

2009

Territorios de silencio: testimonios y poéticas de ausencia en Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros

Marta Sierra

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Sierra, Marta (Primavera-Otoño 2009) "Territorios de silencio: testimonios y poéticas de ausencia en Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 69, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/6>

This Creación: Poesía is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

TERRITORIOS DE SILENCIO: TESTIMONIOS Y POÉTICAS DE AUSENCIA EN CLEMENTE RIEDEMANN Y JUAN PABLO RIVEROS

Marta Sierra
Kenyon College

Los títulos de las colecciones de poesía de Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros, *Karra Maw'n* (1984) y *De la tierra sin fuegos* (1986) aluden de manera directa a un territorio ausente.¹ Clemente Riedemann emplea el término "Karra Maw'n" para nombrar míticamente "el lugar de la lluvia", la región de Valdivia en donde Riedemann centra los textos de su poemario. Riedemann reconstruye las complejas intersecciones históricas en Karra Maw'n, como así también la sucesiva serie de violaciones que, desde la aniquilación Mapuche hasta la destrucción ecológica han afectado el área. En otras palabras, Karra Maw'n sólo existe como un mito o como una operación de la memoria que la poesía de Riedemann entreteje minuciosamente. En el caso del texto de Juan Pablo Riveros, la destrucción territorial se conecta aún más directamente con la desaparición histórica de los pueblos originarios de la región de Tierra del Fuego, Selk'nam, Haush, Alacalufes y Yámanas. Ambos poemarios escriben textualmente esta ausencia: a través de la elipsis, el silencio gráfico, la construcción tipográfica de la página, Riedemann y Riveros entrelazan historia y mito, evento y omisión, y escriben una trama temporal que establece relaciones históricas con el espacio territorial. En estos poemarios, el territorio es una memoria que se arma y desarma en el espacio del poema y a la vez que ambos autores reafirman y señalan una identidad territorial específica en el texto, sus poemas la destruyen por medio de un collage que señala las complejas interacciones entre lo local y lo global, entre el tiempo histórico y el tiempo mítico, el pasado y el presente. El espacio es representado como una materialidad concreta que asfixia, reprime y aniquila—por ejemplo, hay abundantes referencias a la expulsión de los aborígenes como Yámanas o

Mapuches de su tierra—pero es también una construcción cultural y una virtualidad en que sucesivas voces reescriben la memoria espacial de Valdivia y Tierra del Fuego. Estas maneras de entender la espacialidad poética invita una serie de interpretaciones. Por un lado, es evidente que ambos poemarios plantean una transformación histórica de los lugares que describen, la sucesiva descomposición y recomposición de una identidad territorial a partir de traumáticas situaciones históricas. Por otro lado, ambos autores acuden a la memoria como un mecanismo de rearmado de las complejas historias territoriales y se unen así a las muchas voces que en el Chile posterior a Pinochet ensamblan lo que Michael Lazzara denomina como las “zonas convulsivas” de la memoria. En estos poemarios hay referencias directas a la dictadura que se inicia en 1973, por lo cual se puede situar estos textos en el debate postdictatorial. Sin embargo, y aunque todas estas reflexiones son parte del análisis que desarrollo a continuación, considero que una tercera elaboración sobre lo territorial en Riedemann y Riveros es pertinente. El hecho de que estos autores estructuren una versión dislocada y ausente de lo territorial nos lleva a pensar también en los modos en que estos poemarios descentran los nexos entre cultura, identidad y territorio, una característica que desde los años setenta elabora la literatura latinoamericana debido a las presiones de la realidad global (Cárcamo-Huechante y José Antonio Mazzotti, 13). Así, el impulso de lo testimonial que da fuerza al enunciado poético de *Karra Maw'n* y *De la tierra sin fuegos*, proviene también de un movimiento de desterritorialización de sujetos e imaginarios globales.

Si se entiende el territorio como una organización que es a la vez política y geográfica, entonces la noción de territorio implica, de acuerdo con Jean Gottmann, una porción de espacio geográfico bajo la jurisdicción de un determinado pueblo (5). Como nos recuerda Gottmann, el territorio está asociado con una función social y un nivel institucional basado en un grupo de características psicológicas o culturales (7). Sin embargo, Saskia Sassen ha señalado el modo en que lo territorial va más allá del concepto geográfico y político ya que involucra un complejo entramado de derechos y autoridad, relaciones que son fluidas y cambian constantemente (13). Para Roger Bartra la noción de territorialidad puede aplicarse también a la conformación territorial de los lenguajes artísticos de modo tal que es posible hablar de un “territorio cultural” que genera relaciones de poder entre diferentes clases culturales (116). Todas estas definiciones hacen evidente que el concepto de territorio responde a una intrínseca conexión con relaciones de poder que, a la vez que se sitúan en un lugar específico, trascienden la materialidad del lugar para conformar entramados sociales, históricos, culturales o políticos. Así, los poemarios de *Karra Maw'n* y *De la tierra sin fuegos*, elaboran poéticamente una representación de lo territorial en tres áreas diversas. Por un lado, lo territorial se presenta como un espacio físico, una serie de

visiones paisajísticas que marcan un retorno al mundo natural en una urgencia poética que en mucho se vincula con las exigencias ecológicas de finales del siglo XX. El paisaje es la representación de los conflictos culturales y étnicos que dan forma a la memoria histórica de este mundo natural; por otro lado, el paisaje expresa el tributo a un espacio edénico que, en el caso de Riveros, se describe a partir de recursos de la poesía imaginista, siguiendo la tradición de Ezra Pound. En segundo lugar, la memoria de este espacio se articula como un dialogismo en donde “lenguajes minoritarios” o “lenguas mestizas” interrogan una serie de silencios históricos y marginalidades culturales e institucionales. En este sentido, los poemarios de Riedemann y Riveros se ubican en la tradición de autoras como Diamela Eltit o Carmen Berenguer quienes, como señala Raquel Olea, recrean el “habla” popular como un mecanismo de resistencia estratégica, o una reconstrucción en la poesía de una oralidad oprimida y marginada por siglos (235). De este modo, lo oral da forma a la estructura rítmica y visual de estos poemarios, poniendo en evidencia las inflexiones de la voz y de los silencios de los distintos hablantes cuyas voces estructuran la expresión poética. En tercer lugar, ambos poemarios reescriben lo territorial desde lo testimonial. En este sentido, establecen un diálogo con la tradición del testimonio etnográfico latinoamericano. De hecho, estos autores han sido incluidos en lo que se denomina “poesía etnocultural” (Carrasco 176) y se los puede encuadrar dentro de la línea que Óscar Galindo denomina como “poesía antropológica”, esto es la poesía que en Chile incluye voces previamente marginalizadas que cuestionan y democratizan la voz autorial, al tiempo que emplean estrategias propias del registro etnográfico (210). Como ejemplos de esta poesía antropológica se cuentan los poemarios de José Ángel Cuevas, *Proyecto de País* (1994) o *La vida nueva* (1994) de Enrique Lihn, poemarios que bien pueden establecer un diálogo con los proyectos poéticos de Riedemann y Riveros. Sin embargo *Karra Maw'n* y *De la tierra sin fuegos* reelaboran la tradición narrativa del testimonio etnográfico desde una recreación poética y alegórica de lo testimonial, género descrito en detalle por autores como John Beverley.² De este modo, me interesa considerar lo territorial en tres dimensiones: lo territorial y sus conexiones con una recreación poética de lo testimonial; el plural mapa de poder que este territorio recrea a través de una polifonía de voces textuales; y finalmente, la dimensión espacial y su representación paisajística.

1. Últimas imágenes del sur: Poesía y Testimonio

El poemario de Juan Pablo Riveros se caracteriza por el tono elegíaco con que narra la desaparición de los pueblos originarios de Tierra del Fuego. El poemario se halla dividido en seis secciones las cuales están organizadas

cuidadosamente de acuerdo a un relato memorialista: las dos iniciales y la final hacen evidente la voz de un sujeto poético en la trama testimonial que recrea el poemario. Los cuerpos centrales, “Selknam”, “Yamanas”, “Qawashqar”, son un homenaje a cada uno de estos pueblos aborígenes. El poemario se expande en una rica cadena de referencias intertextuales, señaladas por los paratextos (mapas, fotografías, glosario y notas) que guían al lector en la reconstrucción histórica y antropológica que lleva a cabo. Estos paratextos no sólo proveen información contextual para comprender las complejas referencias sino que guían la lectura testimonial del poemario, esto es, marcan y delimitan las intenciones de denuncia histórica de los poemas. Esto es evidente en el mapa que abre la colección, un mapa de Tierra del Fuego que describe la localización que ocupaban Selk’nam, Haush, Alacalufes y Yámanas, y al que se le ha agregado el enunciado “Tierra del Fuego antes de su desaparición”. El mapa se convierte así en el primer elemento etnográfico del poemario, el que se complementa con la serie fotográfica final. En ella, muchas de las fotografías tomadas por el etnógrafo austríaco Martín Gusinde, son centrales y recrean la genealogía de la destrucción del área a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esta serie visual se enlaza con las referencias a los viajes de Joseph Empeaire y Charles Darwin al área, y con descripciones y citas de Thomas Merton y Ezra Pound. El poemario arma así una extensa red intertextual para marcar la denuncia desde distintos espacios que desde la historia o la etnografía suplementan el enunciado poético. Las fotos sirven para dar “cuerpo” a las voces reales o ficcionalizadas que el poemario recrea y otorgan una materialidad concreta a los planos históricos recreados por el poemario. Muchas de ellas son descripciones de rituales – en una de ellas vemos a Martín Gusinde vestido a la usanza yámana listo para participar en las ceremonias de la iniciación a la pubertad – y refuerzan las intenciones etnográficas del poemario. Al mismo tiempo las fotografías humanizan y reinstalan la presencia de los pueblos indígenas: el uso de los primeros planos y de los retratos es significativo al respecto. La serie fotográfica concluye, sin embargo, con la cruel imagen del exterminio: vemos a Julius Popper, el buscador de oro rumano en una cacería de onas y a sus pies, podemos distinguir el cadáver de una de sus víctimas. Referencias a citas de Gusinde, Murena y Thomas Merton completan el tono elegíaco del poemario y la búsqueda de una reconstrucción de la historia y la memoria indígena.

Paradójicamente, el texto de Riveros, como el de Riedemann señalan deliberadamente el exterminio indígena por medio del silencio y la representación de los pueblos originarios americanos se marca a partir de un retórica de ausencia y borramiento. Esto es evidente en la forma en que los textos, sobre todo el de Riedemann, dispone estratégicamente los silencios gráficos y usa el verso libre y el verso escalonado. Este uso textual del silencio conduce a una serie de interpretaciones. Para Eduardo Chirinos el

silencio poético establece un modo de leer y un ritmo visual que busca, en el caso del verso libre, recrear el discurso oral en la página. El silencio en la poesía es no sólo un mecanismo textual, sino el resultado de la compleja red de interacciones entre lector, autor y texto (36). Más aún, en sus distintas connotaciones en la poesía latinoamericana analizada por Chirinos, el silencio da forma a una serie de elementos significativos que, como en el caso de la poesía de Javier Sologuren o Alejandra Pizarnik, sustentan la fragilidad del discurso poético (145). En el caso de *Karra Maw'n* los silencios textuales dan forma a un diálogo interrumpido entre las distintas voces históricas evocadas en el texto. El uso del verso escalonado es así un modo de quebrar la continuidad discursiva y de reconstruir la historia como una línea fragmentada de sucesivas incomunicaciones y malos entendidos. Un ejemplo claro es el poema “El árbol del mundo” que narra la construcción de la ciudad colonial, en este caso Valdivia en 1552. La fecha del poema es crucial porque marca el punto álgido de la conquista de Chile y el momento en que los españoles pueden, finalmente, aplacar la resistencia Mapuche por medio de la fundación de la ciudad de Valdivia. El poema emplea una metáfora central, la torre, para referir la colonización española. La ciudad colonial es aquí no sólo una construcción material sino simbólica como señala el inicio del poema (“Llegaron ideas desde el norte. Llegaron de a caballo / otras técnicas” 18). La ciudad es la imposición de una incomunicación permanente, la ruptura y la fragmentación de un orden por medio de la imposición de un orden simbólico alienante (“Las torres / árboles catatónicos / en la estructura de un bosque defensivo” 19). Así, la fundación de Valdivia – que precede la violenta sofocación de la revolución Mapuche liderada por Lautaro en 1553 – es un momento clave en el establecimiento de los silencios históricos que reconstruye el poema. El poema concluye con la marca de una incomunicación profunda, claramente expresada en la tipografía y el uso del silencio gráfico:

¡WEÑEFE!

¡ÑIÑOKO! –airaban los indios

pero nadie se dio por aludido.

Y LAS TORRES DE SANGRE BAILABAN

EN TORNO AL ÁRBOL DEL MUNDO. (20)

El poema se cierra con la referencia a una falta de respuesta al reclamo de los indios – ¡ÑIÑOKO! (ladrón) – y con la diabólica imagen de las torres de sangre erigidas violentamente sobre el territorio ocupado por los Mapuches. El uso de la tipografía complementa aquí la intención de reproducir una oralidad, en este caso, el grito “airado” de los indios. Los dos versos finales hacen eco de esta indignación en lo que parece ser el discurso del propio hablante poético gritando airado su denuncia – “Y LAS TORRES DE SANGRE BAILABAN / EN TORNO AL ÁRBOL DEL MUNDO” – .

El silencio es también una característica retórica de los textos narrativos testimoniales como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. Doris Sommer en su ya clásico ensayo “Sin secretos” explora la función y la relevancia de los silencios en el testimonio de Menchú. Para Sommer éstos constituyen una deliberada operación retórica de Menchú de escamotear información durante la entrevista que lleva a cabo Elizabeth Burgos y una forma de excluir al lector occidental y mostrar nuestra propia ineptitud intelectual o étnica para comprender a fondo la interioridad que el texto recrea (141). El silencio es así una marca textual y una forma de resistencia cultural en un género, el testimonio, que ha sido caracterizado por las contradicciones de un discurso mediado por el etnógrafo occidental. Para Sommer el silencio está en la raíz de esta mediación y muestra las marcas del complejo proceso de transcribir la voz del “otro” cultural y lingüístico. El silencio es además un señalamiento de las imperfecciones y contradicciones de la traducción lingüística que textos como el de Burgos-Menchú llevan a cabo; el silencio marca, una vez más, una oralidad que se resiste y se niega a ser codificada por la escritura (148). En los poemarios de Ridemann y Riveros el silencio comparte esta característica de límite y de imposibilidad: se trata así de un silencio textual que hace de la elipsis y la omisión deliberada una muestra de la complejidad de tratar de recrear la voz del otro. En “Shukaku II” el poeta lo dice explícitamente: “Un faro baliza / el regreso imposible del yagán” (113). El poema describe la Isla Picton, con su único faro y con la permanencia de un mundo natural que, como mudo testigo, contempla los resabios de una aniquilación histórica. El poema señala el exterminio por medio de la reiteración de ciertos conectores, un claro ejemplo de cómo Riveros transforma estos delicados nexos entre unidades de sentido, en elementos centrales de su significación poética: “Ni dalias, ni cactus, / ni avellanos. Ni el aroma del ciprés / tampoco la frescura del álamo” (113). Como en el título del poemario, la negación sostenida y reiterada a partir de los conectores señala esta ausencia, este silencio de una voz que se evoca a partir del vacío. La metonimia es otro recurso por el que Riveros textualiza esta ausencia, ya desde el título del poemario y en su referencia a los “fuegos” que ya no existen; este recurso es evidente también en poemas como “Extinción alacalufe”: “Viejas telas de buque reemplazaron / a las pieles de foca en las cabañas” (142). El poema describe una siniestra imagen de Puerto Edén y la forma en que los Alacalufes sobreviven en un reducto de miseria y humillación posterior a la colonización y el poblamiento de Tierra del Fuego por habitantes europeos. El uso de la referencia metonímica a los invasores (los buques) y los habitantes originarios (pieles de foca) evoca aquí la totalidad de modos de vida que colapsan en los sucesivos poblamientos del área. El poema reitera el vaciamiento y la aniquilación al final: “Ya no hay ceremonias / ni mímicas / ni cantos!” (142). Así como en el testimonio, la metonimia evoca aquí una colectividad que se

nombra por la ausencia.³ Los poemarios de Riedemann y Riveros buscan reconstruir la compleja construcción de esta colectividad en la que una serie de imaginarios colectivos colapsan y se intersectan. Así la reconstrucción de voces en ambos poemarios es central debido a que, como señala John Beverley, el testimonio da voz a una entidad colectiva al tiempo que interpola la voz del intelectual en una forma de solidaridad ética (31). En esta compleja operación, la voz del intelectual o en el caso que se analiza aquí, del poeta, establece una compleja relación que el texto de Riveros explora en detalle, por ejemplo, a partir de las referencias a Thomas Merton: "... 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" (27). El silencio da cuentas así de la imposibilidad del testimonio, de la frágil y aventurada decisión de Riveros y Riedemann de reconstruir un espacio de memorias y voces aniquiladas por la violencia histórica. La presencia del silencio en los poemarios de Riveros y Riedemann los conecta con representaciones que, de manera similar, han buscado dar forma a la desaparición de personas a nivel artístico. Michael Lazzara señala que el arte chileno de los últimos años busca explorar el vacío narrativo de los desaparecidos durante el régimen de Pinochet por medio de una profunda relación dialéctica entre marcar la presencia y marcar la ausencia del desaparecido (104). De manera similar los poemarios de Riedemann y Riveros delinear los rostros y las voces ausentes de los pueblos aborígenes no sólo por una estrategia de elipsis y silencio, sino que también recurren a la creación de sujetos ejemplares que se erigen, como en el caso del testimonio, "como una historia verdadera que, eventualmente, habrá de adquirir un valor mítico" (Hugo Achugar, 52). La construcción de tal ejemplaridad resulta evidente en el modo en que ambos poemarios reescriben, citan y contestan el discurso oficial acerca de la conquista y colonización americana. Aquí el uso del documento histórico es central: tanto Riveros como Riedemann acuden a la estilización o la glosa del documento para insertar sus propias interpretaciones y guiar una lectura crítica y testimonial de los eventos históricos. La intertextualidad es así una herramienta central en la reconstrucción de la historia que llevan a cabo, un mecanismo por el cual la memoria se textualiza como una compleja red de interacciones y de voces que, como señala Lazzara, dan forma a un "campo de batalla discursivo" (13). Esto es evidente en el formato de collage textual que ambos autores emplean. En "Exterminio Ona (1875-1905)" Riveros yuxtapone una serie de discursos que van desde Ezra Pound en sus *Cantares Pizanos*, a Thomas Merton en *Ishi*, pasando por secciones de Gusinde y el diario *The Daily News* de Inglaterra. El exterminio Ona pasa a representar así un exterminio global que encuentra puntos de contacto en distintas geografías y tiempos

históricos. Imágenes del horror (“Innumerables niños onas / muertos a mordiscos”) van de la mano en diferentes tiempos históricos: el poema termina con la referencia al incidente en que Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana fueron quemados por una patrulla militar chilena en 1986. El incidente se reconstruye desde la voz de los protagonistas que, parecen asumir, en una compleja operación histórica, la voz de aquellos desaparecidos sin voz, los Onas: “Y tendiéndonos nos arrojaron fuego. / Y entonces ardimos. Me esforcé en apagar el fuego. / Carmen Gloria oscilaba a mi lado / como un péndulo en llamas” (65).

El testimonio funciona así como una estrategia central en ambos poemarios, una estrategia que se reescribe desde el discurso poético para hacer evidente las omisiones de la historia. El testimonio es el entramado intencional que sostiene tal discurso poético y que, como comentario a continuación, guarda una estrecha relación con la interrelación de voces poéticas que estructuran el discurso. Ambos autores construyen una compleja subjetividad en sus poemas en donde conceptos como el de autor o el de sujeto poético “occidental” se quiebran y redefinen. Armar una oralidad de resistencia como señala Raquel Olea, es uno de los objetivos centrales de ambos poemarios en que el uso del doble y de la máscara complejiza la relación entre sujetos poéticos. Lo testimonial de carácter político, una de las coordenadas de la poesía chilena de los ochenta tal como lo señala Óscar Galindo (197) da forma aquí a un complejo entramado de voces poéticas que marcan la emergencia de “lenguajes minoritarios” que interrogan los poderes institucionales y, entre ellos, el de la historia (Olea, 218).

2. Poesía y heterogeneidad: intersecciones discursivas

“Muy frecuente y difundida en la poesía actual es la aparición del personaje; de la máscara o del doble en el espacio poético. Se trata de un proceso que se puede describir como ‘traspasos de la palabra’, desdoblamiento que delatan un intento paradójico de despersonalización del hablante y que Enrique Lihn ha visto como la “transformación del sujeto poético” (Pedro Lastra, 132). Así resume Pedro Lastra una de las características centrales de la “Poesía hispanoamericana actual” en su ensayo homónimo. En los poemarios aquí considerados este proceso se marca textualmente no sólo a través de la intertextualidad, la cita y la glosa sino también a partir de una compleja construcción de las voces y miradas poéticas del texto. Riveros explora este “traspasar de la palabra” como una operación intercultural que desde el relato antropológico al discurso poético manifiesta las interacciones entre sujetos culturales no europeos y europeos. *De la tierra sin fuegos* se inicia y se cierra con dos textos que deliberadamente exploran esta conexión. El texto inicial, sin título, se inicia así: “... Un poco más allá de los Cantiles del Sur, de los que flufan insignificantes riachuelos,

fui detenido silenciosamente”(9). Se trata de un poema narrativo que, comenzado en media res, narra la misteriosa captura del sujeto poético por parte de una “comunidad extranjera” que “parecía desprovista de todo vestigio occidental” (9). El relato establece así el momento iniciático de encuentro entre el poeta y los protagonistas de su producción poética. Caracterizado como una memorialización, el poemario es una evocación de la historia de estos extraños habitantes: “(...) y agregaron con una disposición que no admitía réplica alguna, que se me prohibían, en lo posible, los recuerdos personales” (10). *De la tierra sin fuegos* se inicia así con un momento en que el sujeto poético “occidental” es desposeído de una voz y de una memoria personal y es llevado a un espacio que le es ajeno no sólo a nivel lingüístico sino cultural. Tal encuentro tiene lugar en una ubicación concreta: en los bordes de la conformación territorial, “más allá de los Cantiles del Sur”, en un “Sur” que como señalan muchos de los poemas de Riveros es “no es éste, sino otro / antiquísimo” (33) un lugar mítico en donde tal encuentro intercultural es posible.

De la tierra sin fuegos concluye con “Despedida de Martin Gusinde, 1923”, poema que señala una vez más el camuflaje identitario del hablante poético, en este caso con la mirada del antropólogo europeo. Aquí la voz es la de Gusinde, pero es también la del sujeto poético en su denuncia como señala la serie de preguntas retóricas que concluyen el texto y que hacen evidente la interrogación sostenida a una cultura y a un relato histórico que ha negado la aniquilación de los pueblos aborígenes: “¿Dónde están, onas? ¿Dónde / yagán manso, leve alacalufe? ¿Dónde hombres diligentes, / mujer tenaz? (...) ¿Dónde está tu pueblo Temáuquel? / ¿Dónde tus marinos, Watauinewa?”. La respuesta seca y cortante señala al final: “Pregúntaselo al Kolliot / murieron de Occidente” (156). El poemario de Riveros acude así a un cambio dramático de perspectivas para explorar las intrincadas intersecciones culturales que articula. El lenguaje poético se vuelve histriónico, flexible, multivocal. Por momentos el hablante poético se identifica con un antropólogo que imita al ona, como en “Compañero de Tribu”: “¡Me estoy pintando rayas blancas / y estrechás en el rostro!”, verso que hace eco de una de las imágenes finales del poemario en que vemos a Gusinde así pintado para participar en una ceremonia del Hain. En otros casos, la voz del ona y del hablante poético son una, como en “Despedida” en que el tono de denuncia se hace aún más profundo: “Se nos persiguió y asesinó. Envenenaron / al guanaco blanco para diezmarnos. / Enviaron ropas infectas para que con- / trajéramos enfermedades. Hubo / una gran guerra con el blanco. Y fuimos / expulsados de nuestros Haruwen, de nuestros / Sho'on milenarios” (80). En otros casos, como en “Pampas” la glosa de textos de Pigafetta, Darwin y Pound, transforman al poema en un coro de voces prestadas y ajenas, camufladas en una voz poética central que organiza y da espacio a esta heterogeneidad discursiva. En “A Ushuhua Febrero 1919, Septiembre 1952”, la perspectiva de Gusinde se construye

poéticamente mediante un uso deliberado de la adjetivación que reconstruye y ficcionaliza la reacción histórica de Gusinde frente a la naturaleza de Tierra del Fuego. El poema sólo dice, suscintamente, “Frío. / En la proa, / extasiado en los espléndidos paisajes”; las fechas nos permiten inferir como lectores que se trata de Gusinde ya que marcan el comienzo y el fin de su visita a Tierra del Fuego. Sin embargo, no se anuncia la transición o el cambio de perspectiva estableciendo así como el poemario se mueve entre distintas perspectivas mutando y transformando la mirada y la voz, como si el sujeto poético fuera, una y otra vez permutando y cambiando de ubicación discursiva. En determinados poemas se trata de los espíritus, los Caspi, los Yohsi, los Hohuen quienes se posesionan de un texto cuya expresión poética fluye libre de la cosmovisión poética occidental dentro de la cual se sitúa, en su mayor parte, el poemario. El uso de la glosa es central ya que marca, por el contrario de lo anterior, una distancia entre la perspectiva del sujeto poético y las voces que recrea. Un ejemplo es el poema “Responsables” en que se enumera de manera fáctica y sintética a los “responsables de la Extinción Ona” (72) y en que se citan una serie de documentos y perspectivas que explican tal aniquilación. A diferencia de poemas líricos breves, este poema narrativo trabaja con las brechas y las disjunciones de los discursos que entran en contacto en el universo poético e histórico construido por *De la tierra sin fuegos*.

En *Karra Maw'n* el choque dramático de las voces poéticas se expresa visualmente en el agresivo uso de la tipografía y de los espacios en blanco. Si, como señala Eduardo Chirinos, el uso de los silencios gráficos en la poesía no es sino el intento de recrear la fluidez del lenguaje oral y hacer evidente el choque entre el ritmo oral y el ritmo gráfico, *Karra Maw'n* reconstruye diálogos poéticos caracterizados por la lucha, el fragmentarismo y la a veces insalvable incomunicación. Riedemann acude a un formato vanguardista que omite la mediación: el lector se ve forzado a establecer conexiones entre los distintos discursos que pueblan su collage poético. A diferencia de Riveros, no hay una fusión con las perspectivas de los hablantes poéticos. La operación de lectura es aún más compleja debido a que el choque entre culturas se expresa además a través de una colisión de idiomas y referencias, citas de documentos históricos y testimoniales sin que el hablante poético central establezca traducciones o contextualizaciones como en el caso de Riveros. *Karra Maw'n* se trata de un texto que visualiza en la enunciación poética las brechas y cicatrices de los dolorosos desencuentros de la historia. En esta visualización, el espacio de la página es una metáfora de las formas en que el espacio territorial y los diferentes procesos históricos allí llevados se han acumulado en capas de sucesivas interacciones violentas y desencuentros culturales y lingüísticos. “DE POR QUE LOS NATIVOS NO ERAN PEREZOSOS SEGÚN SE CREÍA” hace evidente el choque lingüístico como un choque de culturas; la colonización resulta así un deliberado proceso de alienación del idioma, representado a

través de la compleja interacción de las voces textuales:

Creció como maleza el español sobre la tierra.
 Brotaron, de a caballo, significantes de mal agüero: Cañón
 Castillo
 Yelmo
 Lanza
 Y pica,
 Sobre el valle de Karra Maw'n
 Creció tanto la maleza
 Que hasta fue posible creer
 En el abandono
 O la flojera. (31)

Numerosos poemas de Karra Maw'n trabajan con una imagen similar que identifica territorio e idioma. En "IMPORTANCIA ECONOMICA DE LOS CABEZAS AMARILLAS EN EL VALLE DE KARRA MAW'N" otra forma de colonización y conquista se produce con la parcelación de la tierra y el proceso de poblamiento del Sur por parte de colonos europeos. El idioma se transforma así en una memoria espacial y el texto poético en una metáfora del espacio territorial que se escribe y reescribe con diferentes voces y enunciados, con discursos que se yuxtaponen y que entretujan una compleja trama de relaciones discursivas y espaciales:

TRAJERON SONIDOS DIFÍCILES DE ARTICULAR

(mejor comunicación con un garrote

con municiones de *Winchester*)

y desapareció la maleza

y germinaron los cercos

Karra Maw'n se pobló de cercos

Con alambres de púas

Y grandes rukas blancas

Con techos de color púrpura y paredes de mazapán (cursivas en el original 33).

De este modo, el dialogismo textual en Riveros y en Riedemann hace evidente que el poema es para ambos autores un espacio de interacciones culturales que decentralizan la perspectiva cultural y lingüística del hablante poético. La página se torna así en un espacio de conflicto y de lucha entre cosmovisiones que entran en contacto violento. Iván Carrasco ha caracterizado esta "poesía etnocultural" como un proyecto mestizo en que el aborígen, el criollo y el europeo se dan espacio en un enunciado poético doble o plural y caracterizado por lo que Carrasco denomina el "collage etnolingüístico" que "explicita las problemáticas del contacto interétnico e intercultural, mediante el tratamiento de los temas de la discriminación, el etnocidio, la aculturación forzada y unilateral, la injusticia social (...)

poniendo en crisis las perspectivas etnocentristas predominantes hasta ahora” (178). Como operación de descentralización cultural, los poemarios de Riveros y Riedemann que Carrasco localiza en la tradición de esta “poesía etnocultural”, hacen evidente tales tensiones en la construcción plural de las voces poéticas. Resulta relevante señalar que tales intersecciones son sólo comprensibles dentro de los procesos de desterritorialización de finales del siglo XX. Como señalan Cárcamo-Huechante y Mazzotti, la poesía latinoamericana de los últimos años se halla emplazada en las tensiones de la “desterritorialización de los sujetos y los signos” como así también en la enfática “localidad de la escritura” (13). De tal manera, la “enunciación sincrética, intercultural o heterogénea” (Carrasco, 178) de los textos de Riveros y Riedemann no hace sino señalar estas intrincadas intersecciones entre lo global y lo local, entre sucesivos proyectos de colonización y descolonización que unen discursos poéticos, históricos y antropológicos o etnográficos. La representación textual de la tensión discursiva en ambos poemarios resulta así una manifestación de relecturas históricas y una complejización del espacio nacional, de lo local, a la luz de las interacciones con lo global. Como señala Carrasco, la poesía etnocultural resulta así una poesía testimonial que reivindica identidades étnicas y presenta “alternativas contestatarias, belicosas o utópicas a la vida globalizada desde una ideología neoliberal” (176). En este sentido, el espacio no sólo como representación literaria sino como una construcción social e históricamente localizada, da forma en los poemarios de Riveros y Riedemann, a una distintiva crítica a la homogeneización de lo global.

Francine Masiello señala que la poesía de las últimas décadas va en contra “de las prácticas de la transición a la democracia, donde la memoria se borra por el deseo de la venta, donde la profundidad de la experiencia se reduce al melodrama de la telenovela de la tarde” (57). En la incorporación de una alteridad radical que se expresa a través de la inclusión de voces poéticas históricamente marginalizadas, los textos Riveros y Riedemann hacen evidente la inclusión de ritmos ajenos a la epistemología del neoliberalismo y las fuerzas globales de las últimas décadas. En su carácter de tributo memorialista, estos poemarios cuestionan la memoria como un complicado proceso de inclusión del otro y es, a través de la interrelación de voces poéticas, que la memoria se presenta como un campo de batalla discursivo. Sin embargo, como en el caso de los textos narrativos testimoniales, el silencio es a veces la única opción. Lo fantasmagórico y el silencio ocupan en algunos casos el espacio poético y el diálogo intercultural se presenta como una brecha difícil de mediar, no sólo por la realidad histórica del exterminio y la aniquilación indígena sino como un límite discursivo en que el contacto con el otro se presenta como un desafío a veces ineludible. “Karukinka” en *De la tierra sin fuegos*, hace evidente la emergencia de las voces onas como fantasmas que se resisten a la simbolización:

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! (57)

El poema concluye así con la emergencia de los espíritus Onas, los “caspi”. De este modo, los poemarios de Riveros y Riedemann se enfrentan en muchos casos con el silencio que se presenta aquí como la imposibilidad de lo testimonial y como el límite del proyecto discursivo intercultural de Riveros y Riedemann. Voces que se entrelazan y que tejen una narrativa poética común construídas no desde un sujeto único sino desde una memoria comunitaria de jerarquías históricas y sociales: tal es el proyecto enunciativo de los poemarios de Riveros y Riedemann. Desde esta complejidad discursiva, los poemas aquí analizados hacen evidente el proyecto de recrear “paradigmas narrativos de colonización discursiva” (Shari Stone-Mediatore, 133) que marcan una “nueva práctica de narrar y escuchar” que tiene sus nexos con la historia oral y el testimonio (Margaret Randall, 61). El proyecto poético se presenta así como una “práctica” y no un “producto” en que la voz da forma a una memoria compleja y plural (Randall 62), una polifonía de voces que descentralizan las jerarquías del discurso poético.⁴ Como se analiza en la sección siguiente, la representación de las voces discursivas adquieren en el texto una función determinada a nivel textual: en otras palabras, se territorializan, se dan forma en una precisa construcción espacial que reconstruye localizaciones enunciativas históricas.

3. Territorios y “poesía al natural”: Paisaje, mito e historia

En el proceso de construir una identidad territorial a través del enunciado poético, la naturaleza juega un rol central en los poemarios de Riveros y Riedemann. Un aspecto central a considerar aquí es el del paisaje, ya que la mayor parte de los poemas trabajan con representaciones paisajísticas de la naturaleza. Entendido como una construcción cultural, una representación territorial procesada “estéticamente”, esto es una construcción del mundo natural a partir de una visión artística (Andrews, 7), el paisaje funciona en estos poemarios como una representación elaborada a partir de un complejo entramado de referencias artísticas previas. El paisaje se elabora en ambos

casos como una construcción que usa la cita y el intertexto de ciertas tradiciones de representación del mundo natural, en particular, de las regiones más australes de América del Sur. Así, *De la tierra sin fuegos* se inicia con dos epígrafes de poemas en los que Gabriela Mistral y Pablo Neruda rinden tributo a la naturaleza chilena. Junto con referencias directas como las de Mistral, Neruda o Darwin en “Darwin, Enero de 1833,” en que el intertexto de Darwin da forma a la descripción paisajística evocada por el poema, el poemario de Riveros teje un entramado de imágenes del mundo natural de Tierra del Fuego que han sido codificadas por siglos en la rica literatura de viajes que describe la historia del área. En el poemario de Riveros, la naturaleza se presenta como la posibilidad de la permanencia, como la construcción de un silencioso testigo que clama por la vindicación histórica. Tanto desde la perspectiva de los grandes planos paisajísticos como desde la concentración en el detalle de lo mínimo, el poemario de Riveros es un homenaje a la naturaleza que actúa como mudo testigo de la cruenta historia de la extinción de los pueblos originarios. El elemento testimonial del poemario se une aquí a un tributo a cada uno de los elementos de la fauna y flora de la región que se nombran y se describen en detalle. Los paisajes que se elaboran en estas composiciones poéticas marcan un tono detenido y sobrio en el poemario que, como señala Francine Masiello, plantea una dinámica alternativa al ritmo exageradamente discontinuo de la globalización: “en la poesía actual, la naturaleza se mantiene como fuente de imágenes renovadas e inagotables, ligando, por debajo del contorno globalizado, otra red de conversación, otra vía de intersubjetividad transparentada por las leyes del mercado”. Más aún, para Masiello, en la época de la globalización, “la naturaleza ofrece una reivindicación de lo estable, propone la posibilidad de relacionarnos con el tiempo, el espacio y, desde luego, con el otro” (59). Esta característica intersubjetiva y relacional es la que caracteriza la descripción del mundo natural en Riveros. Riveros acude al imaginismo de Ezra Pound para construir los paisajes de Tierra del Fuego; en ellos emplea una expresión adjetivada y carente de verbos que congela cada una de las instantáneas que describen sus poemas. Su descripción del mundo natural se caracteriza por los contrastes: vacío y poblamiento, abundancia y escasez, ausencia y presencia de recursos. Frente a la aniquilación de la historia, la naturaleza es aquello que pervive en la abundancia de sus recursos.

Tanto Riveros como Riedemann construyen una representación de la naturaleza que excede el marco de lo nacional. La zona austral de Tierra del Fuego como así también la región Patagónica han sido construidas, desde los relatos exploratorios europeos, como espacios vacíos, como desiertos australes, como límites del imaginario global. Históricamente han sido regiones en que proyectos nacionales e imperialismos transnacionales han articulado espacialidades históricas con ciertos registros claramente delimitados. Como estudia Ernesto Livon-Grosman, la atracción por el “sur

austral” se debe, desde sus inicios a que se la piensa como “un espacio vacío, inhabitado, cuya vastedad muchos viajeros imaginan como un excelente escenario en el cual recrear la ilusión de un origen geológico y antropológico”(9). En representaciones paralelas como los relatos de la escritora argentina Sylvia Iparraguirre de la colección *El país del viento* o en su novela histórica *La tierra del fuego*, este imaginario de Tierra del Fuego como un desierto austral aparece desarrollado y expandido. De manera similar a la descripción de Iparraguirre, la imagen del desierto austral en Riveros tiene que ver a la vez con la realidad material del paisaje como con su construcción cultural que desde hace siglos ha determinado una representación del área. La imagen del desierto austral ha sido la excusa de proyectos transnacionales de aniquilación y violenta colonización, como los que Riveros y Riedemann citan en extenso en sus poemas. De ahí que para ambos autores, tal representación paisajística esté claramente articulada desde un proyecto social y económico que las voces testimoniales de sus poemarios recrean en detalle. *De la tierra sin fuegos* establece claramente una escena de desolación en los poemas de la sección “Naturaleza” que dan marco a los poemas testimoniales de las secciones que siguen, “Selknam”, “Yámanas” y “Qawashqar”. En particular, el poema “Flora” señala estas características:

Pero, cómo
Di cómo, nimia,
Llegaste aquí
Tan abundantemente.

Excelencia. ¡Oh Flora
Excelente!

Exuberancia
De hayas antárticas.
(23)

El poema se inicia como una conversación “in media res” en la que el hablante poético busca establecer un diálogo con la flora fueguina, una característica recurrente en el poemario y que señala la construcción predominante del hablante poético como una voz. Lo que resulta evidente es, en primer lugar, la estructura sintética y breve del poema. Ausencia de verbos, oraciones en que predomina el asíndeton, uso estratégico de la adjetivación y de sustantivos abstractos para caracterizar el objeto descrito, y una construcción estrófica en la forma de verso libre que busca recrear el tono oral y conversacional en el poema, todas estas son características propias de la poesía imaginista de Pound y de los *Cantos Pisanos* que se citan en numerosas ocasiones y que impregnan la forma poética en *De la tierra sin fuegos*. El poema arma una imagen que es a la vez histórica y

mítica del mundo natural fueguino a partir de oposiciones visuales que refieren a lo gigantesco y lo mínimo. Las referencias a lo “nimio” y lo “abundante” aluden a descripciones que históricamente han dado forma a las imágenes de la Patagonia y los territorios australes de Argentina y Chile. Desde las descripciones de Pigafetta del territorio austral, la Patagonia ha sido un espacio de gigantes, caracterización que denota la dificultad de categorizar el espacio de la frontera. Al mismo tiempo, la Patagonia ha sido descrita como un espacio “nimio” o no existente, un desierto austral que como justifica las empresas de colonización europea. Como señala Adolfo Prieto, en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura Argentina* (1820-1850), el sur ha sido considerado como un desierto desde representaciones que comienzan con los viajeros ingleses como Francis Bond Head y Charles Darwin y que influyen en autores como Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría y Domingo Faustino Sarmiento (22-23). En “Archipiélago I” esta caracterización se vuelve evidente en la descripción del paisaje fueguino como un mundo inalterado y homogéneo (la reiteración de “siempre” y “mismas” y las imágenes concitadas por el epígrafe de Rolando Cárdenas con que se inicia el texto hacen patente esta imagen: “el tiempo convertido en un horizonte desesperadamente vacío”): “Siempre el mismo / paisaje barrido, las mismas tormentas, el mismo corte, la misma espesura de bosques / y las móviles turberas siempre las mismas” (17). En “Archipiélago I” como en “Flora”, el paisaje es una construcción cultural que fluctúa en la serie de representaciones que van desde la abundancia a la carencia, caracterizaciones que, sin duda, refieren a los modos en que el paisaje se ha construido como una representación social y cultural y como una herramienta de dominación imperialista.¹ El poemario de Riveros patentiza esta caracterización al eslabonar las descripciones del paisaje con el exterminio de los pueblos indígenas de Tierra del Fuego. Los poemas de Riveros, como los de Riedemann que se analizan a continuación, hacen patente que el espacio poético es una espacialidad basada en relaciones sociales y que tiempo, espacio y materialidad física se hallan interconectados intrínsecamente. Esta poética del espacio o esta “poesía al natural” hace evidente que el espacio no existe como una abstracción física o como una mera construcción o representación textual, sino que el espacio es el producto de una traducción social, de una transformación y una experiencia conectada intrínsecamente a procesos de transformación histórica (Edward Soja, 79-80). En palabras de Doreen Massey el espacio es una simultaneidad dinámica de modo tal que la organización espacial de la sociedad es integral a la producción de lo social y no meramente su resultado; está intrínsecamente implicada en la historia y la política (4). De ahí que se pueda entender lo paisajístico en ambos autores como una manifestación del compromiso social y político de la poesía en el intrincado espacio de las relaciones de lo local y lo global.

En *Karra Maw'n* tal compleja espacialidad surge en la reescritura de la

historización del espacio austral como un desierto por medio de una referencia constante a la fertilidad y la abundancia, imágenes conectadas al momento histórico en que los Mapuches ocupaban la tierra. Esta imagen de fertilidad del mundo natural connota, de manera indiscutible, la riqueza de las tradiciones míticas del pueblo Mapuche, como así también la abundancia poética de un lenguaje nativo en extinción. En el poema “Calidad del suelo, del aire y del agua en Karra Maw'n” el lenguaje de los Mapuches, el Mapudungu, se presenta como una poderosa fuerza capaz de intervenir mágicamente en la naturaleza y fecundarla. En la reconstrucción de un tiempo mítico en que sólo con nombrar el mundo natural era posible inventarlo, el hablante poético elogia además una relación cultural, orgánica, del pueblo mapuche con su espacio que resulta similar a la función de una poesía vital, “no académica”; la poesía cumple así, en esta cosmogonía mapuche el poderoso rol de “dar vida” de “crear un mundo”:

No era baldía aquella tierra.
Bastaba con mirarla, sostenidamente
Durante tres o cuatro lunas
Y reventaban en los tallos

Las metáforas (13).

Karra Maw'n es así una exhortación a regresar a a una relación “natural” con el espacio que ha sido corrompida por sucesivos procesos de colonización y modernización en América Latina.⁷ Tal fuerza utópica se reafirma en el grabado que ilustra el poema y que, con su tono idealista, contrasta fuertemente con la brutalidad de ciertas imágenes poéticas del poemario de

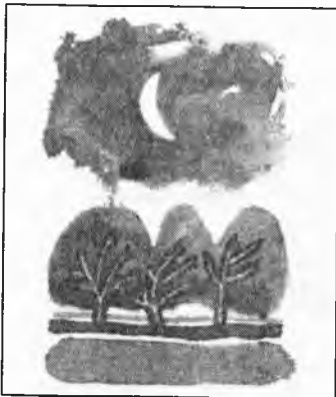


Fig. 1 “... murmurar apenas la lengua de la tierra era hacer vibrar en el aire la canción de la tierra...” *Karra Maw'n* 15.

El motivo de la pérdida del paraíso reaparece en numerosos poemas y se asocia con el ingreso de los Mapuches al imaginario europeo y la violencia real y simbólica que implica esta incorporación. Un poema clave para

comprender ésto es “Shalamankatún”. El poema presenta el paisaje de *Karra Maw'n* dividido en dos órdenes, cielo y tierra. La construcción visual del espacio se caracteriza por el contraste de colores primarios que marcan dramáticamente la lucha que tiene lugar entre los Mapuches y las sucesivas oleadas colonizadoras de Españoles, Alemanes y Chilenos. El extenso poema se abre y cierra con dos imágenes paralelas que narran dos momentos de la colonización. La imagen inicial marca la llegada de los conquistadores a partir de metonimias (“Shalamankatún, / la escuela de la maldad vino de afuera: / vino de España / con su espada y su cruz de hierro” 37) y de una predominancia del rojo tanto para señalar lo demoníaco como la tierra teñida de sangre de las víctimas (“Shalamankatún, / verde está aquí la tierra / y el cielo está rojo como un infierno” 37). En los versos que concluyen el poema los colores se invierten para señalar la existencia de un espacio alternativo al de la aniquilación histórica, marcado aquí por el uso del color azul para nombrar la memoria de aquellos que perecieron en el proceso de la conquista de América: “Shalamankatún, / verde está aquí la tierra / y azul se ve en el cielo la morada / de los que peleando fallecieron” (42). Shalamankatún presenta así el cielo como el único orden posible para la pervivencia del pueblo Mapuche, una referencia que se trabaja en el resto del poemario a partir de la oposición del mito y la historia. Alienados del tiempo histórico, robados de sus posesiones territoriales, los mapuches sólo pueden existir en el complejo imaginario mítico que reconstruye *Karra Maw'n*. Así, el espacio es no sólo un lugar real, una construcción territorial e histórica, sino que, como vuelven evidente poemas de esta colección, el espacio es un lugar mítico y alternativo que pervive en la memorialización que lleva a cabo el poeta-cronista de *Karra Maw'n*. Frente a la violencia material de la colonización, plasmada por ejemplo en la ilustración que acompaña el poema, “Viviréis en reducciones...”, y que elabora el contraste icónico del poemario, la intensidad de los colores rojo y negro para explicar el proceso de colonización, el espacio poético presenta aquí un mundo alternativo, un espacio virtual de supervivencia y memoria.

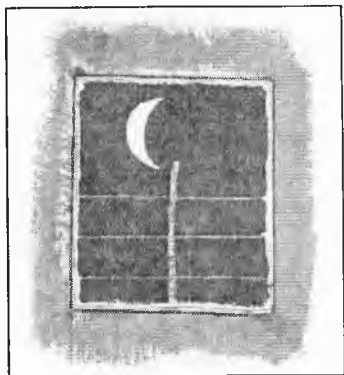


Fig. 2, “Viviréis en reducciones...”.
Karra Mawn, 43.

La reconstrucción paisajística de *Karra Maw'n* contiene representaciones que van desde lo edénico a lo apocalíptico como describe “Shalamankatún”. La construcción del espacio se presenta así como la territorialización de una cosmovisión y de un idioma que manifiesta las complejas intersecciones espaciales y temporales de la historia. La estética de *Karra Maw'n* se caracteriza así por un brusco contraste entre historia y mito, naturaleza y ciudad, español, mapuche y alemán. Historias de marginalización, exilio y nomadismo se entrecruzan en las reconstrucciones espaciales de los poemas de *Karra Maw'n*; la historia se presenta así como una espacialización de relaciones culturales. En “El árbol del mundo” el espacio concebido como una totalidad universal de la ideología mapuche colapsa con la urbanización que trae aparejada la colonización. El mundo natural es reemplazado por un mundo de “torres de sangre” que roban al mapuche de la posesión de su tierra (Y LAS TORRES DE SANGRE BAILABAN / EN TORNO AL ÁRBOL DEL MUNDO (20). El violento encuentro de la conquista y la colonización de América se presenta no sólo como un choque de tiempos y espacios paralelos sino también como un choque de cosmovisiones aquí representadas por las imágenes de la torre (símbolo de la urbanización) y del árbol (el mundo natural). El espacio así descrito como un paisaje cultural de complejas historias de colonialismo y opresión, responde a una tendencia que Walter Mignolo ha denominado como “cosmopolitismo crítico” o bien la emergencia de las historias de opresión colonial en las relaciones cosmopolitas globales. Los textos de Riveros y Riedemann hacen evidente tal proyecto cosmopolita al intersecar lo local y lo global en las construcciones espaciales de sus poemarios. El paisaje describe así el dinamismo de una relación espacial que es, a la vez, histórica y cultural entre los grupos originarios de Chile y los sucesivos grupos colonizadores. El concepto de “cosmopolitismo crítico” es central ya que ambos autores examinan la cuestión de los derechos humanos y de una ciudadanía global definida a partir de relaciones de colonialismo y modernidad (Mignolo, “The Many Faces of Cosmo-polis” 161). Los procesos de modernización que tienen lugar en Valdivia y Tierra del Fuego tal como describen Riveros y Riedemann responden a una memoria espacial de colonizaciones y opresiones sucesivas que han minado la cuestión de los derechos y han construido versiones discriminatorias de ciudadanía. Esto es evidente en el formato testimonial que adoptan los poemarios y en la tangente intención de denuncia histórica que ambos autores llevan a cabo.

4. Territorios de silencio: intersecciones locales y globales

El contexto de los poemarios de Riedemann y Riveros es no sólo los procesos de globalización de finales del siglo XX sino también la transición

democrática chilena. Es imposible no relacionar así la reflexión que ambos poemarios llevan a cabo acerca de la territorialidad y el espacio con los proyectos que a nivel local y global han silenciado voces y narrativas de resistencia y solidaridad comunitarias. Marcadamente críticos de los sucesivos autoritarismos que a distintas escalas han dado forma a proyectos de represión territorial, estos poemarios hacen evidente una serie de cruciales conceptualizaciones acerca de la poesía y su función en situaciones sociales represivas como las que experimentó Chile bajo el régimen Pinochetista. En primer lugar, estos poemarios plantean la relevancia de la localización y la centralidad del lugar frente a un “contexto retórico y político en donde el lugar es visto como neutralizado por las comunicaciones globales y la hipermovilidad del capital” (Sassen, *Los espectros de la globalización*, 17). Riedemann y Riveros conciben esta localización como la construcción de un espacio fluido e interrelacional en donde las coordenadas sociales se intersecan en una compleja trama de memorias de represión y ausencia. En el contexto de las tradiciones poéticas descritas por autores como Òscar Galindo o Raquel Olea, Riedemann y Riveros se proponen un proyecto poético que es a la vez arqueológico, en el sentido que trae a la superficie una oralidad reprimida por distintas oleadas de autoritarismo histórico, y etnográfico o intercultural, preocupado por la formación de genealogías de resistencia y diálogo, como describe Iván Carrasco. Poética de la ausencia y de la memoria, estos poemarios fluctúan entre momentos de encuentro y aquellos en que el silencio se vuelve la voz predominante. Riedemann y Riveros hacen patente la complejidad de tal íntima relación entre un sujeto poético que, desde un centro real o imaginario, tiende nexos y conexiones con historias de marginalización y lucha social. Se trata así de un ejercicio que es a la vez discursivo y espacial, utópico y apocalíptico, celebratorio y elegíaco. Espacio a la vez global, tendiendo redes que unen distintas coordenadas de colonialismo, y local, claramente anclado en una memoria concreta y específica, el espacio de la poesía que arman estos poemarios es un espacio que es virtualidad y opresiva historia y que invita al lector a repensar el enunciado poético como la intrincada constitución de una intimidad discursiva y social. Territorios de ausencia, *De la tierra del fuego* y *Karra Maw'n* ensamblan así recorridos comunes de represión, violencia y la resistencia de una memoria indómita que sólo a través del poema puede hablar una vez más a los oídos de la historia.

NOTAS

- 1 Karra Maw'n tiene dos ediciones, la primera de 1984 es la que se considera en este trabajo. La segunda, *Karra Maw'n y Otros poemas* fue editada en 1995 (editorial Kultrún, Valdivia, Chile) y reúne tres corpus: el de Karra Maw'n (editado en 1984) y los de Santiago de Chile y Wekufe en NY (edición de 1995).
- 2 John Beverley define el testimonio como una narración novelística breve en la forma de un libro o un panfleto, narrada en primera persona por un narrador que es el protagonista real o el testigo de los eventos que narra. En general, por ser el relato de una "vida" el testimonio posee características que lo conectan con géneros como la autobiografía o novela autobiográfica, la historia oral, la memoria, la confesión, el diario, la entrevista, la "novela-testimonio" o la novela de no-ficción. Para Beverley, el testimonio es un género narrativo nuevo que se inicia en los años sesenta y que se desarrolla en relación cercana a los movimientos de liberación nacional y el radicalismo cultural de la década. De ahí que pueda decirse, para Beverley, que el testimonio pone "el margen al centro" (24-25). Características centrales de lo testimonial tienen que ver no sólo con el relato de primera mano del protagonista sino también con un "efecto de verdad" y una denuncia que une lo personal con lo colectivo: el narrador del testimonio es así la representación de una situación de opresión colectiva (Beverley, 27).
- 3 John Beverley señala que el "yo" del testimonio habla en nombre de una comunidad o de un grupo y de ahí la noción de "función metonímica" del testimonio en que el hablante es similar al héroe épico en su función simbólica de representar a su comunidad. Sin embargo, Beverley explica el modo en que el testimonio no tiene el estatus patriarcal o jerárquico de la épica, sino que es más bien una forma "popular-democrática" de la narrativa épica (27).
- 4 Las referencias a teóricas feministas como Stone-Mediatore y Randall son aquí deliberadas. El marco de lectura feminista y más aún de feminismo transnacional practicado por Stone-Mediatore para el género narrativo y por Randall para el testimonial, resultan altamente productivos para comprender la operación discursiva de los poemarios de Riveros y Riedemann. Como los poetas chilenos, Stone-Mediatore y Randall teorizan acerca de la compleja relación entre las voces del centro y la periferia a la hora de construir relatos o historias orales que rescaten voces previamente marginalizadas. Stone-Mediatore y Randall señalan la complejidad de tal proceso y las marcas que dejan en él los mecanismos de la transcripción editorial y la memoria.
- 5 Livon-Grosman establece en su estudio sobre el discurso de viajes patagónico que el gigantismo no está ligado sólo a la representación de los indígenas sino que se aplica también al paisaje. Para Livon-Grosman, quien sigue en sus reflexiones los estudios de Susan Stewart en *On Longing* (1984), lo gigante "es también sinónimo de naturaleza y espacio público, un mundo que no está contenido más que en sí mismo, inabarcable, una superficie sin un horizonte identificable y vagamente demarcada por las sombras de las nubes o los remolinos de polvo a distancias difícilmente calculables" (49).

6 W. J. Mitchell señala que el paisaje es un medio cultural en que la ideología funciona como un instrumento de representación. El paisaje es un “medio dinámico” señala Mitchell, ya que a través de él circulan una serie de relaciones culturales de procesos de identidad y apropiación cultural. Para Mitchell, el paisaje está intrínsecamente relacionado con el discurso del imperialismo (9).

7 En *Local Histories / Global Designs*, Walter D. Mignolo explica en el caso latinoamericano las historias de colonización están claramente conectadas con los procesos de modernización. Su estudio, como considero lo hacen Riveros y Riedemann, buscan reconstruir “macronarrativas” de la perspectiva de lo colonial, esto es narrativas que reinterpretan los conocimientos subyugados del sujeto colonizado (22).

OBRAS CITADAS

Achugar, Hugo. “Historias paralelas ejemplares: la historia y la voz del otro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XVIII (36): 1992, 51-73.

Bartra, Roger. “Allegories of Creativity and Territory”. Dierdra Reber, trans. *PMLA*, 118 (1): 2003, 114-119.

Beverley, John. “The Margin at the Center. On Testimonio (Testimonial Narrative).” *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Georg M. Gugelberger, Editor. Duke University Press, 1996. 23-41

Cárcamo-Huechante, Luis y José Antonio Mazzotti. “Presentación. Dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 2003, 9-21.

Carrasco, Iván. “La poesía etnocultural en el contexto de la globalización”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 175-192.

Galindo, Óscar. “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 2003, 193-213.

Gottmann, Jean. *The Significance of Territory*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1973.

Lastra, Pedro. “Poesía hispanoamericana actual”. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1987. 129-137.

Lazzara, Michael. *Chile in Transition. The Poetics and Politics of Memory*. Florida: University Press of Florida, 2006.

Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Masiello, Francine. “La naturaleza de la poesía”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 2003, 57-77.

Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minnesota: University of Minnesota Press, 5th. Edition, 2005.

Mignolo, Walter D. *Local Histories Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

———. "The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism." *Cosmopolitanism*. Edited by Carol A. Breckenridge et al. Durham and London: Duke University Press, 2002. 157-187

Olea, Raquel. "Oralidad y relocalización de sujeto en la producción de dos escritoras chilenas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 2003, 215-237.

Riedemann, Clemente. *Karra Maw'n*. Valdivia, Chile: Editorial Alborada, 1984.

Riveros, Juan Pablo. *De la tierra sin fuegos*. Concepción, Chile: Ediciones del Maitén, 1986.

Randall, Margaret. "Reclaiming Voices. Notes on a New Female Practice in Journalism." *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. 58-69

Sassen, Saskia. *Los espectros de la globalización*. Trad. De Irene Merzari. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 2003.

- - -. *Territory, Authority, Rights. From Medieval to Global Assemblages*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York, London: Verso, 8th edition, 2003.

Sommer, Doris. "Sin secretos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XVIII (36): 1992, 137-155.

Stone-Mediatore, Shari. "Storytelling and Global Politics." *Reading Across Borders. Storytelling and Knowledges of Resistance*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 125-159.