidental llamamos matrimonio. La escritora Graciela Huinao expone los pormenores de esas alianzas en su novela *Katrilef*²² de una manera bastante crítica y desde la mirada femenina. Pero, en este poema, Roxana Miranda Rupailaf desafía los códigos culturales e incluso la simbología mítica, invirtiendo la forma en la que se evoca al Shumpall.

En el relato mítico, siempre la comunidad de la que era robada la niña quedaba devastada, la madre esperaba sentada frente al mar largo tiempo, rogando que su hija fuera devuelta; pero en su poemario, Roxana Miranda Rupailaf llama al Shumpall, quiere ser raptada por él, quiere ser “tragada por el mar” y “llevada desnuda por la espuma”. Le pide que aparezca

²⁰ *Ibid.*

²¹ Hugo Carrasco, “El mito del Shumpall en la cultura mapuche o araucana de Chile”, *Revista Chilena de Humanidades*, núm. 8 (1986): 50.

²² Graciela Huinao, *Katrilef, hija de un ülmen williche* (Santiago de Chile: Gráfica Lom, 2015).

y sufre porque no llega, porque no la escucha. En otro de los poemas leídos en el video ella se pregunta:

Y si no existes.
¿qué hago yo con los oleajes?
¿con las algas que anduve humedeciendo?
Las orillas a veces no me hablan
por más que arroje piedras sobre el agua.
Sólo me vienen los ecos de los ahogados
que nunca se volvieron a la luz.
Sólo me vienen estrellas de papel carcomidas por la sal.²³

Dentro de los códigos de la cosmovisión y el entramado mítico de la cultura mapuche williche, la poeta alza su voz femenina para cuestionarlo, se pregunta por el lugar de las mujeres y su voluntad en esas prácticas codificadas en las historias y relatos que se cuentan a las niñas y niños de generación en generación. Ella, ahora siendo una mujer adulta, dueña de su voluntad enfrenta el miedo al Shumpall y quiere seducirlo, se adueña de su feminidad y de su erotismo, vedado en la sumisión impuesta por el sistema patriarcal (Rita Segato señala que es un sistema universal común a las culturas occidentales y no occidentales),²⁴ y con la palabra y la conciencia de ser dueña de sí, se expone voluntariamente como ofrenda amorosa al hombre-peze. Su poemario, inundado colmadamente de belleza, puede ser leído como una suerte de actualización mítica, en la que la voz femenina desafía a la tradición, sin oponerse a ella, pero que presionando desde dentro del cosmos de su cultura, la enriquece, la expande, ubicando lo femenino en un lugar de insumisión, más bien, de seducción, en el que la palabra, el poema, se vuelve medio de transformación cultural. Hay en los poemas una afirmación de lo femenino sobre la propiedad de la mujer sobre sí misma y su voluntad, que se expresa con fuerza desafiante y retadora (por eso nos mira de frente) con el fin de reescribir el mito, insubordinadamente, sosteniéndolo en su esencia, pero erosionándolo, acuchillándolo en la superficie, en esa “arena de la orilla” a la que ya no se asoma el Shumpall.

Visto de este modo, las imágenes en las que se presenta a Roxana Miranda Rupailaf enterrando un cuchillo en la arena adquieren un mayor sentido y se convierten en una metáfora precisa de la intención poética de la escritora en su libro; es así como la estética mapuche, entretejida con los medios occidentales usados por Huichaqueo, expande sus significaciones y efectos creando un nuevo discurso dialógico, con alcances políticos conectados con lo femenino

²³ Huichaqueo, *Mujeres espíritu*.

²⁴ Rita Segato, *Contrapedagogías de la crueldad* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018): 28.

(occidental), lo indígena y lo femenino en lo indígena, que son importantes de enunciar tal y como se efectúa en *Mujeres espíritu*.

No obstante, algo distinto ocurre cuando se pone el foco en la poeta María Isabel Lara Millapan, quien lee su poema en mapudungun y español, sentada junto al lago, con los pies en el agua. Después de verla trajeada de forma tradicional, con cintas de colores atadas a su cabeza, la cámara (y nuestra mirada con ella) se sumerge, vemos un fondo lodoso con ramas y piedras. En estas escenas Huichaqueo profundiza en la representación acuosa y de nuevo, con el sonido rítmico del cultrún de fondo, la poeta recita:

Hubo que partir un día hermano
y dejar el bosque perfumado
el vapor de la Tierra
en una mañana de sol
después de la lluvia
y las lagunas donde suelen esconderse las aves
del viento.
Cuánto habría dado mi corazón
por cabalgar
entre la brisa
y seguir sus huellas
que los frutos del temu
van dejando en el camino hasta el estero.

Ahora, ahora los ancianos de mi tierra se están yendo
ahora van sus ojos al wenu mapu
van sus ruegos, sus sentimientos,
ahora hermano
los encargados de llevar estos sueños
somos nosotros.²⁵

En el filme el paisaje se transforma, del paisaje arenoso y oceánico de las escenas de Roxana Miranda Rupailaf, la imagen se traslada a la montaña, al lago, a una copiosidad de árboles frondosos rodeando el espejo de agua. Cuando María Isabel Lara Millapan calla, la cámara asciende sobre las copas de los árboles y da muchas vueltas que marean, algo se trastoca; la transición no es del todo amable. Leemos en estas formas de conectar imagen, poema y poeta otra manera de ubicar lo indígena en la contemporaneidad; creemos que se instala allí —tras interpretar las palabras de la poeta— una aceptación del cambio inevitable que ha acaecido sobre las comunidades y a la vez un llamado a las nuevas generaciones de *llevar los sueños*. Es interesante en este punto llamar la atención sobre la palabra en mapudungun para sueño, que es

²⁵ Huichaqueo, *Mujeres espíritu*.

pewma, y que suena muy parecido a la palabra poema en español; esta asociación sin lugar a dudas no es gratuita en la obra de Huichaqueo, y con esta se refuerza la intención política, arraigada en lo poético, que se asume como la responsabilidad de mantener vivo aquello que los abuelos muertos ya no pueden llevar: el sueño —*pewma*— es la cultura en sus dimensiones lingüísticas, epistémicas y cosmogónicas que se sostienen en la acción de las nuevas generaciones a las que pertenecen Huichaqueo y las mujeres que visibiliza en su obra, como una forma de reafirmación, divulgación y comprobación de la coexistencia y sobrevivencia de las culturas, lenguas y pueblos originarios de este continente.

La afirmación de Huichaqueo —¡estamos vivos!— se refuerza en su obra, que al final se configura como una prueba fehaciente de lo activo que se encuentra todo ese macrocosmos indígena. Imágenes de mujeres cargando bebés y maíz en sus aguayos, de multitudes danzando al ritmo del huayno, imágenes de la ruralidad superpuestas con fiestas que parecen más bien urbanas, denotan una simultaneidad, una superposición de tiempos, espacios y seres que se afirman también como colectivo, masivo, que permanece.

De esta forma, con esas imágenes, se anuncia el final, que es ultimado cuando escuchamos y vemos a Marisol Díaz cantándole en Quechua a la mamita agua que “había en las cascadas, caminaba por las acequias, como una serpiente caminaba por el río”, pero ella canta: “hemos lastimado tu corazón, agua dulce, hemos secado tu corazón lastimado”. Este canto de cierre, que completa un círculo iniciado con el canto de Maruch Méndez, exhibe un cariz desfavorable del presente; este último canto es un lamento por las condiciones ambientales de la tierra, que han secado, disminuido el agua o la han desviado de su camino. La emocionalidad triste evocada con el lamento convoca a la necesidad de la reconciliación con la tierra, de retornarle su lugar primordial, el recuerdo de que es ella quien nos sustenta. Este planteamiento queda claramente cifrado en las últimas imágenes que se presentan acompañando al poema “Si tal vez la lluvia”, que también, como el poema del inicio, es recitado por la voz de una mujer que no vemos, pero que simula a la tierra misma respondiendo a las personas: “si tan solo la lluvia, yo también podría florecer para ti, mi amor”. La tierra y las personas necesitamos el agua para florecer y esta idea se lanza mientras vemos a Marisol Díaz quemar una ofrenda; esta abre la posibilidad de una esperanza que queda en vilo, la reconciliación con la naturaleza es enviada como pregunta a espectadores que tal vez requieren ser interpelados desde estas otras estéticas y discursos en diálogo, para asentar en la conciencia la urgencia de reconocer la importancia de lo originario en el presente.

Con todo, esta obra, construida desde distintas formas discursivas conectadas, amplifica el entramado de lo dialógico tan crucialmente requerido en la actualidad. Así, reconocemos en el filme de Francisco Huichaqueo un manifiesto sobre el valor de la mixtura de la diversidad en múltiples dimensiones, configurando una pieza artística transdiscursiva, cuya prolificidad nos impele al respeto, al encuentro, pero sobre todo, al cambio de perspectiva sobre el pasado y el presente superpuestos en nuestra realidad; por lo que, para terminar, vale la pena enunciar esa transdiscursividad que identificamos como estrategia estética para expandir la poética de lo femenino indígena.

Transdiscursividad

La transdiscursividad se define como un concepto que aborda la interacción fluida y transformativa entre diferentes modos discursivos, sistemas semióticos y formas de expresión. Este concepto se ha nutrido de diversas contribuciones teóricas a lo largo del tiempo. Partiendo de las ideas de dialogismo y polifonía de Bajtín, y la intertextualidad de Kristeva, la noción se ha ampliado para incluir la transtextualidad de Genette, que abarca diversas relaciones entre textos. Barthes (1977) aportó su análisis sobre la interacción entre texto e imagen, mientras que Mitchell (1986) profundizó en el concepto de *imagetext*, explorando obras que fusionan lo verbal y lo visual de manera inseparable. Rajewsky (2005), con su trabajo sobre intermedialidad, ofreció un marco para analizar las relaciones entre diferentes medios, complementado por la propuesta de Bal (2001) sobre la lectura interdiscursiva que examina cómo diferentes formas discursivas se interpretan mutuamente. Rancière (2003), por su parte, aportó una perspectiva filosófica sobre la relación entre lo visible y lo decible; lo que, en conjunto, ha moldeado la comprensión de la transdiscursividad como un concepto que reconoce la porosidad de las fronteras entre disciplinas y medios, enfatizando cómo diversos discursos se influyen y modifican mutuamente, creando espacios de significación híbridos y multidimensionales que resisten una categorización simple y ofrecen un marco para entender la complejidad de las producciones culturales contemporáneas. Este es precisamente el modo de conexión que en el filme se fija entre poesía y cine, siendo el punto de partida el texto poético cuyo sentido estético se expande mediante la audiovisualidad, generada precisamente con la intención de amplificar el alcance afectivo y sensorial del lenguaje lírico.

Ciertamente, en *Mujeres espíritu*, a través de la interacción sinérgica entre el texto poético original y los elementos audiovisuales se crean nuevas capas de significado y experiencia sensorial. En distintos momentos, la dimensión visual materializa las metáforas y las imágenes evocadas por el poema, ofreciendo una interpretación visual que complementa el texto original que nos llega siempre declamado o leído. Así también el componente sonoro, por su parte, añade una capa adicional de significado y emoción, pues la musicalidad inherente a los poemas se realza y es reinterpretada a través de la música, los efectos sonoros y la propia voz de las mujeres; el ritmo, el tono y la cadencia del poema hablado influyen en la percepción y el impacto emocional de este sobre quienes observen la obra. Así, la combinación de imagen en movimiento y sonido, como mostramos líneas arriba, origina atmósferas y ambientes que intensifican la experiencia sensorial de los poemas y transportan al espectador a los espacios evocados por el texto, creando contrapuntos de tensiones y significados.

Sin embargo, es necesario aclarar que en el filme la expansión audiovisual no busca necesariamente ilustrar de manera literal el contenido del poema, sino generar un diálogo entre diferentes formas de expresión que enriquece la experiencia poética, revelando subtextos, amplificando ambigüedades o incluso generando contradicciones simbólicas que invitan a una interpretación más profunda y personal del texto, con el fin de transformar la experiencia de lectura en una experiencia inmersiva y multisensorial, abriendo nuevas vías para la interpretación y la apreciación de la poesía en la era digital. Esta fusión de formas artísticas no solo expande los sentidos de los textos y cantos originales, sino que también puede atraer a nuevas audiencias y ofrecer formas innovadoras de experimentar y comprender la poesía y la oralidad indígena.

De esta manera el nuevo discurso construido por Huichaqueo, al cruzar las formas estéticas de la literatura y el medio audiovisual, entrama una práctica artística con una poética expandida en dos sentidos: por un lado, en el diálogo transdiscursivo los excedentes de sentido de los poemas se amplifican, a través de los gestos audiovisuales que enfatizan el significado; además, el alcance político del arte igualmente se dilata en la construcción de una metáfora polisémica que debe ser traducida muchas veces desde lo no occidental hacia lo occidental.

Con estas dos formas de expansión, finalmente, la obra se realiza como acto estético. Según Baldine Saint Giron:

El acto estético responde a la provocación del mundo e implica una decisión más o menos consciente, por medio de la cual me utilizo a mí mismo, para exponerme a la alteridad para

profundizarla y re-trabajarla, de manera de producir un percibido en segundo grado, impregnado de saber y de imaginación, que se hace real. De tal manera, el acto estético constituye el signo y la prueba de una cultura eficaz y viva; y consigue reunir a los seres humanos, unirlos (*religare*), más allá de toda lengua y religión determinadas. Es gracias a él que se genera un *vinculum substantiale*, un vínculo sustancial entre las personas.²⁶

Para Saint Girons (2008), distinto del acto artístico, el acto estético tiene un lugar esencial en la creación, pero también en el conocimiento y en el diálogo. El acto estético poetiza el mundo, lo musicaliza y al mismo tiempo compone una ética en la que “el otro nos brinda una imaginación que no tendríamos sin él y nos civiliza en profundidad”.²⁷ En su obra, Francisco Huichaqueo se ubica en la alteridad poniéndose en el lugar de observador, en su obra la alteridad se presenta como una mirada neutra que quiere compartir lo observado de un macrocosmos femenino e indígena. De esa forma la alteridad es lanzada hacia afuera, es decir, ‘el otro’ es el espectador cuya mirada coincide con la del creador-observador que presenta ante sus ojos un objeto transdiscursivo con una lógica propia, incrustada en lo simbólico femenino e indígena que en esa obra, son dados por hecho; ese mundo se nos muestra como si fuera “el mundo” y la mirada externa, la persona observadora-espectadora es aquel ser ‘otro’; a fin de cuentas, alguien a quien se ha invitado a ordenar y dar sentido a todo lo que ese mundo enseña.

Es así como se obliga a quien observa a realizar una apropiación; una que es interpretación tal y como lo enuncia Ricoeur:

El concepto existencial de apropiación no se enriquece menos por la dialéctica entre la explicación y la comprensión. En efecto, no debe perder nada de su fuerza existencial. Hacer propio lo que antes era extraño sigue siendo la meta final de toda hermenéutica. La interpretación en su última etapa quiere igualar, hacer contemporáneo, asimilar algo en el sentido de hacerlo semejante. Esta meta es lograda en la medida en que la interpretación actualiza el sentido del texto para el lector del presente. La apropiación continúa siendo el concepto para la actualización del sentido cuando éste va dirigido a alguien. Potencialmente un discurso es dirigido a cualquiera que pueda leer. Realmente es dirigido a mí.²⁸

En otras palabras, según Ricoeur (1995), la interpretación es necesariamente un acto que implica lo existencial, en ese sentido, el proceso hermenéutico conlleva que yo acoja como propio aquello que antes le era extraño, en ese “hacer semejante” algo que me es ajeno lo comprendo, lo integro como parte de mi propia experiencia existencial que ya no puede desprenderse de tal experiencia. Esto no quiere decir que la apropiación sea una aceptación

²⁶ Baldine Saint Giron, *El acto estético* (Santiago de Chile: Lom, 2008): 15.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Paul Ricoeur, *Teoría e interpretación, discurso y excedente de sentido* (Barcelona: Siglo XXI, 1995): 103.

acrítica de lo que me es presentado en el texto o en el discurso, sino que una vez le doy sentido a algo, más allá de lo que ese sentido genere en mí, y que puede ser, en todo caso, un rechazo, esa interpretación o apropiación ya fue procesada en mi ser, y no puedo continuar siendo la misma persona.

De ahí entonces se deriva que, de acuerdo con Saint Girons, podamos comprender el arte como una “instancia de sentido y provisión del quehacer político”²⁹, dirigido de manera unipersonal a espectadores que son transformados necesariamente debido al acto de apropiación que implica el dar sentido a aquello que ve. De ese modo, tal y como hemos mostrado hasta aquí, la obra de Francisco Huichaqueo apunta a que el espectador realice una apropiación (en los términos de Ricoeur) de los sentidos posibles de la poética femenina indígena, desde sus múltiples significaciones y reivindicaciones políticas, que pueden transformar las visiones estereotipadas y coloniales de las prácticas y saberes ancestrales; así como actualizar y reconfigurar algunas dinámicas sociales propias de las mismas culturas originarias, que en su constante encuentro con el devenir del mundo, también reflexionan críticamente sobre sus costumbres y tradiciones.

En conclusión, la obra es una creación transdiscursiva dirigida a espectadores occidentales frente a quienes se dispone un universo de sentido originario, estético y femenino, realizando a través del acto artístico (el filme), un acto estético que tiene como finalidad la transformación existencial (Ricoeur), la civilización del espectador en el sentido de Saint Girons, al generar un vínculo sustancial entre occidentales e indígenas, apelando a lo común y realmente importante: lo humano que se quiere unir, *religar*. En ese proceso, la transdiscursividad es usada como una herramienta que sirve para expandir los significados de los poemas leídos, recitados, cantados, pues al amalgamar el lenguaje audiovisual con el poema, que es, según Giorgio Agamben “la disyunción esencial entre sonido y sentido”,³⁰ esos sentidos propios de los poemas son extendidos hacia la obra de arte que, en última instancia, constituye una forma de expresión que reinterpreta la realidad y busca reconfigurarla.

Conclusiones

Después del recorrido de análisis interpretativo y decodificador de la obra audiovisual de Francisco Huichaqueo, solo resta llamar la atención sobre la importancia de relevar estas nuevas

²⁹ Saint Girons, *El acto estético*, 38.

³⁰ Giorgio Agamben, *El final del poema* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2016): 251.

formas estéticas que hacen de la interacción múltiple su punto de partida. En *Mujeres espíritu*, esta multiplicidad de elementos en diálogo es transversal tanto a la forma como al contenido de la creación artística. Por un lado, la estética del creador *mapuchiza* una forma de expresión occidental, para entablar un vínculo recíproco con la cultura occidental a la que se convoca a conocer un macrocosmos indígena al que no podemos acceder sin la invitación activa de estas personas, como el mismo Huichaqueo o las poetisas, quienes a través del arte comparten y permiten el encuentro con sus culturas, sus saberes, su estética, su ética y sus reivindicaciones políticas.

Sumado a esto —que tiene que ver con el contenido—, la forma misma de la producción audiovisual en donde interactúan la fuerza poética de la imagen y la palabra, expanden los sentidos estéticos de una poesía femenina que se potencia en los códigos plásticos disponibles en la cultura occidental, que se convierte en un puente de tránsito para un intercambio que redunde en el enriquecimiento de las posibilidades estéticas de las dos culturas dialogantes.

Así, ante esta apertura creativa y generosa de lo indígena que nos invita a conocerle y a conversar, creemos que nos corresponde a los occidentales ahora escuchar y aprender de aquellos que por tanto tiempo eligieron sostener su silencio. Este es un momento en el que la supervivencia de los pueblos originarios es en sí misma una prueba de la necesidad que tenemos los occidentales de reconocer que no sabemos lo suficiente, y que esos otros saberes, que ahora se nos presentan disponibles, son caminos, justamente de supervivencia, que sostienen la esperanza frente a un mundo en crisis.

No tan recientemente se empezó a reconocer que necesitamos de los conocimientos y las acciones de los pueblos originarios para atender los desafíos ambientales y climáticos a los que nos estamos enfrentando. El arte y la literatura, como vemos, no son la excepción, la relación con la tierra y lo femenino que encubre el macrocosmos indígena, tal y como se expone en *Mujeres espíritu* es una máxima reveladora de un camino aún no emprendido por nuestras sociedades occidentales, pese a que incluso desde la academia se esté pensando esto desde hace años; aquí insistimos sobre la pertinencia eficaz de estos discursos retomando las palabras de Rita Segato cuando refiere: “es necesario huir del atesoramiento del poder y de las vanguardias, que, aun cuando esclarecidas desprecian la inteligencia de quienes han sobrevivido quinientos años de penuria y, por eso mismo, tienen mucho que enseñar. Esta gente ha pensado cómo continuar con su historia, deliberando con gran inteligencia cómo sobrevivir a la masacre, al genocidio y al etnocidio (podríamos agregar epistemicidio) sin desertar, porque no desertar

significa mantener en pie valores que podrían salvar la especie y la vida en el planeta”.³¹ Estos valores y saberes se encuentran entretnejidos con la palabra indígena que ha sobrevivido y ahora encuentra también en el arte contemporáneo una forma de exponer y compartir la potencia de su pensamiento, ese que desde siempre se transmitió a través de la palabra, después se volvió canto y poesía para continuar expandiéndose pues, como refiere Agamben, la poesía no es otra cosa que una forma de filosofar.³² De manera que es la potencia del pensamiento indígena entonces la que nos llega a través de *Mujeres espíritu*, reiterando el papel vital de las mujeres en los pueblos originarios “como sujetas del arraigo”³³ y de lo cual también tenemos mucho que aprender, pues la fuerza, la sabiduría, pero también el afecto y la ternura ligadas a la feminidad, podrían devolverle la salud, tal y como hacen las machis mapuche en su cultura, a nuestro mundo agonizante.

³¹ Segato, *Contrapedagogías de la crueldad*, 95.

³² Agamben, *El final del poema*, 258.

³³ Segato, *Contrapedagogías de la crueldad*, 98.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2016.
- Carrasco, Hugo. “El mito del Shumpall en la cultura mapuche o araucana de Chile”. *Revista Chilena de Humanidades*, núm. 8 (1986): 50.
- Centro Cultural la Moneda. “Francisco Huichaqueo, un pintor con cámara”. 2019. <https://www.cclm.cl/colecciones/francisco-huichaqueo-un-pintor-con-camara/>.
- Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: Lom, 1999.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, 2000.
- Huichaqueo, Francisco. “Interview with Francisco Huichaqueo Pérez about his film Kalül trawün (Reunión del Cuerpo)”. Entrevistado por Natalia Christofolletti Barrenha. tranzitSK, 12 de noviembre de 2022. Video, 39:35. <https://www.youtube.com/watch?v=fDHPMHd5Hv8>.
- Huichaqueo, Francisco. “Mujeres espíritu”. Huichaqueo.cl, 2021. Video, 42:45. <https://www.huichaqueo.cl/copia-de-pel%C3%ADculas>.
- Huinao, Graciela. *Katrilef, hija de un ülmen williche*. Santiago de Chile: Gráfica Lom, 2015.
- Loncon, Elisa. *Azmapu, aportes de la filosofía mapuche para el cuidado del lof y la madre tierra*. Santiago de Chile: editorial Planeta chilena, 2023.
- Oliveras, Elena. *Cuestiones de arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.
- Oliveras, Elena. *La metáfora en el arte, retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Teoría e interpretación, discurso y excedente de sentido*. Barcelona: Siglo XXI, 1995.
- Saint Giron, Baldine. *El acto estético*. Santiago de Chile: Lom, 2008.
- Segato, Rita. *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2018.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Vol. 13 de *Filología*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.