

La poesía de la carroña: El genocidio indígena fueguino en la obra de los poetas magallánicos Juan Pablo Riveros, Christian Formoso y Pavel Oyarzún

Lorena P. LÓPEZ TORRES
Freie Universität Berlin

RESUMEN

Este artículo explora la reconfiguración de la memoria del genocidio indígena fueguino (siglos XIX y XX) en la obra de los autores magallánicos Juan Pablo Riveros, Christian Formoso y Pavel Oyarzún. Este proceso se evidencia en la construcción de un texto heterogéneo y mutable de acuerdo al concepto de mutaciones disciplinarias, entendido como un texto en el que se cruzan elementos de otras disciplinas –historiografía, etnología, antropología–. Esta memoria se relaciona con otros acontecimientos traumáticos para la nación chilena como la dictadura militar (1973-1990), articulándose una suerte de convergencia histórica que señala coincidencias en torno a las víctimas, los culpables y los espacios de violencia.

Palabras clave: dictadura militar, fotografía etnográfica, genocidio, literatura magallánica, memoria, mutaciones disciplinarias.

The poetry of carrion:
The Fuegian indigenous genocide in the literary texts of Juan Pablo
Riveros,
Christian Formoso and Pavel Oyarzún

ABSTRACT

This article explores the reconfiguration of the memory of the Fuegian indigenous genocide (19th-20th c.) in the literary texts of the magellanic authors Juan Pablo Riveros, Christian Formoso and Pavel Oyarzún. This process is evident in the construction of a mutable and heterogeneous text according to the concept of disciplinary mutations, which is understood as a literary text that draws on elements from other disciplines – historiography, ethnography, anthropology–. This memory is related to other traumatic events for the Chilean nation such as the military dictatorship (1973-1990) pointing out parallels between the victims, the perpetrators, and the spaces of violence.

Keywords: military dictatorship, ethnographic photography, genocide, magellanic literature, memory, disciplinary mutations.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. *De la tierra sin fuegos* (1983) de Juan Pablo Riveros. 3. *El cementerio más hermoso de Chile* (2008) de Christian Formoso. 4. *La cacería* (1989) de Pavel Oyarzún. 5. Para finalizar.

Introducción

Los *selk'nam*, nómades terrestres, sufrieron primero la violencia de los empresarios ganaderos que contrataron a expertos cazadores de indios a los que pagaban una libra esterlina por despejar a balazos los campos de Tierra del Fuego. Tras la fundación de la primera misión salesiana, *San Rafael* (1888), en isla Dawson, los empresarios establecieron una alianza con los religiosos de Turín para dar “refugio” a los nómades marinos. Por cada *kaweskar* y *yagán* confinado los salesianos recibieron el pago de la libra correspondiente. Esta operación se llevó a cabo bajo la protección de autoridades de gobierno regionales y nacionales interesados en que el proyecto colonizador de la Patagonia austral chilena prosperara. Por tanto, los ideales políticos y económicos validaron cualquier conducta y medida tomada para erradicar el “problema indígena”.

El exterminio de las etnias *fueguinas*, nombre que les dio el etnólogo austriaco Martín Gusinde (1951: 19), ha caído en un olvido que ha borrado todo vestigio de la existencia humana creada por Temáukel. Un olvido cuya presencia es temida porque el olvido es una presencia negada. Una huella silenciosa que calza con las que ha dejado el régimen totalitario impuesto a partir del golpe militar de 1973. Huellas que “son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas” (Todorov, 2000: 12). En algún momento este pasado que parece olvidado, reaparece debido a cambios en los marcos culturales y sociales que lo revisan y le dan un nuevo significado. Las huellas que han quedado son rememoradas, aunque se advierte como una tarea difícil debido a los mecanismos de represión de la dictadura que entorpece el esfuerzo por llegar a ellas, como si de atravesar un muro se tratase (Ricoeur, 1999: 105).

Richard (1994) señala que a partir de 1973 el arte en Chile se aboca a representar esa memoria que como repertorio simbólico manifiesta

la tensión irresuelta entre *recuerdo* y *olvido* –entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución- ya que el tema de la violación de los derechos humanos ha puesto en filigrana de toda la narración chilena la imagen de sus restos sin hallar, sin sepultar. [...] es también la condición metafórica de una temporalidad *no sellada*: inconclusa, abierta entonces a ser explorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra cada vez más activa y desconforme. (13)

En este tiempo de censura, los escritores van a tener pocas alternativas para publicar, pero al mismo tiempo varias instancias de creación colectiva van a multiplicarse. Un ejemplo es el *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA) fundado en

1979 como eje de la “nueva escena” o “escena de avanzada” (Brito, 1990: 25; Richard, 1994: 37) y otras propuestas (como los testimonios) que intentan percibir las consecuencias del pasado en el presente, en un lenguaje que desarma la retórica del miedo y la coerción. Se articula una memoria de hechos claves de la fundación y expansión nacional que dialoga con hechos actuales como la dictadura y la violación de los derechos humanos. Aparecen obras que hablan de los expatriados – no sólo los exilados lo son– que viven en la periferia, en los límites de lo significativo y cuyos destinos se refieren a desenlaces homólogos del ser humano en momentos históricos remotos. De esta manera, las obras “expresan el gesto político de su ruptura” (Galindo, 2005: s/p.) rechazando las manifestaciones de violencia y censura del gobierno militar, fragmentando las disciplinas al redirigirlas a las más variadas expresiones mutables como una forma de cuestionar los saberes institucionalizados. Este proceso de mutación caracteriza la poesía chilena desde mediados del siglo XX y alcanza un desarrollo mayor a partir de los años 70. La mutación disciplinaria se entiende como “la incorporación al canon poético de recursos de producción y estrategias discursivas que provienen de otras disciplinas, preferentemente de las llamadas ciencias sociales” [historiografía, sociología, antropología] por medio de la cita, la fuente documental y el *collage*; así como también de “las ciencias y la filosofía del lenguaje, preferentemente por medio de la ampliación del texto a partir de los paratextos, en especial los epígrafes y las notas; y las ciencias naturales y exactas (biología, física, matemáticas, frecuentemente de manera obliterada, irónica y deconstructiva)” (Galindo, 2004: s/p). El resultado es un texto heterogéneo, transtextual, que reconstruye espacios diversos y presenta múltiples voces de la enunciación, desestabilizando el concepto de literatura y de canon literario como se observa en la poesía etnocultural y la literatura (poesía) antropológica.

El análisis ulterior explora los mecanismos de construcción de este tipo de textualidad en la poesía de Juan Pablo Riveros, Christian Formoso y Pavel Oyarzún, textos que a su vez dan cuenta de la reconfiguración de la memoria del genocidio indígena de la Patagonia Austral (siglos XIX y XX).

De la tierra sin fuegos (1986)¹ de Juan Pablo Riveros

El texto literario se construye en la convergencia de voces de disímil procedencia: los indígenas y sus dioses; los estancieros Nogueira y Stubenrauch; el etnólogo Martín Gusinde y el arqueólogo Joseph Empereire, dando como resultado un discurso híbrido y etnocultural debido también a la superposición de vocablos

¹ Existe una segunda edición del año 2001 revisada y aumentada. Se han agregado algunos poemas, fotografías, un nuevo prólogo, sin mencionar que presenta una nueva gráfica y distribución de los textos. En este artículo las citas corresponden a la primera edición, pero se han incluido algunos datos que provienen de la segunda.

provenientes de lenguas diferentes: español, italiano, inglés y lenguas fueguinas. El poemario privilegia relaciones transtextuales de variada índole: epígrafes y citas que permiten al sujeto poético incorporar en su discurso de forma inmediata a personajes específicos mediante su propio lenguaje; glosas; seudodiégesis –que consiste en considerar diegético lo que ha sido metadieético en su origen–; notas a pie de página y relaciones multi/intermodales que responden “a la conciencia de que los textos siempre están en diálogo con otras formas semióticas” (Oteiza, 2006: 38). Estas últimas amplían las relaciones transtextuales con la incorporación en el libro de las fotografías de Martín Gusinde. A través de estas relaciones se problematiza el genocidio dando cuenta de la articulación de medidas que por un lado, terminan con las etnias, y que por otro, intentan salvarlas.

Martin Gusinde y Joseph Empeaire representan al peregrino dentro de que lo que podríamos definir *poemas etnográficos* -que en su dimensión semántica remiten a temas característicos del discurso antropológico/arqueológico: la búsqueda, el encuentro o desencuentro con la otredad, el viaje –como peregrinación, llegada y residencia–, las relaciones interculturales, las reflexiones metadiscursivas (Carrasco, 2012: 226). El sujeto poético se sitúa *en* la cultura y no *sobre* ésta. Intenta comunicar conocimientos particulares, funciones cognitivas, aspectos testimoniales o autobiográficos, ambientes culturales, espacios psicológicos o espirituales. De esta forma, describe experiencias liminares/fronterizas entre sujetos y entre géneros/disciplinas que se encuentran, lo que no significa necesariamente reducir la experiencia a describir la marginalidad o la “barbarie” del Otro. La voz poética está hablando de algo que vio o que recupera de una enunciación previa, imitando el registro del etnólogo en su diario de notas.

La presencia de Gusinde –desde las citas, las glosas, las notas al pie de página– atraviesa el poemario. Esta experiencia liminar se observa en el poema “Yamana IV” donde el sacerdote cuenta cómo pasa de *investigador a compañero de tribu*:

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 del Chiesjaus.
Y,
comiendo choros,
me incorporé a la tribu. (Riveros, 1986: 105)

Su protagonismo se extiende hasta “Despedida de Martin Gusinde” que cierra el cuerpo textual poético: “Y entonces partí definitivamente./ Me separé de aquellos espléndidos hombres,/ como recién salidos de la mano de Temáuquel. [...] ¿Dónde

está tu pueblo, Temáuquel?! ¿Dónde tus marinos, Watauinewa?! Preguntádselo al Kolliot. /Murieron de Occidente” (155-156).

Por otra parte, la figura del arqueólogo Joseph Empeaire se vuelve central en la sección “QAWASHQAR”. La razón tal vez estriba en que Gusinde no contó con el tiempo suficiente para conocer a fondo la etnia², para ello tenía proyectado un último viaje que no se concretó. En el prólogo a la segunda edición el autor nos recuerda su abrupta salida del país, “una partida silenciosa de Chile luego de sus denuncias y de su última expedición” (Riveros, 2001: 7). Empeaire se transforma en el referente obligado con su obra *Los nómades del mar* (1958) que es regularmente citada por Riveros como en “Diario de Empeaire (Glosa) Puerto Edén”; “Extinción alacalufe” y “Perros del Campamento Edén”. En este último poema, la glosa del francés describe el desmoronamiento de todas las trazas culturales, morales e identitarias de los *kaweskar* a través de la figura del perro. Fiel compañero de travesía y miembro de la familia, muere junto a su amo en condiciones igualmente miserables:

“Tristísimo, verlos agonizando
en el barro; pelados, descarnados,
despedazados vivos por sus congéneres”.
[...]
Los perros del campamento Edén
participan de la miseria y deterioro
generales. (143)

La isla Dawson es el hito geográfico en el que converge una misma intención a casi un siglo de distancia: reclusión, represión, muerte; encierro tanto voluntario como involuntario en misiones/campos de concentración. Carrasco señala que “[...] 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” (1998: 73). En el poema “Dawson I” se citan las cartas de Nogueira a sus capataces –principalmente a Alexander McClelland, conocido cazador de indios apodado “chancho colorado”– y a las autoridades. La orden inicial y fríamente calculada es matar a los indígenas sin dudar; la segunda opción es actuar mancomunadamente con los salesianos para “deportarlos” a la isla. Se

² De sus cuatro viajes entre 1919 y 1924, que suman un total de 22 meses, no más de la mitad de ese tiempo lo pasó con los fueguinos, teniendo mayor cercanía con los *selk’nam* y *yagán*. De ellos obtuvo gran ayuda y colaboración; sus dos principales lenguaraces pertenecían a estas etnias. El sacerdote no contó con ningún intérprete *kaweskar* (Quack, 2002: 27).

enlazan dos temporalidades históricas al mencionar el Caso Degollados del 28 de marzo de 1985:

“We are fully prepared for the Indians;
in fact I have six men doing
nothing else but keeping them back”.

[...]

¿Derechos Humanos? ¿Derechos humanos Parada, Guerrero, Nattino?

“Degollad a cuantos indios encuentren”.

[...]

“Con todo, el punto clave es conseguir
una orden por algunos soldados
que nos ayuden a arrinconar a
los indios y llevarlos a Isla Dawson”. (67-70)

Dos relaciones intertextuales de importancia aparecen en el poema extraídas de textos de antiguos prisioneros políticos en la isla. El primero es un epígrafe de *Dawson* de Aristóteles España: detenido y llevado prisionero a la isla elaboró un cuerpo de poemas testimoniales que publicó en formato artesanal con el título de *Equilibrios e Incomunicaciones* (1980) bajo el seudónimo de Andrés Tales –en 1985 aparece con el título definitivo–. El segundo es el testimonio *Dawson* de Sergio Vuskovic, recluido en la isla después de 1973. En el itinerario, la isla se transforma en un significante de represión, un espacio geográfico reterritorializado por el terror.

“Exterminio ona” cuenta con una glosa extraída de un documento del Depto. de Derechos Humanos del Arzobispado de Concepción que se complementa con una nota a pie de página de la revista *Hoy*. Ambos paratextos hacen referencia al ataque a Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas, quemados vivos por militares el 2 de julio de 1986.

La aparición en *De la tierra sin fuegos* de los quemados vivos rompe la distancia contemplativa situando al lector violentamente en su contexto histórico. De igual forma opera el epígrafe del escritor Héctor A. Murena que se encuentra en las primeras páginas del libro: “Y, nosotros, como en el interior de un paréntesis, deberíamos recuperar esa mirada apocalíptica que consiste en tener siempre presente la idea de que la creación entera puede terminar en el próximo instante” (Riveros, 1986: 13).

El cementerio más hermoso de Chile (2008) de Christian Formoso

El poemario se construye como un *collage* en el que convergen documentos de diversas épocas: crónica de navegantes como Sarmiento de Gamboa o Antonio Pigafetta, registros arqueológicos de Osvaldo Wegmann, informes de derechos humanos, reportes forenses, textos científicos, notas de prensa. Se suman los relatos de pobladores de todas las épocas –desde Cambiazo hasta los de las poblaciones

“callampas”— junto a epitafios de tumbas, la reescritura paródica del poema épico y los mensajes del *Messenger*. Aparecen varias voces poéticas a través de la seudodiégesis como en las “tumbas parlantes” (Moncada, 2008: s/p) donde pobladores, obreros huelguistas e indígenas hablan desde su propia muerte. Interviene igualmente el dios aónikenk Kooch, vertiendo la lágrima que da origen al mundo tehuelche. Formoso señala que el texto-cementerio es entonces “un lugar donde confluyen épocas, voces y registros. [...] lo arcaico y lo contemporáneo, pueda percibirse operando al unísono” (Sanhueza, 2008: s/p).

El cementerio... se opone al relato fundacional del “progreso” de la región ligado a la imagen del pionero/estanciero y al discurso de la historiografía oficial que niega al Otro. El texto introduce en principio a un sujeto poético situado en las inmediaciones de la ciudad/región/cementerio donde se “taxonomizan” los restos de cadáveres, los huesos de los muertos que resucitan gracias a la palabra que los nombra.

La suerte tanática aparece en las “consideraciones finales –o iniciales–” del poeta en las últimas páginas del libro, conectando momentos históricos distantes. El sujeto poético quiere llamar la atención hacia estos sucesos de manera poco ortodoxa para un texto que emula el género épico: el primer poema es una reescritura de las octavas reales de *La Araucana* titulado “Extracto apócrifo de La Araucana”. De ahí su carácter paródico y relativizador del metarrelato fundacional de la nación.

El poema “Isla Dawson, muerte devuelta” revela el guiño intertextual con *Dawson* de Aristóteles España y *De la tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros a través de dos epígrafes que preceden el texto, reiterando la conexión de los hechos de violencia y muerte ocurridos en la isla como ya viéramos en el caso anterior.

En la sección “Primeros moradores. Registros antropológicos” varios reportes forenses o fragmentos de estos, recogen los “huesos dispersos sin conexión ni organizados, mezclados con la tierra removida” (Formoso, 2008: 57): son cuerpos de indígenas canoeros “repertoriados”. Se levanta el “Inventario de los restos óseos humanos. Fosa isla Karukinka”, donde la fragmentariedad de los hallazgos repercute en el precario detalle del reporte, para continuar con la “Sección Fosas Comunes” de los detenidos desaparecidos de Calama, La Ligua, Pisagua, Paine, Constitución, Chihuío completando el levantamiento de los despojos del cementerio nacional:

Bolsa 87

Mandíbula semi completa, molares con leve desgaste.

Bolsa s/n

Fémur derecho erosionado, fémur izquierdo con regiones destruidas.

Bolsa s/n

Húmero izquierdo de niño. Fémur derecho de niño. Restos de mano de niño, articulados (59).

[...]

Hallada por denuncia delito de inhumación. Hallados Cuerpos; siete detenidos □ desaparecidos; doce ejecutados; dos o tres personas: sin nombre. (61)

En otros poemas se reescriben notas de prensa, las cuales dice Formoso “manipulo [...] a mi antojo, tal cual mis modelos” (Sanhueza 2008: s/p). Un ejemplo es “Intervención electrónica al sepulcro reality –Proyecto ganador Fondart 2006–”; descripción de un proyecto “cultural” financiado con fondos estatales (Fondart es una modalidad concursable del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes). Su subtítulo da cuenta de la tipología textual a la que responde: es un texto de carácter científico-informativo que explicita el contenido y las condiciones en que será ejecutado el proyecto y su resultado final:

Consiste en la instalación de tableros de gran formato a la entrada de los sepulcros donde se lleva a cabo el reality.

Los tableros serán pintados con secuencias de números y escenas de indios cortando orejas a las ovejas. (Formoso, 2008: 147)

El formato de la telerrealidad al que se refiere el proyecto goza de gran popularidad en Chile desde principios del siglo XXI. Aunque este *reality* tiene como objetivo “farandulizar” el genocidio indígena, vulgarizando los cuerpos torturados y profanados de los indígenas, quienes indistintamente son cazadores y cazados –indios/ovejas–. La atmósfera es la de un teatro de variedades con indios, animales y una “mujer/de tres pechos, desnuda/ [que] bailará frente a un grifo/ cubierto de orejas de indio” (147) acrecentando el morbo y la excitación del público asistente. “Al bajar la escalera/ la persona recibirá/ una foto de sí misma/ matando a un indio” (148) en la *performance* simulada y fotografiada que imita a los cazadores del siglo pasado. El fotógrafo/visitante capta *in situ* los enfrentamientos entre colonos e indígenas; la cacería y el desmembramiento de los cuerpos, creando por sí mismo el *souvenir* que se llevará a casa.

En “Murga Popper Carnaval de Invierno –Premio mejor murga 2006– Extracto artículo revista «Empresa Privada»”, el sujeto poético continúa el recorrido por las manifestaciones populares de los habitantes del cementerio. El artículo de prensa

claramente distorsionado por el poeta describe lo que considera la mejor comparsa o carro alegórico del Carnaval de Invierno de la ciudad de Punta Arenas:

Al ritmo de la música
de Corre Guachín
los artistas
disfrazados de pioneros
de obreros y de indios
repartían alegría
y hojas con poemas
de autores locales.

Cada cierto tiempo
al sonar una explosión
la música se detenía
y entonces, los vestidos
de pioneros simulaban
fusilar a los obreros
y cortar a los indios
las orejas (149).

La matanza de indígenas que encabeza Julius Popper en 1886 no solo se homologa a la de los torturados durante la dictadura, sino también a la de los obreros asesinados en la huelga de 1920 en Punta Arenas. Las revueltas de los trabajadores de los frigoríficos fueron refrenadas por la policía en complicidad con los empresarios ganaderos, prendiendo fuego al establecimiento sindical donde murió un gran contingente de obreros, sus mujeres e hijos.

La cacería (1989) de Pavel Oyarzún

La segunda edición de este poemario se encuentra incluido en un texto mayor titulado *Patagonia: la memoria y el viento* (1999)³. En las páginas iniciales el autor dedica el poemario “A la memoria muerta de Felipe Barragán, el insurgente que ya no vuelve” (Oyarzún, 1999: s/p); el mismo personaje que protagoniza su última novela, *Barragán* (2009). Este personaje ha sido convertido en un mito por la historia oficial y sus hazañas en meras fabulaciones. *La memoria muerta* que pesa sobre él, se extiende a los indígenas, a los obreros huelguistas asesinados y a la Patagonia misma que ya no es la Patria prístina del indígena, sino la tumba donde “El gran olvido y el viento son el epitafio” (36).

³ En este artículo las citas corresponden a la segunda edición. El volumen incluye además *La Patagonia en llamas*, dedicado a los movimientos obreros que se sucedieron entre 1916 y 1921. El libro termina con las secciones *Los palacios levantados*; *Caballo de viento* y *Fin del viaje*.

Comienza el texto con dos reflexiones metatextuales a partir de las cuales podemos observar la construcción del poemario que aborda la prosa poética, el ensayo histórico y la alusión a la fotografía etnográfica. Las relaciones intertextuales aparecen en los epígrafes extraídos de textos históricos y poéticos – *Chile o una loca geografía* (1940) de Benjamín Subercaseaux y “Consternados, rabiosos” (1967) de Mario Benedetti–. También hay relaciones intermodales (Oteiza, 2006), en particular con una fotografía del rumano Julius Popper que aparece en la portada de la edición original del libro de la cual deriva el título del poemario⁴.

El primer texto, “No hay otro Dios” es un pasaje que contextualiza el acercamiento poético de Oyarzún con el genocidio, situando el crimen en un tiempo y un espacio específico: Karukinka (Tierra del Fuego) dejó de existir “a partir del año 1880 de Nuestra Era, cuando llegaron extraños hombres a colonizarlo” (Oyarzún, 1999: 5). Le sigue “Astronauta”, suerte de manifiesto en que el autor/sujeto poético enuncia su auténtico propósito de “ver” los restos de lo que quedó tras el exterminio. Quiere “Señalar el sitio exacto. Construir un mapa” (10), levantar la suma arqueológica-etnográfica que aclare el panorama de la muerte en Patagonia desde la colonización. Para ello debe primero *volverse ciego*, acto que ha de abolir el relato impuesto por la historia oficial –y la manipulación de las imágenes– para con *otra mirada*, reconocer a los caídos, sus restos y constituirlos en cadáveres completos que han sido durante más de un siglo invisibles al ojo humano, pero cuya presencia todavía inunda las pampas: “Vaciar el ojo por completo,/ y ver de otra manera:/ Que una luz antigua/ construya una pupila de último minuto,/ con la cuenca vacía” (9-10).

En el prólogo el autor aclara que esta poesía se mueve por instinto y avanza a oscuras tanteando la explanada cubierta de cuerpos inertes. Pensar en el genocidio e intentar dar justicia a los muertos es una tarea imposible, por lo tanto, el resultado es un cuerpo poético estático “donde el movimiento no existe, donde hay más de fotografía que de canto” (13).

Más que en una construcción desde el cruce de documentos de diferente procedencia, el poemario se concentra en la elaboración de un discurso que cuestiona el lugar de prestigio de que goza la fotografía etnográfica como dispositivo científico y documental, principalmente toda aquella ligada a la Patagonia austral y los pueblos fueguinos (imágenes de los viajes de exploración y científicos, de los estudios antropométricos y de las exhibiciones en Europa) que retrataron sus años de transculturación y deterioro cultural. Esta fotografía promueve

⁴ Esta fotografía forma parte de las 85 imágenes –incluyendo un retrato del rumano– que componen el lujoso álbum *Tierra del Fuego. Expedición Popper* (1887) que el ingeniero obsequia al presidente argentino Miguel Ángel Juárez Celman (Bajas, 2007: 79; Reyes, 2003: 41).

la permanencia del olvido situando al indígena dentro de marcos estáticos desde los cuales ya no puede hablar de su cosmovisión ni defenderse de los cazadores o de las enfermedades. El fueguino muere ante la cámara que se deleita aumentando su archivo: “[...] hacinados en algún sitio y fotografiados como algo curioso, para marcarles límites, fijarles fronteras y establecerles zonas prohibidas. [...] de los miles de seres humanos que habitaban esta tierra no quedó nada, salvo fotografías, postales y algunas calaveras en un museo” (29).

El sujeto poético hace suya una *retórica de la mirada*: observa rostros y cadáveres, escarbando sus restos en la tierra; interroga las fotografías que los capturan o tal vez los observa a través del disparador de la cámara que en el contexto de los poemas se homologa al gatillo del arma asesina. Elaboro este concepto inspirada en la instalación *El silencio de Nduwayezu* (1997) de Alfredo Jaar que forma parte del *Proyecto Ruanda* (1994-2000). A propósito del genocidio en ese país, el artista cuenta que el niño “fue testigo de cómo asesinaban a sus dos padres con machetes y que provocó que quedara mudo por varias semanas” (Jaar, 2006: s/p). Creo que esa mirada tiene varias lecturas, por un lado, parece interrogar (al observador, en nuestro caso al poeta/voz poética) sobre los motivos que generaron su dolor. Por el otro, la fotografía coloca al niño y el hecho traumático en una situación de espera hasta que alguien vuelva la vista a ella con una actitud genuinamente crítica excediendo los cauces “del mero consumo, [del] desecho casi instantáneo, [de] la indiferencia ética y política” (Valdés, 2008: 8). En ese momento surge esta retórica de la mirada del sujeto poético que interroga la fotografía, que “supone la *implicación*, el ser-afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto” (Didi-Huberman, 2008: 41), reconociéndose en el otro fotografiado.

El “cazador de indios” Julius Popper aparece retratado en sus fotos, en el lugar mismo del crimen. La etiqueta de la fotografía que nos ocupa en particular reza: “Bajad la mira”, sentencia que podríamos conectar con el intento poético de Oyarzún de reubicar la imagen fotográfica en un escenario más cuestionador que contemplativo de las razones del asesinato del indígena.

El *punctum* barthesiano (2009) atrapa nuestra mirada y la dirige hacia el cuerpo de un *selk'nam* tendido en el suelo con los brazos extendidos, aún asido a su arco con el rostro vuelto al cielo como si disfrutara de los débiles rayos del sol. La figura esbelta del rumano como catalizador de la muerte pareciera estar de pie sobre el cuerpo del indígena. Los “soldados” de Popper apuntan sus armas hacia otros *selk'nam* que huyen del encuadre, mientras éste observa la trayectoria de invisibles proyectiles que rompen la quietud de la pampa.

El culpable es identificado por el sujeto poético en la fotografía –aparece su nombre en el álbum y en documentos oficiales como sus conferencias–. Las víctimas son exhortadas e interrogadas por el sujeto poético en la fotografía en un intento por desterrar el silencio y el anonimato de los hombres, mujeres y niños que aparecen en ella. Las pistas que podrían hacer posible su identificación han sido

arrasadas por “El viento de la Patagonia” [...] que “tiene ojos/de carcelero” (Oyarzún, 1999: 33). En el poema “11” el hablante tiene como único recurso cercar las fotografías en un escrutinio atento y comprometido, con el propósito de recuperar la memoria de esos muertos:

No hay rostros más indescifrables que los
de esta fotografía.
En su expresión sólo existen enigmas
lejanos y sin luces.
No nos dicen nada claro.
[...]

No son los rostros de grandes guerreros
o de soldados dispuestos al honor y a la gloria,
que esperan el error del enemigo,
para saltar sobre su cuello,
su historia
y sus dioses.

Esta fotografía es como una mano grabada
en la pared de una *memoria muerta*. (26-27)

La aproximación al indígena fotografiado no encuentra obstáculos cuando se logra “verlo” o constituirlo como cuerpo muerto. En el poema “Yo los despido” el sujeto poético sentencia:

Despido las fotografías en blanco y negro,
y a los capturados y muertos que están allí,
sin movimientos extraños,
ni sonidos de la ultratumba,
que no producen alucinaciones. (39)

Para finalizar

La poesía de Juan Pablo Riveros, Christian Formoso y Pavel Oyarzún no apela al castigo de los culpables, pero sí a la actualización de la memoria del genocidio indígena-fueguino. Desde el pasado, esa memoria puede proyectarse hacia el futuro dejándonos una lección que aprender para no cometer los mismos crímenes y evitar la instauración de entidades de terror que generen masacres similares.

La base palimpséstica desde la que se construyen estos poemarios (citas, glosas, hipotextos) incorpora la fotografía etnográfica, que como un “texto” más participa en el entramado discursivo que pone en evidencia los hechos más significativos del genocidio y su repercusión en los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura militar en Chile. Pero ni los documentos históricos por una parte, ni la fotografía por otra, pueden manifestar en plenitud el total olvido que la sociedad

hace de estos hechos. Necesitan la interacción que supone el situarlos en un tejido discursivo como sucede en *De la tierra sin fuegos*, *El cementerio más hermoso de Chile* y *La cacería*. De esta forma, la poesía nos alerta del silencio de la sociedad ante el exterminio indígena/obrero/de detenidos-desaparecidos. Colabora en la elaboración de una memoria del pasado más rica, para un presente y un futuro más valioso, justo y tolerante.

BIBLIOGRAFÍA

BAJAS, María Paz.

2007 “Estrategias y relatos visuales en los álbumes fotográficos de Tierra del Fuego”, en Margarita Alvarado, Carolina Odone, Felipe Maturana y Dánae Fiore (eds.) *FUEGUINOS. Fotografías siglo XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago: Pehuén Editores.

BARTHES, Roland.

2009 *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BRITO, Eugenia.

1990 *Campos minados*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

CARRASCO, Iván.

2012 “Poesía antropológica de Ivonne Valenzuela”, en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 17, 2012, pp. 219-36.

1998 “*De la tierra sin fuegos: Voz de los que no tienen voz*”, en *Revista Chilena de Literatura* núm. 52, pp. 69-82. Disponible en: www.jstor.org/stable/40356911 [Consultado el 1 abril 2013].

DIDI-HUBERMAN, George.

2008 “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en George Didi-Huberman (ed.) *La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, pp. 39-67.

FORMOSO, Christian.

2008 *El cementerio más hermoso de Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

GALINDO, Óscar.

2004 “Interdisciplinidades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales”, en *Estudios Filológicos* núm. 39, pp. 155-165. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132004003900009&lng=es&nrm=iso&tlng=es [Consultado el 1 abril 2013].

2005 “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea”, en *Estudios Filológicos* núm. 40, pp. 79-94. Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132005000100005&lng=es&nrm=iso&tlng=es [Consultado el 1 abril 2013].

GUSINDE, Martín.

1951 *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (De investigador a compañero de tribu)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla.

JAAR, Alfredo.

2006 *Una belleza nueva. Conversaciones con Cristián Warnken*. Disponible en: <http://www.otrocanal.cl/?video=588> [Consultado el 1 de abril de 2013].

MONCADA, Felipe.

2008 “La patria, un testimonio de muerte *El cementerio más hermoso de Chile*. Christian Formoso”, en *Revista GRIFO* núm. 14, p. 36.

OTEÍZA, Teresa.

2006 *El discurso pedagógico de la historia. Un análisis lingüístico sobre construcción ideológica de la historia de Chile (1970-2001)*. Santiago: Frasis.

OYARZÚN, Pavel.

1999 *Patagonia: la memoria y el viento*. Santiago: LOM Ediciones.

QUACK, Anton.

2002 “Mank’acen – The shadow-snatcher: Martin Gusinde as Ethnographer and Photographer of the Last Indians of Tierra del Fuego”, en Carolina Odone y Peter Mason (eds.) *12 Perspectives on Selk’nam, Yahagan & Kawesqar*. Santiago: Taller Experimental Cuerpos Pintados, pp. 15-37.

REYES, Santiago.

2003 “Estudio Preliminar”, en Julio Popper *Atlanta. Proyecto para la fundación de un pueblo marítimo en Tierra del Fuego y otros escritos*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 11- 44.

RICHARD, Nelly.

1994 *La Insubordinación de los Signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

RICOEUR, Paul.

1999 *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

RIVEROS, Juan Pablo.

1986 *De la tierra sin fuegos*. Concepción: Ediciones del Maitén.

2001 *De la tierra sin fuegos*. Concepción: Cosmigonon Ediciones.

SANHUEZA, Leonardo.

- 2008 “Muertos de Punta Arenas salen a mover el esqueleto. Christian Formoso lanza su libro de poemas “El cementerio más hermoso de Chile”, *Las Últimas Noticias*, 3 agosto 2008. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/cf160808.html> [Consultado el 1 abril 2013].

TODOROV, Tzvetan.

- 2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

VALDÉS, Adriana.

- 2008 “Prefacio a la edición chilena”, en George Didi-Huberman (ed.) *La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, pp. 5-15.