

# Tomás Harris y Juan Pablo Riveros: conjuros y revelaciones

MAURICIO OSTRIA GONZALEZ\*

Una de las características de las culturas maduras es su capacidad para reflexionar sobre el pasado más allá de verdades oficiales o de estereotipos triunfalistas; su voluntad de reconocer errores y aceptar culpas como una forma de alcanzar su exacta dimensión; autorreconocimiento que conduce a la adquisición de una identidad segura y creadora, asumida con propiedad y capaz de abocarse a la construcción de proyectos de interacción solidaria con otras culturas. En Chile, el rescate de la verdadera historia ha sido tarea principal –si no exclusiva– de poetas y narradores (casos paradigmáticos son los de Mistral, Neruda y Droguett, pero podrían citarse muchos ejemplos), de modo que la intrahistoria chilena hay que leerla, muchas veces, casi siempre, en su literatura.

Aquí se propone, precisamente, examinar los programas y los mundos conjurados en dos de los poetas más representativos de la actual poesía chilena: Tomás Harris y Juan Pablo Riveros. Se trata de dos universos poéticos bien disímiles y, sin embargo, coincidentes en el esfuerzo por recuperar, reinterpretar y resemantizar ámbitos de la cultura chilena y latinoamericana sumergidos, ocultos u olvidados en los discursos constitutivos de la imagen de país o continentes sean éstos literarios o no. Ambas

\*MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ: Profesor de Literatura Chilena e Hispanoamericana. Crítico y ensayista.

escrituras transitan por zonas prohibidas y hasta vergonzantes de la realidad latinoamericana, de antes y de ahora, para construir desde los resquicios del discurso antropológico e histórico una instancia conjetural y, no obstante, de extraordinaria validez a la hora de intentar entender los complejos y contradictorios procesos culturales de América Latina.

En todos sus libros, Tomás Harris consigue construir una visión abismal, pánica, ominosa de lo real espantoso americano. Escritura sincrética que hunde sus raíces en los relatos prehispánicos, en las crónicas del descubrimiento y la conquista, en la historia de despojos y sufrimientos de nuestra América, todo lo cual se mezcla inextricablemente con la realidad precaria del sujeto que se multiplica, enmascara, traviste, transforma una y siete veces siete, deambulando por los suburbios de Concepción de Chile-Cipango, imagen de todas las muertes.

Juan Pablo Riveros, por su parte, se introduce en las antiguas culturas exterminadas, que no extinguidas, asentadas en el extremo austral del continente, para rescatar del olvido y de la muerte la palabra sabia, borrada por el sacrificio cruento, para 'rememorar' la utopía frustrada definitivamente: para 'recordar' el paraíso perdido trastocado en apocalipsis, y evocar mitos y formas de vida mediante un discurso de tono elegíaco en el que se convocan voces plurales merced a un continuo juego intertextual, originador de intensos dialogismos.

A través de ambas voces accedemos a rostros innombrados, secretos, terribles, de una cultura que no termina de reconocerse.

Desde hace unos diez años, Tomás Harris viene desarrollando un ambicioso, original y complejo proyecto poético, que hemos venido siguiendo con regularidad y admiración. Su último libro, *Los 7 naufragos* [1995] parece cerrar el ciclo que se inició con *Zonas de peligro* [1985], sigue con *Diario de navegación* [1986], *El último viaje* [1987], y crece con *Cipango* [1992], que incluye los anteriores. En todos sus libros (que en realidad son uno solo reiterado y amplificado a través de complicados juegos especulares), Harris intenta, y lo consigue, insertar una escritura visionaria del hoy y el aquí en las raíces mismas de la experiencia escritural (cultural) latinoamericana. Se trata de una poesía lúcidamente abierta a la relación intertextual, especialmente polémica con los escritos colombinos y las crónicas en tanto textos fundadores de un mito y de una ideología que inventa América desde la orilla europea. El proyecto de Harris, que evidentemente tiene anteceden-

tes importantes en la narrativa, la poesía y la ensayística latinoamericana, se concreta como un esfuerzo por desacralizar, desenmascarar y desentrañar el rostro europeo de América, los fragmentos degradados de una utopía que deviene simulacro de muerte, viaje pánico por un laberinto de espejos-textos, residuos deformados de discursos que significan la intemperie, la marginalidad radical, el vacío.

La experiencia poética de Harris es un peregrinar por entre fantasmas de ciudades que se superponen como decorados teatrales, grotescos en su evidencia envejecida y artificiosa. La ciudad de Harris (la multiplicidad es una máscara) es una escenografía carnavalesca y decadente construida para ocultar/develar el vacío, la nada, como el Colón titiritero e histrión de *El arpa y la sombra*, la novela de Carpentier o aquel concierto que jamás ejecutó 'la orquesta de cristal' de Enrique Lihn. De disfraz en disfraz, escondiendo su nada entre oropeles y nombres, el viaje de Harris es una sucesión de mares (de la desesperanza, de los reflejos, de la culpa, de la necesidad, de los cuervos negros, de la muerte roja) y una suma de ciudades malditas y deseadas (Cipango, Catay, Tebas, Tenochtitlán, Argel) por las que las voces del texto deambulan para desembocar en la muerte de la "calle última" y única: la que conduce al cementerio en Concepción de Chile.

El conflicto entre unidad y diversidad, tan propio de la literatura y la cultura latinoamericana, se presenta aquí como sucesivas versiones que se superponen, fragmentos de decorados teatrales o cinematográficos, imágenes oníricas y metáforas visionarias. "La ciudad era un mar en penumbras, / blanco y negro, / dos peces rojos / devoraban sus reflejos. Yo era un pez, Almirante, y la muerte, / otro pez" [C: 66]<sup>1</sup>. En la medida en que la pluralidad de imágenes se construye como contratexto de los relatos canónicos (Colón y los cronistas), los posibles maravillosos son expulsados y sustituidos por sus contrarios (el espanto, la orfandad, la soledad, la intemperie, la tierra baldía y execrable). "Entramos en las urbes del Sur... oro no había..." [C: 47]; "llevaban huecos entre los dientes / y eran los huecos del oro" [C: 49]; "Estas ciudades del Sur enfervorizan y pervierten/ la imaginación..." [C: 51] "Ante nosotros las ciudades eran el teatro del dolor, eran esos pueblos malditos: hombres, hembras y niños / hallan los

<sup>1</sup>Tomás Harris. 1992. *Cipango*, Santiago, Documentas/Cordillera. En adelante: C.

terrestres alimentos / en las bolsas de nylon negras; los ojos/buscan puntos de fuga en el vacío; los caparazones/de los autos muertos nos cobijan, / como úteros... (/ Estas palmeras de acrílico no corresponden a ninguna / clase real. El sonido del mar se consigue / agitando enormes sábanas de polietileno. / Pocas cosas corresponden a su modelo original. De otra/manera no sería posible reproducir tanta maravilla, / chancro, barro orgánico, orquídea, luz, entrevisión)” [C: 56]; “el mundo estaba en / descomposición, / la ciudad se había hecho / barro, los hombres, las hembras, negros fantasmas costurones vulvas / abiertas en el paisaje, bajo la cruz de miedo / del cerro La Cruz...” [C: 65]; “Yo sabía que estábamos en Concepción / es decir, en ninguna parte...” [C: 67]; “hay un dolor de hueco por el aire sin gente” [C: 71]; “el mar era ahora un trigal dorado como en otro mundo /.../ pero era, nada más, la muerte...” [C: 75]; “del cielo caía una nube de ceniza/.../pero era, nada más, la muerte...” [C: 75]; “del cielo caía una nube de ceniza / no había peces / oro / hembras / leche había / y variados tipos de muerte / de hambre de miedo de amor de frío de risa / y engaño / y sueños. / Sueños son éstos / y espejismos” [C: 75]; “ya las calles de la ciudad quedaron tan vacías / tan sin ti /tan sin maravilla...” [C: 75]; “todo esto era en Argel, la ciudad más triste / del Universo; no puede haber ciudad feliz / repleta de prisioneros y putas: por todas partes / penaban las ánimas, cautivos del // deseo de seguir vivos por nuestros cuerpos /nos perseguíamos por los bulevares atestados de / objetos, máscaras, sombras chinas, / fantasmagorías, / la guerra era a muerte, cuerpo a cuerpo...” [C: 89-90]; “También tuvimos que enterrar la imaginación /.../ en esta ciudad que era un baldío, / pero que brillaba como el mar” [C: 93].

Poesía abierta a las múltiples relaciones intertextuales, con clara preferencia por los poetas y narradores subversivos (Rimbaud, Poe, Genet, Miller, García Lorca, Arlt, entre otros), que, incluso, se reescribe obsesivamente a sí misma, creando un efecto de círculos concéntricos, espirales y laberintos sin término (“una ola penetraba a otra y así otra ola penetraba a otra” [7N: 8]<sup>2</sup>) a través de remitencias continuas a tópicos, personajes, imágenes de sus libros anteriores.

<sup>2</sup>Tomás Harris. 1995. *Los 7 naufragos*, Santiago, Red Internacional del Libro. En adelante: S.N.

El proyecto de Harris se concreta como un esfuerzo no sólo por desacralizar, desenmascarar y enfrentar lúcidamente “*la desolada Sudamérica*”, sentida como el espacio ominoso, terrible, el ‘lugar sin límites’, purgatorio e infierno, sino por ‘desfundar’, por volver a la nada ese mundo de naufragos y monstruos, de pesadillas sin término, del cual las varias voces de los poemas-relatos son los protagonistas-testigos-narradores y destinatarios, metamorfoseados en los siete antihéroes o una “*vieja y arrugada mariposa*” a punto de morir.

Con Harris-Poe recorreremos “*esa senda desolada y triste que recorren tan sólo ángeles malos*”, asidos a un madero “*que tiene la forma de la cruz*”, junto a los siete naufragos. Las sensaciones dominantes son las del acoso, la prisión, la intemperie, la precariedad, porque la visión de mundo “*no es más que mi esponjoso / cerebro trepanado / arrullado como feto en un baldío / útero del crimen, la sodomía y el abandono*” [7N: 12]. Asistimos “a las miles de formas del horror”, a la deriva, en un viaje “*al corazón exacto de las tinieblas*”, “*hacia la sombra de las sombras*” [7N: 14]. En esa atmósfera viscosa, sórdida, pútrida, aparecen “*las señas de la ‘desfundación’*”, los signos finales, el mundo baldío del que el narrador debe dar cuenta para sobrevivir. En oposición a los relatos que narran la pérdida del paraíso, las ‘crónicas’ de Harris nos cuentan la pérdida del paraíso al revés, es decir, la ‘desfundación’ del mundo del horror creado por las relaciones opresivas de todo tipo y, dialécticamente, la posibilidad de huir del ‘ruin cautiverio’, del regreso al reino del deseo y del ensueño.

*De la tierra sin fuegos* [1986]<sup>3</sup>, de Juan Pablo Riveros, constituye la apertura de un espacio hasta ahora casi desconocido en la geografía poética chilena. El libro es un esfuerzo de inmersión imaginaria en un cosmos definitivamente extinto: el mundo de los selknam, yámanas y qawashqar de la llamada Tierra del Fuego. A diferencia de otras recreaciones poéticas que postulan o instauran, de algún modo, la resurrección del mito antiguo –pienso, por ejemplo, en “*Alturas de Macchu Picchu*”, de Neruda o en el *Homenaje a los indios americanos*, de Ernesto Cardenal–, Juan Pablo Riveros rememora la utopía frustrada definitivamente, la utopía como

<sup>3</sup>Juan Pablo Riveros. 1986. *De la tierra sin fuegos*. Concepción, Libros del Maitén.

paraíso perdido donde el arribo de Occidente al mundo aborigen significó el apocalipsis; el poeta hace el viaje entre los orígenes y el desastre; el viaje, en realidad una peregrinación, le permite recuperar esos mundos muertos en la forma de visiones de las que necesariamente tiene que despedirse, como le sucede al protagonista de *Los pasos perdidos*, la novela de Alejo Carpentier. Una épica de la tierra en tinieblas, de la tierra sin fuegos; relato de extinción irrevocable, donde la historia no puede recomenzar... sino en forma de canto elegíaco: “Sólo las olas del Cabo de Hornos, en su constante movimiento –proclama Martín Gusinde en el epígrafe que introduce el libro– *están susurrando continuo responso a los indios desaparecidos*” [7]. Aquí no hay arcadias futuras ni paraísos recuperados, sólo un triste silencio, una dolorosa comprobación, una queja y, quizá, sólo quizá... una lección de la suprema dignidad de un pueblo a la hora de su muerte.

El poeta es invitado –*Were, wenne wint*”, “*pronto, ven acá*” [10], traduce el mismo, de la lengua selknam–, por misteriosos captores, de “*fisonomías extremadamente imprecisas*”, voces olvidadas, lengua desconocida, a cruzar el umbral de la historia, en una especie de experiencia sonámbula o chamánica, para encontrarse con una comunidad desprovista –al parecer– de todo vestigio occidental, regida por sentencias anónimas, cánones rituales recónditos, imperceptibles a la mirada extraña. Así, comienza el poeta su peregrinación, verdadera experiencia de vidente o de poseso, cumpliendo rigurosamente el precepto de ‘*prohibirse los recuerdos personales*’. Primero reconoce el paisaje: “siempre el mismo”, “desproporción demasiado aplastante” [18] la flora, la fauna: “compacta muralla de verdura” [20]; “una floración de pájaros brota del bosque” [19]. Y en la inmensidad, los primeros vestigios humanos: “Canoas, cortezas cosidas/ apenas. ¡Fuego de hayas!” [18]. En seguida, la inmersión profunda tras el “paraíso oculto”: “Cesa toda comunicación con el exterior y te instalas con tus jardines marítimos, de espaldas al aire del universo, como viendo una película tranquila de vida” [29]: Y entonces eran los selknam con sus cosmogonías simples y profundas, sus mitos y leyendas, sus rituales, su sabiduría, todo reconstruido con un estilo capaz de asimilar, sin violencias, la exactitud del documento. La forma interior de su lenguaje, hecho a la medida de cazadores nómadas, aparece perfectamente delineado en los objetos de su interés: la tierra, los alimentos, los obstáculos, mientras el andamiaje del relato, en clave de pretérito anterior, refuerza el remoto pasado mítico: “Y temáuquel creó / una tierra plana, sin selvas / ni ríos, ni

guanacos, ni coruros. / Creó una noche larga, pero / ellas no fueron tan profundas / como hoy, cuando las tormentas azotan / la pampa. No había onas, ni / hohuen, ni vientos, ni dolor” [34]. “Al llegar Quenós fue a un pantano / y, lleno de espíritu, extrajo barro. / Lo apretó entre sus manos y / exprimiéndolo formó / un órgano masculino y otro femenino. / De noche, en un silencio universal, / absolutamente solitarios, / los órganos se unieron inmensamente. / Así nacieron los ho-huen. / Y crecieron de inmediato. / En poquísimos días fueron perfectos / y habilidosos cazadores onas [36-7].

Y entonces eran los yámanas, canoeros y contadores de historias. Ahora las imágenes y objetos vinculados al mar sustituyen a la imaginación ‘terrestre’ de los Selknam, y el aspecto durativo de las formas verbales parece prolongar las historias en las voces que las repiten: “Grande y precioso el tesoro / de los yámanas. ¿Oro? No, mitologías. / Horas a la lumbre del fuego / buscando la tradición”. [105]. “En las fundaciones del mar, cantaban / dioses mudos entre algas y vuelos” [108]. “Historias / se enlazaron en el huiro, como collares / de fiesta en las rocas” [114].

Y entonces eran los qawashqar de cantos monótonos, temerosos de los maleficios de Ayayema, el dios de la muerte y de la enfermedad: “Hicieron tierra los abismos / del mar y los pantanos del sur... / Nómades pequeños, / independientes, obsesionados por una canoa / de troncos. Sin jefes, ni ciudades [...] / móviles sus fuegos protagónicos. / Expertos imitadores del vuelo de las aves, / del ronquido de las focas, de los discursos / humanos. Taciturnos, / como paisaje que esculpe un desmembramiento / de glaciares que se licúan” [125].

El hablante, que se ha vedado sus propios recuerdos, que se ha vaciado de sí para convertirse en médium, ora es un patriarca ona que comunica, con palabra solemne, las certezas de su cultura; ora una mujer yámana que relata las enseñanzas de Watauinewa, “el Eterno en el Espacio de Arriba”; ora un alacalufe increpando al dios cruel. Y también un miembro de la tribu –¡Me estoy pintando rayas blancas / y estrechas en el rostro” [78]– o un hablante plural identificado con la voz colectiva de los pueblos y las culturas fueguinas: “mucho más nos enseñó Quenós” [40].

Así, se va diseñando la fisonomía de cada pueblo, su mundo íntimo: la filosofía apacible de los onas, confiados en Quenós y en los frutos de la tierra, se manifiesta en himnos contemplativos y arrobados, en diálogos sutiles y en escenas naturales pobladas de guanacos, aves, árboles y cerros, henchidos de animismo cósmico. Cantos al mar, sueños vinculados a mitos, celajes de

amplios horizontes, relatos que proyectan la visión animista a las luchas del mar y la tierra van sugiriendo las ricas modulaciones de la lengua yámana, el gusto por la conversación y las historias que esos nómades marinos, desde el horizonte de sus canoas-hogares, van creando y recreando cuando, libres de sus horas de zozobras, no tienen que interpelar por ayuda a Watauinewa, el viejo. Por último, el fatalismo de los qawashqar, entregados a su suerte y a la voluntad caprichosa de Ayayema, al que desafían con apóstrofes airados, parece manifestar cierta propensión a la leyenda y a la fábula, así como al diálogo rápido y chispeante que condensa cierto profundo estoicismo.

Una palabra que se empeña en exhibir su carácter oral, y a través de fórmulas introductorias de discurso: “dicen los onas” [63]; “cuenta Camaschoat” [59]; “Quenós... habló así” [38]; ya mediante diálogo directo, preguntas, exclamaciones o expresiones intercaladas.

Y es en el mediodía del mito que surge la presencia extraña, ominosa: el “Kolliot”, el hombre occidental (el pionero, el colono, el buscador de oro, el estanciero) y, con él, la certeza de la destrucción.

El mito cede al devenir histórico, aparecen las fechas (último tercio del siglo XIX; primer cuarto del XX) y los documentos escritos (fragmentos, referencias, citas, paráfrasis, glosas de cartas, oficios, ensayos, artículos y crónicas periodísticas, libros científicos y de viajes, poemas, etc. Las voces, los hablantes, ahora se alzan a partir de relaciones escriturales (Pigafetta, Darwin, Fitz Roy, Gusinde, Emperaire, Merton, Pound, Saint John Perse: poetas, viajeros, antropólogos, médicos, misioneros... También los exterminadores).

Sobre esa base intertextual se va construyendo, por una parte, la visión de los vencidos, sin lamentos, –“no es ona la tristeza”– [81]. Por otra, como el antiguo cronista, el hablante formula su ‘protestación’ sobre la historia: “me he atenido a la más estricta verdad” [81] y acumula testimonios, permite que otros hablen para confirmar su perspectiva y observa, concuerda, corrige, (re)dice, cita, glosa o rebate a colonizadores, nativos o viajeros y llega a identificarse con Martín Gusinde, el sacerdote y antropólogo austríaco, implacable denunciador de la destrucción de los fueguinos: “Ninguna fiera se ha comportado / de manera tan cruel como lo han hecho / los blancos contra los indios indefensos” [68].

La serie de discursos heterogéneos a los que se hace funcionar en contrapunto con un hábil y sabio montaje –evocador directo del trabajo

textual de Ezra Pound y de Ernesto Cardenal— actúa como el mejor y más eficaz testimonio de la implacable destrucción.

Por último, el texto se despliega entre un “Mapa no oficial”, de la Tierra del Fuego, con el desapacible título de “Tierra del Fuego antes de su desaparición”, que anticipa el desastre final, y una serie de 18 fotografías de hombres y mujeres de la raza extinguida. Esos documentos gráficos vuelven a identificar al autor del libro con el trabajo y la perspectiva de Gusinde, al que los indígenas llamaban “Mankatschen, el hombre captador de imágenes”. Esas fotografías hablan cuando ya los hombres no pueden hacerlo. Así, el libro concluye con el silencio acusador de la imagen visual, que dice por mil palabras y, al mismo tiempo, opera como símbolo de la palabra extinguida. Tal enmarcación icónica y documental más el aparato crítico ya señalado (glosario, notas, fechas, citas, nombres) sitúa a *De la tierra sin fuegos* en esa zona límite en que la ficción, sin dejar su carácter de constructo imaginario, asume valor de irrecusable testimonio histórico. Y entonces, el texto asume un doble carácter elegíaco: dos historias de fuegos extinguidos, la de los antiguos fueguinos y la de los chilenos en los sucesos de 1973, se funden para exhibir la continuidad de un sacrificio en el que el verdugo es siempre el mismo: la codicia del Kolliot: “¿Dónde están onas? ¿Dónde / yagán manso, leve alacalufe? / ¿Dónde hombres diligentes, / mujer tenaz? / ¿No cogeréis más, gacela, dulce / yagana, moluscos a la orilla del mar? / ¿Dónde está tu pueblo, Temáuquel? / ¿Dónde tus marinos Watauinewa? / Pregúntaselo al Kolliot / Murieron de Occidente” [156].

Así, por sendas muy distintas, Harris y Riveros advienen a la construcción de un imaginario latinoamericano en el que predomina la conciencia del despojo, la alienación y la muerte. Las voces esperpénticas de Harris, hundidas en la desesperante pesadilla sin orillas, sumergidas en el abismo laberíntico del continuo y permanente desencuentro; las voces serenas de las víctimas, las voces mudas de los extinguidos fuegos australes recuperadas por Riveros nos hablan de lo mismo: un continente, una cultura condenada a no conocerse tras quinientos años de enajenación cultural.