

Grietas paratextuales en *Chilco* de Daniela Catrileo

Paratextual cracks in *Chilco* de Daniela Catrileo by Daniela Catrileo

MARIELA FUENTES LEAL

Universidad de Concepción, Chile

mariefue@udec.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2337-6292>

JUAN D. CID HIDALGO

Universidad de Concepción, Chile

jdcid@udec.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7651-6247>

Recibido: 22.07.2025 Aceptado: 30.12.2025

Cómo citar: Fuentes Leal, Mariela (2026). “Grietas paratextuales en *Chilco* de Daniela Catrileo”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 39: 123-146. DOI: <https://doi.org/10.24197/3j1x9m44>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: Este artículo analiza la singular relación que establece documentalidad y paratextualidad en la novela *Chilco* (2023) de Daniela Catrileo. A partir del examen de la práctica curatorial de la autora y del singular modo de representación del género reconocemos la expansión de sus alcances en franco desafío al discurso hegemónico vinculado con lo mapuche, utilizando, entre otros, procedimientos de convergencia medial en que la inclusión de láminas botánicas, mapas, entradas de diccionario, reproducciones de cuadros y fragmentos históricos, componen una suerte de novela expandida que se presenta como un artefacto cultural que no sólo explora la relación entre ficción y realidad, sino que también ejerce la tarea de reconfigurar la memoria colectiva y la percepción social en torno a la cultura mapuche contemporánea.

Palabras clave: Daniela Catrileo; paratexto; literatura mapuche; documento; ficciones de archivo

Abstract: This article analyzes the unique relationship established between the documentary dimension and paratextuality in the novel *Chilco* (2023) by Daniela Catrileo. Based on an examination of the author's curatorial practice, the novel's representational framework extends its scope in open defiance of the hegemonic discourse about the Mapuche, employing, among other techniques, forms of media convergence. These include the incorporation of botanical plates, maps, dictionary entries, reproductions of paintings, and historical fragments, forming a kind of expanded novel that presents itself as a cultural artifact. This artifact not only explores the relationship between fiction and reality but also reconfigures collective memory and social perception regarding contemporary Mapuche culture.

Keywords: Daniela Catrileo; paratext; mapuche literature; document; archival fictions

INTRODUCCIÓN

Observar los modos de representación propios de la novela, desde una perspectiva integradora entre literatura y archivo, atendiendo a su plasticidad, montaje y composición, permite reconocer espacios interdisciplinariamente atractivos para la labor exegética. Por ello, estudiar el quehacer creativo desde la noción de curaduría (Obrist, 2010; Balzer, 2018; Bhaskar, 2018; Canela y Calvo, 2020; Amengual, 2023), posibilita el reconocimiento de facetas estructurantes que van más allá de la práctica convencional en el tratamiento de la fábula. La curaduría, aquella actividad circunscrita a los profesionales, teóricos e historiadores del arte, nos ayuda a comprender algunas materializaciones narrativas contemporáneas en que el incremento icónico (Pimentel, 2012) exige una serie de instrumentos críticos y teóricos complementarios. De ahí que entendemos la actividad curatorial como una herramienta que actúa como puente, vínculo, nexo e incluso traducción cultural, entre los espectadores o lectores y los saberes que busca desplegar la obra. Dicho de esta manera, parece evidente la seducción por la forma, por el montaje, por la distribución de materiales semióticos de orden distinto al verbal, a la hora del análisis crítico.

La articulación de este tratamiento plástico de la novela vehiculado procedimentalmente con las posibilidades narrativas que otorgan los paratextos (verbales e icónicos) permite reconocer en *Chilco* (2023) de Daniela Catrileo el interés por subvertir algunos discursos hegemónicos vinculados con la población mapuche, a la vez que visibilizar una serie de preocupaciones contemporáneas que se alejan de su ancestral cosmovisión, en la medida que problematiza la relación entre ficción y realidad. Los paratextos, así como la incorporación al plano textual de archivos de diversa índole, buscan desestabilizar las convenciones del género novela y construir una visión de mundo alternativa que desafía las narrativas históricas y culturales dominantes, promoviendo la resistencia y la visibilización de la cosmovisión mapuche contemporánea, en que se despliegan múltiples y orgánicas preocupaciones. Pablo Aros Legrand (2017) dirá, a propósito de nuestra autora, que su escritura “se sitúa desde la periferia para reconstruir un tramado vital que aúna aspectos que tienen que ver con lo mapuche, con el feminismo y la ciudad” (7).

Daniela Catrileo (1987-) es una poeta y narradora mapuche que ha publicado varios poemarios: *Río herido* (2016), *Invertebrada* (2017), *El territorio del viaje* (2017, 2022), *Guerra Florida: Rayülechi malon* (2018), una edición bilingüe, escrita en castellano y mapudungun; un libro de

cuentos *Piñen* (2019) y *Chilco* (2023), su primera novela. Dentro de los tópicos recurrentes en su trabajo literario destacan: la herencia cultural indígena, sus interpelaciones al discurso normativo de la lengua, la revisión al proceso de migración mapuche a Santiago de Chile iniciado a mediados del siglo XX, o el develamiento de una política racista que excede el exterminio físico, ya que en el caso chileno también implica la exclusión simbólica de aquellos grupos considerados una amenaza social. De ahí que resulta un ejercicio interesante el realizado por Paola Lizana (2024), quien propone examinar la novela *Chilco* desde la óptica de lo espeluznante-espectral, “entendiendo esto como figuraciones del registro fantástico contemporáneo que plantean continuas (re)territorializaciones errantes en las estructuras del poder colonial moderno” (74). Para nosotros, estas variaciones ficcionales involucran además una serie de registros, umbrales de acceso a información relevante y enunciados puente entre autor y lector. Todos los elementos verbales e icónicos que rodean y acompañan al flujo textual pero que no forman parte del texto en cuanto tal y que tienen una crucial importancia en la recepción e interpretación de la obra, el crítico y narratólogo francés Gérard Genette lo denomina paratexto. En otras palabras todos estos registros operan como mediadores, como “un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser” (Genette, 2001: 16). El crítico francés es radical cuando subraya “paratexto = peritexto + epitexto” (Genette, 2001: 11), nuestro concepto, entonces, es la síntesis entre dos afluentes informativos: aquellos elementos propios del libro y que lo van constituyendo como tal (título, prólogo, índice, notas, dedicatorias), vale decir, el peritexto; y por una serie de elementos exógenos que circulan lejos del radio material del objeto libro (entrevistas, reseñas, comentarios, presentaciones, lanzamientos), vale decir, el epitexto. En esta medida la composición del libro cobra enorme interés precisamente porque conjuga una serie de elementos cuya distribución y énfasis van configurando, entre otros elementos, aquello que llamamos intención curatorial.

1. NOVELA Y DOCUMENTALIDAD. MEDIACIONES

Que la narrativa latinoamericana en particular, y la literatura en general, se han replanteado el tradicional uso de fuentes, archivos y documentos, no cabe duda. Desde su alusión material al contenido, a la novedad argumental y a la expresión de formas de conocimiento menores o alternativas, la novela contemporánea plantea vincularse de otro modo a

esos formatos de registro anecdótico, inventario y taxonómico. En un rápido recorrido por nuestra tradición latinoamericana recordamos algunos textos en convergencia con la fotografía como *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral* (1971) de Elena Poniatowska, *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, *Chile o muerte* (1974) de Germán Marín y Armindo Cardoso, *El infarto del alma* (1991) de Diamela Eltit y Paz Errázuriz, *Lazos de familia* (2001) de Germán Marín, *Los fantasmas del masajista* (2009) de Mario Bellatin, *Historia de mis dientes* (2014) de Valeria Luiselli y *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci. Algunos asociados a archivos de naturaleza pictórica como *El elogio de la madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa, *La novela chilena del grabado* (1995) de Justo Pastor Mellado, *Ira* (1996) y *Una novelista en el Museo del Louvre* (2009) de Zoé Valdés, *La muerte de un instalador* (1996) de Álvaro Enrigüe, *Ídola* (2000) de Germán Marín, *Nunca* (2012) de Patricio Urzúa, *El nervio óptico* (2014) de María Gainza y *El sistema del tacto* (2021) Alejandra Costamagna. En la dimensión constructiva o curatorial recordamos, entre otros, *El museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández, *En busca de Klingsor* (1998) de Jorge Volpi, *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, *Traiciones de la memoria* (2009) de Héctor Abad Faciolince, *Mala madre* (2015) de María Paz Rodríguez, *Budnik* (2016) de Juan Carreño, *Objeto Satie* (2018) de María Negroni.

W.J.T. Mitchell (1986), el célebre crítico del *pictorial turn*, dirá con justificada razón que existe una articulación aceptada entre imagen, texto e ideología, que lleva a reconocer en ella una función más allá de la representación para asociarse enérgicamente a la construcción de una concepción de mundo y de una realidad alterna. Por lo tanto, esa tradicional pasividad asociada a la imagen da paso a una perspectiva dinámica, convocante e interpeladora del lector/espectador (*What Do Pictures Want?*, 2005)¹.

¹ Resulta interesante el ensayo “Against Theory” (1982), de Steven Knapp y Walter Benn Michaels (publicada originalmente en *Critical Inquiry* 8: 4), texto recopilado por Mitchell en *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* (1985) donde recoge toda la polémica suscitada por la propuesta de estos críticos, quienes discuten y cuestionan la utilidad de la teoría literaria en tanto práctica especializada autónoma anterior al espíritu epocal de la interdisciplina. Consciente del carácter polémico de su reflexión se atreven a enfatizar que la exégesis textual no requiere una teoría general o una *tecné*, sino que bastaría con poner especial atención a los contextos de producción y la materialización

El académico inglés valora el documento en la medida que su estudio va más allá de la materialidad y se observa en tanto artefacto cultural en que convergen imagen, texto y poder. Mitchell estima que los documentos, cualquiera sea su naturaleza (fotografías, obras de arte o textos históricos, gabinetes de curiosidades, documentos, folios, etc.), no son meros registros de almacenaje, sino constructos persuasivos que buscan producir efectos de verdad, a la vez que modelan la memoria colectiva. “Las imágenes son jugadores activos en el juego de establecimiento y modificación de los valores. Son capaces de introducir nuevos valores en el mundo para después amenazar a los antiguos” (Mitchell, 2017: 141). Esta propuesta reconoce el cambio de estatus de los documentos, desde la referencia mimética inmediata que privilegia el carácter testimonial pasivo de los mismos, para entenderlos como nodos capaces de influir, alterar y transformar la percepción de la realidad.

Además de ello, esta perspectiva desafía la visión tradicional de los documentos como reflejos neutrales, sugiriendo que las imágenes documentales pueden influir y transformar la percepción social y cultural, a tal nivel que podrían incluso modificar como se ve, interpreta y archiva episódicamente la historia.

En *Chilco* (2023) de Daniela Catrileo, observamos precisamente que la utilización de documentos, archivos e imágenes de origen heterogéneo pone a la novela en una zona de convergencia medial (Jenkins, 2008) innovadora, a la vez que se articula con esas preocupaciones más o menos habituales de su propuesta literaria. Como veremos desde el paratexto fundamental de la novela (la imagen de portada, como el título, el diseño) hasta la incorporación de imágenes, entradas de diccionario, páginas en gris y la identificación capitular asociada a modalidades botánicas o científicas, van transformando esta “novela” en una materialización narrativa exploratoria fundada y fundamentada en el interés por el montaje (ver imagen 1, 3 y 5) que se despliega consistentemente en lo que denominaremos *intención curatorial*. Vale decir, conciencia de la yuxtaposición de materiales de órdenes y planos semióticos distintos que en esta nueva distribución posibilita la reevaluación de esos materiales

de los distintos sistemas semióticos que circulan en la órbita narrativa. En su labor de editor de *Critical Inquiry* y como fuerte impulsor de la discusión académica, Mitchell decide reunir en un solo volumen el seguimiento de la controversia y el debate correspondiente.

atendiendo a las nuevas coordenadas de expresión y al sistema de relaciones que establece con otros archivos a su alrededor.

El acercamiento al mundo del arte y del revisionismo cultural a partir de la puesta en escena de un discurso científico, propio del tratado botánico o naturalista, deja en evidencia la búsqueda de otros argumentos de autoridad para referir y sostener una cosmovisión actual o contemporánea que ha dejado de lado las subordinaciones y las diferencias de puesta en valor frente a “lo mapuche”. Una huella concreta de este giro superador lo entendemos a la luz del agenciamiento que múltiples creadores mapuches (Coñoepan, Huinao, Catrileo, Rapiman, Huichaqueo, Castro Hueche, Calfuqueo, Aníñir) han realizado al mundo de las artes contemporáneas, desde donde las distinciones cosmovisiones ancestrales privilegian más bien los puntos de contacto o las prácticas performáticas por sobre una visión canónica sobre lo subalterno. Al respecto, Bella Araneda Puentes (2020) acuña el término *wallmapu global* precisamente para referir esa suerte de actualización, inserción o expansión de las preocupaciones tradicionales del arte en un gesto consciente de difuminar los límites de lo local (o vernáculo) en el plano global de las formas estéticas, en que las preocupaciones y reivindicaciones particulares se distribuyen y articulan alrededor de otros ejes tan aglutinantes para las generaciones jóvenes de artistas mapuche como lo fueron las tradicionales modalidades para las generaciones anteriores².

En este contexto general resulta provocador que un texto como *Chilco* se estructure y se despliegue tensionando los límites y las posibilidades del género en la medida que los insumos son curatorizados con un claro interés de subversión del orden narrativo, que, por cierto, es relevante en la

² Araneda es categórica al determinar los límites de su trabajo intelectual cuando señala que pondrá en diálogo “teorías, pensamientos y prácticas localizables en el Wallmapu con teorías y pensamientos (incluso prácticas) del ámbito hispano-europeo y estadounidense, todo en el entendido base de una interconexión global que relativiza los esencialismos y justifica/posibilita la utilización de estos entrecruces y convenciones. [...] Ahora bien, fuera de la generalidad que supone el gran dom(ini)o de la globalidad, de modo específico, ¿por qué optar por articular discursos y prácticas autorreferidos del arte mapuche (autóctonos mapuche y epistémico/simbólicos que lo refieran) con teorizaciones exógenas? ¿en qué se justifica y cómo aporta un abordaje de este tipo para conocer y estudiar estas prácticas artísticas del sur del mundo? La respuesta emerge desde el ‘Sur Global’, no como remitencia geofísica sino como lugar de enunciación no hegemónico, pudiendo existir ‘sures globales’ en el norte geográfico (De Souza, 2018, 285)” (Araneda, 2020: 23-24). Recomendamos entusiastamente la lectura de esta investigación.

medida que la incorporación de afluentes documentales no dice relación con un afán de reproducir la realidad, sino más bien interrogarla.

Eso es por lo que desplazo la cuestión desde lo que las imágenes *hacen* hacia lo que *quieren*, desde el poder hacia el deseo, desde el modelo del poder dominante que se ha de contrarrestar hacia el modelo del subalterno que se ha de interrogar o (mejor) invitar a hablar. Si el poder de las imágenes es como el poder de los débiles, eso podría indicar por qué su deseo es fuerte en correspondencia: para compensar su real impotencia (Mitchell, 2017: 60).

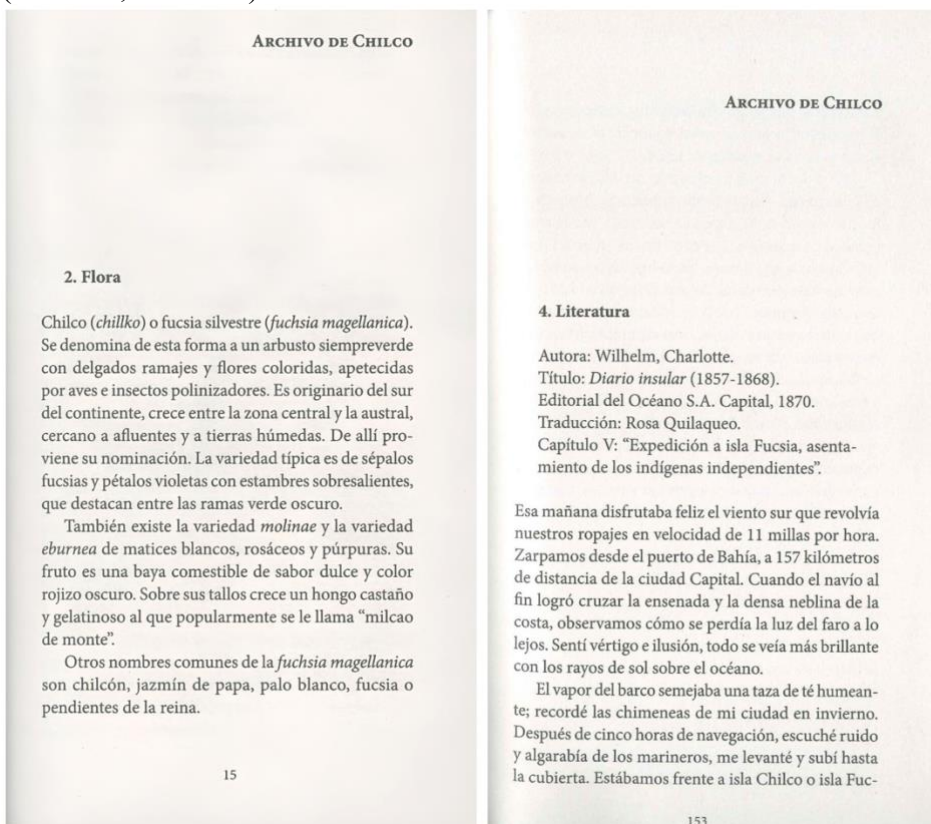


Figura 1. Materializaciones narrativas de *Chilco*. Botánica y literatura.

La inserción de distintos documentos, todos ellos expresiones modélicas de autoridad, van alternando el estatuto de “prueba” o “evidencia” a que comúnmente los asociamos para llevarnos a un territorio

en que la *imagentexto*³ promueve una lectura crítica respecto del relato en el mismo momento en que su presencia, despliegue y alcances afecta nuestra percepción del mundo novelado, en la medida en que Catrileo satura el plano fabular con formas pictórico-verbales que complejizan la aprehensión del texto. Dicho de otro modo, la naturaleza de los distintos tipos de documentos o archivos configuran y construyen una visión de mundo que busca nuevos derroteros, desde la huida de la ciudad Capital a la localidad insular llamada Chilco, pasando por la crítica certera a la deshumanización inmobiliaria depredadora, hasta el encuentro del *locus amoenus*, Catrileo dispone, organiza, curatoría esta serie de elementos de naturaleza semiótica distinta a la verbal para construir ese pueblo que falta.

El despliegue de un inventario de archivos y documentos de naturaleza extraverbal no solo busca entenderlos como objetos visuales, sino también –y más importante aún– como actos, como procesos, como una forma expresa de generar una serie de relaciones significativas y mediaciones que configuran formas novedosas de ver, pensar y experimentar la realidad ficcional. Con Mitchell, tendríamos que decir que las imágenes, los archivos y los documentos no existen en abstracto, sino más bien fluyen en un contexto específico que condiciona su forma de aparecer. De ahí entonces que hablar de curatoría sea tan significativo, ya que la disposición material de estos insumos produce un efecto de montaje y orienta una recepción que no es sólo narrativa, sino también plástica⁴. Disposición que pareciera ajustarse a la propuesta, en el ámbito teórico eso sí, de que los archivos, las imágenes parecieran tener voluntad propia, una cierta autonomía provocadora que despliega el texto en respuesta a un proceso de mediación producido en el plano narrativo que transforma el texto en la medida que se privilegian y alimentan contactos semióticos que

³ En su afamada e influyente *Teoría de la imagen* (2009), Mitchell apunta: “El término “imagentexto” designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. “Imagen-texto”, con un guion, designa *relaciones* entre lo visual y lo verbal” (2009: 84). Y más adelante reduce categóricamente los alcances de esta nueva conceptualización cuando subraya: “La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y lo verbal, la “imagentexto” encarnada” (2009: 89).

⁴ McLuhan, cada cierto tiempo nos recuerda que el medio es el mensaje: “Todos los medios nos vapulean minuciosamente. Son tan penetrantes en sus consecuencias personales, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. El medio es el masaje. Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan de ambientes. Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física” (1969: 26).

intensifican la vivacidad de las imágenes y los documentos. Mitchell es categórico cuando apunta que “las imágenes son cosas que han sido marcadas con todos los estigmas de la personalidad y la animación: exhiben cuerpos tanto físicos como virtuales; nos hablan, a veces literalmente, a veces de forma figurativa; o nos devuelven la mirada silenciosamente a través de un ‘abismo infranqueable por el lenguaje’” (Mitchell, 2017: 55).

En el contexto concreto de Latinoamérica observamos que el ingreso de afluentes icónicos colabora en la conformación de lo que Roberto González Echevarría, pensando en el siglo XIX, ha denominado “ficciones de archivo” (2011). Es decir, esa cualidad de la literatura latinoamericana para constituirse a partir de la imitación y la reescritura de discursividades plurales, de archivos de naturaleza jurídica, histórica, científica y geográfica cuya documentalidad sostiene visiones de mundo alternas que subvierten el discurso hegemónico. “La novela latinoamericana se constituye como imitación de discursos sociales, en particular los que pretenden vehicular la verdad: el archivo, el derecho, la ciencia, la antropología” (González, 2011: 23). En este sentido la novela de Daniela Catrileo genera mediaciones que en su conjunto buscan relativizar el soporte o el género de la novela, adosando su práctica curatorial a registros que expanden e inoculan su prestigio, su valor, su simulacro de verdad. El crítico cubano es categórico cuando apunta:

Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le otorga la capacidad de vehicular la “verdad” –es decir, el poder– en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, sus sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a sus vez reflejan las reglas del lenguaje mismo (González, 2011: 38).

Chilco, entonces, replantea y toma “prestadas las formas portadoras de verdad [...]” (González, 2011: 50) que ofrece naturalmente el archivo botánico, las ilustraciones paisajistas, las tablas taxonómicas y las fichas catalográficas, que precisamente tienen como valor epistémico la verdad, el rigor del trabajo con fuentes y el aprecio de la investigación bibliográfica y de campo. De esta manera, la palabra chilco cobra una importancia semiótica y simbólica crucial que remite no solo al análisis del arbusto con

el mismo nombre, el cual fue estudiado por el sacerdote y naturalista alemán Ernest Wilhelm de Mösbach, interesado en reunir las diferentes denominaciones indígenas de los vegetales chilenos para elaborar un manual *Botánica Indígena de Chile*. El estudioso alemán se refiere al arbusto chilco como parte de un valioso registro etnolingüístico y científico, precisamente para mostrar su interés por el espacio ecológico mapuche y su deseo de exhibir la sabiduría natural de los indígenas, resumida en la idea de “concebir la vida basada en la relación de equilibrio con la naturaleza” (Mösbach, 2023: 18). Por lo tanto, podríamos interpretar que en la novela de Catrileo, chilco opera como un oráculo natural en que la planta se combina con la imaginación de una isla: “Chilco. Aguachento (el fruto). *Fuchsia magellanica* Lam. El chilco o la “fucsia”, arbusto arborescente de gran dispersión geográfica. Produce vistosas flores colgantes de color colorado purpúreo y bayas alargadas, comestibles pero poco sustanciosas” (Mösbach, 2023: 106).

La práctica literaria de Catrileo circula en las inmediaciones de estas problemáticas, probablemente en un intento de *glocalizar*⁵ su producción, diseminarla y distribuirla tanto geográfica como disciplinariamente por zonas inhabituales, espacios de convergencia mediática (Jenkins, 2008), zonas heterogéneas de reparto de lo sensible (Rancière, 2009), en espacios liminales más allá de los de anonimato (Augé, 2000) en que se han inscrito las fabulaciones narrativas y poéticas de lo mapuche. Según Paola Lizana (2024), el texto *Chilco* está suscrito sobre la tensión entre “figuraciones de las fuerzas tentaculares que amenazan la existencia de cuerpos y sujetos otros, integrados a la lógica utilitaria del capital, en tanto lo espectral es potencia de errancia móvil por las estructuras del lenguaje y el poder” (2024:74).

Visto de este modo, pareciera lógica la conjunción de lenguajes que van desplegando el carácter discontinuo y fragmentario que por momentos notamos en *Chilco*. Sobre todo si damos por cierto que el trabajo de

⁵ Concepto concebido a partir de la contracción de las palabras “global” y “local” para referir la interacción entre lo universal y lo particular como un tercer espacio epistemológico. El término fue acuñado a comienzos de la década de 1990 por el sociólogo británico Roland Robertson en su libro *Globalization social theory and global culture* (1992) en el cual define glocalización como la simultaneidad o copresencia de lo universal y lo particular. Para más antecedentes desde Latinoamérica recomendamos la lectura de los libros: *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información* (1997) de Jordi Borja y Manuel Castells y *Cómo la Red ha cambiado el arte* (2012) de Margarita Rodríguez Ibáñez.

montaje y distribución de materiales ficcionales en el plano narrativo pareciera acercarse a la dinámica del pastiche o collage, en tanto se vale de una práctica procedimental que “propone –en los términos de Saul Yurkievich– otro esquema simbólico para representar el mundo” (2005: 53), uno en que permanentemente se subordinan, movilizan y desplazan los énfasis y los prestigios asociados a lo artístico como lo étnico, lo afectivo y lo institucional. De esta manera, la obra desarticula el punto de vista hegemónico con lo que obliga al lector-espectador a descreer y a agenciarse un nuevo sistema de apreciación de la ficción, la misma que transita por planos tan disímiles como efectivos precisamente para difuminar los lindes disciplinarios de la novela, de la colección, del tratado científico, del inventario del mundo, de las cartografías, de las fuentes documentales.

2. SOBRE ALGUNOS PARATEXTOS ICÓNICOS

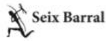
Una mirada sobre *Chilco*, en cuanto objeto montado y curatoriado desde preocupaciones complementarias a las novelares, nos ayudará a observar cómo la configuración general del libro, desde los paratextos icónicos y verbales que lo flanquean y asedian permanentemente, hasta la acepción de archivo sostenida por insumos con “voluntad de verdad” (Alvarado, 1994), ilustraciones botánicas, cuadros sinópticos, entradas léxicas y tipografías varias, van otorgando información importantísima para la filiación textual. Creemos que observar el fenómeno desde esta perspectiva es imprescindible para abordar de otro modo las relaciones entre códigos semióticos distintos dentro del mismo plano material. El inusitado incremento icónico de la novela de Catrileo rápidamente nos llama la atención sobre la distribución de elementos paratextuales, la conformación de múltiples umbrales que enriquecen el despliegue de la obra. Maite Alvarado es tajante cuando apunta que “los elementos del paratexto cumplen, en buena medida, una función de refuerzo, que tiende a compensar la ausencia del contexto compartido por emisor y receptor. Es el caso de muchas ilustraciones, y en particular de la gráfica representación visual de la información en la superficie de la página” (Alvarado, 1994: 24).

Gérard Genette, en *Seuils* (1987), considera que todos los elementos verbales e icónicos, anteriores al proceso de lectura o al ingreso concreto a la ficción literaria, forman parte del umbral del texto. Conjunto o serie de información relevante que influye en la recepción e interpretación de la

obra antes y durante el proceso de lectura o decodificación. Dentro de los clásicos paratextos icónicos, aquellos que se refieren a los elementos visuales que acompañan un texto y contribuyen a su decodificación se encuentran: las imágenes de portada y contraportada, ilustraciones, fotografías o diseños, tipografía y maquetación, la elección de fuentes, disposición del texto y diseño gráfico, dibujos, gráficos o diagramas, logos y símbolos editoriales, marcas gráficas, etc.

En el marco de la teoría genettiana, la portada de un libro es un paratexto icónico clave dentro del peritexto, es decir, dentro de aquellos elementos que rodean directamente el texto y condicionan su recepción. Maite Alvarado (1994) realiza algunos alcances sumamente interesantes a propósito del mercado del libro, para concluir que la mercantilización creciente de los objetos culturales incide en la aparición de elementos paratextuales que hacen, por una parte, a estrategias de mercado y, por otra, a la progresiva institucionalización y legalización de las relaciones sociales en el interior de la producción cultural. El nombre de autor, el copyright, el colofón y el sello editorial son marcas de este proceso, así como la innovación en el terreno de los formatos y las tapas constituyen las señales de una "mercantilización" creciente de los objetos culturales. En este sentido, cuanto más avanza el imperio de lo audiovisual, más importancia asumen los componentes materiales e icónicos del paratexto (Alvarado, 1994: 27).

Es por ello que creemos necesario observar la portada de *Chilco* en la que se reproduce un fotograma de "Descubrimiento" (2019). Acción de arte + relato de la artista visual mapuche Paula Coñoepan (ver imagen 5). El acto de ocultar y descubrir bellamente evocado por la fotografía pone en circulación una atmósfera, un campo de posibles relaciones traumáticas donde la tierra (*mapu*) entra en conflicto con el cuerpo, donde la figura femenina desnuda convoca la reescritura del mito bíblico de la creación del "hombre", donde la idea de femicidio también es evocada al encontrarse el cuerpo a medias enterrado. Como vemos en este primer y somero acercamiento, el paratexto es capaz de instalarse en heterogéneos campos de acción, todos ellos expectantes al acto de lectura que privilegiará una u otra línea argumental. La portada de la novela no solo oficia como una introducción o prolegómeno visual al relato, sino que además establece ciertas coordenadas que invitan al lector a sumergirse en la exploración de una geografía y de un territorio hostil en que los personajes se encuentran enfrentando desafíos personales, colectivos y existenciales.



Daniela Catrileo

Chilco

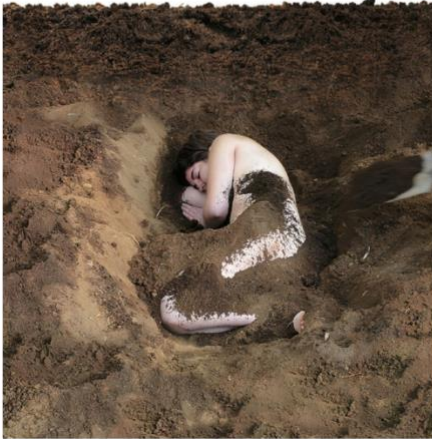


Figura 2. Paratexto icónico y paratexton factual. Fotografía de portada fotograma de la *performance* “Descubrimiento” de Paula Coñoepan

En relación con lo anterior, Genette subraya que “el paratexto factual” refiere “un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción” (2001: 12). De esta manera, el contexto de producción provee información relevante, en diálogo explícito e implícito con el registro ficcional, de manera tal que aporta u orienta la lectura o la significación de la obra (ver imagen 2). En el caso de Daniela Catrileo, sin la necesidad de conocerla en profundidad, asumimos vía paratextos factuales (contraportada, semblanza biográfica de la solapa, fotografía de la autora, reseñas web en librerías de compra online, recepción periodística o web) su condición de escritora feminista y activista mapuche cuyo proyecto artístico podemos definir como el de visibilizar problemáticas de género y etnia en un mundo en que la discriminación y la *migrancia* continúan manteniendo *status quos* retrógrados. A propósito de lo expuesto, Genette nos dirá que “todo contexto hace paratexto” (2001: 13).

Daniela Catrileo

Chilco

Una pareja sobrevive en el centro de la ciudad Capital, sin sentirla como un hogar. Marina, la narradora, es nieta de una migrante peruana y trabaja en el archivo del Museo de Historia Natural y Social, mientras que Pascale carga la tradición de su familia lafkenche de la isla Chilco, al sur del país, subsistiendo gracias a trabajos de carpintería. Su mejor amiga, Leila, tuvo que dejar Haití para probar suerte en este país, que avanza a paso firme hacia su destrucción. La caída de un edificio en Gran Avenida, los socavones que comienzan a aparecer sin una causa y un movimiento social que se empeña en demolerlo todo son las señales de una decadencia que parece irreversible, al tiempo que la pareja y su amiga se organizan y luchan por una existencia más digna.

Es en ese momento que Marina y Pascale deciden migrar a Chilco, donde la promesa de una vida más plena parece ser posible, lejos de la explotación y la violencia colonial de la Capital. *Chilco* es, entonces, el símbolo de un espacio en el que las culturas de este continente puedan expresarse.

Daniela Catrileo, escritora y filósofa que suma numerosos reconocimientos por sus libros *Río herido*, *Guerra florida* y *Piñén*, nos entrega una novela dolorosa y bella, de un barroco tan inusual como necesario en Chile. Una suma de culturas, colores y voces que representa con maestría las complejidades de nuestra realidad actual.

Seix Barral Biblioteca Breve



La novela se organiza y coordina en el mismo momento que se despliega el “Archivo Chilco”. La mera observación del “Índice” (paratexto verbal que recoge el listado de contenidos y materias) refleja la estructura lógica del texto “centro y periferia, tema central y ramificaciones” (Alvarado, 1994: 65), pero también resuena la hipótesis de trabajo de la autora. Como hemos dicho arriba, toda este cúmulo de elementos, anteriores al acto de leer, constituyen lo que Catrileo denomina en el índice “inventario previo de los acontecimientos”, rótulo que de inmediato polemiza con la naturaleza de la ficción, que sin embargo, se sostiene en una curaduría programática de la obra. Es decir, Catrileo perfila su “novela” a partir de aquello que los archivos y documentos pueden aportar en la exposición de una fabulación migrante, un conflicto familiar severo, una tradición étnica *lafkenche* y la huida de la polución y de la colonización inmobiliaria. Que los personajes Marina y Pascale se retiren a una isla sureña como Chilco evidencia ese afán por construir un espacio hospitalario, por encontrar ese lugar en el mundo acogedor, noble y afable, lejos del deterioro, la decadencia, los socavones, la violencia, la marginalidad y la abyección. En otras palabras, trata de distanciarse de los espacios coercitivo donde las han dañado y ofendido como ocurrió en el episodio en que unos tipos con una navaja insultan a Pascale, llamándola “india mariconas” y le infieren un corte en la frente. Desplazarse a un lugar más acogedor, donde sus “heridas dejan de ser una historia individual y comienzan a encontrarse. Como si entre el tacto y la rugosidad del deseo apareciera fronterizamente la transparencia” (Catrileo, 2023: 42), se proyecta como un acto, como una decisión de sobrevivencia. En este sentido, nuestra autora construye una “oda a la complicidad, al contagio, al despertar político, a lo que la escritora aimara Quya Reyna llama el retorno a ‘lo indio’” (Avilés, 2023: web). No obstante, este retorno a lo mapuche se gesta, como hemos dicho, de una forma renovada en que lo global y lo local se funden en un abrazo generador. La fabulación de *Chilco*, pone en el centro lo *mapurbe*⁶, a las preocupaciones no vernáculos de la etnia, en una especie de actualización natural del subalterno a las

⁶ Término acuñado a partir de la propuesta del poeta mapuche David Aniñir, quien en su poemario homónimo utiliza el concepto para referirse al desplazamiento o resignificación de la identidad mapuche, a la vista de su inserción y circulación por espacios ciudadanos, urbanos o centrales, de manera que lo mapuche ingresa en las lógicas globales donde lo vernáculo, ancestral y simbólico, propio de la tradicional cosmovisión del “hombre de la tierra”, se contamina, resiste y transforma a la luz de la intensa y agobiante fuerza centripeta que absorbe y transforma aquello que del margen es atraído al centro.

exigencias actuales, ello lo hace procedimentalmente desde el momento en que la curaduría, el montaje y la preocupación plástica, genera efectos y voluntad de verdad mediante el agenciamiento de imágenes y archivos propios del esquema naturalista científico.

Si observamos con detención el índice de la novela, notamos que la ficción está siendo “contaminada” por un formato de tratado botánico (ver imagen 3) con capítulos conformados por varios subtítulos y por pruebas científicas o factuales que se van constituyendo en el “Archivo Chilco”, pero también en la propia novela *Chilco*. La disposición u organización concreta del índice de la novela posibilita jerarquizar la información en busca de facilitar la aprehensión del volumen en su singularidad narrativa expandida: tratado botánico, archivo antropológico sentimental, novela de aventuras, investigación etnográfica, taxonomía naturalista, inventario herbolario y cuadro de costumbres. Esta convergente materialización despliega formalmente el registro de una investigación científica pero que se concreta en una variopinta modalidad narrativa, por lo tanto, ficcional, que tensiona el registro que sigue las formas del estudio de campo para llevarlo a una modalidad cualitativa de proyección narratológica.

| ÍNDICE | | III. TÚ ERES FUCSIA SILVESTRE, COMO LAS FLORES DE CHILCO | |
|---|-----|--|-----|
| – ARCHIVO DE CHILCO: 1. ETIMOLOGÍA / DEFINICIÓN | 11 | – ARCHIVO DE CHILCO: 4. LITERATURA | 153 |
| I. INVENTARIO PREVIO DE LOS ACONTECIMIENTOS | 13 | El huracán que soy | 157 |
| – ARCHIVO DE CHILCO: 2. FLORA | 15 | La traición a la causa | 163 |
| El eco del moho | 17 | Amar como una vez fue | 169 |
| Wapi | 21 | Elegir la desnudez | 175 |
| El rito de las alcantarillas | 29 | Nada me interesaba lo suficiente | 181 |
| Un ritmo en ti | 39 | Dos animales marinos | 187 |
| Chilco es mi órgano ausente | 45 | Ella baila sola | 193 |
| Alienígenas ancestrales | 53 | La carta | 199 |
| Resumen del nacer continental | 57 | IV. APUNTES DE UNA VIDA INSULAR | 207 |
| Breve genealogía coja | 61 | – ARCHIVO DE CHILCO: 5. ILUSTRACIONES | 209 |
| Un orden al universo | 65 | La ley del hielo | 211 |
| Mijaa, no te me vayas a enamorar | 69 | La fuga de Antonia | 215 |
| II. LA DEVASTACIÓN DE LA DEVASTACIÓN | 77 | Lo que brota cerca del agua | 219 |
| – ARCHIVO DE CHILCO: 3. HISTORIA Y GEOGRAFÍA | 79 | Deseo vegetal | 225 |
| La demolición colectiva | 81 | Algunas islas son antiguos volcanes | 229 |
| La génesis de los socavones | 87 | – ARCHIVO DE CHILCO: 6. MÚSICA | 241 |
| ¿Eres tú, Pachakuti? | 91 | Nuestro lenguaje final | 243 |
| Arquitectura experimental | 97 | – ARCHIVO DE CHILCO: 7. MATERIAL CARTOGRÁFICO | 249 |
| La teoría del conflicto central | 101 | | |
| Animitas | 109 | | |
| Emerge el retorno | 119 | | |
| Falsas vacaciones | 123 | | |
| Abandonar la tierra para perderse | 127 | | |
| La errancia puede ser un íntimo deseo | 135 | | |
| Votos de pobreza | 147 | | |

Figura 3. Índice pormenorizado sobre el cual se organiza materialmente el “Archivo Chilco” y *Chilco*.

Dicho de otro modo, la novela se despliega como un registro sistemático y cualitativo de la especie chilco que incluye cinco archivos. 1. Etimología y definición. 2 Flora. 3. Historia y geografía. 4. Literatura. 5. Ilustraciones. Algunos archivos están acompañados de soportes visuales que grafican su contenido, como el “Archivo de Chilco: 2. Flora” que presenta la imagen del arbusto, ilustraciones, una lámina de 1619, un grabado de 1854 y un mapa de 1954 donde se presenta la isla Chilco. En este contexto, chilco puede ser entendido de dos maneras: por un lado, como un arbusto siempre verde con delgados filamentos, flores coloridas y un olor intenso, originario del sur de América Latina donde crece cercano a afluentes y a tierras húmedas, a la vez que ha sido utilizado como tinte de lana y medicina (como cataplasma o infusión para la menstruación, las quemaduras, las dolencias renales, las infecciones y la fiebre). En esta línea, *Chilco* se aproxima a un conocimiento de medicina alternativa vinculado al saber de la cultura mapuche ancestral que ha sido desconocido por la mayoría de la población chilena, lo que puede extrapolarse a las mismas circunstancias de la población mapuche que ha sido ignorada u ocultada. De ahí que las páginas grises correspondientes a los Archivos de Chilco –incrustadas en el flujo textual– pretenden visibilizar el carácter histórico y antropológico de información relativa a elementos de la cultura mapuche establecida en la oralidad.

Por otro lado, chilco se refiere a una isla imaginaria en el sur de Chile que opera como contrapunto a la ciudad Capital en una lectura política. La isla Chilco se exhibe como un espacio de resistencia, “la última isla en ser colonizada. Lograron la independencia total de la Corona y nunca se sometieron al sistema de enmiendas. Estuvo de rebelión en rebelión para defenderse de los continentales y sus extrañas formas de justicia” (Catrileo, 2023: 51). Como espacio se constituye en una isla que se vive e interpreta por medio de los sentidos, “a través de porciones de realidad, el proceso de tantear, ensayar y arrojar” (Catrileo, 2023: 65), donde el lenguaje no alcanza a captar el pleno sentido del habitar en la isla. En ese lugar interactúan personas, plantas, historias, animales y el mar, de tal manera que se compone una zona, un territorio, una superficie en que aún persisten los ecos sensoriales de una cultura silenciada.

Esto último, creemos, es una proyección a la que alude la imagen de portada o el paratexto icónico base, ya que en su lógica inmersiva exhibe correlaciones visuales y lingüísticas que trascienden lo literario, haciendo vibrar la existencia de los migrantes quienes dirigen su atención hacia las

experiencias de gustar, oler, tocar y escuchar. Leemos lo que dice la protagonista Marina Quispe “a veces mi memoria recurre a olores, sabores, evocación del tacto o el sonido” (Catrileo, 2023: 65). Se trata, entonces, de formas de resonancia de lo natural, la resistencia de la naturaleza y de sus habitantes en el (re)descubrimiento de la genealogía colectiva de las periferias, en que “haga lo que haga, el olor vuelve como un eco, una resonancia, como si los aromas fuesen también una onda acústica que repercute en mí” (Catrileo, 2023: 18), a lo que se agregan “voces de pescadores, rugidos de lobos marinos, alboroto de oleajes y graznidos de pelícanos” (Catrileo, 2023: 119).

Chilco opera como la metáfora de un pueblo relegado que ha perdido su tierra, cuyos habitantes se han visto obligados a migrar para su sobrevivencia⁷, sin embargo, conservan “la memoria viva” (Catrileo, 2023, p. 41), una memoria estrechamente vinculada a intensidades y flujos distintos a los de la ciudad Capital, ya que las identidades de los personajes se funden en la creación colectiva: “todos hacen de todo y todos se conocen” (Catrileo, 2023: 23). La ciudad Capital representa la sobrepoblación en la metrópolis (podría ser Santiago de Chile), en que constantemente hay un incumplimiento de las normas ambientales produciendo una serie de socavones hasta llegar al colapso de las viviendas y convertirse en una “ciudad en ruinas [que] parecía un vecindario habitado por espectros” (Catrileo, 2023: 188). Una urbe en que se acusa a la naturaleza como “el bárbaro, la otredad intraducible del presente” (Catrileo, 2023: 90), y donde las inmobiliarias “despojaban de responsabilidad al modelo hipócrita y brutal que habían instalado en las vísceras del país” (Catrileo, 2023: 102). Es así que los migrantes viven en precarias condiciones económicas y habitacionales donde “nos daba de comer y, a cambio nos devoraba la vida” (Catrileo, 2023: 29). La Capital adjetivada como una ciudad “podrida” por la corrupción y colusión, llena de escombros de cemento donde yacen las memorias sobre el pasado, la tierra, los mapuches; una realidad no tan distinta a la del pasado cuando

⁷ En *Piñen* y *Chilco*, la migración se presenta como un fenómeno forzado, vinculado al despojo territorial, la pobreza y las desigualdades estructurales impuestas por el sistema colonial y capitalista. Estas historias evocan el profundo desarraigo que sufrieron las comunidades mapuches al ser desplazadas de sus territorios originarios hacia las periferias urbanas. Catrileo cuenta que “muchísimos huían de Chilco, pero al mismo tiempo los mataba la melancolía” (2023: 41), reflejando el impacto emocional de la migración forzada.

“la élite criolla del país, desplazando a nuestros antepasados a sobrevivir en las reducciones de las periferias” (Catrileo, 2023: 29).

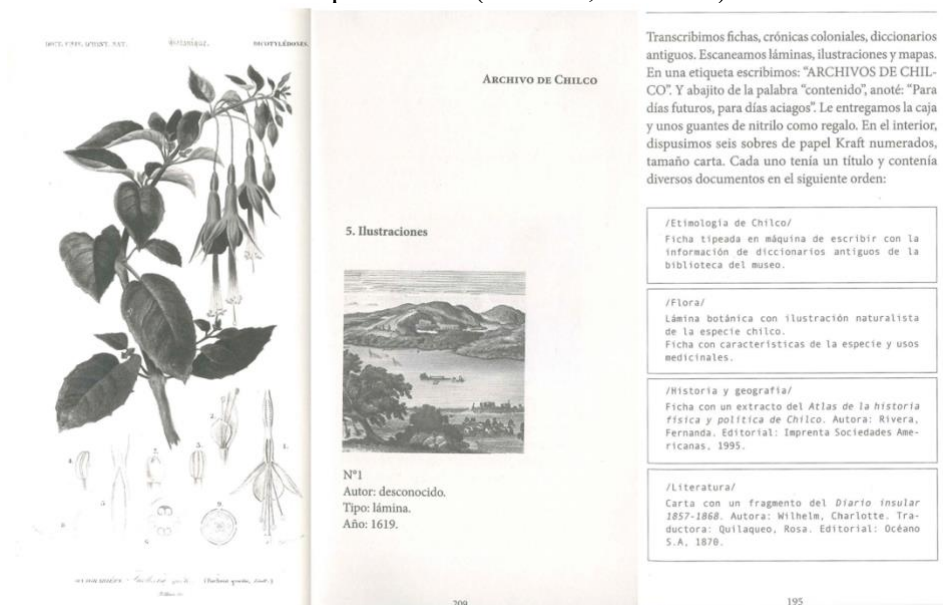


Figura 4. Archivos de heterogénea procedencia: dibujo naturalista de la *Fuchsia magellanica*, obras plásticas, mapas, fichas clasificatorias.

Los “Archivo de Chilco” dan soporte al proyecto curatorial integrándose en la narración y, al mismo tiempo, fracturándola a través de la incorporación de ilustraciones, fragmentos de textos sobre geografía, cartas, poemas, fichas cartográficas e informes antropológicos. Todos estos elementos paratextuales o fuentes documentales de las que provienen los archivos tienen como origen la “bibliografía” científica o al menos no ficcional. Diccionarios, lámina botánica con ilustración naturalista de la especie chilco, ficha de un extracto del atlas de la historia física y política de Chilco, carta con un fragmento de Diario insular 1857-1868, ilustraciones, música con un casete con grabación de canto en mapudungun, material cartográfico de una lámina con carta náutica (ver imagen 4). Todos estos afluentes de información son los insumos que Catrileo monta y que se transforman en la novela, a partir de un recurso creativo que naturaliza el ingreso del discurso científico en la ficción novelar. Ello lo logra al ubicar la acción en personajes femeninas que trabajan en el Museo de Historia Natural de Ciudad Capital, la

protagonista, Marina Quispe Quispe, nieta de una migrante quechua, y Leila, una joven haitiana y su amiga común Pascale Antilaf, una joven mapuche lafkenche que provenía de la isla Chilco.

El “Descubrimiento” de una mujer en posición fetal, cubierta parcialmente de tierra en un socavón en el suelo, forma parte de una obra mayor de Paula Coñoepan, un tríptico llamado “La creación” exhibido en la muestra “Canción Nacional” de Fundación Plagio 2020 (ver imagen 5). En esa performance, vemos a una mujer que está siendo enterrada mientras oímos un relato del Génesis de la Biblia aludiendo al vínculo entre el estado y religión, donde esta última cumple un rol clave en el proceso de aculturación de las primeras naciones, las que incorporaron aquel relato cristiano a su imaginario. El relato de “La creación” sobreinscribe el plano de purgación del cuerpo en una dinámica de *loop* inverso. Cuando el cuerpo es completamente tapado por las paletadas de tierra y mientras el relato oral continúa, percibimos cómo la respiración mueve el terreno donde antes se encontraba el cuerpo al descubierto, para luego iniciar el retroceso de la cinta o el video en una práctica que deja en evidencia el ocultamiento y el descubrimiento. Dicho de otro modo, la obra llamada “Descubrimiento” se concreta en el acto de ocultamiento del cuerpo que vuelve a emerger en un segundo momento, el del *loop* inverso. El video al ser puesto en reversa se deshace el entierro y en vez de ocultar exhibe.



Figura 5. Fotogramas de la video obra “Descubrimiento” (2019) Acción de arte + relato de la artista visual mapuche Paula Coñoepan

La imagen de la portada, como la performance de la que forma parte, se encuentran directamente relacionada con la trama de *Chilco*, en la

medida que reconocemos en el universo narrativo que una pareja de migrantes indígenas sobrevive ante múltiples socavones en la ciudad Capital –al igual que la joven de la portada que respira bajo la destrucción– hasta que la urbe queda completamente en ruinas. En este sentido, creemos que la novela plantea un juego ambiguo y múltiple al sostenerse en una lógica antagonica entre ocultar/descubrir, sobre todo si privilegiamos la perspectiva de una figura marginal que da cuenta de una historia negada, generando un contrapunto entre el título de la imagen de la portada y lo que han pretendido ocultar las voluntades de poder.

De esta manera, Daniela Catrileo propone una revisión crítica de los procesos de colonización y articula su novela a partir de una serie de quiebres acompañados de paratextos de orden textual o verbal e icónicos anteriores a la lectura del relato. Es así como el flujo textual de *Chilco* es antecedido, vía epígrafe, por un poema de Nadia Prado: “Algo escribe. No son las palabras las que escriben, / quizá algo bajo el hormigón armado, / bajo los escombros del derrumbe. Los techos y las paredes no han podido evitar/ esa manifestación. /La ruina se manifiesta y el lenguaje —su tallo— /sale de entre las grietas al encuentro de la página” (s/n). Así las páginas de *Chilco* revelan un lenguaje fragmentado y lleno de palabras en mapudungun que intervienen la prosa, desde el nombre “Chilco”, awicha, wapi, waska, yawar kaspi, wantuk, wayusa, pachakuti, kusi kusi, mari mari, entre otros. En ese sentido, la reivindicación mapuche pasa necesariamente por el lenguaje que actúa como un vehículo de conocimiento. De ahí que la novela lleve por título una palabra “MAPUCHE” que visibiliza su cultura y su lenguaje a la vez.

En este punto es donde observamos que el relato se encuentra montado a partir de las grietas en que se han puesto los rostros subalternos (mapuches y migrantes, entre otros) mediante los embates históricos y culturales a cargo de discursos y grupos hegemónicos. A raíz de ello, la novela amplifica el propio objeto de la narración al expresar dicha tensión a través de la incorporación de registros exógenos distintos del género novela, con una tipología de letra distinta, tamaño, disposición en el papel, que interrumpen el flujo narrativo habitual.

Este corte tiene que ver con una herramienta que busca tensionar el lenguaje de la novela apelando a la lógica de la verosimilitud en la que se plantea un discurso científico alineado a distintos archivos referenciales que operan como paratextos y que exhiben registros “no oficiales”, documentos desconocidos que se han pretendido ocultar y que la novela los descubre, los devela.

CONCLUSIONES

El análisis de los paratextos de *Chilco* de Daniela Catrileo revela que la novela trasciende las convenciones del género literario al implementar una sofisticada *intención curatorial* que redefine los límites entre ficción y documentalidad. Mediante la inserción de paratextos icónicos y verbales de heterogénea procedencia, como la imagen de portada, el índice detallado y los diversos “Archivos Chilco”, Catrileo construye una materialidad narrativa que no solo enriquece la obra, sino que también ejerce una función crítica y de visibilización de la cultura mapuche glocalizada.

A través del fotograma de la performance de la artista Paula Coñoepan, se establece un prolegómeno visual que evoca relaciones traumáticas entre la tierra y el cuerpo, y genera un juego antagónico entre el ocultamiento y el desvelamiento de historias negadas. Este paratexto icónico, junto con la condición de Catrileo como escritora feminista y activista mapuche (paratexto factual), orienta la lectura hacia una problematización de la discriminación y la migrancia. La estructura de la novela, emulando un tratado botánico o un inventario científico a través del “Archivo Chilco”, permite a su autora “contaminar” la ficción con un discurso de “voluntad de verdad” (Alvarado, 1994) a través de una estrategia que incluye diccionarios, láminas botánicas, mapas y fragmentos históricos, lo cual no busca reproducir la realidad o exhibirla en tanto recorte inanimado, sino más bien busca interrogarla a partir del movimiento, del desacomodo que producen las grietas en la yuxtaposición de archivos y documentos que generan “ficciones” (González Echevarría, 2011), que subvierten el discurso hegemónico y amplifican las voces de grupos subalternos, como los migrantes mapuches.

Asimismo, la confrontación entre la “ciudad Capital” y la “isla Chilco” funciona como una metáfora central de la obra. Mientras la capital representa la sobrepoblación, la corrupción y la deshumanización, la isla Chilco se erige como un espacio de resistencia, arraigado en la memoria viva y en la conexión con la naturaleza y el saber ancestral.

En definitiva, *Chilco* se construye como un texto que tensiona los límites del género novelístico, articulando una “amplitud interartística” que resuena con el “wallmapu global” de los creadores mapuches contemporáneos. La obra de Catrileo, entonces, no es meramente una narración, sino un artefacto cultural que, a través de las grietas

paratextuales, descubre y devela documentos y perspectivas que han sido ocultadas, ofreciendo una “nueva forma de figuración de lo real” (Lizana, 2024) que contribuye a la reconfiguración de la memoria colectiva y a la percepción social de la cultura mapuche.

CONTRIBUCIÓN DE LOS AUTORES

Mariela Fuentes Leal se ha encargado de la conceptualización, metodología, investigación, curación de datos, escritura-preparación borrador original y supervisión. Juan D. Cid Hidalgo se ha centrado en los recursos, la escritura-revisión y la edición, visualización y adquisición de la financiación.

FINANCIACIÓN

Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT Regular n.º 1240675, “Aproximación interartística a la literatura latinoamericana de los últimos 50 años”, cuyo investigador responsable es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo y cuya coinvestigadora es la Dra. Mariela Fuentes Leal.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Maite (1994). *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Amengual, Irene (2023). *Comisariado ¿pedagógico?: Exploraciones transformadoras de la práctica curatorial*. Madrid: Catarata.
- Aniñir, David (2005). *Mapurbe venganza a raíz*. Santiago: Odiokracia Autoediciones.
- Aros Legrand, Pablo (2017). “Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile”. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 9 (1): 5-15. DOI: <https://doi.org/10.5209/ANRE.57032>
- Araneda, Bella (2020). *Arte y epistemología en el wallmapu global Traducción y crítica decolonial en el Arte Contemporáneo mapuche*

1992 – 2020. Tesis para optar al grado de Màster d’Estudis Avançats en Història de l’Art por la Universitat de Barcelona. Handle: https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/180800/1/TFM_Araneda%20Puentes_Bella.pdf

Augé, Marc (2000). *Los “no lugares” espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Avilés, Marco (2023). “‘Chilco’, la novela mapuche que América Latina necesita leer”. *Diario El País* (17 de octubre). España. <https://elpais.com/america-futura/2023-10-17/chilco-la-novela-mapuche-que-america-latina-necesita-leer.html>

Balzer, David (2018). *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: La marca editorial.

Bhaskar, Michael (2018). *Curaduría, El poder de la selección en un mundo de excesos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Canela, Juan y Calvo, Ángel (2020). *Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos*. Bilbao: Consonni.

Catrileo, Daniela (2023). *Chilco*. Santiago: Seix Barral.

Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.

González Echevarría, Roberto (2011). *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Lizana, Paola (2024), “Lo espeluznante-espectral en la novela *Chilco* de Daniela Catrileo”. *Árboles y Rizomas*, VI(1): 73-90. DOI: <https://doi.org/10.35588/ayr.v6i1.6711>

McLuhan, Marshall (1969). *El medio es el mensaje. Un universo de efectos*. Barcelona: Paidós.

- Mitchell, William John Thomas (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: AKAL.
- Mitchell, William John Thomas (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Mösbach, Ernest Wilhelm (2023). *Botánica indígena de Chile*. Puerto Varas: Ediciones Mac-Kay.
- Obrist, Hans Ulrich (2010). *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones.
- Pimentel, Luz Aurora (2012). *Constelaciones I: Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas editores.
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones.
- Yurkievich, Saul (2005). “Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage”. *Acta Poética*, 6 (1-2): 53-69. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1986.1-2.611>