

DE LA TIERRA SIN FUEGOS: VOZ DE LOS QUE NO TIENEN VOZ*

Iván Carrasco M.
Universidad Austral de Chile

*“Despoblada.
Caiquenes lloran en pleno
vuelo sobre los guanacos
blancos.*

*¡Lagrima tu tierra sin fuegos, Temáuquel!
El coirón rodea chozas inexistentes
todos los inviernos.*

*¡Lo demás es caspi, sólo
caspi!”
(Karukinka, p. 57)*

1. INTRODUCCIÓN

Cada cierto tiempo los medios de comunicación nos informan de la desaparición de diversas especies animales y vegetales, que contribuye a empobrecer la ya disminuida biodiversidad tan necesaria para la supervivencia del planeta. Del mismo modo, también se suele contar que han desaparecido algunas sociedades humanas, que ciertas culturas están en proceso de extinción, o que se ha muerto el último representante de algún grupo étnico que porfiaba por mantener su presencia en una sociedad indiferente o empeñada en apresurar su desaparición.

Estas noticias provocan la curiosa sensación de estar frente a un cuento o una película que nos hablan de un mundo ajeno o muy lejano en el tiempo y el espacio, y no la de estar frente a hechos reales que nos conciernen. Esto sucede, incluso, cuando se refieren a personas o comunidades que forman parte de nuestro propio país.

A la inversa, algunas obras literarias, cuya naturaleza básica sería la ficción (según el criterio de la mayoría de los filósofos y teóricos que se han preocupado del tema), son capaces de presentarnos una imagen vívida de ciertos aspectos del mundo y despertar nuestra sensibilidad hacia ellos. Al mismo tiempo, nos hacen tomar conciencia de muchos hechos denigrantes para la condición humana que se han cometido muy cerca o al lado nuestro y también del modo en que hemos permanecido insensibles o ignorantes ante ellos.

El libro de poemas *De la tierra sin fuegos* (Concepción, Ediciones del Maitén, 1986), de Juan Pablo Riveros, es uno de esos textos que logra provocar una experiencia

*Este trabajo forma parte del Proyecto FONDECYT 1951072.

poética y, a través de ella, una lección de solidaridad y de respeto por los grupos étnicos que poblaron el extremo sur de nuestro continente: los selkman (u onas), los yámanas (o yaganes) y los gawashgar (o alacalufes), todos desaparecidos por causa de la colonización de sus tierras: “Murieron de Occidente”, como dice el último verso del libro.

De la tierra sin fuegos es un extraordinario testimonio elegíaco, de carácter histórico y antropológico, de las sociedades y culturas anuladas y exterminadas en la zona austral; por la mediación de los textos del P. Martín Gusinde, de Joseph Emperaire y de otros cronistas, historiadores, periodistas, etc., Riveros recupera la vida y las voces de indígenas innominados, perdidos en el tiempo y condenados al olvido por la avaricia y la crueldad de los colonos y la complicidad de personeros oficiales y otros colaboradores. En este extenso conjunto poético, el lector puede escuchar sus mitos, intuir sus conversaciones, sus plegarias, sus cantos, y lamentar como Gusinde la indiferencia hacia su exterminio (Cf. Carrasco, 1995: 61).

El presente trabajo postula que la recuperación de las voces indígenas es lograda por Riveros mediante la estrategia de la construcción de una serie de sujetos enmarcados y que de esta compleja enunciación se derivan los rasgos etnoculturales característicos del volumen.

2. LOS PROTOCOLOS DE LECTURA

De la tierra sin fuegos es un texto complejo y plural, conformado por un conjunto discursivo de naturaleza heterogénea, pero unificado por un sentimiento de solidaridad hacia los indígenas del sur austral, solidaridad de motivación religiosa cristiana en concordancia con la poética de Riveros (Cf. Maack, 1987 y Carrasco, 1994: 97-99).

El poema se inicia en la portada del libro (hecha por Rodrigo Cociña) con un texto mixto: el dibujo de un paisaje de la Patagonia en negro, que destaca tierras desiertas de vida humana, en el que se han insertado grandes manchas de color rojo a manera de nubes de sangre, y el título del libro, escrito con letras también negras, que circunda la imagen para completar y precisar su sentido.

La expectativa de lectura que surge de la construcción concordante de los códigos verbal y visual desde la portada remite a un lugar de sentido activo en la memoria cultural del país: la “tierra del fuego”, nombre dado por los navegantes al extremo austral del territorio debido a las numerosas fogatas que se veían en la noche; esos fuegos eran señales de la vida que allí existía, la vida de los diversos grupos indígenas asentados en sus tierras nevadas y en sus canales.

El libro de Riveros nos hablará de una tierra sin fuegos, es decir, sin vida, más aún, de unos fuegos extinguidos por la intervención de otros seres humanos, y de la soledad de esas tierras, por lo tanto, de la inexistencia de sus habitantes.

Ahora bien, ¿cómo se puede hablar ahora de lo que ya no es, de lo que ha sido borrado, de lo que ha muerto y no puede expresarse por sí mismo para manifestar a otros su ser, sus creencias, su historia... sobre todo si se trata de sociedades que se han desarrollado en torno a una cultura verbal y espiritual (mitos, creencias, cantos, rituales secretos, oraciones...) y no de carácter material y físico (construcciones, herramientas, armas...)? Este tipo de cultura existe en las personas que la viven, la comparten, la transmiten; una vez desaparecidas, nada queda como huella, signo o traza de su existencia; ni catedrales ni máquinas de guerra ni caminos empedrados ni libros que se puedan interpretar como signos para reconstruir la vida de los hombres

y mujeres que cantaron, oraron y amaron en esas inmensidades. Las culturas ágrafas, humanistas, personalizadas, sólo pueden persistir en sus creadores y en sus testigos, en quienes las han conocido y pueden grabar signos reconocibles para otros que hablen de aquellos que ya no tienen voz. Sólo quienes las han conocido pueden hacerlas persistir en la memoria histórica mediante su testimonio, como lo han hecho Martín Gusinde, Joseph Emperaire, Anne Chapman, testigos privilegiados; sus palabras y sus fotografías constituyen el medio de escuchar las voces perdidas de los indígenas, por lo cual serán las fuentes y bases del poeta para darle nueva existencia a un mundo que pervive apenas en algunos sobrevivientes.

La primera corroboración de esta expectativa de sentido aparece en un mapa no oficial de “Tierra del Fuego antes de su desaparición” puesto como entrada al libro; este documento confirma la proposición de un verosímil verista para este poema, el que será reforzado una y otra vez con citas de variados textos históricos, cronísticos, científicos, legales, periodísticos, etc., alusiones históricas y textuales y otros procedimientos de validación de las voces poéticas del libro.

El discurso del autor se inicia con la dedicación de su obra a quienes la han hecho posible mediante sus propios discursos sobre los indígenas australes:

“IN MEMORIAM

Martín Gusinde

Joseph Emperaire

‘...Todos están ahí aniquilados por la insaciable codicia de la raza blanca y por los efectos mortales de su influencia... Sólo las olas del Cabo de Hornos, en su constante movimiento, están susurrando continuo responso a los indios desaparecidos...’.

Martín Gusinde” (p. 7).

Aquí se sugiere la estrategia básica del autor textual: hablar por intermedio de las voces de otros seres, algunos históricos y reconocibles como Gusinde, Emperaire y otros que se irán sumando al proceso, como Mauricio Braun, J.M. Borrero, Mc. Clelland, el Directorio de la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, Coiazzi, Darwin, Fitz-Roy, Pigafetta, Keller, de poetas como Neruda, Mistral, Sait John-Perse, Aristóteles España, y de otros seres anónimos, como las variadas voces de indígenas que dan vida a los textos de mayor lirismo.

El siguiente texto que completa el protocolo de lectura del macrotexto de Riveros, es el testimonio del autor textual sobre la motivación de su escritura: el encuentro con el otro y la nostalgia ante su irreparable desaparición. Se trata de un relato sobre su rapto por parte de un misterioso grupo de aborígenes silenciosos que lo llevaron a conocer su poblado, ubicado en un lugar inaccesible para que les sirviera de protección. Ellos lo llaman “Were, wenne wint” (en ona “Pronto, ven acá”) y le dejan como tarea el olvido de todo; olvido de un pueblo que se ignoraba y negaba a sí mismo. Paradojalmente, el recuerdo y el deseo de ese pueblo le harán revivir esos “dominios ya inexistentes” y realizar la búsqueda y recuperación de esas vidas por medio del ejercicio poético concebido como un ritual: “La nostalgia operaría como un vehículo que lo retrotraería a uno a dominios ya inexistentes y que por decreto no figuraban en mapa alguno” (p. 10). El autor se siente (simbólicamente) hecho cautivo por un grupo de personas “de fisonomías extremadamente imprecisas y cuyas voces no recuerdo en nada /que/ me condujeron como a tientas. Me esforcé en descifrar el paisaje con mis vaguísimos recuerdos, y muy apegado a ellos avanzaba sonámbulo como si no existieran. Sabía de sus presencias por una opresión indefinida y por rastros

que, en su tiempo, nada significaron. Penetramos a un pueblo pequeño, /.../ que, como un convento primitivo, yacía hundido en un silencio conmovedor y regido por sentencias, en la práctica, anónimas. La comunidad, extranjera, por su lengua desconocida, por su comportamiento peculiar y por aquel silencio que constituía una especie de acusación gratuita, parecía desprovista de todo vestigio occidental” (p. 9).

La naturaleza de esta empresa poética se hace evidente: se trata de un **proyecto intercultural de escritura**, motivado por un sentido de justicia y de afecto. Un poeta de formación chilena (europeizante, occidental, civilizada) quiere revivir, a través de las modalidades de la literatura moderna, unas sociedades indígenas extrañas, pero que de alguna manera forman parte de su propia existencia.

La dificultad de la tarea es enorme, “resulta casi imposible para muchos alcanzar la cima de estas vidas” (p. 11), pues se trata de revivir a grupos étnicos desaparecidos. Por ello, el poema será usado como una suerte de invocación que ponga en juego las fuerzas supraracionales del lenguaje; esto lo dice más adelante, por boca del monje católico Thomas Merton en su *Ishi*, “...es una peregrinación, no es un viaje sentimental a un pasado romántico, sino un esfuerzo humilde, difícil y necesariamente incompleto por cruzar un abismo y llegar a una comunión con gentes a quienes, privadas en tan gran medida de su identidad y reducidas al silencio, queda poco o nada que decir en el lenguaje ordinario” (p. 27).

Coherente con este programa de escritura, el autor ha organizado el poema en seis secuencias narrativo-descriptivas y una séptima de carácter metapoético e informativo.

La primera es “Naturaleza”. Se trata de un conjunto de ocho poemas, precedidos de los epígrafes de Gabriela Mistral y de Pablo Neruda, que cantan al espacio natural patagónico visto como un paisaje maravilloso, hábitat de aves y seres marinos, lleno de fenómenos telúricos, pero sin vida humana. Son poemas bellísimos en que un hablante en actitud himnica expresa la admiración, el asombro, la veneración que siente ante un paisaje que se le presenta prosopopeyizado como una divinidad desconocida y a la cual llama Impresión, Desmesurado Poder de las furias naturales, demasiada grandeza, desproporción demasiado aplastante, lúgubre Grandeza, Autoridad Absoluta. La belleza irreal y sobrehumana de estos paisajes le confiere una dimensión religiosa a sus elementos: “Avutardas/procreándose en el estuario de los ríos./ Como un monje/ el Martín Pescador sobre/ las lentas bahías del Imperio” (p. 19); “Soberbios témpanos en navegación/ como la vida, con absoluta precisión/ a la deriva” (p. 18). El lenguaje es de deslumbramiento, de éxtasis y de oración: “Altas montañas como ejes graníticos./ Deslumbre en los ángulos superiores/ de las cumbres. Bendición de cascadas/ germinando el canal. Ventisqueros/ azules trizándose eternamente, como monjes/ arrodillados en las vigiliass” (p. 24). No obstante, la sensación de la belleza no le hace olvidar las contingencias del tiempo de escritura, a las que se refiere a través de correlatos o de alusiones históricas, como en este caso: “¿El Cielo? De una pureza/ excepcional. Y el viento,/ Dictador, como un estado/ de sitio sobre el campamento/ alacalufe” (p. 21).

La segunda es “Precauciones”, integrada por la cita de Merton antes reproducida y un diálogo con un marinero sobre las precauciones que es necesario adoptar para no tener accidentes en el buceo, que constituyen, sin duda, una alegoría de la actitud respetuosa del poeta ante su tema y una indicación para que el lector elija los códigos adecuados para su interpretación.

La tercera secuencia, titulada escuetamente “Selknam”, es un extenso conjunto de treinta y seis poemas, entre los cuales se encuentran algunos de los más conmovedores

y escalofriantes del libro, tal como “Evocaciones”, “Karukinka”, “Exterminio ona (1875-1905)”, “Dawson”, “Gusinde”, “Compañero de tribu”, “Despedida”. Aquí la sociedad selknam es mostrada desde sus orígenes míticos, es decir, desde que Temáuquel creara la tierra y Quenós a los onas.

Los textos asumen una forma atenuada de collage etnolingüístico al incorporar en los títulos y en diversos sectores de los versos el lenguaje y los conceptos de los onas (Temáuquel, Quenós, caspi, yoshi, hohuen, cuanyip, hain), además del italiano de los sacerdotes salesianos y el inglés de los estancieros. En conjunto los hablantes constituyen una enunciación sincrética, ya que a veces el sujeto autorial asume el saber de los indígenas, historiadores y cronistas, otras veces se oye la voz de onas innominados o de alguno de sus dioses, como en el discurso de Quenós, que a su vez es reproducido por un indígena, o es Gusinde que explica lo que es caspi, p. ej., o es la memoria tribal que se presenta en voces anónimas, o el habla del colono pidiendo la destrucción de los onas en aras del progreso, o Camschoat, o una serie de sujetos no indígenas, periodistas, colonos, historiadores.

Aunque la interacción con la historia aparece a través del libro como una secuencia móvil y fragmentada, en este sector presenta una analogía con sucesos de la dictadura militar en Chile por equivalencia de situaciones y expresa polivalencia de distintos versos y enunciados; particularmente en “Dawson” la brutalidad de los colonos con los aborígenes es comparada implícitamente con las crueldades de los soldados, carceleros y torturadores. Los sufrimientos de los perseguidos y encarcelados onas prefiguran los de sus hermanos chilenos muchos años más tarde en el mismo lugar, superponiendo personajes y situaciones que representan rasgos permanentes o reiterados de la conducta humana. Sobre este aspecto, Triviños (1989:81) ha enfatizado el doble carácter elegíaco del libro: un responso por dos historias de extinción de los fuegos del hombre, de los indígenas de los archipiélagos australes aniquilados por la codicia del blanco y de los chilenos aniquilados por la tormenta militar del 73.

La cuarta secuencia es “Yámanas”, una serie de treinta y cinco poemas que dibujan una imagen nostálgica de su entorno, de sus mitos, costumbres religiosas, hábitos alimenticios, relación con el mar, y de diversos aspectos de su decadencia como grupo humano: enfermedades, hábitos perniciosos, esclavitud. Predominan la voz del autor y una actitud descriptiva que sugiere la calma de esas inmensidades y la imposibilidad de cambiar el ritmo de la destrucción de la sociedad yagana.

La secuencia siguiente, “Qawashgar”, está conformada por veintisiete textos análogos a los anteriores. Una compleja postura de admiración por sus modos de vida, sus creencias, su personalidad, al mismo tiempo que de lástima por la ruptura de su forma natural de vida que los precipita en una lenta extinción como personas y como sociedad, se plasma en textos que expresan una serena identificación con la belleza y dignidad de esos seres que temen a Ayayema, a la wauda, a Takuatu, que tienen estrictas y sabias normas con respecto a los alimentos y a otros aspectos de la existencia cotidiana, a esas vidas como fuegos entumidos en alguna costa del sur; también, en poemas que constituyen amargas denuncias de la insensibilidad de los marineros que usaban los botes y las chozas para sus ejercicios de tiro. En esta perspectiva, además del terrible “Extinción alacalufe (Puerto Edén, Decreto de 1940)”, el texto más desolador y desesperanzado es “Perros del Campamento Edén”: policías de aseo de excrementos, toalla en el día y a veces pañuelo, que mueren de inanición o despedazados vivos por sus congéneres ahora que sus amos ya no cazan: “Los perros del Campamento Edén/ participan de la miseria y deterioro/ generales”.

La sexta secuencia es la “Despedida del Padre Gusinde (1923)”, que se separa de “aquellos espléndidos hombres/ como recién salidos de la mano de Temáuquel” e intuye que ese pueblo desaparecerá pronto y la tierra y el mar quedarán desiertos de su presencia. Retomando el tópico del Ubi Sunt, llama a sus amigos desaparecidos y termina con una profética denuncia del culpable, el kolliot, el hombre blanco depredador: “¿Dónde están, onas? ¿Dónde/ yagán manso, leve alacalufe?/ ¿Dónde hombres diligentes,/ mujer tenaz?/ ¿No cogeréis más, gacela, dulce/ yagana, moluscos a la orilla del mar?/ ¿Dónde está tu pueblo, Temáuquel?/ ¿Dónde tus marinos, Watauine-wa?/ Preguntádselo al Kolliot./ Murieron de Occidente”.

La última sección es una tríada de Documentos, Glosario y Notas que conforman un conjunto metalingüístico que entrega los datos necesarios para una justa interpretación desde la perspectiva del autor. Los documentos fotográficos conforman un lenguaje particularmente conmovedor, porque le otorgan corporalidad a los hombres y mujeres mentados en los textos.

3. LA RECUPERACIÓN DE LAS VOCES PERDIDAS

De la tierra sin fuegos es un macrotexto poético que se refiere a minorías étnicas que ya no existen y denuncia el proceso y el sistema que acabaron con ellas.

La imposibilidad de presentar en forma directa las voces de los indígenas para que hablen de su propia situación, determina las estrategias básicas del conjunto poemático. Éstas complementan con maestría la presencia de un sujeto básico que asume el rol de narrador, característico del relato poético, y de una serie de sujetos enmarcados en su discurso. Además, la instancia autorial incluye los procedimientos de la pseudo-diégesis de primer y segundo grado, la intertextualidad transliteraria y el collage etnolingüístico, los dos últimos fenómenos específicos de la poesía etnocultural junto al carácter sincrético del narrador básico (Cf. Carrasco, 1991).

El soporte estructural de la enunciación poética es la voz de un investigador de la escalofriante crueldad del genocidio de los grupos indígenas de Tierra del Fuego, que se expresa a través de varias clases de discurso. Abismado y maravillado ante la impresionante hermosura de la naturaleza, emplea un discurso lírico para sugerir aquello que el lenguaje habitual no puede representar: “Arde el filo de los arpones./ Arde el mar/ bajo las canoas sangrantes./ Ninguna tonina a la vista, mi capitán./ Ninguna necesidad más que/ el corazón sobre la borda Austral./ Lagunas rosadas entre/ durmientes rebaños de leones violetas./ Insignificantes incendios tras/ las nubes. Lenta/ la intemperie/ en su avance hacia el norte./ Ninguna inhumanidad polar./ Islotes de islas sosegadas/ como odas,/ resucitando bajo los astros./ ¡Y espacios!” (“Albas yámanas”, p. 97). La actitud de estupor ante la variedad de los elementos se torna reverencia y contemplación religiosa: “Aguas maduras bañando/ el caspi del canelo./ Un aroma femenino de playa/ y una mansedumbre de ave/ extinguiéndose en la roca/.../ Generoso el silencio/ en la fábrica de paz/.../ ¡Oh, caleta yagana/ en la que me inclino a orar/ bajo el firmamento infinito” (“Caleta Banner, 1946/1952”, p. 109).

En otros momentos, este sujeto prefiere el discurso explicativo: comenta, sugiere, define lo que el kolliot no puede saber porque carece de experiencia de este mundo: “¡Hay que verlas cuando vuelven/ del bosque!/ Con el enorme haz de leña/ a cuestras balanceando/ grávidamente el nuevo mundo./ ¡Hay que verlas cuando saben,/ cómo van al bosque/ calladamente” (“Embarazo”, p. 61). En ocasiones, es sólo una breve

frase lo que hace resaltar el conjunto para que se perciba con más nitidez la grandeza de la vida presentada y la atrocidad de su exterminio; en "Gusinde", p. ej., luego de explicar que los indígenas eran llevados a campamentos cercados con empalizadas, vendidos en públicas subastas, y que muchos niños eran sacados de su patria y nunca más volvían a ver a su familia, el sujeto reitera luego de un espacio en blanco: "Nunca más".

Los discursos predominantes que usa son de naturaleza descriptiva y narrativa, y se caracterizan por su afán de mimetizar su estilo con el modo de ser y de expresarse de los indígenas, por lo cual se observan muchas elipsis, frases breves, infinitivos. La modalidad descriptiva tiene por objeto hacer patente el paisaje y los seres humanos de la Tierra del Fuego, como se puede ver p. ej. en el retrato de los selknam o en la descripción del canal de los onas: "Pausadamente trizado,/ espejeando flores maduras./ Henchida la brisa en la cofa./ Mansa la mirada del lobo/ que apacienta soledades./ Una amapola trizada pía/ en un ventisquero azul./ ¿Aborígenes?/ Caspi,/ nada más que caspi" ("Onashaga II, p. 99). El discurso narrativo le concede unidad al conjunto, sirviendo de nexo a los distintos cuadros que conforman los poemas, entrega información contextual y destaca la irrenunciable condición de testigo del hablante básico; éste muestra su admiración por "los otros" a quienes ha sabido conocer y amar, denuncia los males y martirios a que han sido sometidos y reitera su profunda solidaridad: "Conocí el nombre de las aves, plantas,/ bahías, islas y animales. Y en noches/frías y lluviosas me cubrí con sus cantos/ lastimeros; compartí la alegría/ de una abundante pesca. Supe/ los secretos de Chiesjaus/ Y,/ comiendo choros,/ me incorporé a la tribu" ("Yámanas III", p. 105).

Para expresar la vida de los indígenas australes, el sujeto autorial necesita asumir el conocimiento que existe sobre ellos, lo que supone hacer suyos de alguna manera los discursos de Gusinde, de los otros testigos y de los mismos indígenas. Durante este proceso, su saber personal se mezcla con el de los discursos asumidos, haciéndose sincrético. En otras palabras, este sujeto se va constituyendo mediante un proceso intercultural de desarrollo por agregación, durante el cual asimila el saber de los indígenas y de los investigadores y lo fusiona con el suyo.

Este sujeto, como se ha visto, se presenta inicialmente como un blanco que ha sido llevado a conocer experiencialmente la cosmovisión, la sensibilidad, el modo de ser y de vivir de un grupo indígena austral, su encuentro con los extranjeros y su extinción; esta peregrinación ha sido una verdadera experiencia de vidente o poseso (Ostria, 1992:173), por lo cual todo el volumen se conforma como un discurso de iniciación en los misterios de una sociedad ajena y extraña a la identidad occidental, lo que transforma profundamente su ser. En este sentido, bien puede decirse que el libro de Riveros es un texto de "conversión etnocultural". Así, todo el volumen conforma una especie de iniciación de un poeta blanco en los misterios de culturas nativas ajenas y extrañas, que le va otorgando un conocimiento que no es meramente intelectual, sino vivenciado, incorporado a su vida personal, a su bagaje psíquico. Por ello, acepta la visión que se le ofrece, la incluye como parte de su propio lenguaje y busca los medios expresivos adecuados para manifestar la transformación que le ha provocado.

No obstante, la certeza de la inevitable desaparición de los pueblos indígenas del extremo austral traspasa los poemas de Riveros, como leemos p. ej. en "Despedida" que cierra la secuencia sobre los selknam: "Llegará el día en que muera el penúltimo/ Selknam. Y nadie pronuncie nuestra/ lengua o sepa de Quenós,/ de Cuanyip o Taiyin. Y ya nadie/ hable con Temáuquel" (p. 81). Lo mismo sucederá con los yámanas, con los gawashgar. Por ello, este libro se ha escrito para rescatar al menos su memoria.

Para hacerlo de manera fidedigna, es necesario recoger la variedad de conocimientos, perspectivas y experiencias de quienes formaron parte de esos pueblos y de quienes los conocieron, lo que requiere una pluralidad enunciativa y no únicamente el punto de vista de un sujeto individual. *De la tierra sin fuegos* está organizado en su totalidad mediante estrategias textuales orientadas a incluir las voces de los integrantes de estas comunidades y de quienes interactuaron en forma directa o mediatizada con ellos. Consecuentemente, la estrategia global del hablante básico consiste en incorporar en su propio discurso las voces de los otros, mediante diversas modalidades de enmarcamiento y reproducción, lo que significa asumir los contenidos de su conciencia, de su cultura, de su hábitat, de sus textos, su cosmovisión, su lenguaje.

Los procedimientos más usados para ello son la pseudodiégesis, la cita y algunas posibilidades de construcción de los sujetos de la enunciación poética.

La pseudodiégesis o metalepsis reducida, una de las variedades de la figura retórica de la metalepsis narrativa (Genette, 1971:243-6), es usada durante todo el libro para conservar los ecos de las voces indígenas. Considerando que la metalepsis es una transgresión del modo habitual de pasar de un nivel (narrativo) a otro, la pseudodiégesis consiste en considerar como diegético (dicho por el narrador) lo que ha sido metadiegético en su origen (relatado por otro sujeto). Esto supone la eliminación de uno o más niveles narrativos: el narrador básico hace suyo un relato y lo narra directamente, evitando las fórmulas introductorias. Se trata, en suma, de contar un relato de segundo grado como si fuera de primer grado. La pseudodiégesis le permite al hablante básico hacer suyos los relatos míticos, históricos y cronísticos de los indígenas, condensarlos, explicarlos, compararlos con relatos contemporáneos y comentarlos, sin abandonar su propio relato ni tampoco la perspectiva de sus relatores originales.

Así, puede dar a conocer con propiedad y en forma verosímil conocimientos imposibles de poseer si no han sido transmitidos por sus usuarios, lo cual justifica también la posibilidad de manifestarlos desde la perspectiva de quienes los han generado, como sucede, p. ej., con los secretos de la iniciación de los jóvenes onas, o con los ritos de enfermedad y muerte de los gawashgar.

La cita, en cambio, es un procedimiento que le permite al hablante incorporar en su discurso en forma inmediata a personajes específicos mediante su propio lenguaje; como bien ha señalado Todorov (1971:34-37), la cita es una palabra en segundo grado que se recoge en un texto determinado, un enunciado de doble proceso de enunciación que debe ser percibido como tal. La cita permite recuperar la voz del hablante original junto a la del citante, por lo cual hace persistir la figura del primero. Riveros emplea con eficacia este procedimiento para hacerse cargo de discursos y personajes indígenas y ampliar, por agregación sucesiva de información, la focalización cognitiva del sujeto que da coherencia a su libro. Mediante la cita, el sujeto básico puede identificarse efectivamente con las materias expresadas y justificar su conocimiento sin arrogarse la omnisciencia de un ser absoluto o de un sabio, manteniéndose en el nivel de un estudioso comprometido de las etnias regionales, lo que confiere una particular verosimilitud documental a su texto.

En *De la tierra sin fuegos* las citas, en español y en alguna otra lengua, provienen del discurso indígena, mítico o cotidiano (“Atgasap” tenía “disfrazada una/ cabeza de tonina”, p. 130; “Nosotros, los yámanas, debemos ante todo/ser buenos y útiles a la comunidad”, p. 94, etc.) o de discursos más técnicos o científicos, válidos para explicar la situación de los indígenas en relación a la sociedad occidental invasora y para

denunciar su dolor, su agonía, su cruel aniquilamiento por parte de los colonos: “El desarrollo de la ganadería/ primó sobre todo escrúpulo./ “Es bien desagradable este asunto de los indios,/ pero qué hacer, tenemos que extirparlos/ de Tierra del Fuego, y llevarlos a Isla/ Dawson”1./ ¿Prioridad? expulsar a Onas de sus Tierras, de sus Cielos./ “Entonces decidieron destruirlos en masa”.2/ Asesinato sistemático financiado/ por las Grandes Compañías./ “We are fully prepared for the Indians;/ in fact I have six men doing/ nothing else but keeping them back”3/ Stubenrauch, Mc.Rae; Mr. Bond:/ expertos cazadores de indios a sueldo./ “...Popper..., Mac Clelland... pagaban/ una libra esterlina/ por cada indio asesinado. Ganancia complementaria;/ cuatrocientos doce libras esterlinas. Sam Ishlop:/ Torturaba y profanaba luego los cadáveres...”4/ Igual suma cancelaban los Pioneros por un puma,/ por un par de orejas de niño o adulto./ Llenos/ los campos fueguinos de onas sin orejas”/. (pp. 67-8). La primera cita es de Braun, a través de Martinic; la segunda, de Borrero: **La patagonia Trágica**. La siguiente, también de Braun, carta a Mc. Clelland, también citada por Martinic; la última, del padre Martín Gusinde.

De este modo, en *De la tierra sin fuegos* hablan sujetos históricamente reconocibles, blancos y aborígenes. Un hablante privilegiado es Gusinde, alter ego del hablante básico, modelo y fundamento de su expresión; sus palabras recorren todo el texto en forma de glosas, relatos en seudodiégesis y variadas citas textuales. Entre los indígenas destaca Lola Kiepja, una de las últimas sobrevivientes selknam que vivió como tal y alcanzó a conocer a Gusinde y Anne Chapman. En el poema “Pertenencia”, una cita suya sirve como ejemplo y confirmación de lo que afirma el hablante sobre la concepción cosmogónica de los onas; cada ser humano, ave o animal pertenecía a un cielo, y ella explica: “Yo soy nieve. Mi madre viento,/ y mi marido lluvia” (p. 51). Su breve discurso nos da una vislumbre de una conciencia distinta a la occidental, segura de su cosmovisión, establecida en un rol y una identidad definida y abierta al diálogo con otras culturas.

Junto a ésta, muchas otras citas representan las voces de aborígenes innominados, lo que expresa no sólo su modo comunitario de vida, sino también simboliza el anonimato de los muertos y olvidados. Por lo general, estas citas corresponden a intervenciones orales de indígenas que entregan sus experiencias y conocimientos al investigador que vive con ellos, su hermano de tribu; por lo tanto, reviven un mundo pretérito y desconocido. Algunas ayudan a conocer el origen de la vida, “la matriz de cuanto existe” (p. 50), otras explican el modo de interpretar los signos de la naturaleza, como en “Carrcai”: “Cuando el carancho lanza/ su grito ronco y estrepitoso,/ vendrá viento sur” dice/ un ona en silencio./ “Reinará un gran frío/ y espantosas heladas”,/ agrega su caspi” (p. 58).

Otras citas corresponden a seres míticos que explican la formación de este mundo, como el diálogo de Cuanyip con su esposa, o la voz del león Aquehuahuen que emerge del mar para invitar a conocerlo: “Ven, examinemos juntos/ el misterio de estas profundidades”.

También se hacen escuchar las voces de los invasores, como partes de esta historia de muertes y devastaciones: “¡O se deja el territorio en manos/ de los salvajes, o se entrega a/ la civilización”, gritó el Colono/.../ “No estaríamos lejos de la verdad/ al asegurar que sin la presencia/ de estos indios en la isla, la riqueza/ de Magallanes sería hoy el doble/ de la actual”, agregó (“Evocaciones”, p. 56). El poema “Exterminio ona (1875-1905)” es particularmente significativo en este sentido, pues incluye casi una docena de citas de poetas, monjes, periodistas, antropólogos, viajeros, que permiten

conocer diferentes puntos de vista externos sobre la destrucción de los onas, como asimismo una larga cita de un sujeto institucional, el Departamento de Pastoral de Derechos Humanos del Arzobispado de Concepción, que narra la muerte de Rodrigo Rojas Denegri, quemado vivo por una patrulla militar en 1986.

También se recuperan voces indígenas plurales hablando en una especie de coro que representa su identidad gregaria; así, “cuando una lluvia de estrellas/ cae como estampida de luz,/ “la tribu va de cacería”,/ dicen los onas” (“Planetas”, p. 63) o en “Cuanyip I”: “Entonces nos brotan palabras de agradecimientos,/ como leves flamencos meditabundos/ en las sangrantes lagunas de la pampa/ patagónica” (p. 45).

En algunas ocasiones la cita tiene como objetivo establecer semejanzas suprahistóricas entre la destrucción de los pueblos indígenas australes y la dictadura militar: “Grandes cacerías en la Patagonia./ ¿Derechos Humanos? ¿Derechos humanos Parada, Guerrero, Nattino?/ “Degollad a cuantos indios encuentren”⁵/ “Gran edad, henos aquí, tomad medida/ del corazón del hombre”⁶/. “Ninguna fiera se ha comportado/ de manera tan cruel como lo han hecho/ los blancos contra los indios indefensos”⁷./ Urgente fue la eliminación del guanaco,/ envenenamiento de alimentos, ropas, baleo/ indiscriminado. Fotografías”. (p. 68). Las citas son de Braun, de Saint John-Perse y de Gusinde.

Otro de los recursos enunciativos del poema para revivir a los aborígenes australes consiste en situarlos como destinatarios (y no hablantes) de las voces del poema, lo que sucede en distintas situaciones; en algunas se le habla a una divinidad aborígen, como Hidabuan, p. ej., para mantener viva su presencia, y en otras un blanco se dirige a los qawashqar para aconsejarlos de acuerdo a sus propias creencias: “Por la cima de las montañas/ y glaciares, ronda/ el espíritu del Ruido./ Precipita/ avalanchas y bloques completos/ de montañas que arrastran/ árboles y rocas./ ¡Evitad, alacalufes,/ los Glaciares” (“Mwono”, p. 129).

Con otra intencionalidad, el hablante básico se dirige muchas veces admonitoriamente a los investigadores, en la figura de Charles Darwin en el ejemplo que sigue, para instarlos a interpretar de manera no etnocéntrica la cultura de los otros: “Prohibido, Darwin, comer aves o animales/ que se hubieren alimentado de carne humana:/ “No comemos **hombres muertos**”/ Arpones, lanzas, cuchillos de hueso, sus armas./ Casi desnudos en las largas noches invernales” (p. 93). Cuando el destinatario es Dios, la expresión del hablante es particularmente patética y angustiada: “¿Dónde está, Padre, el huiro, el salado nirre/ o ese catecismo puro de peces y/ aves?” (p. 115).

También es sumamente dramática la situación en que un hablante que asume una identidad indígena se dirige a un destinatario colectivo kolliot para darle a conocer lo mejor de su forma de vida, como sucede cuando un selknam le explica el arte del Jon, p. ej.: “El Jon se ocupa de aquello que se abre/ dentro de nosotros,/ en lo extenso,/ en lo profundo/.../ Arte del Jon: establecer estrecha relación/ con su huaiyuhuen. Perfección del Jon: recorrer/ los infinitos espacios interiores, mantener/ una convivencia perfecta, Poderoso/ el Jon que envía su huaiyuhuen/ por noticias/ del mundo exterior/ Vocación del Jon: sólo el más apto entre los sanos./ Y aunque sufren los mayores dolores por los/ conocimientos, jamás nos engañan. **Los Jon/ son la parte más seria de los Selknam.**/ Yo os pregunto: ¿Tenéis vosotros, kolliot,/ hombres como nuestros Jon?” (p. 53).

Mediante el uso de estos procedimientos (y otros subordinados a ellos), el sujeto de *De la tierra sin fuegos* amplía su limitado conocimiento inicial con la incorporación de distintos y variados elementos étnicos, que le van confirmando un profundo carácter

sincrético. Quien empieza hablando en el poema de Riveros es un hombre blanco; quien termina, es un hombre mestizo que ha recorrido el mismo camino del P. Gusinde: de investigador a compañero de tribu.

4. LA CONDICIÓN ETNOCULTURAL DEL MACROTEXTO

La problemática asumida por Riveros en *De la tierra sin fuegos* apunta al centro mismo de la etnoculturalidad de la Tierra del Fuego: el contacto de etnias y culturas, el genocidio, el etnocentrismo, la interculturalidad, la violencia étnica, la marginación, la injusticia. En concordancia con ellas, su libro presenta los rasgos característicos del discurso poético etnocultural (Cf. Carrasco, 1989, 1991 y 1995). Ya hemos visto la **enunciación sincrética**: un sujeto poseedor de un saber mixto y una pluralidad de hablantes y situaciones de habla definidos por rasgos étnicos y culturales diferenciados; veremos los otros.

De la tierra sin fuego es un texto complejo porque pretende configurar en la conciencia del lector una imagen vívida e íntegra de un espacio antropológico polifacético. La modalidad expresiva más acorde con este vasto entramado es el **collage etnolingüístico**, que consiste en la yuxtaposición de una serie de enunciados en lenguas diferentes. Sólo un lenguaje pluralmente heterogéneo permite expresar, aunque sea de modo parcial, un conjunto de realidades difícilmente referibles a los códigos habituales del mundo occidental. *De la tierra sin fuegos* está escrito en el español formal de Chile, pero el decurso verbal está interrumpido frecuentemente por la irrupción de fragmentos textuales e incrustaciones lingüísticas provenientes de las lenguas de los grupos indígenas poetizados y de lenguas modernas, sobre todo del inglés y del italiano. Además, muchos de los poemas escritos totalmente en castellano parecen expresiones indígenas o mestizas gracias a la particular distorsión de la sintaxis. Esto se logra mediante el uso de recursos métricos, como los frecuentes y a menudo violentos encabalgamientos, incluso en medio de una palabra artificialmente separada por medio de guiones, como p. ej. en “¡Oh, demasiada grandeza! Desproporción demasiado aplastante” (p. 17); del uso de procedimientos lingüísticos y retóricos con formas arcaicas y solemnes (vosotros...), frases brevísimas, a menudo monemáticas o carentes de verbo (“El, como nieve prima/ junto a su amada/ más sombría./ Equilibrio” (p. 100); y del frecuente empleo de alusiones, elipsis, apóstrofes.

El collage global coordina no sólo elementos verbales, sino también gráficos, como los de la portada y contraportada, los mapas y fotografías ya comentados; éstos, junto a los fragmentos de documentos históricos, legales, cronísticos, de poemas, descripciones, citas, paráfrasis, explicaciones, glosas, frases en distintas lenguas, dedicatorias, notas, etc., “como vigas al descubierto, van mostrando el andamiaje por donde corre el sentido, convirtiendo el texto en un universo de ecos que resuenan y dialogan multiplicando sus voces” (Ostria, 1992:182), para dar a conocer “la más estricta verdad” sobre la extinción provocada de estos pueblos. Es por eso que, en palabras del mismo Ostria, “La atracción de discursos heterogéneos a los que se hace funcionar en contrapunto con un hábil y sabio montaje, evocador directo del trabajo textual de Ezra Pound y de Ernesto Cardenal actúa como el mejor y más eficaz testimonio de la implacable destrucción” (1992:182).

Los versos colocados como partes del cuerpo textual o de sus discursos complementarios, especialmente de los epígrafes, se alternan con pasajes en prosa del P. Gusinde, de Thomas Merton, documentos de la colonización, etc., pero también con textos

propios de la contemporaneidad de la escritura del poema, tales como informes de los militares a cargo de los presos políticos en Dawson y denuncias de sus atrocidades. Por ello, Soledad Bianchi afirma que “el collage integra y nivela matanzas del siglo pasado con horrores de la actualidad cercana en Chile. En estos textos, en estos momentos, el hablante viola el silencio oponiéndose a la mudez cómplice y culpable” (1991:291).

La presencia de distintos sujetos de variados modos de decir y de escribir, los enunciados verbales y gráficos en diferentes códigos, los momentos de extremado lirismo o fuerte prosaísmo, la variedad de citas de investigadores, aborígenes y poetas, los sectores descriptivos y narrativos, el uso de presuposiciones, títulos escuetos o exegéticos, contribuyen a conformar un collage etnolingüístico que provoca una sensación de majestuosidad y admiración de la oscura y quemante historia de la Tierra del Fuego, conjunto magistral que llena un espacio necesario de nuestra poesía.

La estructura del poema dominada por el collage hace surgir naturalmente la presencia de la **intertextualidad transliteraria**, vale decir, de la relación transtextual con textos de índole no artística, pero incluidos en su circuito por la tradición: históricos, míticos, científicos, jurídicos, etcétera.

La función básica de este procedimiento es contribuir a la generación de la competencia particular necesaria para poder leer este libro, puesto que todas las cosas no siempre están dichas expresamente, sino a menudo esbozadas, sugeridas, incompletas, para que el lector ponga en juego su capacidad asociativa de textos y contextos para completar lo no dicho pero implicado en *De la tierra sin fuegos*. El grandioso collage de citas, observaciones, relatos, gráficos, etc., es un conjunto asimétrico y flexible que pone en movimiento la actividad del lector, el cual requiere compulsar fuentes, recordar hechos, datos, nombres y situaciones reprimidas por la censura o autocensura, comparar, inferir, cotejar declaraciones con hechos conocidos en otras fuentes, poner en contacto palabras de sujetos, fechas y entornos diferentes, colegir, completar, intuir allí donde el enigma es mayor. En otras palabras, debe poner en juego una serie de intertextos literarios y transliterarios, para realizar las sombrías y profundas visiones de Riveros, sin los cuales la mitad de los versos carecerían de sentido y, por ende, de pertinencia y de belleza.

La poesía etnocultural surge de la necesidad de sobrepasar el discurso artístico convencional predominante, romper la verosimilitud de lo imaginario que la funda y sustituirla por la verosimilitud de lo histórico, lo científico, lo documental, lo testimonial. Por ello, sus poemas se alejan de una literatura purista y esteticista, concentrada en la referencia mayoritaria a textos artísticos, incorporando en el acto de lectura que los realiza como tales el conocimiento de los hechos, del hábitat, de la lengua, de la situación histórica, de las connotaciones culturales, etc.; este saber que el lector necesita actualizar le sirve de contexto a su lectura, al mismo tiempo que de un modo de contacto con algún sector de lo humano, de lo existente en el no texto o extratexto, impidiendo que su lectura sea únicamente la delectación de un ritmo, de una estructura, de un lenguaje.

Riveros explicita los principales intertextos de *De la tierra sin fuegos* en la dedicatoria al P. Martín Gusinde y a Joseph Emperaire, en los epígrafes globales del mismo Gusinde y de H.A. Murena, en los epígrafes de las secciones, en el amplio conjunto de citas y en el “Glosario” y las “Notas” de la séptima secuencia, donde especifica la información que éstos conllevan; incluso en las “Notas” deja en evidencia su condición de tales: “Además de los textos citados fueron consultadas y *glosadas*, entre otras, las siguientes obras” (p. 209; el cursivo es mío).

Soledad Bianchi ha establecido la modalidad reflexiva y crítica de la incorporación de los intertextos por parte de Riveros: "...si repite a otros no es por limitación y desconocimiento, sino porque lo elige. Y tal como Fray Bartolomé de la Casas, permite que otros hablen para confirmar su perspectiva y observa, concuerda, corrige, (re)dice, glosa o rebate a colonizadores, nativos o viajeros de esos rumbos, de otras épocas y naciones" (1991: 287). Creo que ello tiene que ver con el predominio de los intertextos transliterarios sobre los estrictamente poéticos en el poema de Riveros (pese a su certera elección y a la calidad de los mismos), que corresponde al proyecto de una poesía situada en el contexto de lo real, que aspira a ejercer allí su función comunicativa y transformar en alguna medida la conciencia del lector. Aunque toda poesía intenta alterar de algún modo la condición o el estado psíquico del hombre, esta alteración puede estar orientada al ensueño, la fantasía, la evasión, el esteticismo, o, incluso, la alienación. No sucede así con los poetas etnoculturales, pues sus textos realizan actos de denuncia, de exploración, de develación, de conocimiento, de lamentación, a través de la belleza del texto. Y, por ende, la experiencia vivida en la lectura del texto poético tiende a proyectarse naturalmente en la vida.

5. CONCLUSIONES

"Ahora, al terminar,
os agradezco haberme escuchado. Os he hablado
de un mundo que ya no existe /.../
Sépanlo: me he atenido a la más
estricta verdad"

("Despedida", pp. 80 y 81).

6. OBRAS CITADAS

- ARAYA, JUAN GABRIEL, 1987. "Escritos de la Patagonia", *La Discusión*, Chillán, 5 de marzo.
- BIANCHI, SOLEDAD, 1992. "Descubrimientos y conquistas como intertextos en la poesía chilena actual", en AAVV, *Cartas de don Pedro de Valdivia*, Barcelona, Lumen, pp. 278-291.
- CARRASCO, IVÁN, 1989. "Poesía chilena de la última década (1977-1987)". *Revista Chilena de Literatura* 33: 41-2.
- CARRASCO, IVÁN, 1991. "Los textos de doble codificación. Fundamentos para una investigación", *Estudios Filológicos* 26: 5-15.
- CARRASCO, IVÁN, 1994. "Metalenguas de la poesía etnocultural de Chile (autores sureños) II", *Estudios Filológicos* 29: 97-100.
- CARRASCO, IVÁN, 1995. "Las voces étnicas en la poesía chilena actual", *Revista Chilena de Literatura* 47: 61.
- CONTRERAS, MARTA, 1987. "Poética contemporánea. 'De la tierra sin fuegos' de Juan Pablo Riveros", *El Sur*, Concepción, 28 de junio.
- FRIEDEMBERG, DANIEL, 1988. "Estética y testimonio, *De la tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros", *Clarín*, Buenos Aires, 21 de abril.
- GALINDO, ÓSCAR y MIRALLES, DAVID, 1993. *Poetas actuales del sur de Chile. Antología-Crítica*. Valdivia, Paginadura Ediciones, pp. 5-6; 226-7.
- GENETTE, GERARD, 1971. *Figures III*. Paris. Editions du Seuil.
- MAACK, ANAMARÍA, 1987a. "Desde el silencio de los mares del sur. La voz de Juan Pablo Riveros en la Tierra sin Fuegos. Entrevista", *Extremos* 3-4: 51-9.
- MAACK, ANAMARÍA, 1987b. "Versos desde un cautiverio poético", *El Sur*, Concepción, 8 de marzo.
- MUÑOZ, LUIS, 1987. "De la tierra sin fuegos" de Juan Pablo Riveros, *Acta Literaria* 12: 127-29.
- MUÑOZ, MARINO, 1987. "Nuestros pueblos aborígenes a través de un libro poético", *El Magallanes*, Punta Arenas, 22 de marzo.

- OSTRIA, MAURICIO, 1992. "De la tierra sin fuegos: los fuegos de la escritura", *Acta Literaria* 17: 171-84.
- ROJAS, BENJAMÍN, 1988. "De la tierra sin fuegos: un testimonio de vida, dolor y amor", *El Sur*, Concepción, 28 de febrero.
- TODOROV, TZVETAN, 1971 *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta.
- TRIVIÑOS, GILBERTO, 1989. "El regreso", en Alonso-Mestre-Rodríguez-Triviños, *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción. (1973-1988)*. Santiago, INPRODE-CESOC.