



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte – Programa de Doctorado en literatura latinoamericana

**Ciencia, experiencia y trascendencia textual: una lectura de  
*Nimia, De la tierra sin fuegos y Poema del Cosmos* de Juan Pablo  
Riveros**

Tesis para optar al grado de Doctor en literatura latinoamericana

Roberto Isaías Garay Urrutia

Concepción-Chile

2019

Profesora guía: Dra. Cecilia Verónica Rubio Rubio  
Depto. De Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

## Índice

• Dedicatoria.....	3
• Agradecimientos.....	4
• Presentación.....	5
• Hipótesis.....	10
• Objetivos de investigación.....	11
• Epígrafe.....	12
• <b>Juan Pablo Riveros: tradición literaria y crítica precedente.....</b>	<b>13</b>
<b>I. <i>Nimia</i> o la escritura lejana de Juan Pablo Riveros</b>	<b>35</b>
I.I. <i>Nimia</i> o la escritura lejana.....	36
I.II. La experiencia poética como contemplación.....	37
I.III. Experiencia de lo mínimo (lo nimio), experiencia de lo inmenso.....	51
I.IV. La casa – el hogar como imágenes del consuelo.....	58
<b>II. <i>De la tierra sin fuegos</i>: La construcción de un hipertexto poético – documental</b>	<b>62</b>
II.I. Rutas de exploración.....	63
II.II. Primer acercamiento a las relaciones de transtextualidad: <i>Los paratextos</i> .....	70
II.III. En memoria de los maestros: la figura de Martín Gusinde en <i>De La tierra sin fuegos</i> .....	83
II.IV. La exploración y las variaciones del origen: Patagonia, espacios y paisajes.....	121
<b>III. <i>Poema del cosmos</i>: La poesía es un objeto cuántico</b>	<b>135</b>
III.I. Primera etapa: La ignición.....	136
III.II. Segunda etapa: Ventana de lanzamiento.....	149
III.III. Tercera etapa: ¿Qué es el universo (poético)?.....	159
III.IV. “A hombros de gigantes”: Figuras de la astronomía.....	168
• Conclusiones	186
• Referencias bibliográficas	191

## Dedicatoria

*Para mamá, papá, hermanos, sobrino y sobrinas.*

*Para el Doctor César Soto, quien, literalmente, me sacó de la oscuridad.*

*Para Pame, Javo y Pancho, por iluminar mis días.*

*Y para la Ale, solo porque odia las dedicatorias.*



## **Agradecimientos**

Agradezco a la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología CONICYT por otorgarme la Beca de Doctorado Nacional, con la que pude financiar mis estudios de postgrado y la realización de esta tesis.



## Presentación

*Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. Y también: Mis sueños son como la vigilia de ustedes. Y también, hacia el alba: Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras.*

(“Funes el memorioso”, Jorge Luis Borges)

Juan Pablo Riveros nació en Punta Arenas, en 1945. Es ingeniero comercial por la Universidad de Concepción (1970), Magíster en Estudios Internacionales por la Universidad de Chile (1995) y Doctor en Economía por la Universidad española de Lleida (2000). Su trabajo como poeta se da a conocer en 1980 con la publicación de *Nimia: Poemas en prosa* (editado por Alfabetá), continúa con *De la tierra sin fuegos* (1986), *Libro del frío* (2000), *Poema del cosmos* (2011) y *Picton/Shukaku* (2014), estos cuatro últimos poemarios fueron editados por Cosmigonón.

El objeto de estudio de esta investigación comprende tres de los cinco libros anteriormente señalados. El primero de ellos, *Nimia: Poemas en prosa* (1980), en palabras de Mauricio Ostria (1980), “es el resultado de un largo y profundo batallar con la escritura en el que han ido quedando atrás una serie de ensayos formales” (p. 96). El texto está compuesto por 46 poemas en prosa – como ya lo adelanta su subtítulo – que se caracterizan por su brevedad. Esta condensación estilística no solo se aprecia en la construcción formal de los versos que se disponen en el poemario, sino que la podemos observar en los títulos

que cada uno de los poemas lleva (“Poblados”, “El pintor”, “Quietud”, “Domingos”, “Contemplación I”, “Contemplación II” y “N”, a modo de ejemplo).

El segundo texto, *De la tierra sin fuegos* (1986), es el que generó el interés de la crítica literaria por el trabajo de Riveros. En el prólogo a la segunda edición (2001), se expresa lo siguiente: “Este trabajo poético tuvo el mérito, al menos, de estimular la conciencia pública del país respecto de la tragedia de los primeros habitantes de nuestras tierras del sur” (p. 7). Dedicado a la memoria del sacerdote Martín Gusinde, y a la memoria del etnólogo Joseph Empeaire, *De la tierra sin fuegos* se divide en seis secciones: “I: Naturaleza”, “II: Precauciones”, “III: Selknam”, “IV: Yámanas”, “V: Qawashqar” y “VI: Despedida”. Cada una de estas secciones es una cruzada imaginaria por una realidad que definitivamente se ha perdido: el mundo de los tres pueblos que ocupan los capítulos III, IV y V del poemario (onas, yaganes y alacalufes, respectivamente). A propósito de esta peregrinación por las ruinas del mundo austral, Hernán Castellano (2001) sugiere que en este texto: “Riveros emprende la muy difícil tarea del rescate poético de varias etnias desaparecidas (...) que generalmente se han agrupado bajo el nombre común de fueguinos (...) se trata de pueblos que raramente tuvieron una presencia literaria y jamás una voz (contratapa).

El penúltimo texto publicado por Riveros, y que será objeto de estudio de esta tesis, es *Poema del Cosmos* (2011). Al igual que *De la tierra sin fuegos*, pero en 2012, fue distinguido con el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, y el Premio Municipal de Santiago a la mejor obra literaria editada en la categoría/género poesía. Las 438 páginas están divididas en un prólogo y cinco partes, a saber: “Primera parte – Cosmogonías”; “Segunda parte – Estación intermedia”; “Tercera parte – El nuevo

paradigma desde Copérnico”; “Cuarta parte – “A través del universo I”; Quinta parte – “A través del universo II”. Este poemario de Riveros es un texto en el que confluyen diversos discursos: en la secuencia externa tenemos al discurso poético – literario, y en las secuencias o discursos internos tenemos los de carácter antropológico, científico y astronómico.

En esta tesis, previo a los capítulos de análisis se presenta un apartado que se titula “Juan Pablo Riveros; tradición literaria y crítica precedente. La función principal de estas páginas es situar el contexto de producción en el que se inicia el proyecto escritural de Riveros, además de sintetizar un panorama general sobre la crítica precedente de sus textos poéticos.

El primer capítulo de análisis está dedicado a *Nimia* y se titula “*Nimia* o la escritura lejana”. Aquí se propone una indagación a partir de dos nociones fundamentales: la experiencia poética y la contemplación. Este capítulo se organiza como una revisión de la experiencia poética a través de claves como los actos contemplativos realizados por el sujeto poético o voz poética, su vínculo con el paisaje austral y las imágenes interiores, además de lo nimio, lo mínimo, como cualidad o representación de lo inmenso.

En el segundo capítulo, titulado “De la tierra sin fuegos: La construcción de un hipertexto – documental”, se presenta una propuesta interpretativa que se instala entre la actividad poética, la archivo-documental y la crítico-reflexiva, la cual está circunscrita a procedimientos de *transtextualidad* o trascendencia textual postulados por Gerard Genette (1989). En esta oportunidad el poeta construye un poemario en el que expone varios momentos históricos en que la violencia y la tortura ocuparon los espacios australes del sur de Chile. Uno de ellos es el acto colonizador con el que fueron exterminadas las poblaciones indígenas, y el otro es la serie de prácticas vejatorias en que incurrió el régimen

militar de Augusto Pinochet durante la década del ochenta. Para demostrar su propósito comunicativo, Riveros utiliza, cita, glosa y explica una serie de documentos históricos que pertenecen al ámbito de las ciencias sociales, por lo que esta correlación entre lo poético y lo documental es el resultado al que se ven desafiados los lectores de *De la tierra sin fuegos*. A partir de estas características nos adentraremos en el análisis de la tensión entre la poesía, las ciencias sociales (etnografía y antropología, entre otras), la experiencia y cómo el poeta subvierte categorías con las que se comprenden dos ámbitos del conocimiento: lo objetivo de las ciencias y lo subjetivo de la poesía.

En el tercer capítulo, titulado “La poesía es un objeto cuántico”, se formula una lectura de *Poema del Cosmos* como un hipertexto que, al igual que *De la tierra sin fuegos*, es desarrollado con técnicas de *transtextualidad*: citas, versificación, intertextualidad y paratextualidad que, como asertivamente manifiesta Genette (1989), son; “una lista de relaciones que corre el riesgo, a su vez, de no ser exhaustiva ni definitiva” (p. 10). Esta elección de expresar algunas ideas claves del conocimiento científico-astronómico a través de la poesía, puede, por una parte, ser una alternativa u opción de un proyecto comunicativo: expresar la experiencia de lecturas e intereses científicos del poeta a través del lenguaje poético y, por otra parte, ser un proyecto estético: *Poema del Cosmos* como un hipertexto poético del conocimiento científico, relacionado con los descubrimientos y teorías físico – astronómicas como las de Galileo Galilei y Stephen Hawking.

Seleccionamos la clase hipertextualidad de Genette (1989), detallada originalmente en *Palimpsestos: La literatura de segundo grado*, para analizar la relación crítica de *De la tierra sin fuegos* y *Poema del cosmos* (hipertextos) con una gran lista de hipotextos (o textos anteriores) del área de las ciencias sociales, la astronomía y la física cuántica, principalmente con los estudios de Martín Gusinde, Galileo Galilei, Stephen Hawking y Carl Sagan. A esto se

suma una de las características fundamentales de este concepto: la hipertextualidad y las demás formas de transtextualidad no son clases limitadas, estáticas o unilaterales, ya que se encuentran entrelazadas y pueden comunicarse constantemente para producir nuevas significaciones del hipertexto.

Finalmente, en el prólogo de *Poema del cosmos* extiende una especie de manifiesto metapoético en el que señala su interés por la mixtura de las humanidades con las ciencias, tanto sociales como exactas<sup>1</sup>. Es por esta razón que utiliza terminología de ese campo para expresar su percepción sobre el lenguaje poético: “la poesía sería una acción conectada con la verdad del cosmos en cualquier tiempo y espacio. La he experimentado como un túnel de luz, un agujero de gusano que comunica mundos simultáneos y, a veces, infinitamente lejanos” (2011, p. 12).



---

<sup>1</sup> Mario Rodríguez, en su artículo “La galaxia poética latinoamericana 2ª mitad del siglo XX” (2002), sugiere una mixtura entre ciencia y poesía, la cual expresa con una analogía astronómica, según el autor: “Octavio Paz habló de poesía en movimiento, de signos en rotación; bajo su amparo, hablo de galaxia poética, para referirme a la poesía latinoamericana y los movimientos de sus estrellas más visibles en el conjunto de hoyos negros y nebulosas que la conforman. Si la visibilidad de las estrellas es un hecho importante, no lo son menos sus movimientos. Del mismo modo que lo hace la galaxia astronómica, la poesía latinoamericana se expande velozmente hacia los bordes. Ella se aleja cada vez más del centro de la revolución, del centro de la lengua, de la ética, la erótica y la religión” (Rodríguez, 2002, p. 91).

## Hipótesis

Es posible proponer una lectura de las obras de Juan Pablo Riveros: *-Nimia* (1980), *De la tierra sin fuegos* (1986) y *Poema del cosmos* (2011)- bajo las categorías de **ciencia y experiencia**. Cada una de estas formas de conocimiento estarían presentes en su proyecto escritural, pero recibiría un tratamiento particular en cada uno de los textos. A partir de esta persistencia temática, de una o ambas categorías en los objetos de estudio, las obras efectuarían un ejercicio interdisciplinario entre poesía y diversas áreas de conocimiento, el cual se sostiene en procedimientos de *transtextualidad* o **trascendencia textual**: antropología, etnografía y astronomía, entre otras. Por lo tanto, **ciencia, experiencia y trascendencia textual** confluirían para comprender los poemarios de la siguiente manera: *Nimia* como una experiencia contemplativa y *De la tierra sin fuegos*, y *Poema del cosmos* como obras hipertextuales, cuyos hipotextos son parte del archivo de la bibliografía de las ciencias sociales y astronómicas. Además, este vínculo interdisciplinario sería una de las características principales de la obra poética de Juan Pablo Riveros.

## Objetivos de investigación

### *Generales*

-Analizar el particular tratamiento que reciben, a lo largo de los objetos de estudios, las categorías de ciencia, experiencia y trascendencia textual.

-Valorar la obra de Juan Pablo Riveros como un trabajo interdisciplinario e hipertextual, el que pone en contacto el discurso poético con diversos discursos científicos (astronómico, etnográfico, antropológico).

### *Específicos*

- Comprender el texto *Nimia* (1980), primer poemario de Juan Pablo Riveros, como un texto donde la experiencia se manifiesta a través de actos contemplativos.

- Proponer *De la tierra sin fuegos* (1986) como un hipertexto poético documental, en el que se hacen visibles las prácticas inhumanas a las que fueron sometidas los pueblos originarios del sur de Chile: selk'nam, yámanas y qawashqar.

-Reconocer la mixtura del pensamiento poético con el pensamiento astronómico y físico en *Poema del Cosmos* (2011) de Juan Pablo Riveros.

-Analizar y comentar las referencias que se realizan, en *De la tierra sin fuegos* y *Poema del cosmos*, a figuras emblemáticas del pensamiento científico como Joseph Emperaire, Galileo Galilei y Stephen Hawking.

*Quiero compartir mi excitación por los descubrimientos que se están realizando y por la imagen de la realidad que va emergiendo de ellos. Me he concentrado en áreas en que yo mismo he trabajado, para poder transmitir una mayor sensación de inmediatez. Los detalles del trabajo han sido muy técnicos, pero creo que las ideas generales pueden ser comunicadas sin excesivo bagaje matemático.*

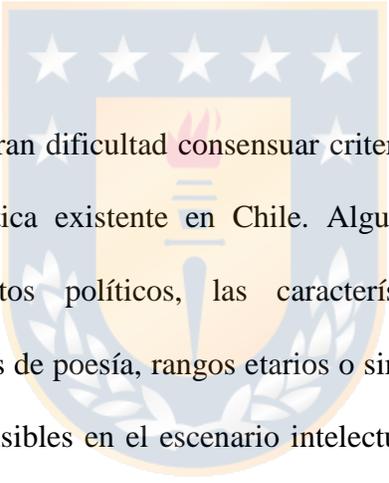
*(Stephen Hawking)*

**Juan Pablo Riveros: tradición literaria y crítica precedente**



A continuación se presenta un panorama de los diferentes estudios que abordan la obra de Riveros, ya sea temática o generacionalmente. Si bien no es extenso, sí es exhaustivo y pretendemos con este apartado valorar las lecturas y propuestas que se han originado a partir de los poemarios publicados por el poeta, además de precisar el contexto de producción en que se inicia y realiza la escritura del poeta.

- **A propósito de Riveros y la tradición literaria**



Siempre ha sido una gran dificultad consensuar criterios para etiquetar, categorizar o agrupar la diversidad poética existente en Chile. Algunos investigadores guían sus estudios según los contextos políticos, las características de la escritura, las autodenominaciones de grupos de poesía, rangos etarios o simplemente siguen los patrones de los autores que son más visibles en el escenario intelectual o artístico de nuestro país. Por esta razón, es que cuando se revisa la crítica sobre la obra de Riveros, nos encontramos con que su obra y por qué no, su persona se encuentra bajo etiquetas como “poesía – poeta neovanguardista”, “integrante de la generación NN” o directamente una poesía - poeta que forma parte de la “generación del 80”.

Uno de los tantos puntos en que estas denominaciones concuerdan es que la producción poética, bajo la dictadura de Pinochet (1973 – 1989), abarca una innumerable cantidad de propuestas estéticas. Iván Carrasco (1999) en “Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX”, asegura que:

Las manifestaciones poéticas posteriores al 11 de septiembre fueron expresiones de rechazo a la dictadura militar muy distintas entre sí. La *neovanguardia* se inició hacia 1970 en el grupo del Café Cinema de Valparaíso, destacando Juan Luis Martínez, Raúl Zurita y Juan Cameron. Su postura era antitradicionalista, polémica, experimental, crítica, como la lírica vanguardista, de la cual adoptaron rasgos textuales como la ruptura de las normas convencionales en la construcción del poema mediante la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetual, de un sujeto despersonalizado, múltiple o escindido. (p. 161)

La ruptura de las formas clásicas de construcción del poema es otro rasgo fundamental de esta época. Esto nos recuerda a *De la tierra sin fuegos* (1986) en donde las normas convencionales de construcción poética se ven subvertidas por la utilización de elementos paratextuales como: epígrafes, citas, mapas, glosarios y fotografías. Esta subversión va acompañada del contexto de producción de las obras: una época de marginación, bloqueo mediático, tortura, exilio y dolor en la que el arte parecía ser una forma de reivindicación de los derechos y la humanidad perdida durante ese periodo.

Esta compleja situación social y política es evidenciada con otra de las denominaciones asignadas o, en este caso, autoasignadas de la poesía producida durante la dictadura militar: “Generación NN”. Es el poeta Jorge Montealegre quien define y explica este nombre. Fabián Muñoz (2006) en su reseña electrónica sobre los poetas chilenos durante la dictadura militar, recuerda las palabras de Montealegre con las que se inicia la denominación “NN” de algunos poetas:

El nombre de la generación tiene poca importancia. También si técnicamente se trata o no de una generación. Al rotularla, acudiendo a la abreviación de la latina expresión *Non Nomine*, que se utiliza para señalar un cuerpo sin nombre (como el de los desaparecidos o el de un transeúnte muerto en la vía pública), he querido hacer también un juego literario: lo nn también es una doble negación. Nada es totalmente nada, nadie es nadie, nunca nunca. (s/p)

Esta reflexión incluye el sentido subversivo de la generación que escribe en dictadura: un nombre que también abarca los campos humanos de la tragedia y que representa a aquellos detenidos desaparecidos que no tienen voz, y que encuentran un mínimo espacio de re-significación en las palabras de Montealegre. De la misma forma en que la indeterminación nominal de los “NN” ocupa un espacio en la historia de la poesía chilena, también los recursos estilísticos más utilizados buscan ser un levantamiento contra la tradición. Así lo advierte Eva Goldschmidt (2002), quien en su texto *Los poetas y el general: Voces de oposición en Chile bajo Augusto Pinochet 1973 – 1989*, hace referencia

a las características de la poesía de esos años, luego de que se levantó la censura (esta sentencia también puede ser leída como una ironía):

Toda la diversidad de recursos significativos. El lenguaje eufemístico, la parodia del lenguaje oficial, la autoironía, la presencia de personajes extemporáneos, etc. Recursos que se utilizan con mayor profusión cuando hay censura y el mismo uso de estas formas elípticas reflejan la realidad de la censura. Se exploraron tanto el arcaísmo como el lenguaje de la calle para dar cuenta poéticamente de la historia; se potenció la poesía escrita por mujeres y aquella surgida desde las culturas de los pueblos originarios. (p. 27)

En esta descripción, una de las características finales se puede reconocer en el proyecto escritural de Riveros, pues *De la tierra sin fuegos* es un texto en que se potencia la visibilización de los pueblos originarios, cuya población fue severamente diezmada por el proyecto colonizador occidental. Si bien esta poesía no surge de los mismos pueblos originarios de Tierra del Fuego, el juego imaginativo del poemario es el lugar donde se articula la reivindicación de las culturas perdidas, pues se rescatan voces, tradiciones y prácticas culturales propias de los fueguinos.

Frente a esta situación política, la poesía chilena se encuentra asediada por las adversidades contextuales como la censura, el castigo, la tortura y falta de expresión. Sin embargo, a nivel estético y artístico, se reconoce una proliferación de nuevas formas de lo poético. El portal *Memoria Chilena*, dedica una reseña a la poesía de los ochenta, en la que comenta alguna de estas características estéticas:

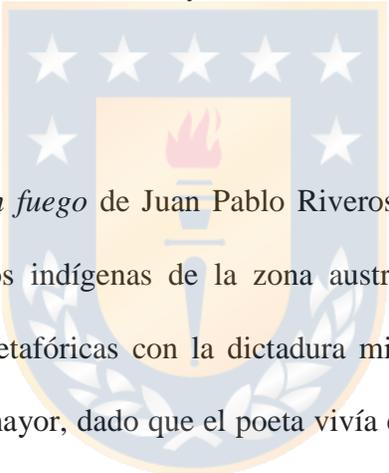
No obstante, también se abrieron nuevos caminos para la poesía chilena, vinculados principalmente a la llamada escena de avanzada y que incluyó la obra de los poetas Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Raúl Zurita, entre otros, quienes vincularon su trabajo con el quehacer de las vanguardias artísticas y desplazaron el foco de atención poética hacia nuevos territorios textuales, intentando generar una ruptura con la tradición y el canon poético existentes. (s/p)

Es interesante apreciar que no son muchos los estudios que mencionan a Riveros dentro de este panorama artístico - cultural. No obstante, su obra poética podría ser caracterizada como un proyecto que atraviesa nuevos territorios textuales, los que quizás no son únicamente una ruptura de la tradición o del canon, sino más bien una característica de lo que, hasta ahora, comprende su propio proyecto escritural. A pesar de que los años de publicación corresponden al nuevo siglo, *Poema del frío* (2001) y *Poema del cosmos* (2011), son textos que también se mueven por nuevas formas de representación poética como el uso de técnicas de transtextualidad con las que se representan y construyen los poemarios.

Existen, además, algunas características que me parecen interesantes de destacar, y que pertenecen al contexto generacional en el que inicia su proyecto escritural. Thomas Harris (2002), en su artículo “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) (1990)”, reflexiona sobre el impacto de la dictadura en los poetas que publican o inician su trabajo poético en esta época: “la poesía, tanto en su génesis como en su textualidad, no es un producto cultural ahistórico” (p. 44). Esta sentencia invita a pensar en lo permeable que pueden llegar a ser los textos poéticos que se ve afectados por los eventos sociohistóricos

que la rodean. En este sentido, la poesía de Riveros también muestra el impacto de algunos acontecimientos que son reconocibles en su escritura: El exterminio de las culturas de Tierra del fuego, la travesía de Richard Byrd por la Antártica chilena o los avances científicos relacionados con el estudio del cosmos. Por lo tanto, su escritura es una escritura en movimiento que transita por diferentes hitos de la realidad que circunda al poeta.

Finalmente, a nivel generacional, es posible comentar el impacto que produjo la publicación de *De la tierra sin fuegos*, a pesar de ser publicada en el contexto de silencio mediático que sufría la poesía de los años ochenta. Thomas Harris (2002) evalúa esta obra de Riveros en los siguientes términos, incluyendo el factor del ocultamiento de las obras subversivas de la época:



*De la tierra sin fuego* de Juan Pablo Riveros, gran recriminatoria sobre la extinción de los indígenas de la zona austral, que establece espléndidas asociaciones metafóricas con la dictadura militar. En este caso el silencio crítico es aún mayor, dado que el poeta vivía en la época de la aparición del libro citado en Concepción, es decir, en la abisal distancia de la provincia.

(p. 57)

En síntesis, Juan Pablo Riveros ha sido incluido como poeta de una generación marcada por las dificultades sociopolíticas de la década del '80. Algunas de las características de esta generación se pueden encontrar en sus poemarios, pero, además, su proyecto escritural es una voz distintiva que se abrió paso en medio del silencio cultural obligado, al que fueron sometidas las manifestaciones artísticas chilenas de la época.

- **A propósito de Juan Pablo Riveros y la crítica precedente**

- **A propósito de *Nimia: Poemas en prosa* (1980)**

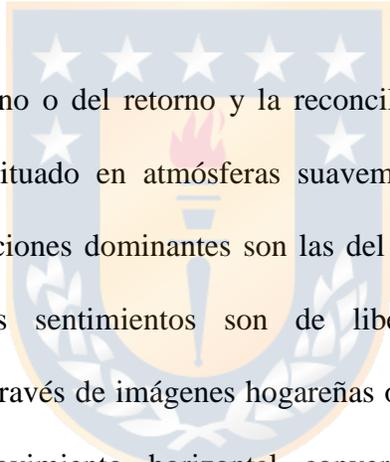
Podemos fijar el comienzo del estudio de los poemas de Riveros con el artículo - epílogo de Mauricio Ostria, el cual fue incluido en la primera y única edición de *Nimia: Poemas en prosa*, titulado “Peregrinaciones y regresos”. La reflexión de Ostria persigue un objetivo específico: introducir o guiar a los lectores en el universo poético de Riveros, al enfatizar las principales características del incipiente trabajo del poeta puntarenense.

Las isotopías de la peregrinación y del regreso son las claves que estructuran la lectura de Ostria (1980), la cual destaca por el minucioso seguimiento que hace del poemario. En relación a la primera isotopía, el estudioso afirma que:

Los poemas del exilio o de las peregrinaciones tienen su centro en el yo solitario, ávido de reencuentros, nostálgico, precario. La relación con el mundo es de identificación o de oposición lacerante (...). Tales imágenes van frecuentemente asociadas a una visión de mundo deteriorado, disgregado, irredento (...). La visión monocorde de este subconjunto, en suma, es de desintegración y orfandad. El yo solitario deambula por las calles sin rumbo ni destino, agobiado por lo precario de la existencia

personal, por la incapacidad de comunicación y por las inclemencias del medio urbano y natural. (pp. 108, 109, 110)

Es interesante aclarar que el trabajo de Ostria aparece desprovisto de un marco teórico – conceptual, por lo que, a nuestro parecer, la labor de proponer las primeras apreciaciones sobre la poesía de Riveros se ve enriquecida. El carácter melancólico del primer subconjunto que analiza el crítico, se ve aplacado por el segundo grupo de composiciones, que son rotuladas bajo el signo del retorno. En referencia a esta segunda categoría Ostria (1980) explica lo siguiente:

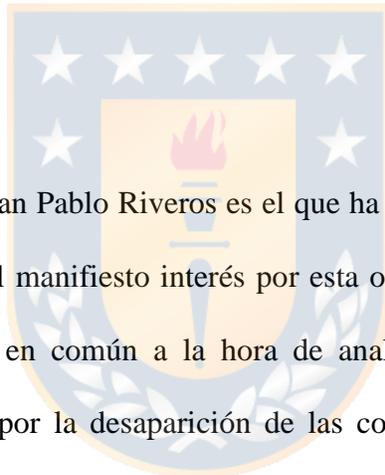


Poemas del reino o del retorno y la reconciliación en los que el poeta se siente llegar, situado en atmósferas suavemente cálidas y gratificadoras. Aquí las sensaciones dominantes son las del reposo y la calidez, refugio y protección; los sentimientos son de liberación y solidaridad; todo manifestado a través de imágenes hogareñas o de parejas gratificadas por el amor, con movimiento horizontal convergente o vertical ascendente (encuentros, miradas hacia lo alto, objetos aéreos, etc.). (p. 108)

El permanente contraste que existe entre los subconjuntos identificados por Ostria se diluye en una tercera categoría en la que se produce una mixtura de ambos grupos. La indeterminación de aquellos poemas que no son clasificados en ninguno de los subconjuntos se debe principalmente a que en dichas creaciones “las sensaciones, sentimientos e imágenes se combinan, enfrentándose dialécticamente” (1980, p.108).

En relación a esta investigación, el artículo es altamente significativo, ya que, por una parte, contextualiza la producción de Riveros, promoviendo así las posibles interpretaciones del poemario y, por otra parte, se ha convertido en el único trabajo de análisis de *Nimia* (1980), el cual nos permite establecer similitudes y distancias entre nuestra tesis y la crítica literaria.

- **A propósito de *De la tierra sin fuegos* (1986, primera edición – 2001, segunda edición)**



El segundo libro de Juan Pablo Riveros es el que ha suscitado la mayor atención de la crítica literaria. A pesar del manifiesto interés por esta obra, la mayoría de los estudios encuentran un mismo punto en común a la hora de analizar el poemario: el ejercicio antropológico y la denuncia por la desaparición de las comunidades nativas del sur del continente americano (selk'nam, yámanas, kawashkar).

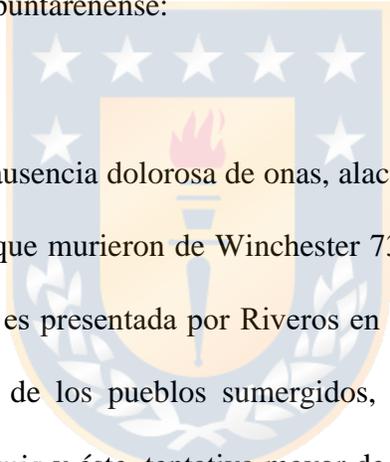
En una reseña publicada en el N° 39 de la Revista *Inti*<sup>2</sup>, Hernán Castellano (1994) se refiere al notorio carácter interdisciplinario del libro de Riveros: “Es *De la tierra sin fuegos* la ecuación de muchas escrituras diferentes pero no contradictorias, sueños del cielo y de la

---

<sup>2</sup> El autor de este trabajo advierte que en una reseña es imposible establecer un análisis exhaustivo, por lo que se comprende que las ideas ofrecidas sean especies de trazos o líneas, las cuales podrían desembocar en reflexiones mayores: “Un proyecto literario tan complejo como éste, cuyo sincretismo toca la historia, la antropología y la política contemporáneas, no puede agotarse en una reseña. Necesita el espacio de un ensayo en profundidad. Pero podemos — anticipando o sugiriendo tal estudio — señalar algunas pistas que nos llevan a apoyar nuestras primeras observaciones, y de paso describir este libro en su mejor esencia, esto es desde los elementos constitutivos que configuran una forma de cosmología poética”. (1994, p.322)

tierra, donde la mitopoyesis se origina en los astros que dieron vida a los inmortales, los antecesores de los pueblos de los canales y su cultura cósmica y terrestre” (p. 322).

Asoma en el fragmento anterior una clave para nuestra lectura: la asociación de los elementos terrenales y los cósmicos. La idea se acopla con nuestra propuesta de investigación, en la que analizaremos el progresivo desarrollo temático en la obra de Riveros, el cual está cifrado por la ciencia, la experiencia del sujeto poético y la forma en que comprende la realidad contemplada en sus poemas. Castellón también alcanza a percibir esta progresión temática, ya que para él *De la tierra sin fuegos* es una extensión del primer texto publicado por el puntarenense:



La presencia / ausencia dolorosa de onas, alacalufes, yámanas, los habitantes de los canales que murieron de Winchester 73, o han desaparecido antes de asimilarse (...) es presentada por Riveros en los términos metafóricos de la propia etopeya de los pueblos sumergidos, encontrando el nexo entre su primer libro *Nimia* y éste, tentativa mayor de signar la génesis de la palabra más austral de todas, la que nunca se dijo antes, la que precede acaso a la palabra "estructurada", occidental, que proviene de muy diversas raíces ontológicas, filológicas y culturales. (p.322)

Es innegable el ejercicio intelectual de Riveros por condensar, en una experiencia poética, las diversas áreas del conocimiento desde las cuales se puede abordar la denuncia por la opresión de las comunidades nómades. Sumado a la fuerte carga que encierra este

poemario, Castellano (1994) fija certeramente su atención en *De la tierra sin fuegos*, como representante de los libros – objetos, al incluir en su edición elementos gráficos que son paratextos indispensables que refrendan la fuerza ilocutiva de los poemas de Riveros:

Especial mención merecen las fotografías. Extraordinarios documentos de una raza desaparecida, el autor nos señala que fueron tomadas por el propio Gusinde, en los años veinte. Patéticas o desgarradoras, siempre conmovedoras, las fotos muestran a jóvenes y viejos Yámanas, en sus ceremonias mágicas, en su cándida desnudez, o en calidad de carne de degollina, masacrados en las excursiones deportivo-empresariales de los colonos europeos. Observando estas fotos, uno siente calarse la duda sobre la veracidad del concepto de "civilización cristiana occidental", tan manido y socorrido para sustentar, justificar y promover atrocidades del pasado y del presente. (p. 323)

En relación a la línea de análisis que sugiere el ejercicio poético de Riveros como una denuncia, aparecen dos artículos de Ostria, ambos publicados en 2010, donde esta vez se articula la propuesta de lectura bajo los criterios del pensamiento ecocrítico. El primero, “Globalización, ecología y literatura: Aproximación ecocrítica a textos literarios latinoamericanos”<sup>3</sup>, solo incluye el nombre de Riveros en una lista de escritores que han

---

<sup>3</sup> Roberto Forns Broggi, en su artículo “La conciencia ecológica del poeta: hacia la descentralización de la ciudad latinoamericana”, sugiere que no se trata solamente de denuncias poéticas, sino también de un sentimiento nostálgico que da cuenta de la pérdida de comunión entre el sujeto ciudadano y la naturaleza: “encuentro en algunos poetas latinoamericanos una concepción poética construida alrededor de un anhelo por reparar una pérdida de contacto con la Naturaleza. Menciono este modo porque me parece útil como algunos poetas han encontrado su contundencia expresiva gracias a las fuerzas y formas de la Naturaleza”. (1998, p.6)

fijado su atención en temáticas vinculadas con el problema o crisis medioambiental<sup>4</sup>: “en poesía, no son pocos los escritores que han asumido una postura militante en cuanto a denunciar y resistir las políticas y los atentados en contra del medioambiente” (2010a: 103). En este trabajo, Ostria (2010 a) se encarga de perfilar las lecturas ecocríticas como una modalidad que busca la armonía entre la expresión artística y la naturaleza:

La literatura, en tanto expresión simbólica de las relaciones del ser humano con el mundo (el de las cosas y el de la subjetividad), no puede estar ajena a la problemática ambiental. En efecto, las preocupaciones ecológicas pueden rastrearse tanto en importantes textos (narraciones, poemas, ensayos), como en diversos trabajos críticos y hasta en algunas obras de teoría literaria y semiótica. (p. 101)

Este fragmento conecta la primera propuesta del crítico con el segundo artículo que publica en ese mismo año: “Notas sobre Ecocrítica y poesía chilena”. Si bien es similar al primero, este trabajo se concentra en escritores nacionales, cuyas obras han indagado en la recuperación, denuncia o engrandecimiento de los elementos naturales. En efecto, el autor señala que en el caso de Riveros, la destrucción del medioambiente “se funde con la destrucción de los indígenas y sus culturas” (2010b, p. 185). Además de referirse a la imputación realizada en el poemario, Ostria distingue cierta particularidad con las que se

---

<sup>4</sup> Además de Juan Pablo Riveros, Ostria incluye en su lista a los siguientes poetas: “Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, Giconda Belli, Roberto Juarroz, Raúl Zurita y Rosabetti Muñoz”. (2010a, pp. 103 – 104)

articula *De la tierra sin fuegos*. Este rasgo tienen que ver, principalmente, con la forma en que se construyen los poemas que forman parte del texto:

Por vía imaginativa y documental, se va construyendo, por una parte, la visión de los vencidos, el recuerdo y la elegía, sin lamentos, sin tristeza, mas honda, convincente –“no es ona la tristeza”– (81). Donde la acumulación de formas pretéritas conclusas, clausuradas sugieren el vendaval de cambios maléficos que sustituye al hieratismo religioso, inmutable, del ya no más presente continuo. Por otra, como el antiguo cronista, el hablante formula su ‘protestación’ sobre la historia: “me he atenido a la más estricta verdad”. (2010b, p. 187)

Los planteamientos de Ostria sugieren que la obra de Riveros se constituye como un discurso elegíaco y verídico, el cual ilumina pasajes omitidos de la historia antropológica chilena. Es una recuperación de los trabajos etnográficos que intentaron describir a las comunidades australes, pero esta recuperación es mediada no por el lenguaje del científico explorador, que sirve de base para la re-construcción de la experiencia lírica<sup>5</sup>, sino que está mediada por el discurso poético del artista.

---

<sup>5</sup> En el artículo de Oscar Galindo (2000), “El imaginario insular antiutópico en la poesía Chilena reciente”, este sugiere que *De la tierra sin fuegos* es un texto fuertemente influenciado por las obras de Gusinde y Empeaire, este estudio antropológico de ambos: “sirven de base para la escritura de uno de los más soberbios libros de poemas sobre estas culturas, *De la tierra sin fuegos* del poeta magallánico Juan Pablo Riveros (1945), autor además del poemario *Nimia. Poemas en prosa* (1980). *De la tierra sin fuegos* se divide en diversas secciones que ordenan los núcleos referenciales dados por la naturaleza y las culturas selknam, yámanas y qawashqar (...). El libro se abre con una dedicatoria a los dos científicos y un epígrafe de Martín

En el último lugar de esta sección de la crítica precedente, incluimos el artículo de Arnaldo Donoso (2007), “Acero y fuego: Discursos homocinéticos”, ya que se aleja un poco de la línea temática que une a los discursos anteriores. En este trabajo, el estudioso analiza el poemario desde varias perspectivas, pero la conciencia ecológica pasa a un segundo plano, ya que el eje central que estructura su propuesta es la forma cómo se articulan discursos interdisciplinarios (científico, poético, antropológico, etnográfico, etc.) en la obra de Riveros<sup>6</sup>.

El artículo presenta un análisis que va desde lo cuantitativo hasta lo cualitativo. Por una parte, se identifica cada sección con su respectivo número de composiciones: I: Naturaleza”, “II: Precauciones”, “III: Selknam”, “IV: Yámanas”, “V: Qawashqar” y “VI: Despedida”. Por otra parte, el autor selecciona algunos de esos textos para ejemplificar la idea de discursos “homocinéticos” en los que se funde la voz poética con el discurso externo que sirve como plataforma del trabajo poético. Donoso sintetiza en el siguiente párrafo, las características presentadas por el segundo poemario de Riveros:

*De la tierra sin fuegos* subordina unidades enunciativas de segundo grado que coexisten de manera paralela, aleatoria y secuencial. Elementos paramétricos incrustados a lo largo del entramado textual que expanden y diseminan vectores que profundizan las fragmentaciones del texto hasta

---

Gusinde: “Todos estaban ahí aniquilados por la insaciable codicia de la raza blanca y por los efectos mortales de su influencia... Sólo las olas del Cabo de Hornos, en su constante movimiento, están susurrando responso a los indios desaparecidos”. (p.180)

<sup>6</sup> El discurso poético de Riveros se uniría, según el estudio de Donoso: a) al discurso reivindicatorio (histórico – antropológico): “el argumento reivindicatorio, “histórico y antropológico de las sociedades y culturas anuladas y exterminadas en la zona austral de Chile” (Carrasco, 1998b, p. 70), esto durante las postrimerías (último tercio) del Siglo XIX y comienzos del XX, mediante la reconstrucción imaginaria de la cosmovisión de tres grupos étnicos y sus conflictos con el elemento invasor” b) al “discurso antidictatorial, que intenta establecer semejanzas suprahistóricas entre las matanzas de selknam, yámanas y qaweshqar, y las de la dictadura militar, específicamente con los casos “degollados” (1985) y “quemados” (1986)”.

unirlas en un bloque discursivo con una escritura hipertextual impecable, palpable en fuego y acero en sus polos de desviación. Las páginas escritas por el *caspi* Juan Pablo Riveros son bricolaje, resistencia y reivindicación (2007, s/p).

En síntesis, los artículos que enfocan sus observaciones en la segunda obra de Riveros tienden a exhibir el carácter de denuncia que presenta el poemario, pero no se adentran las relaciones transtextuales que dan cuenta de la violencia tanto física como simbólica, elementos que sí son considerados por Riveros y Guside para retratar la existencia de las etnias del sur.

- **A propósito de *Libro del frío* (2000)**

A diferencia *De la tierra sin fuegos*, el tercer libro de Juan Pablo Riveros, editado en 2000 por Cosmigonón, no ha despertado un interés de estudio por parte de la crítica literaria y/o especializada. En nuestra búsqueda encontramos dos notas y un artículo que propone una lectura de esta obra.

Comenzamos la revisión con “Caminos del frío”, nota de Castellano (2001), en la que propone una progresión temática que une *Nimia* (1980), *De la tierra sin fuegos* (1986) y el *Libro del frío* (2000):

La idea del frío como aventura y condición humana extrema, ya estaba presente en la fulgurante imaginería de *Nimia* y se desarrollaría en una forma diferente en *De la tierra sin fuegos*, apoyándose en diversas formas de mitemas, para culminar en *Libro del frío*. La nieve -alternadamente blanca o roja de sangre y miseria- es un camino misterioso para las almas, un sendero que se insinúa a nivel de la palabra y el logos poético, donde la aventura espiritual de la obra de Juan Pablo Riveros habría de desarrollarse en los veinte años que median entre *Nimia* y *Libro del frío*. (s/p)

En relación a nuestra investigación, los planteamientos de Castellano verifican inicialmente la concatenación temática desde la cual se puede explorar la obra de Riveros. Si bien el autor de la nota sigue los rastros del frío, no es solo este eje el que une las obras, ya que también la percepción sobre la realidad cósmica, el lugar del sujeto en el mundo y la ciencia son categorías desde las cuales se puede comprender el desarrollo de la obra del puntarenense. Estos ejes quedan propuestos por Castellano en la conclusión del ensayo, en la que asegura lo siguiente:

En este libro multiforme y tumultuoso en su trasfondo, la angustia y la serenidad terminan por balancearse en la prosodia de su poesía pura, elemental como una pregunta elemental o el primer vagido musitado en el silencio. El conocimiento científico, como en *De la tierra sin fuegos*, es completo y perfectamente documentado en cuanto a la antropología, la biología y la cosmología, pero se disuelve y finalmente se consolida en el

poder elocuente de la metáfora. Al final, es el logos poético el que prevalece, porque es el único capaz de asimilar todas las preguntas y responder a la vez con el silencio y con el canto. (2001, s/p.)

La idea de un “libro multiforme” es retomada por la nota/presentación escrita por Andrés Gallardo (2004), en la que se enuncian características generales del tercer poemario de Riveros. Publicada como archivo periodístico, en 2004, “Poesía del frío” se adentra en los rasgos no solo estilísticos, sino también editoriales, trabajo del que estuvo encargado Oscar Lermenda. Se destacan las virtudes de las composiciones poéticas, pero también los rasgos que convierten a *Libro del frío*, en un libro-objeto<sup>7</sup>, en el cual los paratextos, al igual que en *De la tierra sin fuegos* cobran una alta relevancia:

El *Libro del Frío* se presenta en un formato mayor, en un papel de gramaje generoso, impreso en tonos grises y, entreveradas en la fibra íntima de la página con texto, imágenes desleídas de las tierras antárticas. Texto, letra, papel, ilustración: todo es sobrio, todo es silenciosamente centrado en su

---

<sup>7</sup> Parte de este estilo editorial, Gallardo lo vincula al trabajo como editor que también realizó Riveros. Sobre este desempeño, el crítico señala lo siguiente: “Juan Pablo Riveros sabe lo que es publicar un libro de poemas. Juan Pablo Riveros ha sido editor. Durante la década del ochenta, en este mundillo pencopolitano, muchos libros de poesía se debieron a su tesón y a su gestión. Libros sencillos en su formato, pero hermosos y pulcros, como los de Ramón Riquelme o Tomás Harris vieron la luz bajo el sello de Ediciones Sur. Juan Pablo Riveros también es poeta, y él mismo se preocupó de entregar al público, en 1986, una edición estupenda de “De la Tierra sin Fuegos”, uno de los textos fundamentales de la poesía chilena de los últimos tiempos, y que por cierto, en este país donde los poetas han de ser también parte de la farándula, no ha tenido la repercusión que merece”. (2004, s/p)

propia pero digna soledad. Un verdadero orgullo para la poesía y para la industria editorial de Concepción. (2004, s/p) (El destacado es de Gallardo)

El valor de las notas introductorias está dado por la posibilidad de entregar al lector posibles caminos de comprensión. Son textos breves que contextualizan la poesía de Riveros, que se caracteriza por dialogar intensamente con otros textos de áreas tan diversas como la antropología, la etnografía y el registro científico.

En último lugar, comentaremos el ensayo de Kate Jenckes, quien en 2003 en el N° 37 de la revista *Estudios Hispanoamericanos*, publica “Poetry at the Ends of the Earth: Juan Pablo Riveros's *Libro del frío*”, estudio que busca analizar la relación existente entre los límites geográficos del mundo –literales – y los límites de la palabra poética – metafóricos/simbólicos –:

El lenguaje, dominio de la figura y la “transfiguración,” también designa el límite entre el finito y el infinito, entre el mundo que conocemos o creemos conocer y un mundo que no podemos comprender en nuestros sistemas de conocimiento, pero cuyos movimientos podemos registrar remotamente, y hacia lo cual podemos enviar nuestros esfuerzos de comprensión, sin recibir nunca la garantía de una respuesta. (p. 312).

Jenckes valora el poemario como “un intento de hacer resaltar esta sombra que existe entre las constelaciones y consolidaciones del lenguaje, como modo de testimoniar o dejar que el lenguaje mismo testimonie el infinito que queda dentro y fuera de nuestras

estructuras de comprensión” (p.312). No obstante, a nuestro parecer, la palabra poética aparece como la mediación entre la finitud de las costas antárticas y el infinito del cosmos. Los elementos que median esta búsqueda de comprensión de la materia perpetua son los signos de la luz y el silencio que se le revelan al poeta a lo largo de los versos que componen el *Libro del frío*.

- **A propósito de *Poema del cosmos***

El último libro publicado por Riveros es el que menos atención ha recibido de la crítica literaria. Es posible encontrar algunos comentarios en medios electrónicos, pero se advierte en ellos lecturas poco rigurosas, las que no podrían ser consideradas como parte de la crítica que precede a nuestra investigación. Es por esta misma razón que solo hemos seleccionado dos trabajos: el primero, es un comentario al libro realizado por Ingrid Odgers (2012) en el portal online *Vitrinasur*. Lo hemos escogido porque se incluye en la sección dedicada a la presentación de textos literarios de diversa índole.

Rescatamos de este artículo la perspicacia de su autora para apreciar la importancia de la experiencia poética que encierra el libro. Si bien es un comentario escueto, se mencionan los elementos que caracterizan la última creación del puntarenense:

Para el poeta Riveros, que abre de par en par la puerta de su poética, la ventana del conocimiento e invita a la contemplación, la poesía representa un ritual, unión sagrada, ceremonial santificado, perpetuo, tal como lo experimentaba el gran poeta mexicano Octavio Paz. Y el Cosmos: Palabra. Contemplación. Silencio. Poesía. (2012, s/p).

Si bien en ningún momento reflexiona sobre la importancia del pensamiento científico en la obra, Odgers ensambla el trabajo de Riveros con la contemplación y el silencio, modalidades claves que permiten el ingreso al estudio de la obra.

El segundo artículo, “Las maravillas del multiverso” de Juan Mihovilovich (2012), disponible en el portal *letras5*, se adentra tanto en el carácter mítico – primigenio de la primera parte del poemario, como el carácter científico astronómico de la segunda parte. Al comenzar su ensayo, Mihovilovich describe el libro de Riveros en los siguientes términos:

Juan Pablo Riveros nos presenta, inicialmente, un itinerario apoteósico, si cabe el término. Un tránsito primigenio, una elucubración histórico-mítica sobre la creación del mundo que habitamos a través de un desciframiento de las diferentes culturas terrenales y que han estructurado de diverso modo la creación del hombre, las concepciones de Dios y el Universo. Un salto cualitativo hacia los mitos de los diferentes continentes. Pero, ello constituye apenas el *iceberg*, la parte visible de una composición épico-cósmica que trasciende las cosmogonías aprendidas (y olvidadas) por el ser humano actual. (2012, s/p)

Nuestra investigación concuerda con varias de la tesis que incluye el extracto: en primer lugar, creemos que la progresión temática que se aprecia en la obra de Riveros es, sin duda, una revisión desde el pensamiento mítico hasta el pensamiento científico; en segundo lugar, el lenguaje poético en la obra puede representar también un ejercicio de desciframiento del modo de comprensión del universo; en tercer y último lugar, es una obra cuya riqueza semántica y simbólica trasciende las esferas del conocimiento que históricamente se han visto separadas, ciencia y poesía.

Al finalizar la revisión de la crítica precedente, podemos establecer varios comentarios que sintetizan lo expuesto en este apartado:

-La obra de Juan Pablo Riveros pareciera no haber recibido la atención de la crítica, a pesar de que sus poemarios han sido distinguidos nacionalmente. Esto lo podemos verificar al ver, a lo largo de este apartado, que son por lo menos tres los nombres de estudiosos los que se repiten en las diferentes secciones en que dividimos este capítulo: Mauricio Ostria, Andrés Gallardo y Hernán Castellano.

-El hecho de que no exista un mayor análisis de la obra supone por lo menos dos ventajas: la primera es que se puede proponer una variedad de posibles lecturas para los poemarios. La segunda es que se nos permite, con nuestro estudio, reflexionar de manera global sobre la obra de Riveros.

# I

## *Nimia* o la escritura lejana de Juan Pablo Riveros



## I.I. *Nimia* o la escritura lejana

En el prólogo a *Poema del Cosmos* (2011), su penúltima obra publicada a la fecha, Juan Pablo Riveros efectúa una sutil referencia a *Nimia*, en la que reconoce la importancia de este primer poemario en su carrera literaria: “Evoco, no obstante, recorridos por mi tierra lejana del sur en momentos trascendentales de mi vida y de los que naciera mi primer libro” (p. 9).

Los 46 poemas en prosa que constituyen el libro permiten proponer una lectura de este a partir de la unión entre la voz poética, su experiencia y el paisaje austral, caracterizado por “su geografía y sus nevadas latitudes” (Castellano, 1994 p. 154).

Este análisis propone una revisión de la experiencia a través de claves como los actos contemplativos realizados por el sujeto poético, su vínculo con el paisaje austral y las imágenes interiores, además de lo nimio, lo mínimo, como cualidad o representación de lo inmenso.

## I.II. La experiencia poética como contemplación

Existe en *Nimia* una preferencia por observar, describir o expresar la realidad de una manera contemplativa. Estamos ante una situación en la que el sujeto poético o la voz poética, quien se aleja del mundo para contemplarlo, se enfrenta a la posibilidad de que su experiencia se vuelva inexpresable, una experiencia, como señala George Steiner (2003), “donde la voz humana se halla sofocada o se refugia en un silencio desesperado” (p. 155). Frente a esto, el sujeto poético elabora su discurso desde la distancia que establece entre lo que avista y lo que describe. Es decir, en *Nimia* el proceso de comunicación literaria está mediado por el acto contemplativo que realiza el poeta; una lírica reflexiva que suscita, en los lectores, la comprensión acerca de lo observado.

En 1916, Ramón del Valle Inclán (1974) publica el ensayo *La lámpara maravillosa: Ejercicios espirituales*, en el que reflexiona sobre el conocimiento poético y sobre cómo la contemplación es uno de los caminos para acceder a este: “La contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa, quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo” (p. 521). Desde su trabajo como dramaturgo, novelista y poeta, Valle Inclán percibe en el acto contemplativo una manera de aproximarse a la gnosis poética y la experiencia poética. En este trabajo entenderemos la *experiencia poética* a partir de una premisa básica: la relación de los seres humanos con su entorno y cómo la aprehensión de la realidad se condice con la comprensión interna que se hace de esta. Esta concordancia abarca los más variados aspectos: desde lo sensitivo (representado por cada uno de los cinco sentidos) hasta la incidencia de la memoria en cómo almacenamos y entendemos el mundo.

Para nosotros, a diferencia de las definiciones propuestas por el DRAE, en el que la *experiencia* se vincula principalmente con ideas como conocimiento o aprendizaje adquirido, *experiencia* es también la interacción que se establece entre los sujetos y el mundo circundante en el que habitan. Por lo tanto, la *experiencia poética*, en términos iniciales, es la comunicación de esta reciprocidad del sujeto con el mundo a través de la palabra.

Heidegger en *Arte y poesía* (1992), específicamente en el capítulo dedicado a Holderlin, discute sobre la importancia del habla y el discurso a la hora de comunicar la experiencia: “El habla es su propiedad. Dispone de ella con el fin de comunicar experiencias, decisiones, estados de ánimo. El habla sirve para entender” (p. 105). Esta discusión nos permite refrendar nuestra propuesta de experiencia poética.

Relacionado con la reflexión sobre la importancia del habla a la hora de transmitir la experiencia, Octavio Paz (2003), en el capítulo “El poema” de *El arco y la Lira*, es aún más específico al sugerir que es el poema el camino para acceder a la comprensión de lo que en este estudio entenderemos por experiencia poética:

A través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí. Objeto magnético, secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias, gracias al poema podemos acceder a la experiencia poética. (p. 51)

Para Paz, el poema necesita insoslayablemente de la experiencia poética, la cual no difiere de la identificación del sujeto con la realidad, sino más bien que nace de esta para traspasar, incluso, los límites propios del lenguaje: “La verdad del poema se apoya en la experiencia poética, que no difiere esencialmente de la experiencia de identificación con la realidad” (p.126). A lo largo de *El Arco y la Lira*, Paz instala la experiencia poética en el ámbito de la revelación, en donde la condición humana o la condición del ser es una posibilidad con la que el poeta puede trascender “todos los contrarios que lo constituyen” (p. 163):

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser. Y en este sentido sí puede decirse, sin temor a incurrir en contradicción, que el poeta crea al ser. Porque el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace. (p. 162)

Si Heidegger reflexiona sobre el discurso y la experiencia y Paz se adentra en la experiencia poética, Gastón Bachelard en *Poética del espacio* (2000) amplifica las palabras escritas por Rainer María Rilke a Clara Rilke para proponer un vínculo entre arte y experiencia: “Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia” (p. 191). En el caso de Riveros, este extremo está condicionado por el paisaje austral que circunda su mirada. Bachelard no solo centra su atención en las características una experiencia, sino que además involucra la figura del

lector que interactúa con los versos: “Los poetas nos ayudarán a descubrir en nosotros un goce de contemplar tan expansivo, que viviremos, a veces, ante un objeto próximo, el engrandecimiento de nuestro espacio íntimo” (p. 176). Esta idea es reforzada por el carácter humano tanto de la creación poética como de la experiencia de lectura en la que el lector cobra un rol fundamental: “para que el goce de leer sea reflejo del goce de escribir como si el lector fuera el fantasma del escritor” (p. 16). Es por esta razón que Bachelard califica los poemas como “realidades humanas” y la actitud contemplativa como un valor humano: “la actitud contemplativa es un valor humano tan grande que presta inmensidad a una impresión (...) hay que vivirla en su inmensidad poética” (p. 184).

Sumado a los aportes de Bachelard, George Steiner (2003) sostiene en *Lenguaje y silencio* que un acto contemplativo sería una observación visionaria con la que se “puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato. Cuando se logra ese entendimiento, la verdad ya no necesita sufrir las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente” (p. 29).

A la luz de esta actitud contemplativa, los poemas de *Nimia* funcionan como una región media o intermedia en la que se aprecia, por una parte, la codificación de la mirada del poeta y, por otra parte, el conocimiento reflexivo que se expresa a través de la palabra. La actitud contemplativa se caracteriza, en primer lugar y siguiendo una definición estándar, por la atención y el detalle con el que se describe y observa la realidad. En segundo lugar, por la predominancia de una actitud en la que se anula el movimiento del sujeto que comunica su realidad (sujeto espectador y no actante). En tercer lugar, por la distancia que se produce entre los objetos contemplados y quien los contempla (matriz espacial). En cuarto y último lugar, porque este acto de fijar la mirada para describir su

realidad no es objetivo, pues no se trata de un mirar ingenuo, sino de una profunda indagación metacognitiva sobre cómo el contexto natural y cultural afecta el ánimo o temple del hablante. El efecto del contexto natural en el temple del sujeto ha sido revisado por estudios que centran su atención en la obra de Riveros. Hernán Castellano, en su artículo titulado “Caminos del frío: La obra poética de Juan Pablo Riveros” (2001), plantea lo siguiente:

La idea del frío como aventura y condición humana extrema, ya estaba presente en la fulgurante imaginería de *Nimia* (...) La nieve -alternadamente blanca o roja de sangre y miseria- es un camino misterioso para las almas, un sendero que se insinúa a nivel de la palabra y el logos poético. (p. 3)

La actitud contemplativa del sujeto poético tiene su génesis en el contacto con la experiencia sensorial, afectiva, cotidiana y cultural que surge del resultado de su interacción con el abrumante paisaje austral. Este modo de relacionarse con su contexto es cualitativamente distinto a una mirada objetiva, ya que a través de esta actitud contemplativa tanto el poeta como el lector pueden acceder al conocimiento experiencial que se declara en el poemario (descripción del mundo a partir de la perspectiva del sujeto poético). Entenderemos este conocimiento experiencial como una dimensión transformadora que incide directamente en el saber de quien conoce y comunica.

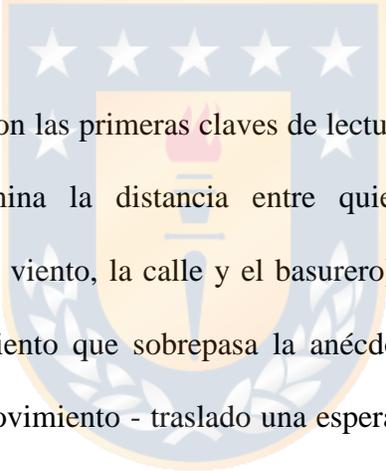
Esta actitud contemplativa aparece desde las primeras páginas del texto. En “Poblados”, poema que inaugura *Nimia*, leemos:

Una noche me detuve tras la ventana.

El viento arañaba el basurero que apenas se mantenía inmóvil en la calle. Las cosas que ahí sobresalían formaban un gran poblado de circunstancias oscuras. En el interior los demás habitantes hacían esfuerzos sobrehumanos por resistir.

¿Cómo – decían ellos – podremos realizar el traslado desde este poblado hasta aquel otro tan hondo en su simpleza? ¿Cómo?

La noche moría en el marco de la ventana. (p. 9)



Detenerse y observar son las primeras claves de lectura. El registro de una situación particular y objetiva determina la distancia entre quien contempla y los objetos contemplados (en este caso el viento, la calle y el basurero). A partir de esta distancia es que se accede a un conocimiento que sobrepasa la anécdota inicial; los habitantes que resisten y que buscan en el movimiento - traslado una esperanza (evidenciado en el uso de la pregunta retórica iniciada por “Cómo”). Además, se observa que este acto contemplativo prescribe la lejanía del hablante respecto de los objetos contemplados, ya que la frase “la noche moría en el marco de la ventana” expresa, tanto a nivel denotativo como connotativo, una separación entre el poeta y la realidad que lo asedia, no obstante, dicha distancia no imposibilita que acceda a una comprensión holística del mundo observado en el que, en este caso, se ha humanizado la materia inorgánica que se describe.

El ejemplo nos permite apreciar que la experiencia poética aúna el discernimiento o expresión interior con la mirada objetiva de la realidad avistada, por lo tanto, el acto contemplativo integra en sí mismo dos niveles complementarios: un nivel en el que se

registra lo material/real y otro en el que se declara el conocimiento experiencial o cómo este aspecto material es comprendido por el poeta. Este conocimiento experiencial se valida en la poesía de Riveros al enunciar el impacto que genera en el sujeto el hecho de no desatender las circunstancias vitales/contextuales que lo rodean. Sobre el conocimiento experiencial, los niveles complementarios, su vínculo con el lenguaje y la narración, Elizabeth Collingwood (1997), en su texto *Walter Benjamin: La lengua del exilio*, a propósito del concepto de experiencia en la obra de Benjamin, señala que: “la lengua es el lugar, el único lugar del ser, el lugar del deseo, el lugar de una cierta experiencia: la experiencia del ser como distancia, como llamada, como espera, como fragmento” (p. 104). En el caso de Riveros, en efecto, el discurso poético se actualiza desde la distancia entre el sujeto poético y el mundo contemplado, como se expresa en “Adviento”:

Hablo de la iluminación celeste y de los capullos amarillos. De los peces que duermen tras sus ojos y de las antiguas fechas de los monumentos interiores. Hablo de la nieve que flota majestuosa y sin caer; de la noche azul y de sus campamentos solemnes. Hablo del farol maravilloso que apenas se agita con el viento. Y del libro de la escritura lejana y su alfabeto casi indistinguible por la distancia. (p. 92)

Siguiendo los planteamientos de Bachelard, puede decirse que la poesía de Riveros manifiesta la conexión del sujeto poético con las imágenes del universo, desde lo bajo a lo alto o, como ocurre en este fragmento, de lo alto a lo bajo, conectándose la inmensidad de la “iluminación celeste” con los pequeños “capullos amarillos” del espectáculo terrenal que observa. Así también la actitud contemplativa se sustenta en aquellas descripciones en que

la materia parece haberse detenido, un “farol maravilloso que apenas se agita” o “de la nieve que flota majestuosa y sin caer”. De esta manera, *Nimia* pretende ser, a ratos, una coordinación armónica entre lo cercano y lo distante, un trabajo literario en el que se elimina la oposición entre estas categorías para sintetizarlas en una sola experiencia poética en la que la contemplación aparece como uno de los caminos para conseguirla.

La actitud contemplativa también incluye el aspecto a veces estático del paisaje austral, así en “Pobreza”, el sujeto poético advierte la inmovilidad del espacio: “La nieve se llena de calles sin fin. El viento, como una bandera blanca que se rompe ha quedado inmóvil. Las cosas palidecen hasta parecer ausentes” (p. 10). En este caso, las tres frases que conforman el fragmento contienen elementos materiales (nivel material/natural: nieve – calles – viento – bandera – cosas) que son descritos a partir de la aprehensión personal que el poeta tiene de esa realidad. Sobre esta última sentencia, en *El arco y la lira* (2003), Paz propone que nuestro entendimiento de la realidad es simultáneamente visual, sonoro y espiritual, característica que también se puede encontrar, con diferentes matices, en la actitud contemplativa de estos primeros poemas en prosa de Riveros:

Bajo el agua había pequeñas tristezas, amaneceres que ocurrían tarde y misteriosas sonrisas de personas amadas. Unos peces miraban atónitos el mundo desde una posición incómoda. Y yo miraba el mundo desde una bolsa borracha de lluvia. Llovía como si un dedo pulsara, sin fin, una misma nota desde lo alto. (p. 16)

Dentro de esta contemplación con la que se aprehende la realidad, aparece una constante que nos permite sostener el estudio de la actitud contemplativa: el nombrar e identificar reiteradamente los lugares desde los que enuncia la voz poética. No solo se trata de especificar una locación, sino también de verbalizar la distancia entre el sujeto y el mundo contemplado. En el fragmento anterior, la aserción – estructurada como una prosopopeya – “desde una bolsa borracha de lluvia” expresa esta posición desde la que el poeta registra su percepción sobre el mundo circundante. En *Poética de la ensoñación*, Bachelard (1997) denomina a este estado como una “afirmación acuosa” (p. 271), con la que describe, a partir del poema “Los sonetos de Orfeo” de Goethe, una igualdad entre el “ser que respira y el mundo respirado” (p. 272).

Es importante destacar cómo una aparente escisión entre el sujeto y los objetos contemplados se ve superada a través del conocimiento experiencial que plantean los poemas en prosa de *Nimia*. Si bien el paisaje modifica la percepción que tiene el sujeto poético, no son los objetos o circunstancias contempladas las que se ven alteradas, sino que es su conocimiento o saber el que se ve afectado. Entonces, la actitud contemplativa se comprende, a su vez, como un modo de afrontar y enfrentarse a la realidad de la que el poeta es testigo.

El modo contemplativo y estático de enfrentar la realidad también alcanza a modificar la percepción temporal del hablante. En varios de los poemas en prosa es el tiempo el que se detiene y el sujeto poético ve alterada su percepción temporal. Ejemplos de este fenómeno son los poemas en prosa (a) “Historias”, (b) “El bergantín” y (c) “Costuras”:

( a )

Un gran silencio se produjo luego. El tiempo se detuvo con una doliente actitud de abandono. Largas noches cubrieron lentamente las cisternas y no se oyó nunca nada más (...). Se oía el oscuro oleaje que se rompía en los canales lejanos. (p. 17)

(b)

Siempre quiso algo así; algo que avanzara con vigor y al ritmo de sutiles fuerzas misteriosas y lejanas. No supo cuánto tiempo permaneció ahí, tendido, y con la cabeza apoyada en la mano izquierda (...). Y le parecían irrisorios, tristes e irrisorias las distancias y los senderos y los intensos paisajes de islas lejanas. (p. 21)

(c)

Cosía a esa hora de la tarde. No percibió el transcurrir del tiempo. Pero escuchó los murmullos que serpenteaban entre las piedras del mundo: cosas que el tiempo había desdeñado por las innumerables dificultades de la época. (pp. 28-29)

En cada uno de estos fragmentos la percepción temporal colinda con el silencio y la distancia. Además, los poemas en prosa transmiten aquella simultaneidad descrita por Paz. Bachelard también expone, en su capítulo sobre la ensoñación y el cosmos, los alcances que el tiempo puede tener en la percepción del poeta: “el tiempo se sumerge en la ausencia; y

las horas nos abandonan sin sacudimientos” (p. 288). Esta idea se amplifica con lo expuesto por el mismo autor en *La poética del espacio* (2000), cuando asegura que:

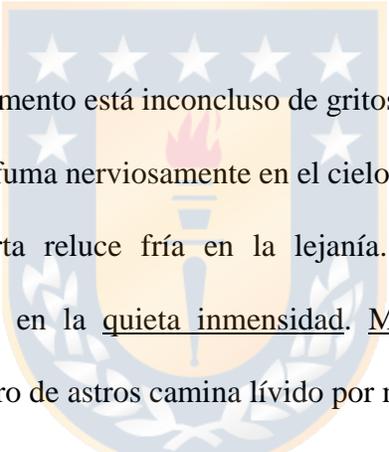
Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. (p. 31)

La actitud contemplativa adoptada por el sujeto poético registra la dimensión temporal a través de características que la asimilan a lo estático o lo “suspendido”. Si bien sería arriesgado proponer que es una modalidad para recobrar el tiempo perdido, ya que es la voz poética quien describe el tiempo “con una doliente actitud de abandono” (p. 31), sí podemos asegurar que, en este caso, la dimensión temporal afecta la percepción del sujeto poético, pues lo lleva a describir una serie de situaciones en que la realidad contemplada se ha detenido.

De cierto modo, esta primera poesía de Riveros está cargada de significaciones melancólicas y solitarias que se acentúan en la actitud contemplativa del hablante. Siguiendo con el diálogo que establecemos entre los postulados de Bachelard y la poesía de Riveros, el primero reflexiona sobre la soledad de la siguiente manera: “Todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables” (p. 32). Es evidente que los poemas son la expresión de este estado solitario que se refleja en

cada uno de los versos mencionados, en los que no siempre se presenta la soledad como algo negativo, sino como bien especifica Bachelard, la expresión de la soledad puede variar entre el sufrimiento y el deseo de conseguirla. Por su parte, Steiner aprecia en la experiencia solitaria un riesgo tácito cuando esta se refugia en el silencio: “Hablar, adoptar la singularidad y soledad privilegiadas del hombre en el silencio, es algo peligroso. Hablar con el máximo vigor de la palabra, como hace el poeta, lo es más todavía” (p. 56).

En este caso, la soledad inicial del hablante refuerza la idea de una actitud o una experiencia contemplativa. En “Esperas” lo expresa de la siguiente forma:



El firmamento está inconcluso de gritos. Por los caminos de escarcha,  
alguien fuma nerviosamente en el cielo.

Una carta reluce fría en la lejanía. Y las sombras permanecen  
clavadas en la quieta inmensidad. Mi cabeza ve el mundo y un  
mensajero de astros camina lívido por mi almohada (...).

La noche murmura azul en los caminos. (p. 87)

Uno de los tantos alcances de la actitud contemplativa del sujeto poético es su forma de relacionarse y enfrentar la realidad. Esta disposición se advierte como una constante incertidumbre sobre el destino de las cosas, pues cada una de las reglas combinatorias y figuras retóricas utilizadas por el poeta -metáforas, prosopopeyas, imágenes, comparaciones e hipálages- constatan la fragilidad de su mundo y de su experiencia. En “Jaula” se nos comunica lo siguiente:

Las demás aves conservaban sus tonos tristes y esos matices enfermizos. Unas mórbidas ansias –ahora lo comprendo– las mantenían resignadas en aquellos pequeños espacios.

Las estaciones ferroviarias estaban ahí, como amontonadas entre viejas casas húmedas y otras cosas destartaladas.

Era una época que precedía al día y todo amenazaba con destruirse desesperadamente. (pp. 39 – 40)

En “Inmóvil” se refuerza la idea de la fragilidad de la experiencia y, además, se hace constante la actitud contemplativa del poeta:

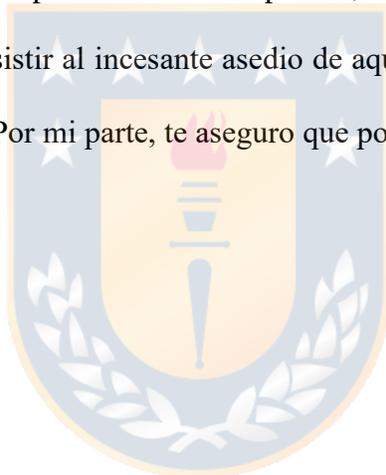
Y estoy aquí perfectamente inmóvil. (...)

La tarde llega a sus últimas consecuencias. Hay sombras. Nadie dijo que la galaxia giraba inmóvil sobre un lecho de espumas rojas. Nadie dijo nada. De la tarde se descuelgan los perros y cuelgan callejones azules de mis oídos.

Y mis ojos estallan a la distancia como un sueño que cae lentamente apenas. (p. 71)

A pesar de que el poeta se sabe a sí mismo espectador del caos, no alcanza a vincularse o a ser parte de este. Nuevamente la experiencia contemplativa se estructura a

partir de una matriz espacial en la que el sujeto que enuncia se distancia de la imagen contemplada. El temple melancólico de la poesía y del hablante pareciera ser consecuencia de la mixtura entre la contemplación y un exterior que se satura de “tonos (o imágenes) de grises” (p. 72). Además, en el fragmento de “Jaula” se produce una contradicción esencial: la experiencia exterior se describe con elementos pertenecientes al campo semántico de lo íntimo o de lo interior, como si todo el mundo circundante fuera su propia “Jaula”. Marcas textuales como “pequeños espacios”, “amontonadas” son utilizadas para introducir esa interesante contradicción en que los objetos y el sujeto están condicionados en un espacio ilimitado. Finalmente, esta experiencia contemplativa, que atraviesa gran parte del poemario, es una forma de resistir al incesante asedio de aquella lejana tierra austral. “Está bien. Entones soportémonos. Por mi parte, te aseguro que poseo una paciencia casi infinita” (p. 73).



### I.III. Experiencia de lo mínimo (lo nimio), experiencia de lo inmenso

Si bien la inmensidad del paisaje austral sirve como locación literal de los poemas en prosa, también existe a lo largo del texto un juego en el que la interioridad o imágenes de lo mínimo, lo nimio, se manifiestan como una cualidad de lo inmenso. Bachelard, en el séptimo capítulo de *La poética del espacio*, titulado “La inmensidad íntima”, asegura que esta inmensidad corresponde es una forma de “contemplación de la grandeza” (p. 163).

En *Nimia*, esta dinámica resulta de la dialéctica entre lo material y lo inmaterial, en la que las reglas de combinatoria semántica son difuminadas por la voz poética: “lo cual produce, por ejemplo, que elementos inertes cobren animación, que elementos no humanos se humanicen o viceversa” (Ostria, 1980, p. 101). En “Formas” encontramos una clave inicial para esta propuesta de lectura:

Era lo que siempre adquiriría formas nuevas y al precio de indecibles sacrificios. Formas que algún buril tallaba con una lenta y perdida ignominia y con una paciencia llena de presentimientos y que, más tarde que temprano, desembocaban en inútiles pretextos. Justificaciones que se abrían o cerraban demasiado tarde y que, en realidad, liberaban volubles espacios de sombras. Formas como puentes que se perdían sin cesar con un rictus de cosas lejanas. Formas con esa manera precisa de no estar, sintiendo algo polémico. (p. 79)

En el fragmento se establece un paralelo entre los poemas y la imagen del buril que elabora “formas nuevas”, así también la voz poética se alza para combinar relaciones textuales que trascienden las formalidades lingüísticas. Por supuesto que esta situación instala la creación poética en un punto sensible respecto a la objetividad y la causalidad ordinaria de la realidad, pues las imágenes cotidianas tienen un valor que multiplica y extiende sus significados hacia la inmensidad. Bachelard analiza una doble función de lo inmenso: la inmensidad exterior (relación del ser con el cosmos) y la inmensidad interior, una paradoja en la que los límites de la lógica son difuminados por el lenguaje poético. Según el mismo Bachelard, es esta segunda categoría, entendida como un tema poético inagotable, la que “da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista” (p. 164). Podemos apreciar parte de esta inmensidad íntima en “El pintor”:

Pero entonces, es asombroso, coros de alegría, campanadas de gozo y pinturas llenas de manzanas y limones maduros, inundaron el subterráneo de los brujos. Oleadas de luz golpearon las callejuelas del corazón y un sonido religioso pareció estallar en los oídos de un mundo recién inventado.

El pintor estaba sentado mirando cómo comían los pájaros azules (p. 67).

En este fragmento el sonido, la luz y los colores son fundamentales para comprender el poder expansivo de la materia que se describe. La intimidad – lo íntimo se muestra a partir del contraste que produce la organización de la superficie textual, versus el sentido connotativo que expresan los versos. Así, esta realidad saturada que se enuncia en el poema, marcada por lexemas totalizadores como “llenas”, “inundaron” y “estallar”, se equilibran o neutralizan con la aserción final que podría referirse tanto a una situación estática como mirar un cuadro, o como observar un espacio lleno vitalidad. Análogo a la imagen final de “El Pintor”, Bachelard sugiere algo similar sobre el ser que espera la inmensidad: “En el alma distendida que medita y que sueña, una inmensidad parece esperar a las imágenes de la inmensidad. El espíritu ve y revé objetos. El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad” (p. 169). Podemos aunar estos postulados con la comunión que se establece entre el sujeto que experimenta la inmensidad, y la inmensidad contemplada y/o experimentada. Steiner reflexiona sobre este tipo de relaciones entre sujeto y cosmos a partir de la idea del “sistema unitario” (p. 310) compuesto por ser y naturaleza. En el capítulo “Las ficciones del presente” de *Lenguaje y Silencio*, Steiner (2003) lo explica de la siguiente manera:

Todo era uno en todas partes. (...) Todo el Ser, la Naturaleza, constituía un sistema unitario que iba desde el elemento inorgánico más simple hasta la Vida en su punto más vivo, hasta la mujer de brazos perfectos, hasta la silueta de Hermes. Nuestro cerebro humano, nuestra carne y nuestros huesos eran mosaicos formados de las mismas partículas elementales que el polvo cósmico y las negras

nubes que penden en la gélida inmensidad del espacio estelar. (p. 310)

La dinámica de este sistema unitario está organizada por el juego entre lo mínimo y lo vasto. Steiner menciona como extremos los elementos inorgánicos y la vida “en su punto más vivo” para describir la armonía en la que se religa el ser y la naturaleza. En la poesía de Riveros también podemos encontrar esta comunión entre el ser y la naturaleza, pero con los diferentes matices propios de una experiencia personal. Así en “Tardes” se aprecia este juego entre lo mínimo y lo vasto: “Suenan las sirenas de la tarde, como en una estación. Máquinas, Vapores. La locomotora atraviesa con su campana tocando el fin de otra noche. Vapores que se escapan controladamente solitarios” (p. 83). Entonces, las imágenes cotidianas, como una locomotora, son transformadas en imágenes que replican aquella inmensidad del paisaje y del tiempo que parecían distantes para el poeta. Esta dinámica evidencia cómo los objetos mínimos son posicionados en una escala de representación que se amplía para conectar lo interior con lo exterior, lo pequeño con lo inmenso o lo terrenal con lo sideral. En estos casos, las imágenes que representan lo íntimo y lo inmenso “se abren para quien entra en los misterios de la materia” (p. 115). En uno de los poemas en prosa leemos:

Y sonreí. Una profunda canción surcó la inquietud. Y una melodía pura y simple se lanzó a través del tiempo y los espacios. Ella apareció hermosa entre los relojes soñolientos y las canciones bajas de los hombres. Los vehículos dormían sin ansias de resurrección. Pero ella venía hermosa. (p. 25)

En este fragmento, perteneciente al poema en prosa “N”, la música no solo se escucha, sino que además se mueve. Las marcas textuales “surcó” y “lanzó” son la conexión entre el objeto mínimo-terrenal (la música) y lo inmenso-inabarcable. La clave está en el verbo transitivo “surcar”, el que en su primera acepción se define como “marcar longitudinalmente la tierra” (DRAE), el cual connota la capacidad de la música para adentrarse, materialmente, en las situaciones que preocupan al sujeto poético. A esto se suman las ideas de lo “puro” y lo “simple” que refuerzan la tensión que se instala entre lo mínimo y lo inmenso. Para Bachelard el juego de lo mínimo y lo inmenso es una forma de romper la unidad que está dada por las lógicas del pensamiento occidental. La paradoja de lo mínimo y lo inmenso solo es posible en la medida en que el poeta se deshace del mirar normativo y se adentra en los caminos de la experiencia:

Para hacerme una representación de él [del mundo], para poner todos los objetos a escala, en proporción, en su verdadero lugar, me es preciso romper la imagen de unidad que yo contemplaba y luego es preciso que encuentre en mí mismo razones o recuerdos con los que reunir y ordenar lo que mi análisis acaba de fracturar. (p. 161)

Uno de los tantos matices de esta experiencia entre lo mínimo y lo inmenso es el factor de los recuerdos y cómo motivan la actitud del poeta. A modo de ejemplo, en “Sueño de una noche de invierno” se aprecia este vínculo entre el recordar, lo íntimo y lo inabarcable:

Entonces mi padre debe haber estado aquí comprando, dije al recordar su remota expresión de inocencia.

Me invadieron las distancias. Y los barcos solitarios en alta mar y el perfume de las algas y las gaviotas y la desoladora humedad de los viajes. Sentí calles largas y de un continuo retorno. Escuché el estallido de las olas y los angustiosos preparativos (...). Canales estrechos conducían hacia océanos aún más insospechados. Entonces, luego de mucho, observé otra vez la fachada de este edificio sobrio y antiguo. (p. 45)

La experiencia del recuerdo transporta al poeta a un estado omnisciente – inmenso en el que puede percibir simultáneamente diferentes espacios de realidad (expresados en aquella invasión de “las distancias”). Luego, al igual que en “El pintor” se utiliza el recurso en el que la última frase presentada instala la normalización del discurso a través de una imagen cotidiana que se describe.

No solo el recuerdo permite apreciar la dinámica entre lo mínimo y lo inmenso, ya que son varios los juegos lingüísticos que en *Nimia* expresan esta paradoja entre lo cerrado y lo abierto, lo temporal y lo atemporal que se conectan con el paisaje que incide en la actitud del poeta. En “Silbidos” se dice de la siguiente forma:

Entonces se iban con un silbido triste. Y se alejaban, con una vela demasiado humana, por los corredores brumosos. Ellos eran como una nota que se desgranaba intensamente en el tiempo: arriba o abajo, nevaba o llovía. Y la luz ondeaba apenas sobre el silbido remoto. Luego todas las cosas hacían muecas indescritibles, inútiles de interpretar (...) Y cada gesto, cada silencio se repetía aquí durante meses, o quizás años (p. 60).

Lo amplio y lo reducido como forma de expresar la experiencia del sujeto poético se define por la dubitación o vacilación con la que se registra la realidad; “corredores brumosos” y “muecas imperceptibles” son frases que escenifican esta característica de la poesía de Riveros, al igual que la comparación “como una nota” o “arriba o abajo, nevaba o llovía”, en la que se difuminan los límites de certeza con los que se comunica la realidad avistada. Para reforzar nuestra propuesta de lectura, las palabras de Ostria (1980) son decisivas: “el yo solitario deambula por las calles desoladas, sin rumbo ni destino, agobiado por lo precario de la experiencia personal, por la incapacidad de comunicación y por las inclemencias del medio urbano rural” (p. 111). No obstante, esta actitud no es continua ni determina el tono del poemario, ya que también aparecerán en *Nimia* pequeños espacios de consuelo en los que la voz poética logra protegerse, como la dialéctica entre lo íntimo y lo inmenso, y la construcción de imágenes que resultan ser un refugio para la voz poética.

## I.IV. La casa – el hogar como imágenes del consuelo

En el texto reflexivo incluido en las páginas finales de *Nimia*, Ostria asegura que en los poemas en prosa de Riveros “todos los objetos menudos y cotidianos se transfiguran y adquieren dimensiones cósmicas” (p. 118). Dichos elementos prescriben algunas de las ideas poéticas que pueden ser rastreadas en este poemario, entre ellas, las formas cotidianas en las que se aprecia la actitud del hablante frente al espacio natural (abierto) y personal (íntimo) que lo rodea; ya sea una visión contemplativa de la realidad, una nostalgia por el pasado o un deseo de encontrar tanto un refugio material como inmaterial donde guarecerse. Relacionadas con esta última motivación, encontramos imágenes cotidianas que aportan sentido a la idea de “hogar” (espacio en el que se habita y piensa) que se elabora a lo largo de *Nimia*. En “Tarde en el hogar” se lee lo siguiente:

Esa oscura y a veces insensible soledad de la oficina o ese incansable recorrer mucho de las calles tal vez, cesa ante la evocación de mi hogar. Allá. Y lo siento aquí cuando, apresurado, imagino esos ojos tranquilos, esos rostros vitales, esos gestos urgentes y que luego se abalanzan sobre mí, como una dulce pesadilla. Todo eso lo comprendo. Porque a las siete de la tarde, hora en que por costumbre llueve, me cobijo voluntario y por anticipado en esas expresiones alegres o llorosas. ¿A qué llorar si estamos todos? Me parece decir casi sereno (p. 31).

En este fragmento, la soledad es asociada a características negativas como la “oscuridad” y la “insensibilidad”, las que van acompañadas de la distancia espacial que se traza entre el hogar (lugar de llegada) y la oficina (lugar que lo separa). Estas primeras elucubraciones acentúan un escenario en el que el hablante reconoce la importancia del espacio hogareño como un refugio al que se aspira. En oposición a las palabras asociadas a la “soledad”, la idea de “hogar” va acompañada de lexemas que se presentan como un consuelo para la voz poética. De esta manera “ojos tranquilos” y “rostros vitales” son juegos metonímicos que se completan con la pregunta final del fragmento: “¿A qué llorar si estamos todos”? Esta visión holística de su realidad neutraliza la experiencia de soledad que se enuncia en las primeras líneas del poema en prosa, recordándonos, de alguna forma, el clásico concepto griego conocido como *oikos*. Si bien en su origen este concepto remitía a una forma de organización espacial de los griegos, también se le atribuyen características mitológicas que unen esta idea, utilizada en la polis griega, con la figura de la Diosa Hestia. Judit Garzón (2013), sostiene que: “Cada casa griega poseía un hogar en el que ardía fuego constantemente, era el lugar de Hestia como protectora de la casa, y de la familia y su reproducción, a la que cada día se le rendía culto y a quien se presentaba a los nuevos miembros de la familia” (p. 12).

En este fragmento la voz del hablante contribuye a la formación de una imagen familiar que actúa como un signo y una imagen de consuelo. El hogar es un espacio de intimidad, en el que “llegamos a conocer la intimidad real, el espacio donde podemos hacer experimentos con nuestra sensibilidad” (Steiner 2003, p. 95). La representación de este

espacio habitable es el centro en el que se entrelaza la experiencia individual y familiar. En las líneas posteriores de “Tarde en el hogar” se refuerza la idea antes descrita:

Así es nuestro hogar: un madero de paz, un lugar donde estar y partir; y donde siempre renace la fuerza para reanudar cada día la permanente invención del día nuevo. Ellos duermen ahora, pausada y verdaderamente, poseídos de una insospechada seguridad. Y ella, siempre ella, una buena mujer, en verdad, una buena mujer. Pues si alguna vez brotaba en nosotros la imperceptible soledad o nos llegaba de pronto la tristeza, hacíamos esto, es decir, nos colocábamos a la orilla de un profundo sueño y nos curábamos así, de violencias desconocidas, pronunciando nuestros nombres con la voz en alto. (p. 34)

La imagen del hogar como un lugar de refugio estimula las características positivas, e incluso sanadoras, que el poeta otorga a este espacio. Esta imagen también establece una dinámica entre lo mínimo y lo inmenso; el hogar como un pequeño espacio habitable o una imagen del consuelo es también un lugar para experimentar la inmensidad, lograr ese “renacer de las fuerzas” para enfrentar los días y soportar las inclemencias del paisaje austral. Desde la fenomenología de Bachelard (2000), el engrandecimiento del espacio íntimo está vinculado con la tranquilidad del sujeto que sueña (p. 196). En este poema el sueño se presenta como una instancia de recuperación y sanación para quien lo experimenta: “Nos colocábamos en la orilla de un profundo sueño y nos curábamos así de

violencias desconocidas, pronunciando nuestros nombres con la voz en alto”. Sumado a la instancia de sanación, el sueño es, también, una forma-ritual con la que se mantiene aquella fragilidad del hogar en la que “cada una de las partes tornaba a su lugar” (p. 34).

### *A modo de conclusión*

En este primer poemario de Juan Pablo Riveros, publicado hace ya 39 años, la realidad y la experiencia del poeta están condicionadas por uno o varios actos contemplativos. Estos actos se constituyen como una modalidad poética o, en palabras de Paz (2003), como una “experiencia poética” (p.8) en la que se aprecian los efectos que tiene sobre esta poesía el indómito paisaje austral del sur de Chile. Si bien es predominante el tono melancólico de los textos, también se abre un espacio para encontrar el refugio y, por qué no, una esperanza con la que se pueda resistir a los oscuros caminos que debe sortear la voz poética. Finalmente, hemos denominado a esta primera etapa de la obra de Riveros como una “escritura lejana”, ya que, por una parte, temporal y temáticamente es distinta a los poemarios que la siguen y, por otra parte, evoca la enorme distancia geográfica desde la que se enuncia su poesía: aquella tierra lejana ubicada al sur del mundo. No obstante, es esta última característica la que permite unirla con sus obras posteriores, ya que es en *Nimia* donde aparecen las primeras características de una voz poética que observa el mundo que lo rodea. Si bien la forma de observación es principalmente contemplativa es aquí donde se muestran los primeros indicios de un proyecto poético, cuyos sujetos poéticos inician una travesía o peregrinación que lo llevará desde los espacios nimios o íntimos, hasta los espacios cósmicos e inabarcables.



**II**

***De la tierra sin fuegos: La construcción de un hipertexto poético –  
documental***

## II.I. Rutas de exploración

El segundo poemario de Riveros, *De la tierra sin fuegos*, publicado originalmente en 1986 y reeditado en 2001<sup>8</sup>, es un ejercicio que se instala entre la actividad poética, la archivo-documental y la crítico-reflexiva.<sup>9</sup> En este se describen las tradiciones, costumbres, geografía y creencias de tres culturas fueguinas: selk'nam (onas), yámanas (yaganes) y qawashqar (alacalufes). Además, el poeta construye un discurso en el que se denuncia dos momentos históricos en que la violencia y la tortura ocupó los espacios australes del sur de Chile. Uno de ellos es el acto colonizador con el que fueron diezmadas las poblaciones indígenas, y el otro es la serie de prácticas en que incurrió el régimen militar de Augusto Pinochet durante la década del ochenta.

Dedicado a la memoria del etnólogo Martín Gusinde, y del arqueólogo Joseph Emperaire, el poemario se divide en seis secciones: “I: Naturaleza” (nueve poemas), “II: Precauciones” (un poema en prosa), “III: Selknam” (38 poemas), “IV: Yámanas” (cuarenta poemas), “V: Qawashqar” (treinta y un poemas) y “VI: Despedida” (un poema). Cada una de estas secciones es un transitar poético por una realidad geográfica y cultural que definitivamente se ha perdido: el mundo de los tres pueblos que ocupan los capítulos III, IV y V del poemario. A propósito de esta peregrinación por las ruinas del mundo austral,

---

<sup>8</sup> En esta tesis trabajaremos con la edición de 2001, ya que incluye las correcciones hechas por el autor, además de material adicional que no se encontraba en la primera edición.

<sup>9</sup> Arnaldo Enrique Donoso (2007) sugiere que el discurso poético de Riveros se uniría: “a) al discurso reivindicatorio (histórico – antropológico), el argumento reivindicatorio, “histórico y antropológico de las sociedades y culturas anuladas y exterminadas en la zona austral de Chile, durante las postrimerías (último tercio) del Siglo XIX y comienzos del XX, mediante la reconstrucción imaginaria de la cosmovisión de tres grupos étnicos y sus conflictos con el elemento invasor; b) al discurso antidictatorial, que intenta establecer semejanzas suprahistóricas entre las matanzas de selknam, yámanas y qaweshqar, y las de la dictadura militar, específicamente con los casos “degollados” (1985) y “quemados” (1986)” (s/p).

Castellano (2001), en la contratapa de la segunda edición del libro de Riveros, sugiere que en este texto: “Riveros emprende la muy difícil tarea del rescate poético de varias etnias desaparecidas (...) que generalmente se han agrupado bajo el nombre común de fueguinos (...) se trata de pueblos que raramente tuvieron una presencia literaria y jamás una voz.

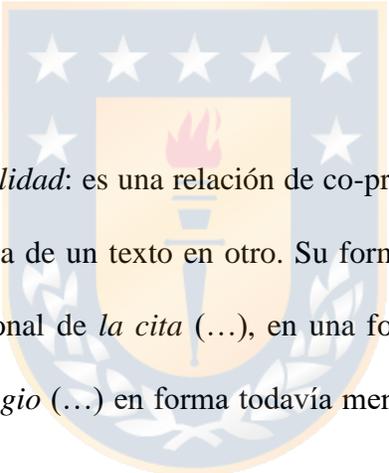
A causa de estas características que predominan en el poemario es que este puede ser comprendido como un ejercicio de rescate/exploración, de características: etnológicas, culturales, arqueológicas y etnolingüísticas. Iván Carrasco (1998) clasifica este tipo de representación poética como “poesía etnocultural”, que se caracteriza por “sobrepasar el discurso artístico convencional predominante, romper la verosimilitud de lo imaginario que la funda y sustituirla por la verosimilitud de lo histórico, lo científico, lo documental, lo testimonial” (p. 80).

Para evidenciar su propósito comunicativo, Riveros utiliza, cita, glosa y explica una serie de documentos históricos pertenecientes al ámbito de las ciencias sociales, por lo que esta sinergia entre lo poético y lo documental es el resultado al que se ven enfrentados los lectores de esta obra. A partir de estas características nos adentraremos en el análisis de la tensión entre la poesía, la ciencia y trascendencia textual y cómo el poeta subvierte categorías con las que se comprenden dos ámbitos del conocimiento: lo objetivo y lo subjetivo. Este sistema de representación elaborado por Riveros, en el que se unen lo poético con lo científico, está principalmente mediado por la relación *transtextual*, aquella relación manifiesta o secreta de un texto con otros (cfr. Genette, 1989), e interdisciplinaria del poemario con diferentes fuentes documentales, testimoniales y científicas. La decisión de tomar múltiples fragmentos de otros textos no termina por ser un componente artístico, pues es en este espacio de tensión en que el material citado y glosado es subvertido para

hacer visible la voz marginada de figuras como Martín Gusinde (1886 – 1969) y Joseph Empeaire (1912 – 1958), los dos investigadores a quienes está dedicado el poemario.

En relación a la transtextualidad, tomaremos las ideas propuestas por el teórico francés, en su texto *Palimpsestos: la escritura en segundo grado* (1989). Con estos aportes buscaremos analizar la incidencia de este material previo en la construcción del poemario, y cómo dicho material favorece las significaciones posibles del discurso de Riveros.

En su texto, Genette define cinco tipos de transtextualidad, las que se pueden resumir de la siguiente forma:



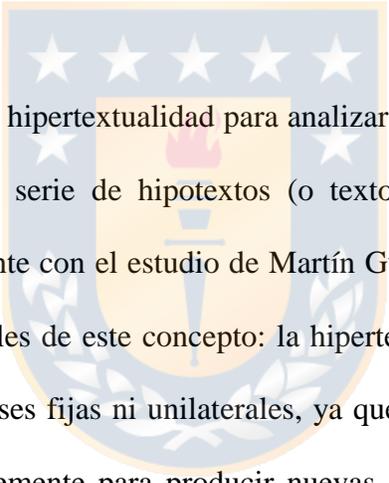
1. la *intertextualidad*: es una relación de co-presencia entre dos o más textos (...) la presencia de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (...), en una forma menos explícita y menos canónica, *el plagio* (...) en forma todavía menos y menos literal, *la alusión*. (p. 10)

2. la *paratextualidad*: relación, generalmente menos explícita y más distante que (...) el texto propiamente dicho mantiene con: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso. (p. 11)

3. la *metatextualidad*: “es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”. (p. 13)

4. la *hipertextualidad*: relación de un texto con un texto anterior o hipotexto.

5. la *architextualidad*: relación absolutamente muda que articula cuando mucho una mención paratextual. Constituye un conjunto de categorías generales o trascendentales. (pp. 118-119)



Seleccionamos la clase hipertextualidad para analizar la relación crítica del texto de Riveros (hipertexto) con una serie de hipotextos (o textos anteriores) del área de las ciencias sociales, principalmente con el estudio de Martín Gusinde. A esto se suma una de las características fundamentales de este concepto: la hipertextualidad y las demás formas de transtextualidad no son clases fijas ni unilaterales, ya que se encuentran entrelazadas y pueden comunicarse constantemente para producir nuevas significaciones del hipertexto. Los primeros indicios que nos llevan a comprender el texto de Riveros como un ejercicio de transtextualidad se encuentran en los paratextos de la obra: los epígrafes, las imágenes, el mapa no oficial y el In memoriam, dedicado a los investigadores ya mencionados. Así como lo asegura Genette, la posibilidad de una relación transtextual produce, además, una relación contractual entre las obras: cada uno de los elementos paratextuales nos alerta como lectores sobre el implícito o explícito vínculo entre *De la tierra sin fuegos* y otras obras. En el prólogo a la segunda edición, esta relación contractual se hace aún más indiscutible:

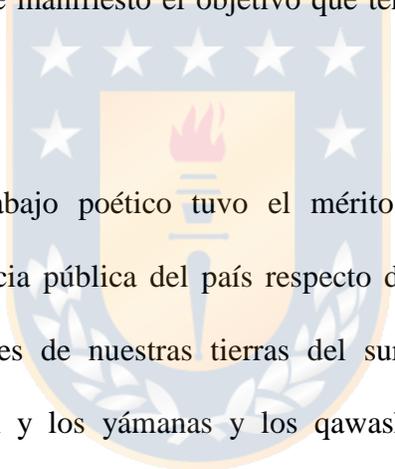
(...). Se supo del trabajo de Gusinde. Apenas se sospechan las razones de su partida silenciosa de Chile luego de sus denuncias y de su última expedición en 1924. (...) hombres de ese talento nos visitan algo así como una vez cada cien años. (2001, p. 7)

Estos indicios son elementos que nos permiten advertir, en la textualidad del poemario de Riveros, la trascendencia textual de una serie de otros textos que lo anteceden y que se comunican secreta o manifiestamente con la obra.

Si bien la hipertextualidad, en sus orígenes, propone la derivación de un hipotexto (o texto A) en un hipertexto (texto B), en el caso de Riveros, no solo comprendemos su obra como una simple transformación del material de Gusinde en texto poético, sino que además su construcción está antecedita o constituida por una serie de pasajes de otros textos, referencias y material fotográfico correspondiente, principalmente, al área de las ciencias sociales. Estas líneas constitutivas del texto reafirman nuestros criterios de exploración: las ciencias sociales, la experiencia de Gusinde en el extremo sur de nuestro país, la experiencia misma de Riveros como lector de Gusinde y la realidad innegable versificada en los textos, son elementos que se traducen en el gran y diverso hipotexto con el que dialoga críticamente *De la tierra sin fuegos*.

El texto de Riveros, como la proyección de un testimonio poético, que toma el discurso hegemónico colonizador y dialoga con él críticamente, generó un alto impacto en los lectores de su primera edición. En 1988, Gabriel Alonso publica en *La Tribuna*, diario local de Los Ángeles, una breve, pero consistente reseña en la que sostiene lo siguiente: “Visión realista y antropológica que obra en el elemento poético, que emociona y aturde en la descarnada crudeza de los sucesos y nos hace responsables aun de aquello que nos duele” (p. 12).

En el prólogo a la segunda edición del texto (2001), se realiza una reflexión metapoética en que se deja de manifiesto el objetivo que tenía originalmente *De la tierra sin fuegos*:



Este trabajo poético tuvo el mérito, al menos, de estimular la conciencia pública del país respecto de la tragedia de los primeros habitantes de nuestras tierras del sur. Se supo otra vez que los selknam y los yámanas y los qawashqar existieron y que fueron diezmados. (2001, p. 7)

En este análisis centraremos nuestra atención en el trabajo de Gusinde, ya que su obra y su presencia son constantemente aludidas en el texto de Riveros. De esta manera, revisaremos cómo ambas obras y autores dialogan gracias a procedimientos transtextuales en los que se restituye información documentada por el etnólogo, la cual fue recogida gracias a su contacto directo con las tribus indígenas.

El procedimiento constitutivo o de re-creación poética, entonces, es la fragmentación de textos pertenecientes a las ciencias sociales para la construcción de un discurso que da cuenta poéticamente del trágico destino de los habitantes de Tierra del Fuego y de las torturas que fueron cometidas en la década de los '80. La visión crítica del poeta no se limita solamente al uso de documentos de carácter objetivo, sino que además incluye elementos paratextuales que difuminan los límites entre la objetividad de los documentos y la subjetividad de la poesía.

Finalmente, complementaremos nuestra propuesta de lectura, la cual busca explorar el texto poético a partir de las relaciones entre las categorías de ciencia, experiencia y realidad, con el análisis del espacio austral en el que se inserta la voz poética. La importancia de esta temática reside en que el espacio, la Tierra del fuego, se constituye como un lugar físico y simbólico que en su inmensidad y majestuosidad albergó el nacimiento y muerte de los pueblos originarios que destaca el texto. Además, las características espaciales que se aprecian tanto en los paratextos como en los poemas, nos hacen pensar la obra de Riveros como un viaje atemporal por el que la voz del poeta se mueve libremente, reconstruyendo pasajes y paisajes olvidados. Es por esto que el poemario se inicia con un “mapa no oficial” y termina con un texto titulado “Despedida”, con los que se emula la peregrinación de la voz poética por la Patagonia. Con estas primeras claves de lectura, como lectores, también iniciamos un viaje a través de la mirada de Riveros y Gusinde, por el legado documental de los olvidados pueblos fueguinos.

## II.II.- Primer acercamiento a las relaciones de transtextualidad: *Los paratextos*

*Pude lograr, sólo poco a poco, compenetrarme de aquel mundo. Mis apuntes, en los que debo volver a este asunto repetidas veces, trasuntan la creciente clarificación de mis observaciones y la continua profundización en las ideas indígenas.*

(Martín Gusinde, *El mundo espiritual de los selk'nam*)

En una primera exploración de los elementos paratextuales del poemario, en su segunda edición de 2001, nos encontramos con epígrafes que anteceden a las secciones en que este se divide. A estos apartados se suman: una dedicatoria, un prólogo, un texto-epígrafe que antecede a todo el poemario, titulado “Un poco más allá”, diecinueve fotografías agrupadas bajo el título “documentos gráficos”, un mapa “no oficial” en el que se destaca la ocupación demográfica de las tribus, antes de su desaparición y, finalmente, un glosario que permite la traducción y comprensión de palabras propias de las lenguas indígenas fueguinas.

Estos elementos permiten situar y favorecer la experiencia de lectura de quienes se adentran en el poemario, ya que todos ellos contribuyen al propósito comunicativo del texto: por una parte, la denuncia de la trágica invasión colonizadora a los territorios ocupados por las tribus fueguinas y, por otra parte, el rescate poético de las tradiciones que fueron liquidadas producto del aciago encuentro entre los pueblos originarios y los colonizadores.

Joseph Empeaire (2002) reprocha los resultados de este proceso colonizador en su texto *Los nómades del mar*, cuando plantea en su introducción que:

Los problemas relativos a la transculturación de los pueblos atrasados están a la orden del día. Los pueblos colonizadores comienzan a adquirir conciencia de sus responsabilidades frente a estas desapariciones y tratan de remediarlas. Pero para los alacalufes ya es tarde, demasiado tarde. Cuando los programas sean elaborados, los últimos alacalufes habrán desaparecido. (p. 17)

La crítica de Empeaire se ve reforzada por la serie de desgracias que asolaron las poblaciones indígenas, pues en este fallido contacto entre la población europea y la fueguina se hizo desaparecer material y espiritualmente la cultura de las tres tribus de las que se ocupa el texto de Riveros. A esto se suma la extinción biológica de, por lo menos, dos generaciones cuyo número descendió abruptamente en un par de años.

*De la tierra sin fuegos*, al abordar estas temáticas sobre aniquilación demográfica y cultural, generó un gran interés de la crítica literaria por el trabajo de Riveros. En el prólogo a la segunda edición (2001), este expresa lo siguiente: “este trabajo poético tuvo el mérito, al menos, de estimular la conciencia pública del país respecto de la tragedia de los primeros habitantes de nuestras tierras del sur” (p. 7).

La acertada percepción sobre la ausencia de un legado cultural de los pueblos originarios enfatiza algunas características de nuestra propuesta de lectura: Riveros

recopila, fragmenta y conecta diversos materiales, propios de las ciencias sociales, para construir una visión crítica e interdisciplinaria sobre episodios inhumanos que tuvieron como escenario los paisajes recónditos del fin del mundo.

En la reseña publicada en el N° 39 de la Revista *Inti*, Castellano (1994) se refiere al notorio carácter interdisciplinario del libro del poeta puntarenense: “es *De la tierra sin fuegos* la ecuación de muchas escrituras diferentes, pero no contradictorias, sueños del cielo y de la tierra, donde la mitopoyesis se origina en los astros que dieron vida a los inmortales, los antecesores de los pueblos de los canales y su cultura cósmica y terrestre” (p. 322)<sup>10</sup>.

La interdisciplinariedad de la obra es verificada en el uso de registros de diversos ámbitos del conocimiento de las ciencias sociales y también de los signos de transtextualidad que nos permiten comprender la obra como un hipertexto poético documental, el cual, desde los márgenes entre literatura y ciencias sociales levanta su voz para develar las voces silenciadas de Gusinde, y de poner en relación crítica los documentos que detallan algunas de las nocivas prácticas humanas que acabaron con la cultura fueguina.

La decisión de aplicar la noción de transtextualidad y sus diferentes clases está fundada en que los poemas de Riveros no solamente interactúan o hacen referencia a otros textos, sino que además estas relaciones se perciben en diferentes lugares del libro: títulos, epígrafes, capítulos, imágenes, etc. Es por esto que no se debe simplemente reconocer los

---

<sup>10</sup> Castellano (1994) advierte que en una reseña es imposible establecer un análisis exhaustivo, por lo que se comprende que las ideas ofrecidas sean especies de trazos o líneas, las cuales podrían desembocar en reflexiones mayores: “Un proyecto literario tan complejo como éste, cuyo sincretismo toca la historia, la antropología y la política contemporáneas, no puede agotarse en una reseña. Necesita el espacio de un ensayo en profundidad. Pero podemos — anticipando o sugiriendo tal estudio — señalar algunas pistas que nos llevan a apoyar nuestras primeras observaciones, y de paso describir este libro en su mejor esencia, esto es desde los elementos constitutivos que configuran una forma de cosmología poética”. (p. 322)

signos de transtextualidad que están presentes en la obra literaria, sino que además se debe considerar el lugar en que estas relaciones se hacen evidentes.

Genette (1989) propone y esquematiza la relación que se establece entre los textos, y la red de información que estos producen al hacer referencia, tanto explícita como implícitamente, a otras obras literarias o no literarias. Este recurso puede servir para poner en práctica un ejercicio de lectura que invita a descifrar las significaciones que están disponibles, gracias a los guiños y pequeñas claves (fechas, letras cursivas, glosas, pie de páginas, etc) que las obras emplazan y fijan dentro de su espacio textual. Para reconocer las marcas de transtextualidad podemos detenernos en una serie de procedimientos que se utilizan para aludir a otra obra: citas, alusiones e incluso plagio, cuando la referencia no está declarada. Estos son algunos de los mecanismos que podemos encontrar en los textos a la hora de organizar el diálogo que se produce entre un texto y otro.

En cuanto al concepto de *paratexto*, Genette (1989) lo define como:

El *paratexto* es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal para sus lectores, y más generalmente, al público. Más que de un límite o una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o- según Borges a propósito de un prefacio-, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. (p. 7)

Estas consideraciones llevan a Genette a ahondar en cada una de las formas de paratextos que podemos encontrar, desde el epígrafe, y la relación epigrafista-epigrafiado, hasta las imágenes que componen la portada de un texto. Sobre los epígrafes, escribe que estos son una “cita ubicada en *exergo*, generalmente al frente de la obra o de parte de la

obra: ‘en exergo’ significa literalmente *fuera* de la obra, pero quizás aquí el exergo es un *borde* de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera”. (p. 123)

En el texto de Juan Pablo Riveros (2001) se presentan cuatro epígrafes que anteceden a las secciones “Naturaleza” y “Precauciones”. El primero de ellos es de Martín Gusinde, el cual además antecede a todo el poemario:

Todos están ahí aniquilados por la insaciable codicia de la raza blanca y por los efectos de sus mortales influencias.

Solo las olas del Cabo de Hornos, en su constante movimiento, están susurrando continuo responso a los indios desaparecidos. (p. 5)

Este fragmento tiene varios elementos interesantes que revisar: en primer lugar, la relación epigrafista – epigrafiado, ya que el fragmento comparte espacio en la misma página con la dedicatoria o “In memoriam” a Martín Gusinde y Joseph Empeaire, por lo que su aparición testifica la importancia de esta figura en el poemario. Además, el epígrafe forma parte del capítulo XV, titulado “Mi despedida”, del texto *Hombres primitivos en la Tierra del fuego* de Gusinde (1951). En segundo lugar, al observar ambos textos, nos percatamos de que en los dos, el primer elemento informativo es un mapa que localiza el lugar del que se habla. En Gusinde aparece un mapa de Latinoamérica y en Riveros el mapa “no oficial” que muestra el lugar ocupado por los pueblos estudiados por el etnólogo alemán. En tercer lugar, el epígrafe señala la situación marginal en la que han sido emplazados los trágicos sucesos que describe el poemario: la falta de justicia y

reconocimiento de hechos históricos que acabaron con la población indígena del sur de nuestro país. En este sentido, para Gusinde, es la naturaleza la que se ha encargado de ejecutar los rituales fúnebres que han sido negados por la historia y el discurso oficial. Un último elemento es la elisión de una frase que completa el fragmento. Dicha frase es: “El indigenismo en la Tierra del fuego ya no se puede recuperar” (p. 398). Esta aseveración podría ser subvertida en su connotación original, ya que el ejercicio de Riveros es también una recuperación de la voz de Gusinde y del imaginario destruido por las ambiciones mercantilistas de los estados chileno y argentino.

El segundo epígrafe es del escritor argentino Héctor Murena:

Y nosotros, como en el interior de un paréntesis, deberíamos recuperar esa mirada apocalíptica que consiste en tener siempre la idea de que la creación entera puede terminar en el próximo instante.  
(p. 15)

Este fragmento es parte de una colección de ensayos publicados bajo el nombre de *El pecado original de América* (1954), y es fundamental como paratexto de *De la tierra sin fuegos*, ya que antecede a todas las secciones de poemas del libro. Si trasladamos las significaciones del mensaje hasta la obra de Riveros, el poemario sería el paréntesis o un estado de suspensión atemporal en el que se revisa la fragilidad de la condición humana. “El próximo instante” se podría comprender como el corto espacio de tiempo en que fueron exterminadas las culturas fueguinas. Es interesante que el primer y segundo epígrafe se asemejen y diferencien, paralelamente, por la idea de “recuperar”. Advertimos que en el primero, Gusinde afirmaba la imposibilidad de recuperar la memoria de los fueguinos,

mientras que Murena asegura que al recuperar la mirada apocalíptica podríamos avanzar en la forma en que se comprende el avasallador paso del tiempo y las acciones humanas.

El tercero es de Gabriela Mistral (1924): “Al sur, el capricho trágico de los archipiélagos australes” (p. 17). Esta frase corresponde a las líneas iniciales con la que describe a Chile, en un texto en prosa titulado “Chile”, incluido originalmente en *Lecturas para mujeres*. El epígrafe antecede a la sección I/ Naturaleza, en el cual se incluyen poemas vinculados a esta temática: “Archipiélagos”, “Paisaje”, “Bosques” y “Vientos”, entre otros. Las frases de Mistral refuerzan la grandiosidad que se describe en la primera parte de la obra de Riveros. La idea de un “capricho trágico” se puede conectar, mediante procesos de transtextualidad, al comparar el destino de los archipiélagos con el destino de las culturas fueguinas, pues el texto de Mistral (1997) enuncia lo siguiente: “el capricho trágico de los archipiélagos australes, despedazados, haciendo una inmensa laceradura al terciopelo del mar” (pp. 95 – 96).

El cuarto epígrafe es del texto *Ishi* Thomas Merton y antecede a la sección II/ Precauciones, apartado en el que se establecen las características de la empresa poética:

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 gran medida de su identidad y reducidas al silencio, queda poco o nada que decir en el lenguaje ordinario. (p. 29)

Del epígrafe de Merton, ‘Peregrinación’ y ‘comunidad’ son dos términos claves para nuestra lectura, ya que son los modos en que la voz poética decide acercarse a la descripción y valoración de las culturas australes que observa en la obra. La peregrinación emprendida es un recorrido no solo por el espacio patagónico, sino que es también un recorrido por el legado empírico dejado por las ciencias sociales y el etnólogo Gusinde. La revisión de los documentos que rodean la construcción del poemario permite apreciar cómo el texto trae al presente y valida el subtítulo del texto de Gusinde: “De investigador a compañero de tribu”. De esta forma, Riveros reintegra la figura del etnólogo como investigador de las culturas fueguinas y, además, da cuenta de la propia peregrinación del sujeto poético para alcanzar una comunidad entre su discurso y el discurso de aquellas voces que fueron reducidas al silencio. Sobre esta idea, Luis Torres (2017), en su artículo “*Peregrinación y comunidad en De la tierra sin fuegos*”, asegura que:

...los poemas de Riveros realizan una adaptación rebelde y liberadora de la peregrinación, de la comunidad y la comunidad, postura crítica que le permite delinear una nueva aproximación para representar el acercamiento y el encuentro con los pueblos australes. A través de estas nociones, Riveros consigue develar las mediaciones ideológicas que sustentaban la deshumanización de los fueguinos y promueve la recuperación de la dignidad humana perdida en esos discursos. (p. 62)

En síntesis, los cuatro paratextos representan varios estados y actitudes por las que se mueve tanto el texto como el sujeto poético: el epígrafe de Gusinde expresa los resultados posteriores a su indagación en la Patagonia; además, refuerza la acusación

expresada en la poesía de Riveros. El fragmento de Murena sitúa la perspectiva con la que se desarrolla el poemario, una mirada apocalíptica en la que se exponen las brutales prácticas que hicieron desaparecer a los pueblos indígenas del sur de Chile. Sumado a lo anterior, es también una reflexión metapoética sobre la condición de autor o sujeto que produce un discurso de carácter reflexivo. Las líneas epigrafiadas de Gabriela Mistral cumplen una de función referencia en la que se sitúa el contexto físico – espacial en el que se desarrollan los poemas, añadiendo a estos la idea de lo trágico de la separación espacial en la que se contextualizan los versos. Finalmente, el epígrafe que hace referencia *Ishi* de Thomas Merton, explicita la peregrinación del sujeto del enunciado, diferenciándolo así de un viaje sentimental y sostiene la idea de la comunión en un lenguaje poético.

Es innegable el ejercicio intelectual de Riveros de condensar, en una experiencia poética, las diversas áreas del conocimiento desde las cuales se puede abordar la denuncia de la opresión de las comunidades australes. A esto se suman las características interdisciplinarias del discurso. Es por ello que Castellón (1994) fija certeramente su atención en *De la tierra sin fuegos* como representante de los libros-objetos, al incluir en su edición elementos gráficos que son paratextos indispensables para refrendar la fuerza ilocutiva de los poemas de Riveros:

Especial mención merecen las fotografías. Extraordinarios documentos de una raza desaparecida, el autor nos señala que fueron tomadas por el propio Gusinde, en los años veinte. Patéticas o desgarradoras, siempre conmovedoras, las fotos muestran a jóvenes y viejos Yámanas, en sus ceremonias mágicas, en su cándida desnudez, o en calidad de carne de

degollina, masacrados en las excursiones deportivo-empresariales de los colonos europeos. Observando estas fotos, uno siente calarse la duda sobre la veracidad del concepto de "civilización cristiana occidental", tan manido y socorrido para sustentar, justificar y promover atrocidades del pasado y del presente. (p. 323)

Todo este entramado de líneas sirve para aproximarse a una mediación discursiva que se ejecuta “entre” dos temporalidades distantes: la época de viajes de conquista y la época de tortura de los años ochenta. Sin embargo, ambas temporalidades se encuentran unidas por la visión crítica que el poeta plantea sobre los hechos acaecidos en el sur de Chile. En relación a este aspecto, Carrasco (1998) en “*De la tierra sin fuegos: Voz de los que no tienen voz*”, comenta lo siguiente:

Aunque la interacción con la historia aparece a través del libro como una secuencia móvil y fragmentada, en este sector presenta una analogía con sucesos de la dictadura militar en Chile por equivalencia de situaciones y expresa polivalencia de distintos versos y enunciados; particularmente en "Dawson" la brutalidad de los colonos con los aborígenes es comparada implícitamente con las crueldades de los soldados, carceleros y torturadores (p.73).

A partir del evidente ejercicio de denuncia que propone Riveros, es que los estudiosos coinciden en el carácter elegíaco del texto, así lo plantea Ostria (2010), y además

de referirse a la denuncia realizada en el poemario, distingue cierta particularidad con la que se articula *De la tierra sin fuegos*. Esta tiene que ver, principalmente, con ciertos atributos con los que se construyen los poemas que forman parte del texto:

Por vía imaginativa y documental, se va construyendo, por una parte, la visión de los vencidos, el recuerdo y la elegía, sin lamentos, sin tristeza, más honda, convincente –“no es ona la tristeza”– (81). Donde la acumulación de formas pretéritas conclusas, clausuradas sugieren el vendaval de cambios maléficos que sustituye al hieratismo religioso, inmutable, del ya no más presente continuo. Por otra, como el antiguo cronista, el hablante formula su ‘protestación’ sobre la historia: “me he atenido a la más estricta verdad”. (p. 187)

Los planteamientos de Ostría sugieren que la obra de Riveros se constituye como un discurso elegíaco y verídico, el cual ilumina pasajes omitidos de la historia chilena. Es una recuperación de los trabajos etnológicos que intentaron describir a las comunidades australes, pero esta recuperación es mediada no por el lenguaje del científico explorador, que sirve de base para la re-construcción de la experiencia lírica, sino por el discurso poético del artista.

Además del trabajo de Ostría, los trabajos de Benjamín Rojas (1988), Gilberto Triviños (1989), Paco Tovar (1996) e Iván Carrasco (1998) coinciden en señalar el tono elegíaco del poemario. A modo de ejemplo, Tovar, en su texto *Narrativa y poesía hispanoamericana 1964 – 1994*, conecta este carácter con el tópico literario del “ubi sunt” que se manifiesta implícitamente a lo largo de todo el texto y aparece en la superficie

textual en el capítulo VI/ Despedida, el cual incluye un único poema, titulado “Despedida de Martín Gusinde”:

¿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<sup>11</sup>?  
¿Dónde tus marinos, Watauinewa<sup>12</sup>?  
Pregúntaselo al Kolliot<sup>13</sup>  
Murieron de Occidente. (p. 176)

Si bien estos versos reafirman la distopía que se describe en los poemas, el texto también es un rescate o una reconstitución de las imágenes pretéritas. El viaje del hablante no es solo por los escenarios humanos y naturales devastados, sino que también es un regreso al estado primigenio del sur del mundo, en donde podemos apreciar la majestuosidad y grandiosidad del paisaje, en el que interactúan las tribus fueguinas. Esta dicotomía entre el origen y el fin de las culturas fueguinas nos permite apreciar la

---

<sup>11</sup> “Para Gusinde constituía el Dios creador de los selknam” (Riveros, 2001, p. 222)

<sup>12</sup> “El eterno en el Espacio de Arriba, en yámana” (Riveros, 2001, p. 223)

<sup>13</sup> “Cristiano, civilizado. Nombre genérico con el que los onas designaban a los hombres blancos” (Riveros, 2001, p. 221).

reconstrucción mítica que hace Riveros, tanto de los parajes australes como de sus desaparecidos habitantes. De esta manera, al igual que en *Hombres primitivos en la Tierra del fuego* (el texto olvidado de Martín Gusinde), Riveros realiza una descripción que agita el episodio olvidado con el que se exterminó a las comunidades australes.



### II.III. En memoria de los maestros: la figura de Martín Gusinde en *De La tierra sin fuegos*

*Mi empeño estaba dirigido a aprender de los ancianos conocedores de la tradición de aquellos custodios hereditario que, también para la apreciación de su mundo circundante, eran considerados como los testigos más fidedignos de lo tradicional. Por horas y horas me sentaba en rueda con ellos, como alumno ávido de conocimiento.*

(Martín Gusinde, *El mundo espiritual de los Selk'nam*)

El alemán Martín Gusinde es conocido en Chile por el exhaustivo trabajo etnológico y etnográfico que desarrolló durante su estadía en nuestro país. Con tan solo veinticinco años llegó a Santiago para, inicialmente, desempeñarse como profesor de ciencias naturales, pero su primera contribución fue el estudio que desarrolló en el Museo de Etnología y Antropología chileno.

Los temas de sus investigaciones abarcaron las costumbres de Isla de Pascua, las de la cultura mapuche, y las de los pueblos australes, no obstante, nos ocuparemos de la conexión que se establece entre la poesía de Riveros y el archivo resultante de las cuatro expediciones que Gusinde realizó a Tierra del Fuego entre los años 1918 y 1924, cuyo objetivo primordial, luego de su experiencia como integrante de una tribu ona, era la denuncia ante la “insaciable codicia de la raza blanca” (2001, p.7). En el prólogo de su texto *Hombres primitivos en la tierra del fuego: (De investigador a compañero de tribu)*, Gusinde (1959) describe sus intenciones iniciales:

A los pueblos salvajes que viven en la tímida y helada Tierra del Fuego se refiere la presente obra. En forma alguna se trata de la descripción de un viaje a la que estamos acostumbrados. Con la idea de ir en busca de aventuras, no he hecho un desplazamiento a lejano y casi desconocido archipiélago meridional del Nuevo mundo. Quería ver y conocer a los indios que allí vivían y compartir con ellos sus quehaceres ordinarios en la más estrecha convivencia. (p. 1)

Como hemos explicitado, el poemario de Riveros se abre con una dedicatoria (In memoriam) a Martín Gusinde y Joseph Empeaire<sup>14</sup>, la cual resulta ser una mediación entre el discurso del etnólogo alemán y el discurso del poeta, pues es en este homenaje que se retoma y actualiza la voz de Gusinde para que acompañe la peregrinación que realiza en y con los versos. Óscar Galindo (2000), en su artículo “El imaginario insular antiutópico en la poesía Chilena reciente”, sugiere que *De la tierra sin fuegos* es un texto fuertemente influenciado por las obras de Gusinde y Empeaire, pues los estudios etnológicos de ambos:

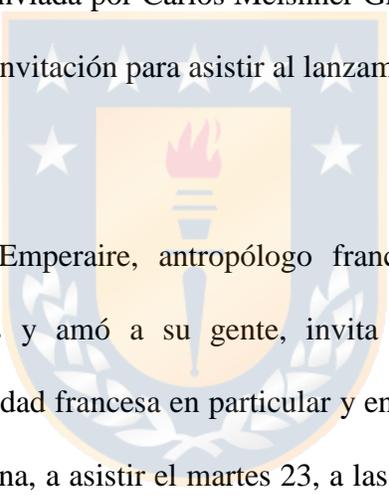
sirven de base para la escritura de uno de los más soberbios libros de poemas sobre estas culturas, *De la tierra sin fuegos* del poeta magallánico Juan Pablo Riveros (1945), autor además del poemario *Nimia. Poemas en prosa* (1980). *De la tierra sin fuegos* se divide en

---

<sup>14</sup> Destacado científico francés que dedicó largos años al estudio de los aborígenes canoeros llamados qawashqar o alacalufes. Al igual que Gusinde, vivió dos temporadas en Puerto Edén, desde enero de 1946 hasta septiembre de 1948, y desde agosto de 1951 hasta septiembre de 1953. Fruto de sus experiencias es el libro capital que se ha escrito sobre los alacalufes, *Los nómades del mar* (2001, p.220).

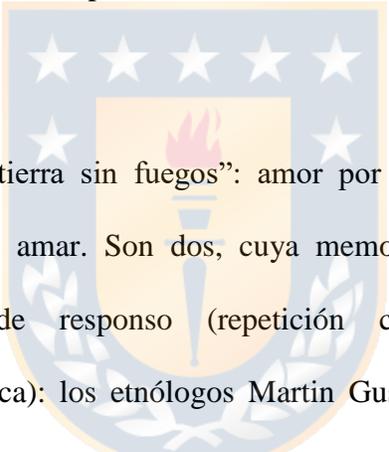
diversas secciones que ordenan los núcleos referenciales dados por la naturaleza y las culturas selknam, yámanas y qawashqar (...). El libro se abre con una dedicatoria a los dos científicos y un epígrafe de Martín Gusinde. (p. 180)

Este “In memorian” no resultó ser indiferente a los lectores, ya que entre las anécdotas que circundan el poemario, el 23 de junio de 1987 se publicó en *Las Últimas noticias* una carta al director enviada por Carlos Meisner Grebe, en la que este simula que Joseph Empeaire realiza una invitación para asistir al lanzamiento del libro de Riveros:



Joseph Empeaire, antropólogo francés que vivió en las tierras australes y amó a su gente, invita al público en general; a la colectividad francesa en particular y en nombre de Martín Gusinde, a la alemana, a asistir el martes 23, a las 20.00 horas, a la presentación del libro “De la Tierra sin Fuegos”, en el Instituto Chileno Francés de Cultura. Mi espíritu, el de Gusinde y sobre todo el de onas, yámanas y alacalufes tanto como el de la naturaleza y realidad de esa distante e inmensa región de Chile entran en el mito y en la historia de la mano de la poesía de Juan Pablo Riveros. (p. 2)

Es importante destacar el sentido social que se le ha otorgado al segundo poemario de Riveros, pues, al igual que Meisner, son varios los autores que aseguran que la denuncia y rescate de Riveros permite que el trágico destino de los pueblos del sur “entre en el mito y en la historia” de Chile. Por lo tanto, las figuras de Empeaire y Gusinde son fundamentales para comprender una de las pocas intervenciones armónica que, gracias a ellos, se estableció entre los pueblos originarios del sur y “los blancos”. La prensa de los ’80 siguió escribiendo sobre el poemario y deteniéndose en la importancia de estos investigadores extranjeros. Benjamín Rojas Piña (1988), asegura en el diario *El Sur* que “el libro de Riveros es uno de los más importantes de los últimos años” (p.7):



“De la tierra sin fuegos”: amor por aquellos pocos hombres que supieron amar. Son dos, cuya memoria es recreación sagrada en sonos de responso (repetición cosmogónica y conjuración chamánica): los etnólogos Martin Gusinde y Joseph Empeaire. El fragmento final, oración y coda, VII/ Despedida, anticipa estas y otras tantas desapariciones. (p.7)

Rojas hace referencia a la desaparición de estas figuras, pero también hace mención al ocultamiento de su legado. Ya sea por factores políticos, editoriales o contextuales los trabajos científicos de estos investigadores vieron largamente aplazadas sus publicaciones en nuestro país, por lo que las denuncias fueron conocidas en un tiempo rezagado y su impacto mediático en nuestra sociedad fue retroactivo y no inmediato. No obstante, la crítica recibe el libro de Riveros como un regreso al pasado valorable que invita, aunque

sea posteriormente, a una reflexión sobre un capítulo olvidado de la historia chilena de comienzos del siglo XX. Ramón Seguel, un 11 de septiembre de 1987, en *La estrella de Arica*, comenta el carácter artístico y testimonial del libro de Riveros:

El libro conforma un todo, un universo absoluto. Tiene la rara cualidad (entre la poesía), que se puede leer como una historia, con un comienzo y un final. Una mátesis. Es una gran historia, que Walt Whitman escribía en un poema; aquí Juan Pablo Riveros nos cuenta esta gran historia en un centenar de poemas, todos hilvanados, unidos, por la línea inexorable del tiempo-espacio. Pero, si bien es una historia circunstancial que vivió el hombre en determinado momento, este libro, con su mágico decir, retrotrae, hace “aquí, ahora“, anticipa en una suerte de anacronismo, tal vez sería más exacto decir: paracronismo. (p. 4)

El carácter interdisciplinario del texto de Riveros, el cual contribuye a su configuración hipertextual, ha permitido valorarlo como creación poética y como rescate histórico etnológico, desde la publicación del poemario. El 21 de junio de 1987 en la sección Agenda cultural de *Diario El Sur* se publicó una pequeña nota en que se informaba sobre el lanzamiento de *De la tierra sin fuegos*. En esa oportunidad, además, se especificaba que la lectura poética incluiría una reflexión o mirada crítica a los hechos que se describen en los versos:

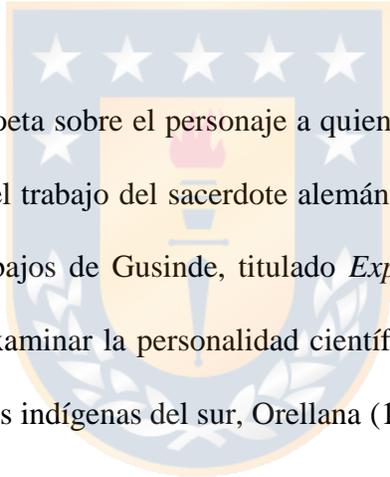
(En relación al orden de las actividades del lanzamiento del libro)...

Luego hablarán, en este acto, el profesor Mauricio Ostria, quien hará una introducción a la poesía de Riveros. También intervendrá el poeta y profesor Jaime Giordano, quien abordará el tema del exterminio de las especies, tanto humanas como animales en general, con un enfoque ecologista y señalando cómo la poesía ofrece un espacio para revivir culturas desaparecidas. (p. 2)

Estos antecedentes nos invitan a entender a Gusinde como una figura clave del poemario. Si bien la crítica reconoce el mérito del etnólogo, no ha detallado la importancia, en la construcción final del libro, que este personaje tiene a la hora de abordar y comprender *De la tierra sin fuegos*. Es por estas razones, que analizaremos algunos hitos vinculados con el trabajo de Gusinde, los cuales abren nuevos caminos de lectura. Estos hitos están mediados y son reconocibles gracias a los procedimientos de transtextualidad con los que Riveros articula su discurso.

Debemos mencionar que antes de que se inicien los seis apartados del segundo poemario de Riveros, se presenta a los lectores un texto de carácter narrativo/descriptivo en el que se contextualiza y se establecen los protocolos del viaje que iniciará el hablante. Estos protocolos son también claves para el lector que se aventura en los versos. En una primera instancia, se rescata la figura de Gusinde complementando la dedicatoria de las páginas iniciales:

(...) Se supo del trabajo de Gusinde. Apenas se sospechan las razones de su partida silenciosa de Chile luego de sus denuncias y de su última expedición en 1924. Le perdimos el rastro a tan magnífico ser humano, por cierto, el más notable científico y humanista que pasó por el país en las primeras décadas del siglo XX: hombres de ese talento nos visitan algo así como cada cien años. Su trabajo de rescate y denuncia se quedó, como ha ocurrido tantas veces en el país, en el silencio. (pp. 7-8)

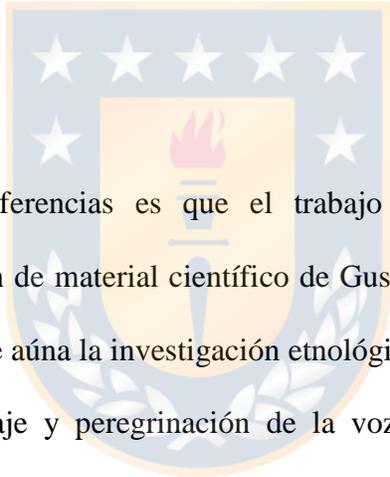


Esta apreciación del poeta sobre el personaje a quien está dedicado el texto no solo es una visión personal sobre el trabajo del sacerdote alemán. Mario Orellana (1968), en su texto recopilatorio de los trabajos de Gusinde, titulado *Expedición a la tierra del fuego*, dedica el primer capítulo a examinar la personalidad científica y humanista del sacerdote. En relación a su trabajo con los indígenas del sur, Orellana (1968) señala lo siguiente:

Los trabajos de Gusinde en el extremo sur de Chile son valiosos no sólo por su calidad científica, antropológica, sino por su sensibilidad humanística, y en general por el deseo de ayudar a los aborígenes, primeros habitantes de esas tierras inhóspitas. (p. 18)

Por su parte, en 1924, en una de las placas del Museo de Etnología y Antropología se agradece la labor de Gusinde en los siguientes términos:

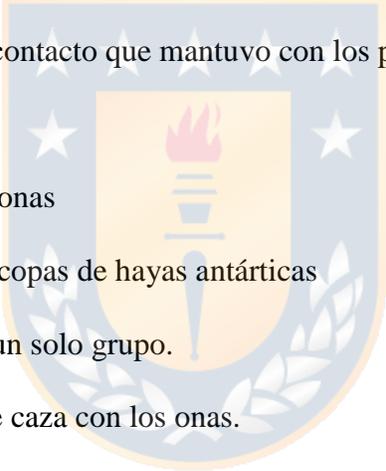
Gracias a las investigaciones del padre Gusinde se había salvado en las postrimerías de su existencia, el conocimiento del hombre más primitivo de la América y que nuestro país ha tenido la honra de agregar a las ciencias, conocimientos fundamentales del americanismo y de la cultura más antigua de la raza humana (1924, p. 6).



A partir de estas referencias es que el trabajo de Riveros resulta ser una reconstitución y reapropiación de material científico de Gusinde y que es presentado a los lectores como un ejercicio que aúna la investigación etnológica con la poesía. Este ejercicio se estructura a partir del viaje y peregrinación de la voz poética, en la que dialogan críticamente dos sistemas de creencias o imaginarios culturales: las creencias cristianas y las creencias de los pueblos australes. A diferencia de lo ocurrido en episodios colonizadores, el discurso de Riveros propone una comunión entre el pensamiento occidental y el pensamiento fueguino, la cual está mediada por la figura de Gusinde, quien se acerca a la figura del otro / distinto reconociendo las diferencias que los separan culturalmente. Este hecho constituye una valoración de la otredad fueguina que el etnólogo dejó registrada en sus estudios:

Con sentimientos del más sincero afecto me despedí para siempre de aquellos cariñosos hombres; sabía que no volveríamos a vernos más en la vida. Toda su riqueza espiritual y todos sus múltiples valores morales me los habían entregado muy gustosamente. Les deberé gratitud durante toda mi vida (1951, p. 188).

Riveros ejemplifica poéticamente esta experiencia de comunión y compañerismo en diferentes versos de su poemario. En el poema “Onas”, describe parte de la inclusión que propició Gusinde a través del contacto que mantuvo con los pueblos fueguinos:



Con los onas  
bajo las copas de hayas antárticas  
éramos un solo grupo.  
Partía de caza con los onas.  
Me sentaba durante horas  
en sus cabañas,  
y escuchábamos atentamente al jon Tenenésk.  
La nieve perpetua brillaba en los agrestes picachos. (p. 67)

En estos versos se instala una comunión entre el sujeto y la tribu. La voz de Gusinde establece sus prácticas personales en versos como “partía de caza con los onas” y “me sentaba durante horas en sus cabañas”, pero además la utilización de formas plurales como “éramos un solo grupo” y “escuchábamos atentamente” describen la comunión que

estableció en el contacto con el otro. Su discurso elimina diferencias y se adentra en la experiencia de formar parte de una de las tribus fueguinas. Lo interesante de esta construcción poética (texto A) está en que el hipotexto ( texto B) acredita la experiencia misma que Gusinde detalla en su legado investigativo. En el capítulo “fueguinos” de su texto, el etnólogo describe la actividad que Riveros enuncia:

Más por mis observadores que por mí mismo me había dado cuenta de cómo me había acostumbrado a la vida y quehacer indio; todos los días y durante muchas horas me sentaba en sus cabañas cupuliformes o acompañaba a los hombres en sus rápidos recados; procuraba comprender sus trabajos y me hacía enseñar dócilmente todo cuanto traían entre manos. (1951, p. 139)

En este caso la relación hipertextual corresponde a una transformación indirecta del texto de Gusinde en una construcción poética que tiene el mismo propósito comunicativo: informar los resultados del contacto del etnólogo con las tribus fueguinas. Este procedimiento transtextual, el cual se reitera continuamente en la poesía de Riveros, es definido por Genette como un proceso de versificación, en el que los textos en prosa se presentan en versos, con la finalidad de otorgarles el carácter lírico. Por supuesto que son muchas las significaciones que este proceso puede tener, las cuales van desde lo didáctico hasta la crítica social.

El trabajo de Riveros busca abarcar diferentes etapas de la experiencia científica y personal de Gusinde, es por esto que anterior al capítulo I / Naturalezas de *De la tierra sin fuegos*, en un apartado que simula los relatos de viaje, se establece uno de los códigos de

enunciación que guiará el recorrido del hablante por los parajes australes. Este código indica que se debe anular el recuerdo para poder así asistir a la manifestación del presente – futuro:

Sin siquiera mover uno de sus labios me dirigieron personalmente la palabra diciéndome: Were, wenne wint (¡Pronto ven acá!), y agregaron una disposición que no admitía réplica alguna, que me prohibían, en lo posible, los recuerdos personales. La nostalgia operaría como vehículo que lo retrotraería a uno a dominios ya existentes y que por decreto no figuraban en mapa alguno. (2001, p. 12)

Esta condición se ratifica con el epígrafe que abre el capítulo II/ Precauciones, en el que se lee un fragmento de *Ishi* de Thomas Merton: “es una peregrinación, no es un viaje sentimental a un pasado romántico, sino un esfuerzo humilde por cruzar un abismo” (2001, p. 29). De este “esfuerzo humilde” está también consciente el poeta, quien asegura, en el prólogo a la segunda edición, que:

El autor no es más que un mero transmisor de lo que oyó cuando niño y de lo que le contaron mudos cazadores de sueños. El poeta actúa como una especie de sintonizador de onda corta que se encendió en los primeros años de la infancia magallánica. (2001, p. 7)

Esta reflexión metatextual, sobre los alcances del proyecto escritural que el autor se propone en *De la tierra sin fuegos*, se termina por completar con el carácter imaginativo del texto, pues el viaje que emprendió el hablante por la Patagonia está también marcado por la compañía, acaso espiritual, de Gusinde:

Una noche de otoño, llegó Gusinde a la isla chilota con sus pertrechos. Alquiló unos caballos y me invitó a que fuera su asistente en un viaje hacia el suroeste de la Gran Isla. Sólo pude llegar hasta Cameron, en Bahía inútil. Me hizo notar y contemplar las playas y la geografía de esas pampas solitarias, de impresionante simpleza. (...). Nunca más lo volví a ver. Supe que había sido posteriormente invitado a dejar el país. Partió con sus fotos, sus apuntes, sus grabaciones de cantos y lengua, hacia la antigua Europa. (2001, p. 8)

Gusinde, entonces, aparece como el maestro-guía del hablante, quien como asistente-aprendiz, atiende a la inmensidad de las imágenes australes (incluido en ellas el paisaje y sus habitantes) tomando el modelo enseñado por el exhaustivo trabajo etnológico del investigador alemán. George Steiner (2011) en *Lecciones de los maestros*, particularmente en el capítulo titulado “Lluvia de fuego”, reflexiona sobre el vínculo entre maestro – discípulo y aprendizaje, a partir de las múltiples formas en que ha sido abordada la *Divina Comedia*. Estas apreciaciones de Steiner podrían ser también aplicadas al texto de Riveros:

El poema instruye conforme se desarrolla, y este desarrollo se expresa en lecciones y clases magistrales sucesivas. Magisterio y discipulazgo son elementales para el viaje (...). Sucesivos «maestros cantores del alma» (Yeats) configuran, nutren, corrigen, disciplinan y elogian al discípulo. Casi no hay una rama de la transmisión, del método didáctico, de la instrucción formal y ejemplar, que Dante deje sin explorar. «Educar» significa «conducir hacia adelante». (p. 58)

“Conducir hacia adelante” coincide con el acto mismo de peregrinación que realiza la voz poética. Esta relación entre Gusinde y Riveros, construida a partir de los elementos transtextuales, nos invitan a pensar en que el paisaje austral, recorrido por el sujeto poético, es también una especie de infierno atemporal en que, por una parte, se aprecia el sufrimiento de las tribus fueguinas y, por otra parte, se comunican las torturas y prácticas inhumanas que tuvieron lugar durante el periodo de la dictadura militar chilena.

El paralelo temporal entre la denuncia de Gusinde y la de Riveros, en el que se describen las prácticas que afectaron a los fueguinos, desde fines del siglo XIX, y a los detenidos en el periodo de dictadura militar, a fines del siglo XX, se encuentran en los poemas “Exterminio Ona” (1875 -1975) y “Dawson I”. En estas composiciones la unión entre lo poético y lo documental se hace altamente evidente y configura un espacio textual en que convergen dos episodios que distan temporalmente el uno del otro.

En el primer texto, existe transtextualidad con documentos históricos que describen las atrocidades cometidas en las tierras australes, en los años anotados en el paréntesis del título, y también en la ciudad de Santiago en julio de 1986. No obstante, Riveros utiliza el discurso colonizador para cuestionarlo, pues los asertos injertados en el poema se

contraponen a la versión que Gusinde entrega en sus investigaciones. En la mitad del poema, leemos:

un día los onas despertaron  
y hallaron sus campos nevados de ovejas  
Famélicos, mujeres y niños (...)  
Grandes perros de caza sueltos  
en los campamentos selknam.  
Innumerables niños onas  
muertos a mordiscos. (p. 69)

Esta dura descripción se ve abruptamente interrumpida por un nexos temporal entre la violencia de las tierras del sur y los actos cometidos en contra de Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana durante la dictadura militar en Chile. Desde las posibilidades de la poesía, el sujeto poético, aparentemente, emula una declaración de Rodrigo Rojas. En este sentido, la literatura ofrece un espacio para la redención y una mínima posibilidad de justicia:

*Entonces una camioneta militar  
nos alcanzó. Nos rociaron  
con bencina de rodillas a cabeza.  
Nos prendieron fuego.  
Y ardimos.  
Intenté apagar las llamas.*

*Carmen Gloria era  
un péndulo llameante.  
Al pararme  
recibí un culatazo en la nuca  
y ella, otro que le voló los dientes.  
Luego, arrojaron nuestros cuerpos humeantes  
en una acequia de Quilicura. (2001, pp. 69-70)*

La intercalación de discursos anacrónicos que se conectan por la violencia y la presencia de la maldad humana, nos hacen pensar en una trascendencia de la violencia histórica al que han sido sometidos habitantes de nuestro país. Riveros entrelaza estas voces para denunciar y tomar el discurso de las víctimas para hacerlos visibles, mediante los procesos de transtextualidad en que conocemos explícitamente las fuentes citadas y glosadas. Solo “Extermino Ona” contiene once notas al pie de página en los que se señalan las fuentes utilizadas, constituyéndose así como citas de otros textos anteriores que conforman el hipertexto. Los hipotextos, transformados en el hipertexto versificado, dan cuenta de un discurso en el que prima la violencia y la bajeza humana, ya que no atisba ningún espacio para la redención, sino más bien expone directamente hechos que oscurecen la historia chilena pasada y reciente.

El segundo poema, “Dawson I”, sobrepasa la conexión temporal para dar paso a una conexión geográfica. Riveros emplaza la isla del sur como un espacio de castigo compartido, tanto por los fueguinos como por los prisioneros políticos de la década del ochenta.

En este caso, nuevamente los paratextos son fundamentales para comprender la denuncia de Riveros: catorce notas a pie de páginas y un epígrafe de Aristóteles España nos sitúan en el lugar mismo de la tragedia humana. El poema se inicia con la similitud entre los presos políticos y las tribus indígenas:

También campo de concentración

de onas y alacalufes.

el desarrollo de la ganadería

primó sobre todo el escrúpulo (...)

¿Prioridad? Expulsar a onas de sus tierras, de sus sho'on

Entonces decidieron destruirlos en masa

asesinato sistemático financiado

por las Grandes compañías. (2001, p.71)

Este fragmento conecta tres momentos históricos de la historia patagónica: la detención de los presos políticos, la masacre de las tribus fueguinas, y los asesinatos de los obreros que se opusieron a los excesivos requerimientos de las empresas ganaderas en 1921. Este poema devela las características de tres instancias en que se repite una conducta humana reprochable. Además, se constata el fracaso de la misión salesiana de 1889, sumándose este evento al fracasado contacto que existió entre la cultura fueguina y la cultura occidental:

A un ritmo catastrófico, la muerte  
resolvió definitivamente el problema  
de la adaptación indígena.  
Y en 1911, Septiembre,  
expiró el contrato de la Misión en Dawson  
con un cementerio de ochocientas tumbas. (2001, p. 75)

Esta constatación de la tragedia indígena en un territorio determinado, posiciona a la isla como un espacio simbólico de castigo e injusticia:

Dawson quedó a la espera.

*“El campo de Compingín, en Punta Grande, fue  
‘inaugurado’ el mismo 11 de Septiembre de 1973  
con sesenta detenidos de Punta Arenas....  
El último de los ‘dawsonianos’ recuperó la  
libertad en Junio de 1977”.* (p. 70)

El último hipotexto, al que recurre Riveros para espacializar la violencia en dos temporalidades distintas, son frases/ versos de Sergio Vuskovic (1984), quien en su texto *Dawson* relata su experiencia como prisionero durante la dictadura chilena.

Las constantes citas, epígrafes y notas al pie de los poemas “Exterminio Ona” y “Dawson I” avalan nuestra propuesta de cómo Riveros toma fragmentos de los diferentes archivos, documentos y textos investigativos, como los de Gusinde, para demostrar cómo el espacio austral se convierte en un espacio de represión y calamidad. Los hipotextos y las relaciones intertextuales son claves para entender el serio trabajo de Riveros, al subvertir el carácter poético y cruzar estos límites hasta un legado testimonial y verídico de las diferentes prácticas de la violencia durante la historia chilena.

A partir de este cruce de discursos, es interesante pensar, en este escenario, que las voces de Gusinde y Riveros se unen para dar cuenta, en diversos tiempos, de una proyección del conocimiento que ambos emisores tienen del lugar explorado. De esta manera, el hipertexto poético se construye como una forma de recuperar la imagen del otro. Entendemos esta imagen no solamente como una representación física, sino que también espiritual y cultural del habitante de Tierra del Fuego. En Yámanas II, se observa esta proyección del conocimiento adquirido por Gusinde en su interacción con las tribus:

Pueblo manso. Y generoso. Odiada la avaricia,  
aunque fuerte el sentido de la propiedad. Todo  
pertenece a Hidabuan (...)

Los chiesjaus y la Kina: centros de reflexión y  
adoctrinamiento de la juventud sobre las tradiciones  
del pueblo: *Nosotros, los yámanas, debemos ante todo  
ser buenos y útiles a la comunidad.* (p. 103)

En este poema, la frase en cursiva pertenece al texto *Aborígenes Australes de América*, publicado por Álvaro Barros Valenzuela (1975). Este indicio de la superficie textual, sigue dando claras muestras del ejercicio hipertextual en la obra de Riveros. Al revisar el hipotexto que ha tomado el poeta para elaborar los versos, nos encontramos con que la transformación/versificación poética condensa diferentes elementos que se explican en el segundo capítulo del libro de Barros:

Cada familia tejía su vida independientemente con el continuo navegar, recalando en alguna de las mil caletas donde la abundancia, la tempestad o la noche se hicieran presentes. Los contactos entre diferentes familias estaban condicionados por una regla básica: “Nosotros, hombres y mujeres, ante todo debemos ser buenos y útiles a la comunidad”. Desde la infancia hasta la muerte, acompañaba al *yámana* este principio aprendido de los mayores en el hogar y perfeccionado en el *chiejáus*. Esto último era el período de iniciación de la pubertad, verdadera escuela de formación del carácter y las costumbres, como asimismo aprendizaje de todas las técnicas para enfrentar a la Naturaleza. (p. 17)

La decisión de Riveros, de dialogar críticamente con el discurso perteneciente a las ciencias sociales, nos lleva a pensar en una de las lecciones de Gusinde o una de las tareas incompletas del etnólogo: la comunicación inmediata de la denuncia que recogió durante sus viajes, ya que luego de su salida del país gran parte de su trabajo fue proscrito y solo se

conoció en el continente europeo. Varios años después se publicó una versión en español editada en Argentina. Frente a este inusual acontecimiento, Riveros señala que “no puede dejar de llamarnos la atención que en Chile jamás se ha publicado una traducción de *Die Feurland Indianer*” (200, p. 8). Entonces, Riveros actualiza este material para ofrecernos una mirada poética y apelativa en la que se retoma la denuncia pendiente. Asimismo, al igual que en el texto de Alighieri, el recorrido de la voz poética es un conducir hacia adelante, en el que no solo el hablante aprende o es instruido, sino que también cada uno de los lectores de este poemario.

En la aspiración por retratar la travesía de Gusinde hacia Tierra del fuego, Riveros toma fragmentos del libro que recoge la investigación de aquel para reorganizar y presentar imaginativamente la experiencia del etnólogo alemán. Luego de ofrecer un primer avistamiento de las condiciones geográficas en el Poema “Archipiélago I”, el poema “En viaje (Diciembre de 1918)” resulta ser una mixtura entre la experiencia poética y la experiencia científica:

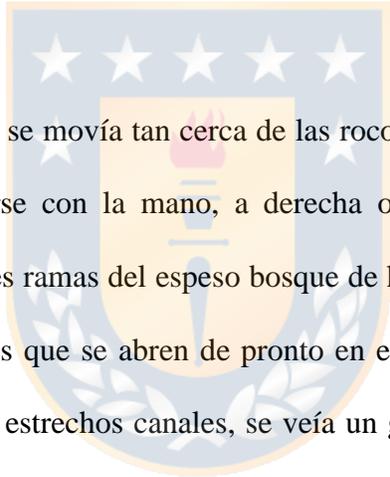
### **En viaje**

**(Diciembre de 1918)**

A veces estaba tan cerca la nave  
de las rocosas orillas  
que casi se podían tocar las colgantes ramas  
del espeso bosque de helechos.

En las apartadas bahías de los canales del sur,  
de pronto,  
un glaciar hundía su blancura  
en el mar magnífico. (p. 20).

Esta construcción poética tiene su origen en lo visto por Guside (1951) cuando, en 1918, se embarca desde Valparaíso hacia Punta Arenas. Luego de viajar cinco días, el etnólogo escribe lo siguiente en su registro:



A veces se movía tan cerca de las rocosas orillas y parecía que podía alcanzarse con la mano, a derecha o izquierda de la cubierta, las colgantes ramas del espeso bosque de helechos. En muchas apartadas bahías es que se abren de pronto en el confuso laberinto de los casi siempre estrechos canales, se veía un glaciar hundiéndose en el mar. Días de encanto fueron aquellos en los que, libre de obligaciones oficiales, contemplado desde el buque solamente, el variado y lúgubre paisaje de la acumulación de islas cubiertas de bosques. (pp. 129-130)

Este ejercicio de transtextualidad que se produce en el texto de Riveros se lleva a cabo de diferentes maneras: explícita e implícitamente, tomando fragmentos textuales de la obra de Guside, citando la obra o re-creando imaginativamente episodios registrados por el sacerdote, como es el caso del poema “En viaje”. Estos primeros versos contextualizan el

paso del investigador alemán por la región austral del país y manifiestan la experiencia del hablante frente a la inmensidad de lo avistado. En el tercer apartado del poemario, “Selknam”, se presenta el poema “Gusinde”, el que resulta ser una cita extensa del capítulo V “El desierto fueguino”, del libro del etnólogo, la cual es acompañada de una única frase separada del resto del texto:

*Corrientemente las desgraciadas víctimas  
eran embarcadas directamente a Punta Arenas  
y colocadas allí en campamentos al aire libre  
bajo la vigilancia de soldados. Como animales,  
se les tenía cercados con alambradas empalizadas.  
A veces se vendían... en pública subasta.  
El número de estos desgraciados no se puede  
calcular ni aproximadamente; el norteamericano  
F.A Cook habla de ‘muchos niños’ que como  
animales indefensos fueron sacados de su patria  
y no volvieron a ver nunca más a sus familiares.*

Nunca más. (p.76)

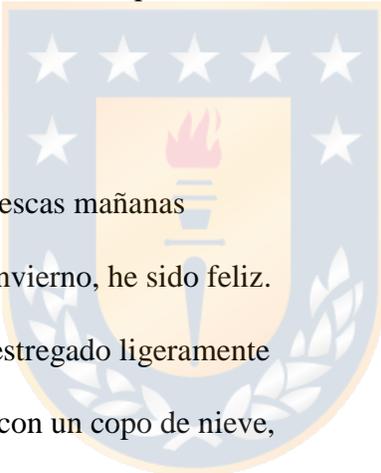
El carácter descriptivo de los poemas anteriores es subvertido por la denuncia explícita rescatada por Riveros. Si bien se trata de una cita, se omiten dos fragmentos: uno que se advierte en el uso de puntos suspensivos, en el sexto verso, y otro que no es informado a los lectores. En el primer caso, el texto original de Gusinde especifica un dato etario de los indígenas afectados por estas inhumanas prácticas: “A veces se vendían a los

mayores y jóvenes en públicas subastas” (1951, p.103). En el segundo caso, se omite la función principal que reconoce Gusinde en esta práctica: “(...) en pública subasta como si se tratara de un mercado de esclavos, disponiendo el que los adquiría de un criado en su casa. El número de estos desgraciados (...)”. (p. 103)

Esta cita se conecta con el verso de Riveros y, además, finaliza con la expresión “Nunca más” con la que el poeta sentencia las atrocidades descritas por Gusinde. El hablante, entonces, complementa el discurso original para reforzar el acto ilocutivo que se expresa en este pasaje. Los vejámenes cometidos contra los pueblos australes no solo se remiten a la subasta de esclavos, sino que en el mismo fragmento en que Gusinde describe aquellas prácticas, también especifica un segundo aspecto de estos actos aniquiladores: la violación de mujeres indígenas. La denuncia está basada en los registros de F.A Cook que recoge Gusinde, quien asegura que la práctica descrita: “es una manifiesta injusticia de la avanzada civilización cristiana” (1951, p.103). Estos dos sucesos, entre otros varios que diezmaron la población Selk’nam, permiten develar el objetivo principal de estos nefastos acontecimientos:

Todos los desafueros cometidos contra los indefensos indígenas tenían por objeto dejar libre la parte norte de la Isla Grande para la cría del carnero. Con ello dañaron gravemente del pueblo Selk’nam e hirieron mortalmente la vitalidad de dicha tribu. El horroroso drama de aquella planeada destrucción se desarrolló en unos treinta años (1951, p.104).

Por un lado, es interesante revisar la construcción del discurso de Gusinde para expresar la denuncia que promueve. Su investigación tiene abiertamente una postura anti – colonizadora cuando se trata de retratar las prácticas de aquellos colonizadores en los espacios de Tierra del Fuego. Por otro lado, es este mismo carácter de defensa contra los indígenas lo que lo aproxima a ellos y permite conocer la intimidad de los pueblos originarios. Esta aceptación, por parte de los pueblos originarios, de la figura de Gusinde es el primer paso para que ellos lo consideren como uno más de las tribus que visita. Riveros también rescata esta imagen en un poema que lleva por título igual nombre que el subtítulo de la investigación de Gusinde. En “Compañero de tribu” se expresa lo siguiente:



En las frescas mañanas  
de este invierno, he sido feliz.  
Me he restregado ligeramente  
los ojos con un copo de nieve,  
como hacen los onas.

Rayitas blancas y estrechas  
en las mejillas: ¡Buen humor  
y contento!

Sin horas precisas para  
las comidas: *Cada cual*  
*Prepara un trozo de asado*

*Cuando le viene en gana.*

¡Me estoy pintando rayas blancas  
y estrechas en el rostro! (p. 84)

En el poema aparece, por primera vez, un temple de ánimo optimista. La estrofa inicial destaca la felicidad del hablante al experimentar las costumbres onas: “me he restregado ligeramente los ojos con un copo de nieve”. Esta invención del poeta se contrapone a lo experimentado por Gusinde (1951) en su visita al territorio de los Selknam, pues las inhóspitas condiciones climáticas mermaron dramáticamente su estado de salud. Así lo comunica en su diario cuando escribe:

La vida miserable y prolongada en un invierno de tanta nieve, unido al esfuerzo continuo de mi trabajo de investigación, bajo las más difíciles condiciones, debilitaron mi salud. Contra mi voluntad abandoné a los Selk’nam (...), atravesé con peligro de muerte la montaña y alcancé casi sin fuerzas Punta Remolino. (p. 165)

Este registro forma parte de una de las series de adversidades que el etnólogo tuvo que sortear, sin embargo, detrás de estas dificultades aparece la satisfacción de conocer la intimidad de un pueblo completamente extraño para él, tanto por sus barreras lingüísticas como sociales y culturales.

La segunda estrofa, por su parte, entrega implícitamente señales para conocer y comprender el arte visual de los selk'nam: el significado de sus pinturas corporales, principalmente vinculadas a la ceremonia del *Hain*. Anne Chapman (2002) recoge la importancia de Gusinde para el conocimiento de esta ceremonia en su texto *Fin de un mundo: Los Selk'nam de Tierra del fuego*:

En 1923 el etnólogo Martín Gusinde participó en uno de los últimos *Hain*. Es el único europeo que vivió la experiencia de la ceremonia en su totalidad. Donó 360 ovejas que compró en una estancia del lugar para alimento de los participantes. A él y sus informantes les debemos la mayor parte de lo que se conoce acerca del *Hain*. (p.195)

En términos sencillos el *Hain* es una ceremonia-rito de iniciación en la que se iniciaba a los jóvenes onas a la vida adulta, esta ceremonia es considerada altamente compleja y se podía extender por varios meses. Esta información respalda la felicidad que se expresa en los versos de Riveros, pues Gusinde tuvo la fortuna de ser partícipe de este sagrado evento de los selk'nam. En el glosario que se incluye en la segunda edición de *De la tierra sin fuegos*, además, se especifica que el etnólogo alemán “llamó equivocadamente, a este ceremonial *kloketen*” (2001, p. 220), que en la lengua de este pueblo hace referencia a los jóvenes que formaban parte del grupo que participaba en el *Hain* y no al rito mismo.

El interés de Anne Chapman (2002) por esta ceremonia la llevó a entrevistarse con personajes que participaron directamente del *Hain*, en una de estas conversaciones es que ella logra develar algunos de sus misterios fundacionales:

En la gran choza ceremonial lejos del oído de las mujeres, los mayores revelaban el secreto del Hain a los jóvenes. El secreto tenía que ver con el primer tiempo del mundo, con el matriarcado, cuando las mujeres dominaban a los hombres. Esto lo lograron mediante un engaño que era secreto de ellas, el secreto del Hain (...). Así mantenían a los hombres humillados, según el mito. Hasta que un día un hombre descubrió que los espíritus eran mujeres (...). Y así los hombres se apropiaron del secreto del Hain. (p. 60)

Si bien esta ceremonia no está descrita en el poema de Riveros, es posible advertir la presencia de esta en su título, pues es en dicha ceremonia donde la figura de Gusinde pasa a ser de un simple extraño a un compañero de tribu. Por este motivo los versos: “rayitas blancas y estrechas en las mejillas/ ¡Buen humor y contento!” son altamente sugestivos, no solo por el uso del diminutivo ‘rayitas’ que refuerza la idea de felicidad y cercanía por la actividad realizada, sino que además esta acción era una de las tantas prácticas culturales diarias que el etnólogo describe en su capítulo titulado “Ceremonias reservadas a los hombres”:

Todos los participantes en la ceremonia de La Gran Cabaña se pintan diariamente la cara. Los aspirantes se ponen varias rayas blancas que radialmente parten de los párpados inferiores; alrededor de la frente se colocan una tira de pellejo del tamaño de un dedo y cubiertas con

plumas y en sus manos llevan una batuta adornada del largo de un brazo. (pp. 282 – 293)

Para un investigador como Gusinde, formar parte de la tribu no consistió en un mero acercamiento intelectual, sino que también en un acto que requirió de una sólida resistencia física. El etnólogo participó en 1923 en esta ceremonia, solo diez años antes de que se efectuara la última. Este enorme sacrificio le permitió poder describir la importancia de esta tradición en la cultura selknam. Años más tarde, Anne Chapman (2002) esbozó una sistematización general sobre la importancia de este rito. Según la autora, son tres los propósitos fundamentales de esta ceremonia, los cuales se pueden resumir de la siguiente forma: a) inicio de los jóvenes a la adultez y sometimiento a un período de instrucción, adiestramiento (enseñanza de tradiciones religiosas y míticas), b) el adiestramiento/enseñanza/instrucción que recibían las mujeres onas, sobre las cuales se afirmaba la dominación masculina (cultura patriarcal), y c) la ceremonia se transformaba en un espacio de intercambio e interacción social, lo cual permitía la mitigación de conflictos entre las familias que ocupaban espacios distintos y no tenían forma de vincularse antes de encontrarse en esta ceremonia de iniciación.

La tercera estrofa introduce la voz de Gusinde, quien detalla una de las costumbres alimenticias de la población:

Sin horas precisas para  
las comidas: *Cada cual  
prepara un trozo de asado  
cuando le viene en gana.* (p. 84)

Si bien no se trata de un uso completo de la cita literal, aunque esté muy cerca de serlo, la transformación del hipotexto, a través de la versificación del hipertexto, sintetiza la descripción que el sacerdote realiza sobre esta costumbre de poder comer sin restricciones horarias. Además, este fragmento se aleja de la ceremonia del *Hain* y retrata lo que Gusinde agrupó bajo el título de “Jornada de los cazadores nómadas”. En el octavo capítulo de la edición de 1951 registra lo siguiente sobre estas prácticas:

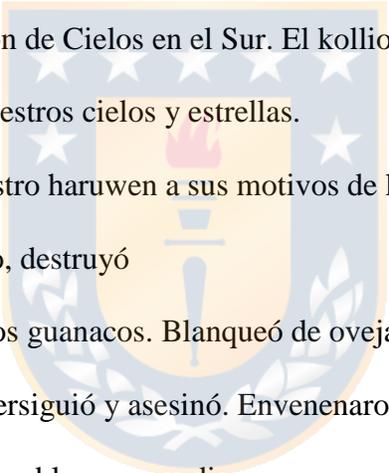
Estos salvajes, de innata independencia, no se reúnen a comer a determinadas horas; cada cual se prepara un trozo de asado mayor o menor cuando le viene en gana. Pero no se crea que los selk’nam comen sólo cuando tienen hambre. Poseen un paladar muy fino y conocen sabrosos bocados que llaman extraordinariamente la atención. (pp. 187 – 188)

Las situaciones, explícitamente enunciadas en el poema, como las costumbres alimenticias o la ceremonia del Hain, convergen en los versos finales donde las marcas exclamativas señalan la satisfacción que siente el emisor al estar en el camino que lo llevará a convertirse en uno más de los integrantes del pueblo selk'nam. Quizás esta felicidad rescatada por Riveros tenga que ver con el trágico rol de Gusinde: ser uno de los últimos investigadores que pudo adentrarse en las prácticas cotidianas del pueblo selk'nam, antes del fatal desenlace de esta comunidad. Chapmann también advierte esta situación al comentar que Gusinde estaba “consciente de estar fotografiando los últimos vestigios de pueblos en avanzado proceso de extinción” (2002, p.11).

La crítica ha reconocido en el trabajo de Riveros un tono narrativo, no en sus poemas, sino en la forma en que se estructura el libro. Esta característica se reconoce en el ordenamiento que tienen las composiciones, ya que luego del esperanzador “Compañero de tribu” aparece “Despedida”, poema en que se retoma el tono elegíaco y de denuncia que predomina en el texto:

Ahora, al terminar,  
os agradezco haberme escuchado. Os he hablado  
de un mundo que ya no existe.  
Inviernos atrás,  
el Kolliot ocupó  
las tierras que Taiyin, por encargo de Temáuquel  
distribuyó entre nuestras treinta y nueve estirpes:  
cada haruwen, cada territorio poseía un cielo,  
un sho'on. Y había tres cielos.

entonces cada  
haruwen fue ocupado,  
cada cielo violado.  
*Estos adelantados de la civilización,  
violaban indias,  
que eran obligadas a soportar los más depravados sufrimientos,*  
Cook.



Violación de Cielos en el Sur. El kolliot  
cercó nuestros cielos y estrellas.  
Ató nuestro haruwen a sus motivos de lucro.  
Cazó, no, destruyó  
a nuestros guanacos. Blanqueó de ovejas el sur.  
se nos persiguió y asesinó. Envenenaron  
al guanaco blanco para diezmarnos.  
Enviaron ropas infectas para que  
contrajéramos enfermedades. (p. 86)

La función apelativa de los versos que inician el poema nos instala en una dinámica en la que se constata la urgencia del hablante por ser escuchado. El agradecimiento es, en varios aspectos, un mensaje simbólico que tiene, por lo menos, dos posibles sentidos: el primero de ellos es la afirmación del estado actual de los pueblos originarios del sur: “un

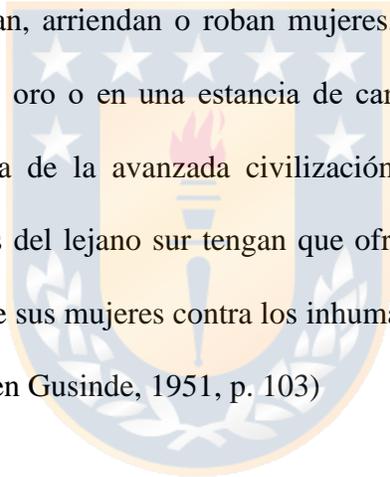
mundo que ya no existe”. El segundo es casi una ironía que destaca el anacronismo en que años después del trabajo investigativo de Gusinde, alguien “escucha” su denuncia, que pasó desapercibida (ocultada) cuando se hicieron los intentos por exponerla en el territorio nacional.

En la primera estrofa también emerge la voz perdida de los selk’nam, ya que la explicación entregada al fatal destino de los pueblos tiene una base mítica, en la que se reproduce la denuncia en términos exclusivos de su cosmogonía. Por esta razón es que el blanco invasor aparece representado bajo la forma de Kolliot, palabra que designaba al sujeto foráneo que llegó a ocupar el espacio de los pueblos fueguinos. También se retoman seres mitológicos representados en los personajes de Taiyin (quien fue el que separó la tierra del fuego del continente) y Temáuquel (Según Gusinde, creador de los selk’nam), quien dividió cada haruwen (espacio o lugar) para estas comunidades.

Es interesante apreciar cómo Riveros utiliza el legado de Gusinde para representar el mundo primordial selk’nam, ya que en la actualidad parte de la información presentada por Gusinde ha sido corregida y/o complementada. A modo de ejemplo, Chapmann (1982), en su texto *Drama and power in a Hunting Society: The Selk’nam of Tierra del Fuego* señala algunas consideraciones sobre las treinta y nueve estirpes originales de las que habla Gusinde y que son retomadas por Riveros:

K’aux the owl, did divide the island among the selk’nam but probably not into thirty nine haruwens. My suggestion is that Gusinde counted the haruwens about which he had information, and thinking his data complete, he deduced that in the myth K’aux had divided the island into these territories. (p. 54)

La ocupación de los haruwen, por parte de los blancos, se presenta en el poema como un acto de violencia en el que se corrompen las tradiciones sagradas de los selk'nam. A este funesto escenario se suma el maltrato al que eran sometidas las mujeres aborígenes. Para denunciar este hecho, los versos de la segunda estrofa corresponden a la versificación de una cita que Gusinde hace de Frederick Cook, capitán, explorador y médico estadounidense, en el que se describen “los más depravados sufrimientos”. Esta información se complementa con las siguientes aseveraciones:



Compran, arriendan o roban mujeres, cuando se establecen en una mina de oro o en una estancia de carneros (...). Es una manifiesta injusticia de la avanzada civilización cristiana que estos hombres cobrizos del lejano sur tengan que ofrendar su vida para proteger el honor de sus mujeres contra los inhumanos hombres de rostro blanco. (Cook, en Gusinde, 1951, p. 103)

El desastre cultural que afectó a los pueblos del extremo sur está representado poéticamente en los versos “Violación de cielos en el sur”, pues esta imagen abarca tanto el carácter violento de los hechos como su impacto en el imaginario cultural de las comunidades afectadas. El poema de Riveros destaca el motivo monetario que originó el fulminante exterminio de los selk'nam y recapitula una serie de prácticas que llevaron al rápido descenso demográfico de esta población. Entonces, el esfuerzo poético se completa e ilumina cuando se revisa el estudio de Gusinde, ya que en esta monumental investigación

se pueden encontrar explicaciones a los sucintos versos del poeta. Así, por ejemplo, en la tercera estrofa se dice que:

Ató nuestro haruwen a sus motivos de lucro.  
Cazó, no, destruyó  
a nuestros guanacos. Blanqueó de ovejas el sur.  
Se nos persiguió y asesinó. Envenenaron  
al guanaco blanco para diezmarlos.  
Enviaron ropas infectas para que  
contrajéramos enfermedades (p. 86).

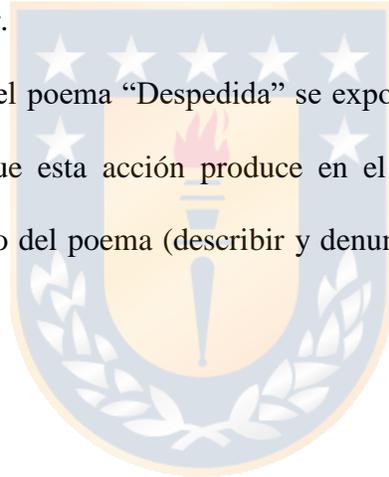
Las persecuciones y prácticas como el envenenamiento son parte del listado de terribles acciones que se realizaron para mermar y debilitar la resistencia de los selk'nam. En el capítulo “El desierto fueguino”, Gusinde (1951) presenta extensamente gran parte de los atroces actos en los que incurrieron los colonos:

La cadena de crueldades no se acaba con los anteriores datos (hambruna, matanza con armas de fuego, etc). Algunos estancieros habían venido de Europa provistos con grandes perros de raza y los soltaron en los refugios de los indios para que los mordieran. Gran número de niños encontraron la muerte con los mordiscos de aquellas fieras. Si conseguían atrapar algún niño o joven les inyectaban un virus contagioso y los dejaban volver de nuevo a los bosques para que contaminara a sus familias. Otra inhumanidad era poner un trozo

de carne (...), envenenado con estriknina, en los lugares más fáciles de ver para que cayeran fácilmente en la trampa. (1951, pp. 102-103).

Los acontecimientos descritos, como una cadena de crueldades, son una modalidad con la que se exponen los crímenes cometidos en contra del pueblo selk'nam. A nivel de la superficie textual, el recurso más utilizado son los verbos con connotaciones altamente negativas. Solo en la primera parte del poema nos encontramos con acciones como: violar, cazar, destruir, blanquear (en contraste con la piel más oscura de los guanacos), perseguir, asesinar, envenenar y diezmar.

En la segunda parte del poema “Despedida” se expone la importancia de emitir un discurso y la tranquilidad que esta acción produce en el hablante, acción que no está centrada en el efecto ilocutivo del poema (describir y denunciar), sino en la acción misma de “comunicar”:



Una gran guerra con el blanco. Y fuimos  
expulsados de nuestro haruwen, de nuestros  
sho'on milenarios.

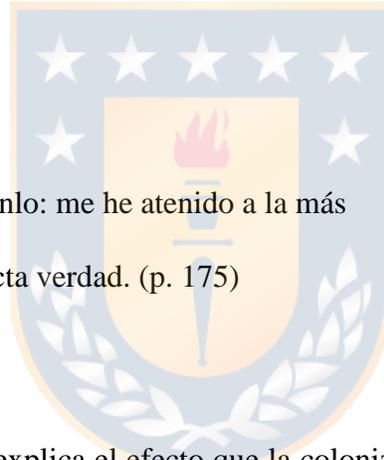
No hago recriminaciones  
ni me lamento. Poco armonizan con nuestro carácter.

Yo estoy en paz. Les he hablado de la vida  
y de la muerte. Nuestros hombres  
habitaron Karukinka desde tiempos  
remotísimos. Y cada río, ave o cerro  
testimonian nuestro paso como petrificaciones.

Estoy alegre. No tenemos motivos para separarnos  
de esta tierra con tristeza: No es Ona  
la tristeza.

(...)

Sépanlo: me he atendido a la más  
estricta verdad. (p. 175)



En el primer verso se explica el efecto que la colonización tuvo espacialmente en el territorio de Tierra del Fuego: los indígenas fueron relegados a pequeños espacios, lejos de los lugares que originalmente habitaban las diferentes familias. Este evento tiene un impacto social y cultural altamente negativo, pues las tribus establecían una fuerte conexión entre su territorio y el cielo bajo el que estaban dichas tierras. A modo de ejemplo, Chapmann (2002) relata la importancia de la ubicación espacial en la que se instalaban las familias selk'nam:

Estas unidades (los haruwen) estaban ocupadas por grupos de linaje patrilineales y patrilocales. Cada grupo ocupante de un haruwen estaba vinculado con uno de los cuatro puntos cardinales, denominados sho'on (palabra que significaba cielo). Los "cielos" constituían unidades exogámicas, vale decir que el matrimonio quedaba prohibido entre dos personas que pertenecían al mismo cielo. (p. 159)

Ahora bien, el hablante también destaca el carácter primigenio de la cultura selk'nam, al asegurar que "Nuestros hombres/ habitaron Karukinka/ desde tiempos remotísimos" y es, en este caso, la naturaleza misma la que da prueba de este prolongado habitar de las comunidades del extremo sur de Chile.

En síntesis, a partir de las claves contextuales y el tono elegíaco del poema es posible afirmar que el texto de Riveros se configura como un testimonio poético hipertextual de los pueblos originarios, el acto de denuncia es también un acto de sobrevivencia, pues la predicción del hablante es justamente el exterminio del pueblo selk'nam:

Llegará el día en que muera el penúltimo  
selknam. Y nadie pronuncie nuestra  
lengua o separe de Quenós,  
de Cuanyip o Taiyin. Y ya nadie  
hable con Temáuquel. (p. 175)

Frente a este pronóstico, la poesía se manifiesta como un espacio de conservación del imaginario cultural de los fueguinos. Junto con ello, el texto de Riveros no es únicamente un archivo poético, sino que también es una forma de rescatar y comunicar la denuncia planteada hace casi cien años por Gusinde. En última instancia, el poemario, es un objeto poético que conserva la memoria de personas y pueblos que el presente no conoció.



## II. IV. La exploración y las variaciones del origen: Patagonia, espacios y paisajes

*Junto al fuego oscilante de la choza, cuando la negra noche había extendido su manto de silencio total sobre el paisaje, yo mismo me hallaba allí a menudo y gustosamente, enclavado en la apretada ronda de mis queridos indígenas, a los pies del narrador. Y, de la misma manera, yo recibía ávidamente cada una de sus palabras.*

(Martín Gusinde, *El mundo espiritual de los selk'nam*)

En este apartado nos aproximaremos al espacio austral que se (d)escribe en *De la tierra sin fuegos*. Nos parece interesante revisar este aspecto, ya que en él se evidencia la profunda visión que el autor, motivado por los trabajos de Gusinde y Emperaire, hipotextos que sostienen el hipertexto, tiene sobre el paisaje y la naturaleza que albergaron las tradiciones de los pueblos desaparecidos producto de la incansable “ambición y codicia del blanco” (Rozas, 1965, p.13).

La urgente preocupación del autor por rescatar mitos, creencias y, por sobre todo, la memoria colectiva de Tierra del Fuego, es también una invitación a reflexionar sobre la importancia de los elementos naturales que constituyen el medio ambiente versificado en el poemario.

Carlos Yori (2007), en su texto *Topofilia o la dimensión poética del habitar*, sintetiza la experiencia del sujeto y su entorno a partir del concepto de topofilia, el cual es entendido por el investigador como: “el conjunto de relaciones afectivas y de emociones positivas que el ser humano mantiene por un determinado lugar” (p. 61). Parafraseando al

precursor del concepto, el chino-norteamericano Yi Fu Tuan, el espacio puede ser tanto lugares abiertos como los parajes de una región o espacios cerrados que han sido contruidos por las mismas personas que lo habitan. En el caso de las comunidades indígenas se presenta el componente topofílico con una segunda significación de este concepto: la topolatría o adoración por un lugar. Existen varios procedimientos para reconocer el carácter topofílico de una comunidad, por ejemplo, la topofilia se ejerce “a través de la acción y la preservación. Hay que involucrarse con el entorno, comprometerse con él” (p. 62). Entonces, el compromiso con el lugar es un componente esencial a la hora de establecer los rasgos que unen a una comunidad con su entorno. Yori también problematiza el concepto de lugar, ya que incluye en este elementos sociales y culturales que podrían modificar el sentido de esta palabra. Para los fines de este trabajo, entenderemos ‘lugar’ a partir de los planteamientos de Yori, ya que incluyen el componente humano que lo habita: “llamaremos lugar al estado situacional en el que el ser se despliega en cada caso como él mismo y, para el cual, el espacio no es un a priori, ni una condición de posibilidad, sino la propia forma del despliegue” (p. 65).

La comunión del ser y el lugar que habita se pueden apreciar constantemente en los poemas de Riveros, pues en los versos se recogen elementos, propios de las culturas fueguinas, en los que se destaca dicha conexión. Así, por ejemplo, el uso de vocablos que incluyen al hombre y a la mujer a partir del territorio, como ‘Mwono’, que hace referencia a los espíritus que rondan las cimas de montañas y glaciares o ‘Sho’on’, palabra que indica el cielo que está sobre un territorio determinado. En el poema “Qawashqar”, accedemos también a la apropiación del lugar por parte de sus habitantes:

Hicieron tierra los abismos  
del mar y los pantanos del sur.  
Su residencia: islas de granito  
dentado y collares de fiordos,  
lagos y ríos  
(...)

Expertos imitadores del vuelo de las aves,  
del ronquido de las focas, de los discursos  
humanos. Taciturnos,  
como paisaje que esculpe el desmembramiento  
de glaciares que licúan. (p. 137)

En el primer verso, el uso del pretérito perfecto simple nos sitúa temporalmente en un pasado en que se describen los inicios de la comunidad qawashqar, además, se representan dos lugares inhóspitos o de difícil acceso como los “abismos del mar” y “los pantanos del sur”, en los que el carácter acuático es trastocado por el carácter terrenal para significar la apropiación del lugar habitado por este pueblo fueguino.

Siguiendo con la revisión del espacio austral y, como certeramente lo asegura Guattari, en los casos de vinculación entre el territorio y el ser, nos enfrentamos a la búsqueda de un “territorio existencial” (cfr. Guattari, 1996, p. 39). Si bien la búsqueda se proyecta como un acto que tiene resultado en tiempos futuros, en la obra de Riveros nos encontramos con un regreso al origen, una zona para la revisión de los espacios y las

tradiciones que forjaron la cultura y los saberes míticos - cósmicos de los selk'nam, yamanas y qawashqar.

En el viaje que emprende la voz poética la imagen de la naturaleza se opone a la imagen humana, pues la primera se asocia a lo inmutable, lo persistente y lo infinito. Así, en el poema “Archipiélagos I”, que inicia el poemario se expresan estas características:

Siempre el mismo paisaje barrido,  
las mismas tormentas, el mismo  
corte, la misma espesura de bosques  
y las móviles turberas siempre las mismas.  
Corazas de hielo gruñen  
En el fondo de los fiordos.  
(...)  
¡Oh impresión! Desmesurado Poder  
de las furias naturales. Brumosos  
valles perdidos en glaciares cordilleranos  
y pantanos y climas inaccesibles.  
¡Oh demasiada grandeza! Desproporción  
demasiado aplastante (2001, p. 19).

En este fragmento el adverbio ‘siempre’ y el adjetivo ‘mismo/a’, utilizado retóricamente como una reiteración o incluso como anáforas, rescatan el carácter perdurable y abrumador de lo avistado. Los elementos descritos excluyen la presencia

humana para dar paso a la grandeza del paisaje por sobre la pequeñez del sujeto que observa, por lo que al igual que en *Nimia*, el acto contemplativo de la voz poética es la opción para conectarse con la experiencia poética. En el poema “Elogio” se expresa lo siguiente:

Montañas. Valles

escarpadas pendientes con bordes

como flecos de un gigantesco paño blanco.

Largos brazos de mar  
penetran el corazón de la cordillera.

Formación de fiordos grandiosos  
verde sobrenada el oro  
entre las embajadas de las olas.

Desenfreno

¡Libérrimo desierto! (2001, p.97).

Los usos de adjetivos como “gigantescos”, “largos”, “grandiosos” y “libérrimos” nos permiten apreciar la grandiosidad del paisaje y el espacio que recorre el sujeto poético. En este sentido, estos poemas se podrían considerar como una poética del paisaje, en la cual el sujeto es seducido por las características asombrosas de las tierras que avista. Es posible distinguir en los versos una diferencia entre los habitantes (sujetos del enunciado) y la voz poética (sujeto de la enunciación), pues la relación topofílica que se establece entre las tribus fueguinas y el territorio es altamente significativa, mientras que en el caso del

hablante, este toma distancia de esta relación con el paisaje, para así dejar abrumarse y sorprenderse por la grandiosidad del espacio que recorre y avista.

La percepción y la experiencia del sujeto poético en las tierras australes se extiende hasta una experiencia telúrica, en la que la tierra descrita asume las cualidades de lo permanente y lo imperecedero para las comunidades de Tierra del Fuego. Ana María Stiven (2007), en su texto *Chile disperso: El país en fragmentos*, analiza este vínculo telúrico y asegura que: “En Chile, y en general en América Latina, la tierra tiene un sentido profundo de arraigo, de raíces, de pertenencia” (p. 43). De este modo, la tierra se presenta en el poema como un elemento vivo e inabarcable: “Corazas de hielo gruñen/ en el fondo de los fiordos” en el caso de “Archipiélago I” y “Largos brazos de mar penetran en el corazón de la cordillera”, en el caso de “Elogio”. En ambos ejemplos se destacan las características topográficas (espesura de los bosques, valles perdidos y pantanos) de la naturaleza.

Ahora bien, a propósito de las claves de lectura que se nos entregan en el prólogo a la segunda edición de *De la tierra sin fuegos*, la importancia del paisaje, el espacio y la Patagonia es fundamental para comprender el propósito del poemario, ya que dan cuenta de la relación que se establece entre el ecosistema austral y los pueblos que ocuparon el espacio que se describe.

Entonces, el conocimiento del paisaje y del ecosistema es un medio para comprender el amplio imaginario cultural de los hombres y mujeres de Tierra del Fuego. En el tercer poema del texto, titulado “Paisaje”, leemos:

Hayas escalan laderas que des-  
aparecen en alturas de niebla.

Magnolias. Helechos.

Fuertes vientos deforman la  
copa de los árboles.

Soberbios témpanos en navegación,  
como la vida, con absoluta precisión  
a la deriva.

Canales de antojos,  
adelgazándose y abriéndose  
abruptamente frente a ensenadas pacíficas.

Canoas, cortezas cosidas  
apenas

¡fuego de hayas! (p. 21)

Este poema permite reconocer el importante rol de la naturaleza como materia viviente activa -“canales de antojos/ adelgazándose y abriéndose/ abruptamente frente a ensenadas pacíficas” (p. 21)- en el entorno en que se desarrolla la cultura de los pueblos originarios. En esta misma línea, apreciamos el tono de asombro con el que se describen los elementos de la biosfera (vientos, canales y ensenadas), en general, y del biotopos (hayas, magnolias, helechos, árboles, témpanos) en particular, los que sugieren la presencia

innegable de la fuerza de un paisaje que emerge como una forma de vida adicional que se desarrolla en comunión con los pueblos fueguinos. En “Ushuaia” aparece nuevamente la admiración con la que se contempla y describe el paisaje:

Frío.

En la proa,

extasiado en los espléndidos paisajes:

terrenos bajos y desnudos y

grandes colinas exuberantes.

Escarpadas montañas cubiertas de nieve

destilando

infinitos canales que desembocan

en brazos del mar. (p. 93)

Esta materia viviente y perpetua “destilando/ infinitos canales” es representada, poéticamente, con un tono solemne y de superioridad, donde sus características son enaltecidas para evidenciar la hegemonía de la naturaleza. Gusinde (1951) también se adentra en la descripción del majestuoso paisaje de Tierra del Fuego y asegura que:

Allá existen únicas y soberbias creaciones de la naturaleza que por sus fantásticos encantos constituyen la admiración de viajeros y excursionistas de todo el mundo. A la parte maravillosa del paisaje contribuyen los salientes, cortados inconcebiblemente en forma

agreste, que, a ambos lados de la Isla Grande de La Tierra del Fuego, se extienden hacia el oeste. (p. 108)

La percepción que Gusinde tiene del paisaje sirve como antecedente para comprender cómo se presentan las características naturales en el texto de Riveros, así se demuestra en fragmentos de los poemas “Vientos”, “Flora” y “Darwin, Enero de 1833”, donde se elogia la superioridad y el carácter infinito de lo natural:

**“Vientos”**

Viento. Soberano

del hemisferio Austral.

(...)

¿El cielo? De una pureza

excepcional. (p. 24)

**“Flora”**

(...)

Excelencia. ¡Oh Flora

excelente!

Exuberancia  
de hayas antárticas. (p. 26)

### “Darwin, Enero de 1833”

(...)

Bendición de cascadas

germinando el canal.

ventisqueros azules

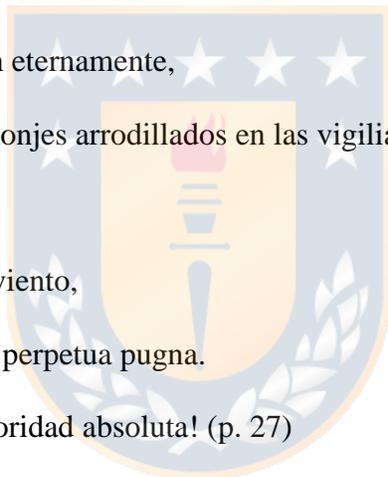
se trizan eternamente,

como monjes arrodillados en las vigili

Rocas, viento,

agua en perpetua pugna.

¡Oh autoridad absoluta! (p. 27)



En los fragmentos seleccionados aparecen constantemente referencias a la majestuosidad del paisaje habitado por las comunidades indígenas, a esta majestuosidad se le añaden las características de lo imponente, lo inabarcable y lo perdurable: “Ventisqueros azules/ se trizan eternamente” o “Agua en perpetua pugna”. Además, se contextualiza la experiencia del viaje realizado por Charles Darwin y su impacto al llegar a estas zonas inexploradas. Gerardo Miguel Bartolomé (2007), en *Patagonia con los ojos de Darwin: Patagonia, Tierra del Fuego, Malvinas* destaca la importancia que tuvo para el naturalista esta travesía por el extremo sur del mundo: “Gran parte del pensamiento de Darwin se

inició en el viaje del Beagle. Este viaje duró poco menos de cinco años y fue, según él mismo, el evento puntual más importante de su vida” (p. 10). Por su parte, en 1995, David Yudilevich (2009) rescata parte de los diarios y correspondencia de Darwin en su texto *Darwin en Chile: (1832 – 1835); viaje de un naturalista alrededor del mundo*. En uno de esos fragmentos se expresa la superioridad de la naturaleza frente a los sujetos que intentan explorarla:

El tiempo continúa siendo muy malo, pero eso nos importa poco, porque es casi imposible circular por estas islas (...) En cuanto a la tierra, algo más unida, está cubierta de selvas tan espesas que todos mostramos en el rostro, en las manos, en una palabra en todo el cuerpo, las huellas de los esfuerzos que hemos hecho para penetrar en sus soledades. (p.166)

Los elementos destacados en este fragmento, con los que se expresa la percepción de Darwin sobre el contexto natural en el que se insertaba su investigación, también aparecen reflejados en los poemas, pues la dinámica con la que se representa el paisaje también está mediada por los hipotextos de Gusinde. En el caso de “Islas” se enuncian las adversas condiciones climáticas de aquella zona:

Junto a las Islas Principales  
rómpe el océano en las rocas.

Durísimo el clima.

Nacen y mueren bosques,  
ignorados en la noche  
de las estaciones y de los siglos,  
bajo un cielo siempre tormentoso.

durísimo el clima. (p. 96)

Tanto en los poemas de Riveros como en los fragmentos de Darwin, se observa una experiencia en la que el paisaje se puede expresar en los siguientes términos: soledad y majestuosidad. A través de estos conceptos, el poemario pone de manifiesto la importancia de todos los elementos naturales que interactúan sobre el biotopo de la Patagonia, demostrando, de esta manera, los vínculos de las comunidades australes con el medio ambiente que los rodea.

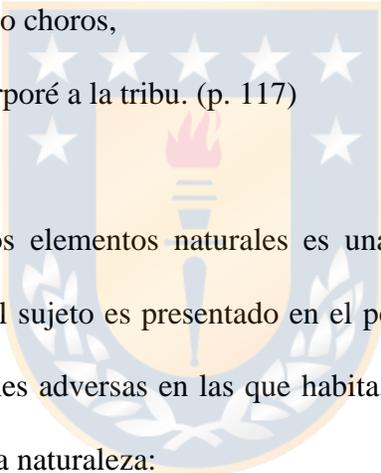
A diferencia del inagotable desgaste que se evidenciaba en el relato de Darwin, y la constante separación entre los exploradores y el ecosistema que los rodeaba, en los poemas de *De la Tierra sin fuegos* existe una reciprocidad entre hombre y naturaleza que se traduce en una unión primordial activa, y no beligerante, entre estos componentes. En el texto “Yámanas V” se expone la (com) unión entre ellos:

(...)

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. (p. 117)



El conocimiento de los elementos naturales es una forma de comunión con los terrenos habitados. Además, el sujeto es presentado en el poemario como un hablante que es consciente de las condiciones adversas en las que habita, no obstante, esta situación no interfiere en su conexión con la naturaleza:

### **“Vocación extraordinaria de Yécamush”**

Un yámana

dormita sosegadamente en el monte.

Un espíritu animal rodéale en sueños.

Y baila y canta.

El espíritu se aproxima y

como un amigo afable que le ofrece protección,  
inspírale un canto personal. (p. 119)

En los versos se actualiza un efecto simbiótico<sup>15</sup>, propio de las relaciones primigenias, entre hombre y naturaleza, que se registra en los mitos y leyendas que conforman los saberes culturales de los pueblos fueguinos. De esta manera, la función de Riveros no es solo recopilar y mostrar en detalle estas prácticas culturales, sino establecer con precisión las relaciones que se instauran entre los pueblos del sur y su tierra de origen. Respecto al componente biotópico o geográfico y sus vínculos con las creencias que sostenían su imaginario cultural y religioso, Gusinde (1951) atestigua que “principalmente se trata de fenómenos cósmicos-geográficos, para los que el mito intenta ofrecer una explicación derivada de la forma de actuar de los antepasados (...). Se presentan las fuerzas de la naturaleza (...) simbolizadas a cada paso por personalidades actuantes” (p. 582).

En síntesis, los poemas presentados permiten la identificación completa de una dinámica en la que convergen paisaje-naturaleza y ser humano, dinámica que nos revela aquellos signos que resistieron más allá del silenciado exterminio indígena. Además, la figura de Gusinde es relevada, pues su obra es un hipotexto base de los poemas que se incluyen en el poemario. Finalmente, los versos mantienen ese carácter descriptivo e indagatorio, propio de las investigaciones antropológicas del etnólogo.

---

<sup>15</sup> Entenderemos el concepto de “simbiosis”, y el de “efecto simbiótico” como la: “asociación de individuos animales o vegetales de diferentes especies” (DRAE). Pondremos la atención, principalmente, en la idea de asociación benéfica para los elementos constituyentes de la unión simbiótica.

### III

***Poema del cosmos: La poesía es un objeto cuántico***



### III.I. Primera etapa: La ignición

*Él comparó su obra con una poesía de Horacio en la que tampoco se puede cambiar nada. Habló sobre un sentido de la belleza que lo obliga a buscar la verdad.*

*(De Galileo Galilei, obra de Bertolt Brecht)*

En la contraportada de *Poema del cosmos* (2011), su penúltimo poemario publicado a la fecha, Riveros reflexiona sobre el estado actual de la compleja relación entre la ciencia y la poesía, expresiones que históricamente se han comprendido como antípodas de las múltiples formas en que se aborda y comunica el conocimiento. Según el autor, el vertiginoso avance de la ciencia ha puesto en entredicho los procedimientos especulativos de la religión, la metafísica y la poesía. No obstante, su obra intenta mediar entre estas polaridades preexistentes, al asegurar que: “cuánto más crezca el conocimiento científico, mayores y asombrosos problemas se presentarán al espíritu del hombre” (contraportada). Quizá las ansias de conocer y explorar el universo, consignas que guían la mediación entre ciencia y poesía realizada por el poeta, remiten a las palabras de Aristóteles (2015), quien en el “Libro I” de su *Metafísica* asevera que: “Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causa las percepciones de nuestros sentidos es una prueba de esta verdad” (p. 8).

La forma en que Riveros reúne el conocimiento científico con su poesía está asistida, nuevamente, por el uso de técnicas de transtextualidad. *Poema del Cosmos* se erige como un hipertexto construido con técnicas de transtextualidad como: citas, versificación, intertextualidad, paratextualidad y otras formas que como asertivamente explica Genette (1989) son; “una lista de relaciones que corre el riesgo, a su vez, de no ser exhaustiva ni definitiva” (p. 10). Esta opción por representar el desarrollo del conocimiento científico, a través de la poesía, puede, por una parte, ser una alternativa u opción de un proyecto comunicativo: expresar la experiencia de lecturas científicas del poeta a través del lenguaje poético y, por otra parte, ser un proyecto estético: *Poema del Cosmos* como un hipertexto poético del conocimiento científico relacionado con los descubrimientos y teorías físico – astronómicas. Cual haya sido la motivación, seguramente estas se sostienen en la máxima de que el conocimiento científico es solo una posibilidad de representar los enigmas del universo. Stephen Hawking (2010), en la introducción del texto recopilatorio *A hombros de gigantes* plantea lo siguiente: “el mismo universo tiene todas las formas y todas las historias posibles” (p. 10). Esta afirmación contribuye a la unificación no solo de teorías astronómicas o cuánticas, sino que abre el reconocimiento a una historia de estudios y formas de comunicación de los enigmas científicos que han inspirado un infinito número de investigaciones de este tipo. En este sentido, el trabajo de Riveros se alinea a esta propuesta, tomando como referentes ejemplos clásicos como Galileo, Kepler, Einstein e incluso el mismo Hawking.

Sobre las ideas de proyectar conocimiento científico en lenguajes poéticos, el ensayista y novelista chileno Jaime Valdivieso (1993), en la entrevista que sostiene con Claudio Teitelboim, publicada en el texto *Ciencia y poesía*, cita a Jorge Luis Borges para deslindar las posibilidades de una comunión entre el lenguaje científico y el lenguaje poético, cuando este último asegura que: “aún en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el Universo entero” (p. 13).

La frase citada por Valdivieso tiene por objetivo valorar la importancia de los pre-textos en la construcción o desarrollo tanto del pensamiento científico como del poético. Es una proposición sobre cómo determinados conocimientos (en este caso las ciencias y la poesía) están influidos o mediados por un saber primero, es decir: “no hay nada que esté relacionado con otra cosa anterior” (p.13).

Esta aserción abre paso al análisis sobre la importancia del lenguaje a la hora de expresar la realidad circundante. En *Ciencia y poesía*, las claves de estas cavilaciones están en la palabra “aproximación”, la que podría representar una armonía entre campos aparentemente dispares. A lo largo de la entrevista, “aproximación” es también sinónimo de inclusión y mixtura. En cierta medida, la frase de Borges, en un primer acercamiento, busca también expresar este principio inclusivo que albergaría una proximidad con la unidad del cosmos.

En el caso de la poesía de Riveros, podemos apreciar el vínculo entre ciencia, poesía y cosmos, en su texto *Poema del Cosmos*, en el que la palabra poética intenta expresar esta comunión totalizadora entre el lenguaje y el universo. Si buscamos conectar el aserto borgeano con la poética de Riveros, nos encontramos que en el prólogo a *Poema del Cosmos* el poeta propone que “la poesía de un poema está constituida por cápsulas de

energía” (p.12). Siguiendo esta metáfora, la poesía sería capaz de contener los misterios del cosmos y también aproximarse a representarlos. Entonces, el ejercicio poético de Riveros se traduce en una forma de aproximarse a la totalidad del cosmos, a través de estas cápsulas de energía con las que se escribe la poesía.

En *Las imágenes del universo: Historia de las ideas del cosmos*, Marcelo Leonardo Levinas (2006) realiza un exhaustivo análisis de los planteamientos occidentales que han indagado en el campo de las ciencias astronómicas, y varias de estas indagaciones son relevadas en *Poema del Cosmos*, ya que el poemario también es una aproximación a las diversas manifestaciones científicas que se vinculan con el estudio del universo.

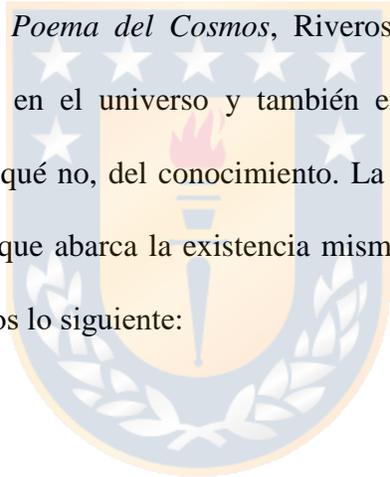
El libro de Levinas se estructura en trece etapas que recorren el pensamiento astronómico, desde las visiones de la Antigüedad, hasta el siglo XVII, tiempo en el que se producen grandes cambios en los paradigmas que guiaban la comprensión del universo<sup>16</sup>. Para iniciar este camino, el autor expone los elementos claves que para los griegos (representados en las figuras de Platón y Aristóteles) contenía la palabra y el concepto de cosmos:

---

<sup>16</sup> El surgimiento de una nueva ciencia en el siglo XVII representó una revolución en la física promovida por la astronomía copernicana surgida en el siglo anterior, y constituyó una sustancial modificación de la concepción global referida al universo y a la ubicación del hombre, que se tradujo en la extraordinaria confianza en la razón. La materia original del problema en cuestión de tanto interés y común a las culturas: ¿Cómo es el universo? La revolución científica a la que dio lugar estuvo imbricada en el origen de los antiguos problemas, en particular, los referidos al cambio y la permanencia, al carácter y a las razones de los movimientos de los astros en los cielos y de los cuerpos en la tierra. (Levinas, 2006, p.24)

La introducción de la palabra cosmos, guía para aspirar a conocer un universo ordenado, no fue casual: El cosmos hacía referencia a una totalidad en la que se debía sintetizar todo lo que inobjetablemente parecía suceder en la naturaleza en estrecha coordinación con el ordenamiento particular del mundo social, su punto de referencia. (...) Su máxima aspiración consistió en lograr explicar la enorme multiplicidad de lo sensible y descubrir los hilos invisibles de las cosas. (p. 12)

Como advertimos, en *Poema del Cosmos*, Riveros se adentra en las relaciones armónicas que tienen cabida en el universo y también en la búsqueda de estos hilos invisibles de las cosas y, por qué no, del conocimiento. La palabra poética busca, en este caso, declarar dicha armonía que abarca la existencia misma del ser y la materia. Así, en “La danza del universo” leemos lo siguiente:



Sólo importa la pirámide total, el conjunto,  
la gracia del todo, la armonía entre las partes.  
La congruencia de las interrelaciones es la que  
otorga sentido a toda la estructura de los seres. (p. 289)

El reiterado uso de términos que se vinculan a la totalidad del cosmos (total - todo – congruencia – interrelaciones) permite apreciar una simetría entre la poesía de Riveros y la frase borgeana citada por Valdivieso, ya que ambas declaran la idea de un entramado

complejo con la que se expresa la realidad cosmológica. No obstante, Riveros también concibe la relación con el universo a partir de las problemáticas cuánticas sobre “el todo” y “la nada”, una paradoja en la que “conocer el universo” es también desconocerlo, así lo expresa en “Enigmas”:

¿No se expande acaso lo infinitamente diminuto?

Desconocemos casi totalmente el universo.

En la práctica no conocemos casi nada,

una nada en lo grande, una minucia en lo pequeño,

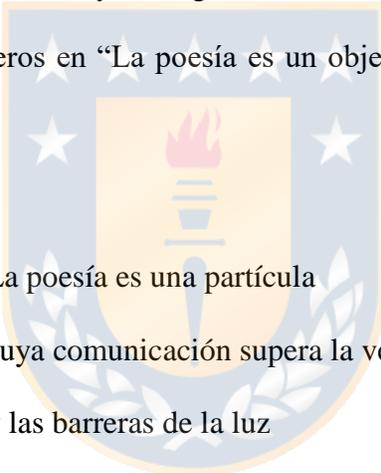
una mezcla de nada y todo. (p. 264)

A partir del poema anterior, es interesante apreciar cómo Teitelboim, en la entrevista que da a Valdivieso, rescata la idea de que el lenguaje poético busca atrapar las leyes de la realidad y el universo, a pesar de que estas se presenten, muchas veces, como enigmas para los sujetos. Estas leyes o pensamientos explicativos, en palabras de Valdivieso, necesitan fundamentalmente del lenguaje (p. 35). En la misma línea de esa aseveración, los interlocutores concuerdan en que “la poesía no tiene por qué transmitirse sólo a través de la poesía” (p. 36). La ciencia, entonces, sería una forma de expresar los mismos misterios o enigmas que han ocupado al pensamiento poético.

La relación entre lenguaje, ciencia, poesía y cosmos, es comprendida por Teitelboim como una correspondencia que se articula en varios niveles y que no es unidireccional. Uno de estos niveles, en el que utiliza planteamientos científicos para explicar la relación antes descrita, se propone a partir de la teoría antrópica en la que “el universo existe para que el hombre lo entienda” (p. 358). Este postulado se complementa con otra de las ideas

del físico: el universo está ahí para que las ideas sean explícitas. En este sentido, tanto ciencia como poesía podrían revelar lo que siempre ha estado presente en el cosmos.

En el caso de la poesía de Riveros, también encontramos este afán por declarar y explicitar las diversas aristas que encierran los misterios del universo. Es por esto que las acciones de declarar y explicitar se conectan con la frase borgeana, y más específicamente, con su cuento “El Aleph”, aquella pequeña esfera de intenso fulgor en la que se aprecia el espacio cósmico. Permittiéndonos una analogía, la idea de que no haya “una proposición que no implique el universo entero” es también una afirmación de que el lenguaje y también la poesía pueden sostener y albergar la infinita información que contiene el universo. Así lo expresa Riveros en “La poesía es un objeto cuántico” (En “A través del Universo II”):



La poesía es una partícula  
cuya comunicación supera la velocidad  
y las barreras de la luz

Se comunica instantáneamente  
con zonas que están a millones de años luz  
las leyes clásicas, en absoluto, la interpretan,  
más bien se burla de ellas.  
Su conducta es aleatoria,  
su futuro impredecible. (p. 379)

El lenguaje poético como objeto cuántico es también una forma de conciliar los campos de la ciencia y la poesía. A partir de textos como el de Riveros, los espacios que distan entre una y otra se disuelven para expresar (declarar y explicitar) al unísono las simetrías y variaciones del cosmos.

Siguiendo con el propósito de dilucidar las relaciones entre ciencia y poesía, Teitelboim y Valdivieso reconocen que la animadversión histórica entre ambas disciplinas se ha atenuado gracias a “noción más dinámicas del tiempo, del espacio y del lenguaje literario” (p, 349), como es el caso de *Obra abierta* de Umberto Eco, en la que este propone la imposibilidad de concebir los procesos artísticos y culturales como un acontecimiento estático, invariable o limitado. En este sentido, el poemario de Riveros aparece como una expresión sensible de este dinamismo del lenguaje literario. Adentrarse en los terrenos de la ciencia, desde la poesía, permite unir el pensamiento racional con el pensamiento poético. Es por esta razón que antes de explicitar una poesía científica, en *Poema del Cosmos* se revisan y se declaran diversas cosmogonías en las que se aprecia la comprensión del universo de una cultura o un pueblo determinado. Creemos que la intención de declarar cierta simetría entre ambos discursos se encuentra en poemas que desde su título indican la multiplicidad de un lenguaje que encierra, en sí mismo, un conocimiento trascendental, como “Cheyenne” y “Multiverso” III:

**“Cheyenne”** (Del apartado Cosmogonías)

La abuela tortuga y todos sus descendientes

caminan lentos

muy lentos

cargando en sus espaldas

todo el peso del mundo. (p. 39)

### “Multiverso III”

El Multiverso,  
un número infinito de universos  
con probabilidades distintas.

Se suceden explosiones gigantescas  
a cada instante  
pero nuestro universo coexiste con otras membranas  
y en este instante,  
en este preciso segundo alguien planta tulipanes en su luna  
o siembra un pez en el cielo  
o una manada de cetáceos canta en el cielo de la noche  
o una tortuga bebe el enigma de una estrella  
mientras otros universos se expanden hasta el infinito. (p. 360)

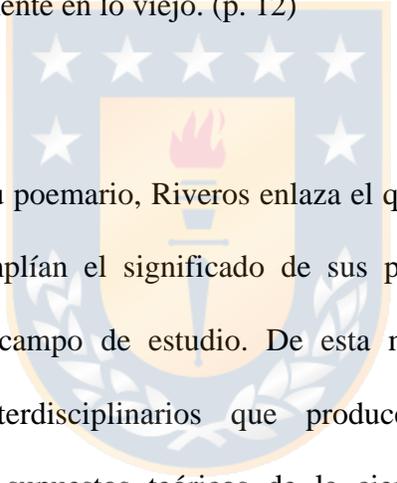
La idea de un multiverso tiene en Riveros, por lo menos, una doble significación que se vincula tanto a los campos de la ciencia como a los del lenguaje: En primer lugar, la connotación científica en la que se expresa parte de los planteamientos cuánticos que aseguran la posibilidad de infinitas realidades. En segundo lugar, el juego lingüístico (multi – verso) en el que el lenguaje poético podría, al igual que el *Aleph* borgeano, funcionar

como un lugar de mixtura o convergencia en el que tienen cabida, indistintamente, todas las comprensiones posibles sobre el cosmos. En tercer lugar, el multiverso pretende mostrar que la ocupación científica, en un nivel mucho más elemental, también ha sido una preocupación de las diferentes culturas de nuestro mundo. Así como lo entiende Riveros en “Sinfonía de la Naturaleza”, cuando enuncia: “De lo simple a lo complejo, Lucrecio/ Y otra vez a lo más simple/ Y ahí hasta el infinito/ Hacia el abismo de lo más alto” (pp. 418 – 419).

Para Riveros (2011) la exploración del cosmos, desde la visión lírica, consiste en una aventura personal en la que la composición (o poesía) de sus poemas es entendida como “cápsulas de energía (...) como una vibración cuántica, un mantra, una energía encapsulada en una estructura sonora” (p. 12). La declaración anterior abarca música, antropología, astronomía, religión y física, que resultan ser las principales áreas de conocimiento que convergen en *Poema del cosmos* para manifestar y comunicar la experiencia poética del sujeto.

Esta extensa obra de Riveros recopila en 438 páginas los resultados de su experiencia con las diferentes materias mencionadas. Esta experiencia se presenta como un viaje terrenal, al igual que en *Nimia* y *De la tierra sin fuegos*, pero, además, es un viaje principalmente interestelar. Según sus propias palabras: “La pregunta nuclear de este extenso poema es quién y qué es el universo, cómo nos lo han explicado distintas culturas, cómo lo ha visto y oído el renacimiento, cómo lo ven los sabios actuales” (p. 10). Este cuestionamiento inicial de Riveros (2011) sintetiza la labor poética que ejecuta el hablante, cuyos resultados son una muestra de lo que para él significa la poesía:

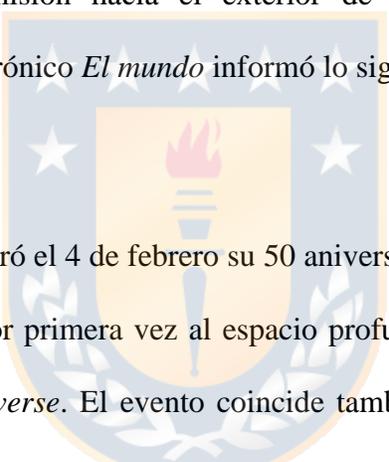
En mí la poesía sería una acción conectada con la verdad del cosmos en cualquier tiempo y espacio. La he experimentado como un túnel de luz, un agujero de gusano que comunica mundos simultáneos y, a veces, infinitamente lejanos. La dinámica poética se nos muestra como una agitación interior que luego desata una leve o gran inquietud y que – con una misteriosa sinergia interior –conduce siempre al hallazgo, a lo sorprendentemente nuevo que se cobija tímidamente en lo viejo. (p. 12)



Desde el prólogo de su poemario, Riveros enlaza el quehacer poético con claves de carácter astronómico que amplían el significado de sus palabras hacia algunas de las propuestas teóricas de este campo de estudio. De esta manera, la acción poética se representa en términos interdisciplinarios que producen una mixtura entre las elucubraciones líricas y los supuestos teóricos de la ciencia que desemboca en esta “sinergia interior” de su poesía.

*Poema del Cosmos* está dividido en cinco apartados que reciben los siguientes nombres: Parte I: Cosmogonías, Parte II: Estación intermedia, Parte III: El nuevo paradigma desde Copérnico, Parte IV: A través del universo I, y Parte V: A través del Universo II. En cada uno podemos encontrar información histórica, datos astronómicos y físicos que son presentados en los versos que conforman el libro. Además, a esta alianza poético – cósmica se añade un componente musical: la canción de folk psicodélico *Across*

*the Universe* escrita por John Lennon (algunos añaden a Paul McCartney como coautor) en 1968, pero publicada en 1969 por la banda The Beatles, primero, en el álbum recopilatorio de carácter solidario *No one's gonna change our world* y, segundo, oficialmente en el álbum *Let it be*. En el inicio de poemario, Riveros (2011) explica lo siguiente: “Recuerdo también un verso que siempre he tenido presente. Se trata del estribillo *Jai guru deva on* en *A través del Universo*” (p. 9). Una de las curiosidades que conecta esta canción con el proceso de creación poética es que en 2008, mientras el poeta escribía *Poema del Cosmos*, la NASA transmitió este single de la banda británica hacia el universo mismo (una transmisión hacia el exterior de nuestro planeta). Sobre este acontecimiento, el portal electrónico *El mundo* informó lo siguiente:

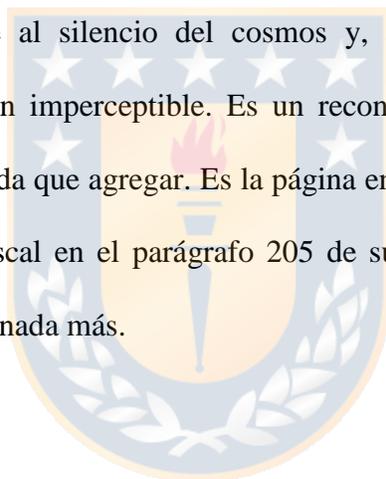


La NASA celebró el 4 de febrero su 50 aniversario, y lo hizo retransmitiendo directamente por primera vez al espacio profundo la canción de los Beatles *Across the Universe*. El evento coincide también con el medio siglo desde que se fundó la mítica banda británica y el 40 cumpleaños de la grabación de la famosa canción. (2008, s/p)

Estos pequeños indicios nos llevan a sugerir, en una primera entrada al texto, el recorrido cósmico propuesto por Riveros desde los títulos de las secciones de su poemario. Partiendo con el conocimiento y las creencias de diferentes culturas sobre el cosmos (Parte I), pasando por la etapa de preparación (Parte II: Estación Intermedia) y el viaje mismo que emprende gracias al conocimiento astronómico de personajes emblemáticos de esta área de estudio: Hipatia de Alejandría, Galileo, Kepler, Copérnico y Hawking, entre otros (Partes

III, IV y V). En una segunda instancia, el enigmático texto que cierra *Poema del Cosmos*, cuyo título, “Pascal 205”, y una página en blanco, terminará por completar los propósitos comunicativos de esta construcción poética, ya que según las mismas palabras del poeta, en una conversación vía correo electrónico, aseguró lo siguiente:

Hay mucho que hablar sobre esto. Es de la máxima importancia cerrar el libro de esa manera, y tiene, por cierto, un profundo significado. Todo el discurso del poeta luego de 400 y tantas páginas, conduce al silencio del cosmos y, en el cual, todo es sólo una vibración imperceptible. Es un reconocimiento de que el poeta no tiene nada que agregar. Es la página en blanco de Rimbaud y a lo que dice Pascal en el párrafo 205 de sus *Pensamientos*. No se puede agregar nada más.



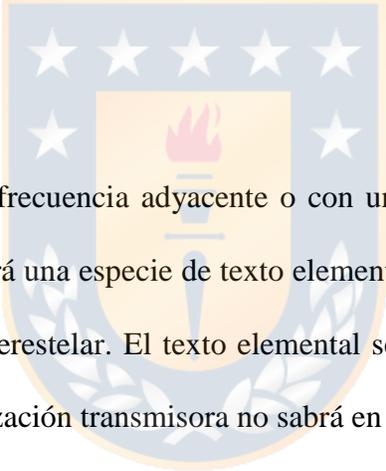
Entonces, el viaje imaginativo por el cosmos finaliza con el silencio, con la meditación y la reflexión profunda sobre el lugar del ser en la inmensidad del espacio. Una página en blanco, representa que el conocimiento del poeta ha sido transmitido y que es hora de guardar silencio, quizás, para que los lectores o el mismo cosmos sea quien hable.

### III.II. Segunda etapa: Ventana de lanzamiento

Para comprender el viaje imaginativo de Riveros, debemos tener en cuenta, principalmente, la transtextualidad que ejercen los textos y programas televisivos del destacado astrónomo y divulgador científico estadounidense Carl Sagan (1934 – 1996). En 1980 Sagan estrena su serie de televisión *Cosmos: un viaje personal* en la que, durante trece capítulos, aborda una serie de temáticas relacionadas con los misterios del universo y las diferentes teorías históricas con las que la humanidad ha intentado explicar su paso por el planeta Tierra y su vínculo con los elementos espaciales que la rodean. Además, ese mismo año publica un texto homónimo con el que buscaba complementar su trabajo televisivo. En ambos soportes comunicativos, Sagan (2015) destaca la necesidad del hombre por conectarse con el afuera, lo externo o lo desconocido:

Perseguimos una conexión con el Cosmos. Queremos incluimos en la gran escala de las cosas. Y resulta que estamos realmente conectados: no en el aspecto personal, del modo poco imaginativo y a escala reducida que pretenden los astrólogos, sino con lazos más profundos que implican el origen de la materia, la habitabilidad de la Tierra, la evolución y el destino de la especie humana. (p. 36)

Las diferentes indagaciones realizadas por los científicos los han llevado a encontrar estos lazos profundos con algunos de los cuestionamientos básicos de los seres humanos: ¿Cómo se originó la materia?, ¿cuál es el pasado y futuro de la especie humana?, ¿qué hay afuera de nuestro sistema solar? Sagan advierte que este tipo de incógnitas transita entre lo especulativo y lo verídico, ya que a partir de los hechos empíricos se han propuesto algunas opciones de respuestas a estas interrogantes. En este sentido, *Poema del Cosmos* incorpora en su lenguaje poético una serie de contenidos astronómicos que se mezclan con la palabra poética. En este ensamble de lo verídico con lo imaginativo, es que las palabras de Sagan (2015) se convierten casi en un manifiesto metapoético con el que se puede acceder a la obra de Riveros:



Quizás en una frecuencia adyacente o con un ritmo más rápido habrá otro mensaje que será una especie de texto elemental, de introducción al lenguaje del discurso interestelar. El texto elemental se irá repitiendo una y otra vez porque la civilización transmisora no sabrá en absoluto cuándo empezaremos a sintonizar el mensaje. Y luego, a un nivel más profundo del palimpsesto, por debajo de la señal de sintonía y del texto elemental, habrá el mensaje real. (p. 72)

En cierto modo, el ejercicio poético de Riveros es un intento por trasladar el lenguaje interestelar (el lenguaje del cosmos) al lenguaje poético, con el que sea posible desdibujar las barreras que históricamente han separado a la ciencia de la poesía. El mensaje real en el caso de *Poema del Cosmos*, entonces, estaría mediado por aquella sintonía que se origina en la escritura del poeta. El lenguaje, como un elemento común

entre la ciencia y la poesía, también ha sido valorado por los científicos. Así lo destaca Stephen Hawking (2002) en *El universo en una cáscara de nuez*, cuando enuncia que es el lenguaje uno de los hitos más importantes en el avance del conocimiento:

hace seis mil u ocho mil años, hubo una novedad importantísima: se desarrolló el lenguaje escrito. Ello significó que la información podía ser transmitida de una generación a la siguiente sin tener que esperar el proceso lentísimo de mutaciones aleatorias y selección natural. (p. 200)

En cuanto al ordenamiento de *Poema del Cosmos*, la parte II, titulada Estación Intermedia, agrupa a pequeño conjunto de tres poemas: “Invocación a Hölderlin”, “Vía Láctea I” y “Viaje I”. El paratexto que acompaña a esta sección es una imagen de fondo, la que sugiere una perspectiva en la que se observa la Tierra desde la luna u otro cuerpo celeste similar, por lo que esta fotografía connota la partida de un viaje interestelar que se ha emprendido y necesita un punto inicial donde asentarse para continuar con un recorrido mayor. No es aleatorio que este satélite sea escogido como la primera estación del sujeto, ya que fue uno de los primeros cuerpos celestes que fueron estudiados en la historia astronómica. Esta emulación de un viaje cósmico nos recuerda la fórmula televisiva utilizada en la década del ochenta por Sagan (2015), quien en su serie también realiza un viaje a través del universo. Además, en su libro *Cosmos: un viaje personal* imagina las posibilidades de una travesía cósmica:

Día 1. Después de muchas preocupaciones por las provisiones y los instrumentos, que al parecer no funcionaban bien, despegamos con éxito de Cabo Cañaveral emprendiendo nuestro largo viaje hacia los planetas y las estrellas.

Día 2. Un problema en el despliegue del brazo que sostiene la plataforma de exploración científica. Si no se resuelve el problema perderemos la mayor parte de nuestras imágenes y de los restantes datos científicos.

Día 13. Hemos mirado hacia atrás y hemos tomado la primera fotografía en la historia de la Tierra y la Luna juntas en el espacio. Una buena pareja.

Día 50. Se han encendido los motores de modo nominal para llevar a cabo una corrección de trayectoria a medio camino.

Día 215. Cruzamos la órbita de Marte. El planeta está al otro lado del Sol.

Día 295. Entramos en el cinturón de asteroides. Hay por ahí muchas rocas de gran tamaño dando tumbos, que son los arrecifes y bajíos del espacio. (p. 102)

Siguiendo la lógica del viaje, tanto de Sagan, como de Riveros, pareciera que cada una de las composiciones del segundo apartado de *Poema del Cosmos* tuviese un orden particular que se podría resumir, respectivamente, en: preparación, explicación y propósito. La invocación a Hölderlin es una súplica que se origina en la preocupación de exponerse a los desconocidos e interminables territorios del universo:

Que no haya, maestro,  
condena ni oprobio en mi palabra.

Que toda sílaba sea una  
alabanza a cada uno de los dioses,  
una oración al hermano sol,  
a las hermanas estrellas,  
a las hermanas galaxias,

un gesto infatigable a la madre noche. (p. 93)

En los primeros dos versos del poema residen dos significaciones de las que fueron víctimas los primeros estudiosos de la astronomía: condena y oprobio. Estas actitudes eran prácticas cotidianas que debieron sortear quienes se atrevieron a desafiar el conocimiento occidental, el cual determinaba cómo se debían entender los misterios del universo. Un ejemplo de estos cuestionamientos se remonta a la época clásica cuando Platón se pronuncia sobre los procedimientos descriptivos de la poesía y cuáles eran los conocimientos plausibles de transmitir a través de esta. Marcelle Detienne (1983) publica *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, texto en el que se pronuncia sobre aquellos personajes helénicos que eran capaces de transmitir verdad y aquellos que eran desaprobados socialmente: “El campo de la palabra poética parece estar polarizado por estas dos potencias: por un lado la desaprobación, por otro la alabanza. En medio el poeta” (p. 32). En el caso particular de Riveros, la invocación a Hölderlin pretende alcanzar la

aceptación del discurso, el cual emula las antiguas monodias griegas, en las que se buscaba elogiar y exaltar a través de la palabra poética: “Que toda sílaba sea una/ alabanza a cada uno de los dioses”. En los versos que siguen, se produce una simetría o igualdad entre el hablante y los elementos naturales que menciona: dos cuerpos celestes (sol y estrellas) y una masa estelar (las galaxias). El vínculo que une al hablante y los elementos cósmicos está dado por la representación maternal de la noche, como un espacio-tiempo que cubre y cobija tanto al sujeto como a los elementos descritos.

El poema continúa su súplica solicitando la guía de Hölderlin, como si el recorrido cósmico fuera un trayecto ya recorrido por el poeta alemán:

Señálame el camino del silencio

cuando sea menester,

y muéstrame, maestro,

velador del Neckart de las estrellas,

dónde cortar la flor del invierno

cuando el fuego sea escaso

y los viajes

o las distancias nos llenen de frío. (p. 93)

En el plano literal, el acto ilocutivo expresado por Riveros tiene el sentido de precaver las vicisitudes del viaje interestelar. En el plano metafórico, la invocación al poeta alemán devela los caminos para acceder al conocimiento holístico del universo o, en este caso, los caminos e indicaciones que guiarán al hablante lírico en su aprendizaje sobre el cosmos. El juego metonímico en los versos “velador del Neckart de las estrellas” traslada los datos biográficos de Hölderlin a la construcción poética del chileno, recordando en ellos el lugar desde el que Hölderlin pudo contemplar los cielos. Riveros reemplaza las palabras “río, cauce, vertiente o flujo” de estrellas por el nombre del afluente que bordeaba la torre donde el poeta alemán vivió sus últimos años.

María Victoria Utreras (2015) en *Poéticas de la enfermedad de la literatura moderna* revisa algunas características de la obra de Hölderlin que podríamos aplicar proyecto escritural de Riveros:

El propósito del poeta es entonces volver “al todo de la naturaleza” y ser “uno con todo lo viviente”, es decir, recuperar la belleza eterna que asocia con la unidad natural y lo divino, con la plenitud de la humanidad entendida como hermandad (...). En “Himno a la belleza”, precedido por una cita de Kant, se observa la vinculación del concepto de lo bello con el mundo de los dioses. (p. 55)

La unión y la comprensión de lo humano y lo natural como un todo se ven reflejadas en los versos de este poema, y además se suman a la importancia de aunar lo natural con lo divino y lo cósmico. Esta forma de comprender las relaciones interestelares es parte de los procedimientos para conseguir el objetivo inicial que tiene el viaje propuesto por el poeta:

Alienta mi corazón para que arda

y se incline ante cada criatura.

Y como a ti,

que creciste en brazos de los dioses,

haz que acuda el joven que un dios salvó

y que no en vano *educó el dios del mar*.

(...)

Oh, maestro tocado por Apolo,

ayúdame a reconocer a los dioses,

a las potestades celestiales que aún invocas

y que hace tanto tiempo partieron.

Exhórtales

a que nos guíen por la gran noche cósmica,

esta noche extranjera que ahora atravesamos. (p. 94)

En los versos, el anhelo poético por ser escuchado se mezcla con fragmentos de la obra de Hölderlin (1971), específicamente con el texto *El archipiélago*, extenso poema en que el alemán expone su admiración y fascinación con la cultura helénica:

*El Archipiélago* es una nueva visión mítica. El hombre había vivido en armonía con lo sagrado (en Grecia), pero ahora se ha desviado, vive al margen, se ha vuelto sordo. La función del poeta es convertirse en un intérprete que capta los misterios. Es esta, sin duda, una de las preocupaciones capitales en la obra de Hölderlin: el sentido del poeta y de la poesía. (Meoro 2008, p. 175)

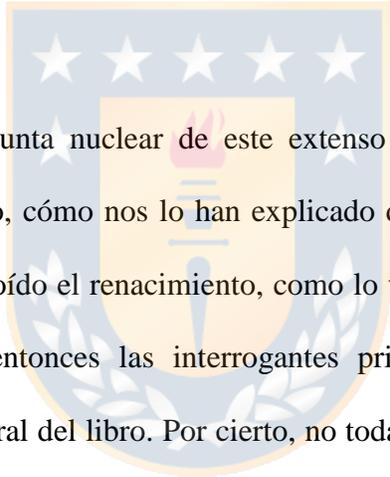
La petición constante erigida por Riveros busca aproximarse a aquella escritura visionaria en la que el alemán “no es un poeta-artista sino emisario, vidente, vate con oficio religioso” (Díez del corral 1998, p. 7). Es por esto en que los versos se destacan las características individuales como la pasión o el entusiasmo: “Alienta mi corazón para que arda/ y se incline ante cada criatura”, y además se recurre a fragmentos de *El archipiélago* para refrendar la figura de Hölderlin como su maestro: “haz que acuda el joven que un dios salvó /y que no en vano educó el dios del mar”. Los versos en cursivas corresponden a una sección de *El archipiélago* (1971) en los que el poeta describe el viaje de Hércules – Heracles. A continuación presentamos un extracto del extenso poema:

Mientras tanto, distinto el ánimo,  
permanece en las orillas de la ciudad  
un joven solitario, atiende a las olas, y  
algo grande presiente el grave  
adolescente,  
cuando escucha sentado a los pies  
del que conmueve la tierra;  
y no en vano le educó el dios del mar.  
Pues el enemigo del genio, el persa,  
que manda en muchas tierras,  
desde hace años cuenta la multitud  
de armas y vasallos,  
burlándose de la tierra griega y de sus  
escasas islas,  
y cosa de juego parecíanle al rey; y como  
un vano sueño el pueblo ferviente, fortalecido por el  
espíritu de los dioses. (p. 85)

De esta manera, para construir su invocación, Riveros rescata tres elementos altamente significativos: La figura del poeta alemán, las figuraciones del universo y el deseo de que “lo increíble” del universo y lo “íntimo” de su experiencia y viaje imaginativo tengan cabida en su poesía.

### III-III. Tercera etapa: ¿Qué es el universo (poético)?

El prólogo de *Poema del cosmos* se presenta como un mapa que indica los caminos para realizar la travesía literaria que propone el texto. En este apartado de carácter metapoético, Riveros reflexiona sobre la creación poética y cómo su trabajo poético se constituye es una forma de aproximarse a los cuestionamientos y descubrimientos culturales relacionados con el mundo de la astronomía. En uno de sus párrafos menciona lo siguiente:



La pregunta nuclear de este extenso poema es quién y qué es el universo, cómo nos lo han explicado distintas culturas, cómo lo han visto y oído el renacimiento, como lo ven los sabios actuales. Cuáles serían entonces las interrogantes principales. De ahí la decisión estructural del libro. Por cierto, no todas ni siquiera la mayoría de las visiones se muestran (...). Estos poemas son solo una pequeña señal, un indicio o un mínimo sendero en la larga cadena de la vida por los infinitos meandros que permite la creación poética. (2011, p. 10)

La poesía, entonces, en el proyecto escritural de Riveros, se entiende como la materia principal que da origen y significado a su trabajo como poeta. Una poesía que fluye y se mueve por diversas esferas de conocimiento, surcando pre-textos (musicales, filosóficos y astronómicos) que terminan por conformar su acercamiento a cómo el

universo ha sido comprendido a lo largo de la historia del ser humano. Desde este espacio de conocimiento, Riveros organiza su poemario con un tono enciclopedista, en el que presenta ordenadamente algunas formas de comprender el universo. Así en *A través del universo I*, el poema que abre la sección se titula “Un retrato inicial”. En estos versos se presenta una primera visión, de carácter científico, sobre el origen del universo:

El antes no existe.

No tenemos la menor idea,

ni el menor indicio

de lo habido antes de la creación del tiempo,

de la materia y del espacio.

Luego

un Universo completamente desorganizado,

sin galaxias ni estrellas

ni moléculas ni átomos

ni siquiera núcleos de átomos (...)

*¿Por qué hay algo en lugar de nada?*

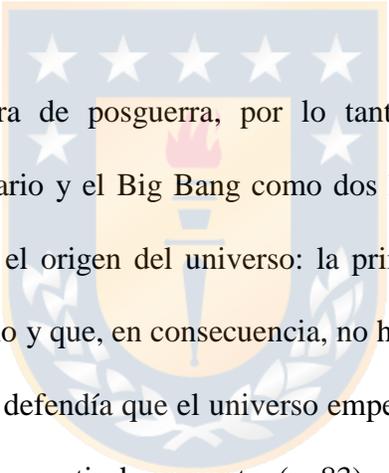
Como en una ínfima canoa en medio del océano

divisamos apenas el horizonte del Gran Estallido.

Hay solo un espacio uniformemente lento

de luz y materia que se expande (p. 165).

Para examinar estos versos, es necesario tomar los planteamientos de la transtextualidad y así revisar los hipotextos que convergen en ellos; hipotextos que recorrieron un largo camino de reflexión y discusión teórica, el cual tuvo su apogeo en la década del 50', década posterior a la de la segunda guerra mundial. En este contexto, los científicos centraron su atención en la cosmogénesis o el comienzo del universo, estudiando los matices de dos teorías en disputa: El Big Bang y el Estado estacionario. En términos simples, John Hands (2017) en su texto *Cosmosapiens: La evolución humana desde los orígenes del universo*, propone las siguientes características básicas para su distinción:



Esta obra de posguerra, por lo tanto, dejó la teoría del estado estacionario y el Big Bang como dos hipótesis en competencia para explicar el origen del universo: la primera sostenía que el universo era eterno y que, en consecuencia, no había principio, mientras que la segunda defendía que el universo empezó como una explosión de luz y plasma a partir de un punto. (p. 83)

A pesar de que estas dos teorías tuvieron variadas defensas, se privilegió la segunda, cuyo precursor fue Edwin Hubble (2005), quien en enero de 1929 publicó su artículo “A relation between distance and radial velocity among extra – galactic nebulae”, en el cual sostenía que: “the farther objects in the universe are, the faster they move outward” (p. 34). Esta frase fue uno de los fundamentos iniciales para asegurar que nuestro cosmos se encontraba en constante movimiento y expansión, producto del evento explosivo que dio origen al universo.

No obstante, el poemario de Riveros expresa una mixtura entre ambas propuestas, dejando un lugar para la teoría del espacio estacionario, al enunciar que “el antes no existe”, pues en estos postulados encontramos la idea primera de que el universo no tiene principio ni fin. El carácter informativo y asertivo de los versos de Riveros se entrelaza con la frase en cursiva que se encuentra estratégicamente dispuesta en el centro del poema: *¿Por qué hay algo en lugar de nada?* Esta sentencia nos lleva más trescientos años atrás, hasta 1714, cuando el filósofo Gottfried Leibniz, en su ensayo titulado “Principes de la nature et de la gráce fondés en raison” elucubra respuestas a esta pregunta fundamental de la metafísica. Pedro Fernández Lira (2018), en su texto *Ciencia y filosofía: Aspectos ontológicos y epistemológicos de la ciencia contemporánea*, repasa algunos de los planteamientos que surgen como parte de la inquietud por conocer el todo, entre ellos, los de Leibniz. En este libro, Fernández vislumbra que el cuestionamiento ya no solo forma parte de los estudios metafísicos, sino que se ha amplificado hasta el campo de las ciencias:

Este problema no es en modo alguno una preocupación exclusiva de la metafísica. Las más recientes teorías físicas, como la teoría de las Supercuerdas o la teoría M, y la recién nacida cosmología cuántica se hallan comprometidas en la respuesta a tan vertiginosa pregunta y, probablemente, se hallen más cerca de alcanzarla de lo que lo hemos estado nunca (...), la teoría M, principal candidata a la anhelada teoría unificada de todo, debería permitirnos saber no tan sólo *cómo* se comporta el universo, sino también *por qué* existe y *por qué* es como es. (p. 64)

A partir de estas reflexiones, podemos apreciar que los versos de Riveros sitúan las inquietudes y expectativas de la humanidad frente a la inmensidad del universo, siendo el conocimiento la canoa que se agita en un cosmos, hasta ahora, indescifrable, pero que la voz poética pretende navegar y recorrer:

Como en una ínfima canoa en medio del océano  
divisamos apenas el horizonte del Gran Estallido.  
Hay solo un espacio uniformemente lento  
de luz y materia que se expande. (p. 165)

El adverbio “apenas” propone la distancia entre lo conocido y lo por conocer, insinuando que los actuales descubrimientos sobre el origen del cosmos son todavía un espacio que, al igual que la luz y la materia, sigue en constante expansión. O como lo enuncia en “Einstein I”, nos encontramos frente a la vasta incertidumbre que provoca toda la información que contienen los inexplorados lugares de nuestro universo:

Un estupor ilimitado por la estructura del Universo,  
una recatada admiración  
por lo poco que nosotros,  
leves peregrinos,  
podemos comprender  
de los vestigios de la maravillosa estructura de la realidad. (p.195)

No es azaroso, entonces, que frente a la abrumadora información sobre la realidad, la ciencia y el cosmos, Riveros tome diferentes pre-textos para formular el proyecto escritural. En este sentido, la transtextualidad funciona como un factor de unificación entre los contenidos que desembocan en la poesía de Riveros, siendo los versos y el lenguaje, al igual que el universo que intenta describir, elementos en constante expansión, los cuales nos permiten visitar las fuentes en que su poesía está imbuida. Por ejemplo, “Retrato Inicial” es una derivación del texto *La más bella historia del mundo: Los secretos de nuestros orígenes*, hipotexto del poema en que el periodista Dominique Simonnet (1996) entrevista a científicos como el astrofísico Hubert Reeves sobre algunos de los tópicos relacionados con el origen del universo. El texto se divide en tres actos: “El universo”, “La vida” y “El hombre”. Lo interesante es que en el prólogo del libro se plantea también las preguntas sobre la cosmogénesis:

¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos? Son las únicas preguntas que vale la pena plantear. Cada uno ha buscado la respuesta a su modo, en el titilar de una estrella, el ir y venir del océano, la mirada de una mujer o la sonrisa de un recién nacido... ¿Por qué vivimos? ¿Por qué hay un mundo? ¿Por qué estamos aquí? Hasta ahora sólo nos ofrecían una respuesta la religión, la fe, las creencias. Hoy también la ciencia tiene una opinión. Quizás sea una de las mayores adquisiciones de este siglo: la ciencia dispone, en la actualidad, de un relato completo de nuestros orígenes. Ha reconstruido la historia del mundo. (p. 5)

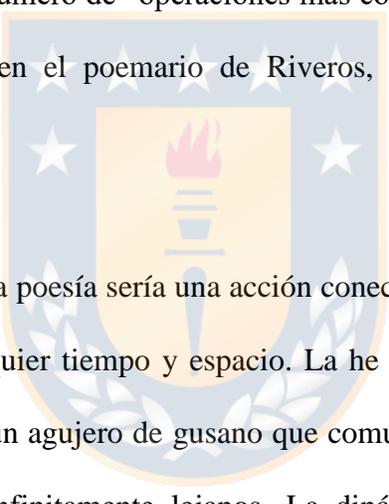
De esta manera, “Retrato inicial” es un juego intertextual, cuya significación va más allá del artificio artístico, pues busca poner de manifiesto que “el universo tiene una historia” (1996, p. 8). En términos formales, este poema sería una síntesis del primer acto del libro, ya que sus versos forman parte de la respuesta que el astrofísico entrega para responder la primera pregunta de la entrevista: ¿Pero qué había antes? Frente a este cuestionamiento, Reeves en Simonette (1996) sostiene que:

Nuestras observaciones y nuestras teorías nos permiten reconstituir el escenario y retroceder en el tiempo. Nos confirman que esta evolución sucede desde un pasado distante que se sitúa, según las estimaciones, hace diez o quince mil millones de años. **Hoy disponemos de numerosos elementos científicos que establecen el retrato del universo en ese momento: está completamente desorganizado, no posee ni galaxias, ni estrellas, ni moléculas, ni átomos, ni siquiera núcleos de átomos... Sólo es un caldo de materia informe a una temperatura de miles de millones de grados. Es lo que se ha llamado el "Big Bang".** (p. 11)

Este procedimiento transtextual es conocido como versificación, y es constantemente utilizado por Riveros. La reflexión de Reeves es transformada en poesía y enunciada de la siguiente manera:

Luego  
un Universo completamente desorganizado,  
sin galaxias ni estrellas  
ni moléculas ni átomos  
ni siquiera núcleos de átomos. (p. 165)

Genette (1989) afirma que si bien la versificación es un procedimiento ampliamente utilizado, por ejemplo, en el traspaso de narraciones de fábulas a fábulas en verso, puede esconder también un amplio número de “operaciones más complejas y más ambiciosas” (p. 270). Aquellas operaciones, en el poemario de Riveros, se conectan con su proyecto metapoético, al afirmar que:



En mí, la poesía sería una acción conectada con la verdad del cosmos en cualquier tiempo y espacio. La he experimentado como un túnel de luz, un agujero de gusano que comunica mundos simultáneos y, a veces, infinitamente lejanos. La dinámica poética se nos muestra como una agitación interior que luego desata una leve o gran inquietud. (p. 12)

Ciencia y poesía se conectan, para Riveros, con el cosmos a partir de procedimientos u operaciones que permiten revelar algunas de las inquietudes sobre la formación del universo que habitamos. Cada una de estas formas de expresión del ser humano se condensan, en el poemario, para integrar un proyecto escritural que además de ser un ejercicio intelectual es también un ejercicio artístico. En este contexto, las decisiones

de estructuración de *Poema del Cosmos* son altamente sugestivas, entendiendo que estas no solo relevan características cósmicas y astronómicas del universo, sino que también celebran a algunas de las figuras más importantes de los estudios realizados en el campo de las ciencias astronómicas. Es por eso que también revisaremos las conexiones de *Poema del Cosmos* con algunos autores claves del pensamiento astronómico universal. Atenderemos también a la relación crítica que se erige entre el poemario y estos científicos, interiorizándonos en sus cavilaciones gracias a las marcas transtextuales que es posible encontrar en los poemas.



### III.-IV. “A hombros de gigantes”: dos figuras de la astronomía

Son diversas las formas en las que la ciencia está presente en la obra de Juan Pablo Riveros. Secuencialmente, podemos distinguir figuras históricas que conectan su poesía con, aparentemente, el distante campo de las ciencias exactas. En *De la tierra sin fuegos*, dialoga críticamente con los trabajos del sacerdote y etnólogo Martín Gusinde y los del naturalista Charles Darwin. En *El libro del frío* se actualiza una reescritura de la experiencia límite del Almirante Richard Evelyn Byrd (1888 – 1957), quien vivió en la Antártica desde marzo hasta agosto de 1934. Finalmente, en *Poema del Cosmos* el texto se conecta con teorías astronómicas y de física cuántica, planteadas por autores como Nicolás Copérnico, Galileo Galilei, Johannes Kepler, Isaac Newton, Albert Einstein y Stephen Hawking.

En este apartado, nos interesa revisar cómo Riveros dirige su atención hacia dos de estos grandes pensadores, quienes reciben mayor atención en el poemario: Galileo Galilei y Stephen Hawking. La finalidad es apreciar la manera en que la poesía repasa algunos de los hitos más importantes de sus carreras científicas, y cómo también instala una dinámica de lectura en la que, al igual que el hilo de Ariadna, se (re) producen claves contextuales que van guiando la lectura y constituyendo a *Poema del Cosmos* como un gran hipertexto poético.

Así como lo ha mencionado Riveros en su prólogo, *Poema del Cosmos* se organiza temáticamente para que podamos apreciar los propósitos comunicativos del autor, por lo que no es casualidad que gran parte de los poemas dedicados a estos autores se encuentren en la tercera parte, titulada “El nuevo paradigma desde Copérnico”. En esta sección, el poemario se abre a la versificación de experiencias personales e intelectuales de los científicos, cuya vida ha sido dedicada a los descubrimientos astronómicos que conocemos hoy en día.

Uno de los componentes que es posible identificar a lo largo de estos poemas, es el reiterado uso de formas de transtextualidad que permiten ampliar la recepción de los textos: intertextualidad, citas y alusiones que se traducen en marcas textuales con las que los versos construyen el universo poético que pretende representar la poesía de Riveros.

- **Galileo**

La primera figura que se menciona en la sección III, dedicada al nuevo paradigma cosmológico con el que se pretende entender los misterios del universo es Galileo Galilei, quien ha sido considerado como el mayor referente de la astronomía moderna y, además, es recordado universalmente por la invención del telescopio en el siglo XVII. El primer poema dedicado a su persona y trabajo se titula sencillamente, “Galileo I”:

Cuando el 1 de noviembre de 1610

partió a Florencia,

Sagredo le escribió:

*La libertad,  
¿dónde la hallaréis como en Venecia?  
Os habéis marchado de un lugar  
donde nada falta.  
Mas  
¿quién sabe lo que pueden deparar  
los acontecimientos del mundo,  
ayudados por la impostura de hombres  
llenos de malicia y envidia? (p. 289)*

Los versos que anteceden a los fragmentos de la carta citada en cursiva, escrita a fines de 1610, tienen la característica de poner en evidencia una situación socioeconómica de la vida de Galileo, quien no solo se vio afectado por el poder de la iglesia católica, la cual tildó de hereje las propuestas científicas del astrónomo, sino que además tuvo que sortear obstáculos para asegurar el financiamiento de sus estudios. Esta última situación es aclarada en el texto *Galileo cortesano: la práctica de la ciencia en la cultura del absolutismo* de Mario Biagoli (2008), donde asegura que:

En esta carta, Sagredo pinta los peligros del mecenazgo y de la vida en la corte con bastante precisión. Sin embargo, lo que omite es todo aquello que Galileo no puede encontrar en Venecia (...) la ausencia de un gran mecenas también le reducía las posibilidades de realizar avances importantes en su posición social. (2008, p.52)

Al identificar la fuente o hipotexto del poema de Riveros, podemos apreciar que resulta ser una constatación de la realidad y, a la vez, un presagio. Esta realidad está marcada por la invención del telescopio, hecho ocurrido el año anterior al envío de la misiva de Giovanni Sagredo y, además, las últimas estrofas de “Galileo I” se anticipan a la serie de inconvenientes que traería consigo el pensamiento que el astrónomo defendería:

*¿quién sabe lo que pueden deparar  
los acontecimientos del mundo,  
ayudados por la impostura de hombres  
llenos de malicia y envidia?*

La pregunta retórica realizada por Sagredo, en su contexto de producción, hacía referencia a la desprotección en la que se encontraban tanto Galileo como sus investigaciones, pero, además, los dos últimos versos se convierten en una advertencia atemporal sobre las penurias que sufriría el astrónomo, luego de las acusaciones recibidas desde 1615, por sostener que la Tierra giraba en torno al Sol, o sea, por defender las doctrinas heliocéntricas impulsadas décadas antes por Nicolás Copérnico.

Los poemas dedicados a la figura destacan por concentrar su atención en dos aspectos centrales: el primero de ellos es la condena social y eclesiástica que recibe el astrónomo y, el segundo de ellos, son los descubrimientos centrales de sus investigaciones. Sobre el primer aspecto, tenemos el poema “La prohibición: Roma, febrero de 1616”:

El cardenal Bellarmino,

rodeado de dominicos:

Que la tierra gira alrededor del Sol

debe ser tenida como una idea necia,

absurda,

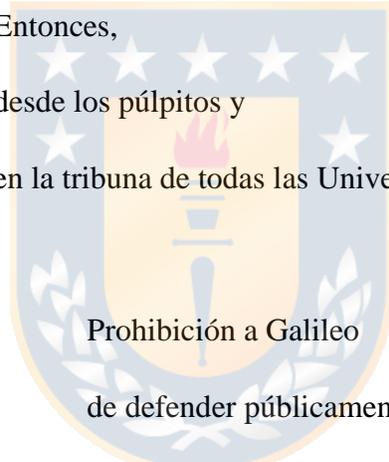
filosófica y herética,

porque contradice las Sagradas Escrituras

Entonces,

desde los púlpitos y

en la tribuna de todas las Universidades:



Prohibición a Galileo

de defender públicamente

de palabra o por escrito

las ideas de Copérnico

(Pasarían doscientos años

para que la Iglesia

admitiera oficialmente

que la Tierra gira en torno al Sol). (p. 118)

El juego poético radica en seguir las pistas dejada por Riveros, pues, en este caso, se deja claramente, desde su título, especificada la fecha en que ocurren los hechos versificados. Dicha fecha corresponde a un acontecimiento histórico altamente relevante, pues tuvo directa incidencia en el desarrollo del pensamiento científico europeo. Esto se debe a que el 24 de febrero de 1616 el papa Pablo V encargó a Roberto Bellarmino y a un grupo de once consultores, todos expertos en teología, que analizaran las siguientes ideas:

- 1.- Que el Sol es el centro del mundo, y por consecuencia inmóvil de movimiento local
- 2.- Que la Tierra no es centro del mundo ni está inmóvil, sino que se mueve, de por sí, etiam de movimiento diurno

Los resultados de esta reunión son comentados por Manuel Campuzano Arribas (2006), quien en su texto *Galileo Galilei: Ciencia contra Dogma*, califica como nefastos los acuerdos que se tomaron por los consultores: “Proclamaron que la primera proposición era alocada, y formalmente herética” (p. 87) y que la segunda “si bien no fue declarada herética, fue proclamada como igualmente necia y absurda en filosofía y errónea según la fe” (p.88). Además, en los acuerdos adicionales de esta reunión, se encontraba uno en que se prohibiría la publicación del texto de Galileo (2010), *Diálogo sobre los dos grandes sistemas del mundo*, documento en el que se realizaba una apología al sistema copernicano.

Nuevamente textos históricos son recuperados en el poema, por lo que la transtextualidad no es solo un recurso estilístico, sino también una táctica que repercute de manera directa en la aprehensión de su mensaje. Es interesante, por lo demás, cómo en el poema se respeta la organización de la información versificada, pues lo que no es referente al título se presenta en paréntesis al finalizar la composición:

(Pasarían doscientos años  
para que la Iglesia  
admitiera oficialmente  
que la tierra gira en torno al Sol). (p. 118)

Estos versos remiten a dos episodios que marcaron el fin de la injusta condena que recibió el astrónomo italiano. El primero ocurrió cuando en 1835 se levantó la prohibición de las teorías de Galileo y, el segundo, fue en 1992, cuando el Vaticano concede la rehabilitación para Galileo. *Y sin embargo no se mueve* es un texto de carácter divulgativo, el cual reúne varios fragmentos de textos históricos y periodísticos que tratan sobre la figura y los estudios de Galilei. En este libro de Milenko Bernadic (2014), se cita parte del texto en que se levanta la condena a las propuestas teóricas del astrónomo: “En 1992 Juan Pablo II reconoció públicamente los errores cometidos por el tribunal eclesiástico que juzgó las enseñanzas científicas de Galileo; se abrió un panorama fecundo para la relación entre ciencia y fe” (p. 85).

Siguiendo la línea temática y por qué no, argumental de *Poema del Cosmos*, Riveros también toma estos episodios para construir el poema “La rehabilitación de Poupard”, título paradójico y de carácter irónico, el cual en sus versos destaca la negligencia en la que incurrió el tribunal eclesiástico:

No hubo invalidación del proceso

ni rehabilitación de Galileo...

sino

un reconocimiento formal del error

que “*hizo sufrir mucho a Galileo*”. (p. 146)

Las marcas textuales de este poema son fundamentales, ya que frente a una construcción evidentemente hipertextual que destaca por sus referencias, alusiones directas e indirectas, citas y procedimientos intertextuales, Riveros opta por resaltar el verso “*hizo sufrir mucho a Galileo*”, utilizando comillas y cursivas, y así dejar en evidencia que su sufrimiento no fue solo la condena al aislamiento, sino también la condena del pensamiento, una condena que limitó los avances científicos, relegando años de estudio al olvido y al silencio. Finalmente, este poema se cierra con una pregunta que es, implícitamente, también una respuesta:

*¿Y ni una palabra más de la iglesia respecto del caso Galileo?*

*¿Por qué?*

Está hecho.

Finito.

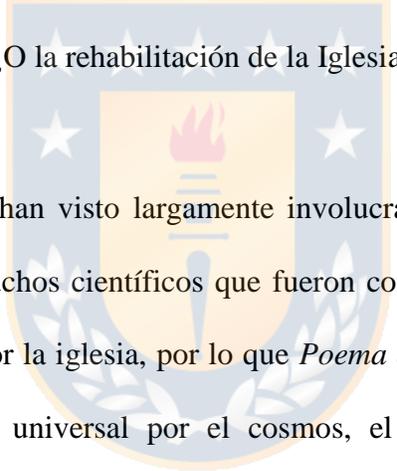
*¿Ah?*

Ah, sí. El conflicto entre la ciencia y la fe,

un mito.

Solo un mito, finalizó Poupard.

*¿O la rehabilitación de la Iglesia Católica? (p. 147)*



La ciencia y la fe se han visto largamente involucradas en una pugna constante. Galilei es solo uno de los muchos científicos que fueron condenados por apartarse de las interpretaciones propuestas por la iglesia, por lo que *Poema del cosmos* no deja de ser una extensa apología del interés universal por el cosmos, el cual pone en evidencia los elementos culturales y políticos que se han convertido en errores para el progreso científico de la humanidad. Al aventurarnos en esta propuesta, y considerar el poemario como una apología cosmológica, no es casual que la misma sección en que se habla de Galilei, versificando los errores y transgresiones que se cometieron contra su persona, termine con un poema dedicado a Hipatia de Alejandría, figura alejada del paradigma heliocéntrico, pero que fue condenada por representar un peligro para las enseñanzas canónicas de su época. En dicho poema, Riveros retoma las imágenes de la condena y las enuncia así:

*La desnudaron*

*la apedrearon hasta darle muerte.*

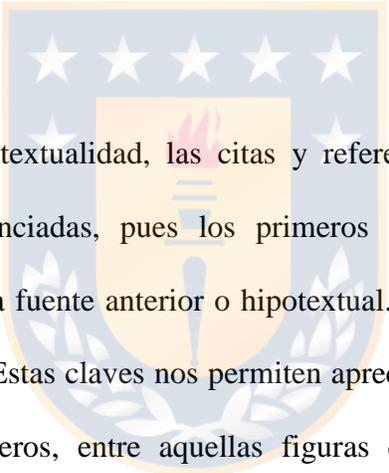
*Despedazaron luego su cuerpo*

*con conchas de ostras (...)*

Quemaron sus restos

a la vista de todo el pueblo

en la cuaresma del año 415. (p. 161)



En este caso, la transtextualidad, las citas y referencias a fuentes históricas se encuentran claramente evidenciadas, pues los primeros versos en cursivas sugieren, implícitamente, que existe una fuente anterior o hipotextual. En este caso son las crónicas de Juan, el Obispo de Nikiu. Estas claves nos permiten apreciar la conexión que se intenta establecer, por parte de Riveros, entre aquellas figuras que se resisten y oponen al pensamiento estático y dominante de una cultura.

Finalmente, quizás las palabras más conciliadoras frente al histórico conflicto entre ciencia y religión se encuentran en el texto *Ensayos sobre ciencia y religión: de Giordano Bruno a Charles Darwin* de Hermes Benítez (2014), texto en el que se comenta que este tipo de situaciones, como la de Galileo o Hipatia, se producen por la incapacidad de disociar la fe de los saberes científicos que se desarrollan lentamente en las culturas y, específicamente, sobre el caso de Galilei, se asegura que: “creyeron erróneamente que la adopción de la revolución copernicana, podía socavar la tradición católica” (p. 117).

- **Stephen Hawking: en búsqueda de la teoría del todo**

Escribir sobre Stephen Hawking es hacer referencia a una de las mentes más brillantes en el campo de las ciencias exactas. Su trabajo se caracterizó por ser un aporte a las investigaciones físicas y astronómicas, pero además existió en él una preocupación constante por acercar, a través de un lenguaje más sencillo, conocimientos específicos, como las singularidades espaciotemporales o las características de los agujeros negros, a la gran mayoría de los lectores interesados en estas temáticas.

*Poema del Cosmos* dedica una serie de poemas temáticamente relacionados con las investigaciones de Hawking, pero además contiene tres poemas que llevan su nombre de manera correlativa: “Hawking I, Hawking II y Hawking III”. Cada uno de ellos destaca por aunar tanto episodios investigativos como personales del autor. En “Hawking II”, leemos una primera aproximación a su figura:

Hawking,

un personaje genial y enigmático

capaz de comunicarse con el Universo con su electrónica:

murmura algo místico,

una especie de mantra,

de oráculo:

*la ciencia debe leer la mente de Dios. (p. 365)*

En estos versos los calificativos como “genial y enigmático” ponen en evidencia la percepción de Riveros sobre el trabajo de Hawking, asimismo, el verso “capaz de comunicarse con el Universo con su voz electrónica” tiene una doble finalidad: por una parte, contextualiza el trabajo realizado por largos años y su incansable labor por develar los misterios del universo y, por otra parte, expresa una de las características más importantes de este investigador, una grave enfermedad que lo afectó desde su juventud, conocida como esclerosis lateral amiotrófica (ELA), condición severa que, desde los 21 años, lo llevó a perder rápidamente el control neuromuscular de su cuerpo, por lo que fue necesario que utilizara variados aparatos de alta tecnología para poder mantenerse con vida.

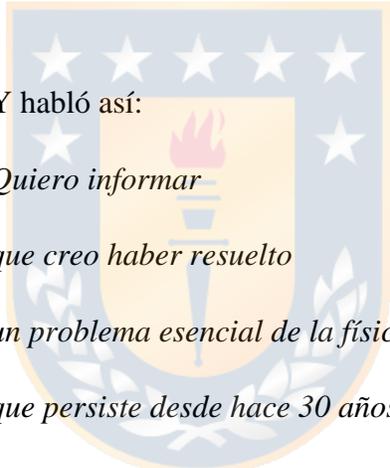
El poema presenta una cita de Hawking, cuyos hipotextos son varios textos de divulgación científica en los que plantea dicha sentencia: *La teoría del todo* (2002), *El gran diseño* (2010) o *Los agujeros negros y pequeños universos* (1993). No obstante, Hawking pronunció esta frase, versificada por Riveros, en un contexto mucho más cercano. El 12 de enero de 2008, Hawking visitó la ciudad de Valdivia para realizar una conferencia masiva en el Coliseo Antonio Arzumendi. En esta actividad se contabilizaron más de 3000 personas, quienes llegaron a escuchar al científico. Es en este lugar donde Hawking pronuncia la frase que es citada por Riveros: “Unificar la Teoría de la Relatividad General, junto con los postulados dominados por la mecánica cuántica significaría una "Teoría del Todo"; y conocerla sería leer la mente de Dios”, sentenció en esa oportunidad.

La frase citada es altamente seductora, pues es un desafío que pretende aunar, en una primera instancia, dos polos que han buscado explicaciones al universo: el religioso y el astronómico. Ingresar a “la mente de Dios” es también conocer los secretos de la naturaleza de nuestro universo y, en segunda instancia, es una afirmación que busca reducir

la distancia que existe entre teólogos y científicos, pues, quizás, es posible entender algunos preceptos dogmáticos desde la perspectiva astronómica.

Los siguientes poemas dedicados a la figura de Hawking centran su atención en algunos de los aspectos nucleares y, por qué no, polémicos de sus propuestas teóricas, por ejemplo, la existencia de universos paralelos o multiversos, los que estarían conectados a través de uno de los objetos de sus investigaciones: las curvaturas del espacio tiempo, conocidas también como agujeros negros y los agujeros de gusano. En Hawking III, se plantean estas problemáticas en los siguientes versos:

Y habló así:



*Quiero informar  
que creo haber resuelto  
un problema esencial de la física teórica  
que persiste desde hace 30 años.*

*La información no se pierde en los AsNs*

*Pero Suskind tampoco tiene la razón.*

Su solución.

Que el universo en que vivimos

sería sólo uno

entre un número infinito de Universos posibles. (p. 369)

Es interesante cómo los procedimientos de transtextualidad, que son posibles de identificar en el poema, a través de las letras cursivas y las marcas textuales que ceden la palabra a otro interlocutor, resumen parte de las propuestas teóricas más importantes de Hawking. En estos versos, la frase citada corresponde al discurso que emitió en Dublin en el año 2004, durante la Decimoséptima Conferencia Internacional sobre Relatividad General y Gravitación. En esta oportunidad, además, pudo reconocer la satisfacción que le producían sus resultados:

Es grandioso resolver un problema que me ha estado preocupando por casi treinta años, aunque la respuesta es menos apasionante que la alternativa que sugerí. Este resultado no es todo negativo, pues indica que un agujero negro se evapora, mientras permanece topológicamente trivial. (p. 5)

De esta manera, el hipotexto producido en 2004, dialoga en armonía con el hipertexto de Riveros, representando sintéticamente las palabras del investigador que ha reflexionado sobre los misterios físicos y astronómicos que encierra el universo. De esta manera, el poema concluye así:

Y finalizó:

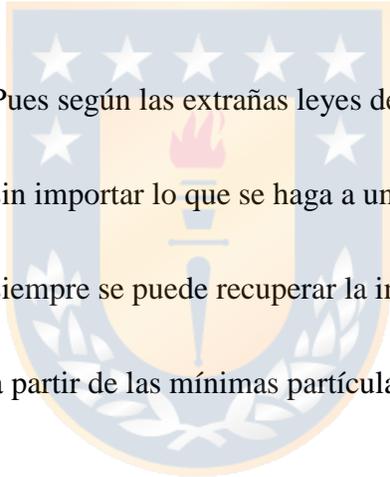
*Quiero comprender el Universo.*

*Responder las grandes interrogantes.*

*Eso es lo que me mantiene activo.*

Y luego apagó su voz electrónica. (p. 370)

Rescatar estas palabras sugiere instalar en los lectores el conocimientos sobre las aspiraciones intelectuales de Hawking, las cuales, al igual que en los demás científicos dedicados a estudiar la naturaleza del cosmos, buscan responder a aquellos cuestionamientos que, por ahora, parecen estar distantes de una respuesta segura y cierta. En este movimiento vertiginoso del conocimiento, los planteamientos teóricos de Hawking aparecen como una posibilidad que se extiende no sólo a los campos de la ciencia, sino también, en este caso particular, al campo de la poesía de Riveros. En “Hawking I”, el poeta escribe:



Pues según las extrañas leyes de la Teoría Cuántica  
sin importar lo que se haga a un objeto,  
siempre se puede recuperar la información  
a partir de las mínimas partículas que la conforman. (p. 364)

En este caso, el poema incluso puede ser leído como una reflexión metapoética, sobre los procedimientos transtextuales usados en el poemario: los hipotextos constituyentes del hipertexto han sido modificados para recuperar información. *Poema del Cosmos*, como hipertexto, ha sido urdido modificando los objetos hipotextuales, pero es en estos procedimientos donde se levanta la nueva significación del mensaje.

Desde esta orilla de la comprensión del objeto poético y de su proyecto escritural, Riveros propone una lectura de la poesía desde algunos planteamientos de la física cuántica defendida por Hawking, así en “La poesía es un objeto cuántico”, leemos:

La poesía es un objeto cuántico

(...)

Si la observas

se sonroja,

y cambia la forma

y hasta su naturaleza íntima

(...)

La poesía es una partícula

cuya comunicación supera la velocidad

y las barreras de la luz. (pp. 376 -377)

Este poema nuclear dentro de *Poema del Cosmos* está construido a partir de constantes imágenes que refieren a los planteamientos de la Teoría cuántica, principalmente, al que hace referencia al estado cuántico, en el que los objetos pueden estar simultáneamente en varios lugares. Estos planteamientos colindan, de manera compleja,

con algunos preceptos místicos que han sido cuestionados, pero no negados, por algunas corrientes de la física contemporánea.

Las características cuánticas son representadas a través de ejemplos obtenidos de la ciencia, así en estrofas posteriores, se explica esta idea de la poesía como un objeto cuántico:

Es un átomo virtuoso, escribanos,  
un microcosmos lleno de presentimientos  
colmada de pretensiones universales.  
Un núcleo que contiene la vida  
y que contiene toda la muerte. (p. 379)

Este poema – manifiesto insiste en retomar las percepciones científicas para conseguir una representación poética, por esta razón es que la poesía como un “microcosmos lleno de presentimientos” es un verso que manifiesta las características hipertextuales del poema, pues los “presentimientos” en sí se pueden entender como pre – tensiones o incluso como pre-textos que interactúan dentro de un universo poético. En este sentido, este poema es una forma de versificar los ejes temáticos de una parte de la ciencia que ha sido aplicada para entender los rasgos de una poesía infinita, como lo es la construcción hipertextual de *Poema del Cosmos*.

Finalmente, este apartado dedicado a dos figuras tan importantes como lo fueron Galilei y Hawking, puede ser comprendido desde las palabras del físico y astrónomo, quien propone que la ciencia se ha erigido sobre hombros de gigantes. Este aserto no solo es válido para los estudios de carácter especializado, sino que también alcanza al proyecto escritural de Riveros: su poesía se construye como una infinita secuencia de figuras, fragmentos y recursos transtextuales que terminan por construir un espacio desde el cual se puede divisar el camino recorrido por la astronomía y, por qué no, por su poesía.





*Comprender las cosas que nos rodean es la mejor preparación para comprender las cosas que hay más allá*

(Hipatia de Alejandría)

Nuestra propuesta de investigación buscaba analizar la obra de Juan Pablo Riveros a partir de tres criterios o hipertemas: **ciencia** (pensamiento astronómico, antropológico, etnográfico), **experiencia** (experiencia vital, experiencia poética) y **trascendencia textual** (sinónimo de transtextualidad). Estas categorías nos permitieron revisar temas como la contemplación, el uso de fuentes pertenecientes a la bibliografía científica o las relaciones entre hipotextos e hipertextos que se reiteran a lo largo de los tres poemarios estudiados. Dicha reiteración la explicita el autor en el prólogo a *Poema del cosmos* (2011), cuando en las primeras líneas asegura que “es difícil precisar en qué momento nace la idea de una obra. Evoco, no obstante (...) momentos trascendentales de mi vida y de los que naciera mi primer libro. Hay textos ahí que presagian lo que vendría” (p. 9).

Con nuestro trabajo, demostramos que la obra de Juan Pablo Riveros presenta un manifiesto interés por la interdisciplinariedad. La mixtura de lo poético con otras áreas de conocimiento produce un movimiento del sujeto poético, el que comienza en *Nimia*, texto profundamente marcado por la realidad perenne, inamovible del sur de Chile. La realidad y la experiencia poética del poeta – en este caso – están delimitadas por actos contemplativos

y la dinámica de lo nimio y lo inmenso. Estos actos contemplativos permiten apreciar la intimidad, el abandono y la esperanza que se envuelve en los poemas en prosa de *Nimia*.

En el caso de *De la tierra sin fuegos* (2001) el ejercicio poético, particularmente, trasunta los actos contemplativos para dar paso a la expansión de un discurso olvidado, el discurso del exterminio ona, yagán y alacalufe, explicitado en los textos del sacerdote Martín Gusinde. La información contenida en dichos documentos es recuperada, en el texto poético, por el trabajo de Riveros. Esta recuperación es literal y metafórica. Por una parte, literal, al incluir fragmentos de lo expuesto por Gusinde, en los que se aprecia la denuncia realizada: “Todos están ahí aniquilados por la insaciable codicia de la raza blanca y por los efectos mortales de su influencia” (2001, p.5). Por otra parte, metafórica, pues el sujeto poético realiza una peregrinación simbólica por la zona austral, describiendo las ruinas de ese mundo antiguamente poblado por los grupos humanos que ocupan las secciones III, IV y V del libro. Además, el sujeto poético busca en Gusinde un ejemplo como maestro guía para poder rescatar, a través de sus versos, los mendrugos de aquella historia oculta sobre la exterminación de los pueblos originarios del sur de Chile.

En relación al objeto de estudio del tercer capítulo de análisis de esta tesis, creemos que *Poema del Cosmos* (2011) es, a nuestro parecer, una declaración que sintetiza el carácter interdisciplinar de la obra de Riveros. Sencillamente es la unión visible, que se intuía en *De la tierra sin fuegos*, entre ciencia, experiencia (vital y poética) y trascendencia textual, convirtiendo a *Poema del cosmos* en un hipertexto que alberga hitos del pensamiento científico vinculado al estudio del cosmos. En este capítulo buscamos establecer cómo se vinculan los versos con el conocimiento astronómico occidental que ha intentado explicar los diferentes misterios del universo. De esta manera, descubrimos que

existe un interés por representar los hitos de la astronomía, utilizando diferentes fuentes y autores que resultan ser el hipotexto de este poemario; destacan en este proyecto las figuras de Galileo Galilei y Stephen Hawking.

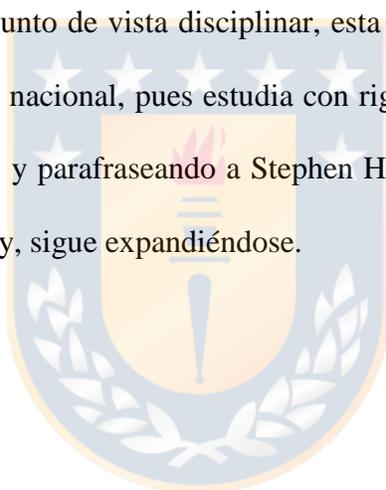
El uso de la transtextualidad que se aprecia tanto en *De la tierra sin fuegos* como en *Poema del cosmos*, permite sostener que con ambos poemarios se ensambla y consolida el carácter interdisciplinario al que busca acceder Riveros. Su poesía no es una innovación, es, como el mismo autor lo expone en el prólogo a su último libro, “la metamorfosis de algo que se convierte en la luminosa sombra de la energía primordial” (2011, p. 12).

Como bien lo asegura el poeta puntarenense, en su obra el diálogo entre la poesía y los hipotextos es recíproco, ya que *De la tierra sin fuegos* y *Poema del cosmos* son libros que trabajan sobre la base de documentos presentes en su realidad de autor: Las memorias de Gusinde, y las diversas teorías sobre el universo, la música, en el caso de la canción “Across the universe” y programas televisivos, en las que se basan las composiciones incluidas en *Poema del Cosmos*.

En relación al trabajo con fuentes y marco conceptual utilizado, creemos que es pertinente con las ideas que alberga esta investigación. Los aportes de George Steiner y Gastón Bachelard, para comentar los alcances de la experiencia poética, resultaron ser altamente sugestivos e iluminadores. Lo mismo ocurre con la noción de transtextualidad o trascendencia textual, planteada por Gerard Genette, la cual nos ayudó a sostener la propuesta de que *De la tierra sin fuegos* y *Poema del cosmos* pueden ser leídos como ejercicios hipertextuales.

Un último aspecto temático que nos gustaría destacar es la convergencia de las obras de Riveros en un proyecto escritural marcado, principalmente, por características como la peregrinación, la exploración y la elevación del sujeto poético. Nuestra última propuesta interpretativa, luego de la revisión de los poemarios es la siguiente: La obra de Riveros es una poesía que comienza con la exploración y peregrinación por espacios mínimos o nimios, continúa por espacios más abiertos como la Patagonia, se mueve hasta los confines de la tierra, retratando la experiencia límite de sobrevivir a la vastedad de la Antártica chilena y se eleva en un intento por alcanzar los límites del cosmos.

Finalmente, desde el punto de vista disciplinar, esta tesis resulta ser un aporte para el estudio de la poesía local y nacional, pues estudia con rigurosidad el proyecto escritural de Juan Pablo Riveros, quien, y parafraseando a Stephen Hawking, ha creado un universo poético que, hasta el día de hoy, sigue expandiéndose.





## Referencias Bibliográficas

- *Primaria*

Riveros, J. (1980). *Nimia: Poemas en prosa*. Santiago, Chile: Alfabetá.

Riveros, J. (2000). *Poema del frío*. Concepción, Chile: Cosmigonón.

Riveros, J. (2001). *De la tierra sin fuegos*. Concepción, Chile: Cosmigonón.

Riveros, J. (2011). *Poema del cosmos*. Concepción, Chile: Cosmigonón.

- *Secundaria*



Carrasco, I. (1998). *De la tierra sin fuegos: Voz de los que no tienen voz*. *Revista chilena de Literatura*, 52, 69 – 81.

Carrasco, I. (1999). Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 157 – 169.

Castellano, H. (1994). Juan Pablo Riveros: *De la tierra sin fuegos*. *Inti*, 39, 321 – 323.

Castellano, H. (2001). Caminos del frío: La obra poética de Juan Pablo Riveros. Recuperado de [http://jpriveros.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=70:magam&catid=43:otros-articulos&Itemid=8](http://jpriveros.info/index.php?option=com_content&view=article&id=70:magam&catid=43:otros-articulos&Itemid=8).

Castellano, H. (1984). *Nimia, Poemas en prosa*. *Revista Chilena de Literatura*. 23: 154-155).

Donoso, A. (2007). Acero y fuego: Discursos homocinéticos. Recuperado de <http://www.letras.s5.com/ad081007.html>.

Galindo, Ó. (2017). El imaginario insular antiutópico en la Poesía Chilena reciente. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (4), 175-185.

Gallardo, A. (2004). Poesía del frío. Recuperado de [http://jpriveros.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=61:poesia-del-frio-andres-gallardo&catid=43:otros-articulos&Itemid=8](http://jpriveros.info/index.php?option=com_content&view=article&id=61:poesia-del-frio-andres-gallardo&catid=43:otros-articulos&Itemid=8).

Goldschmit, E. (2002). *Los poetas y el general: Voces de oposición en Chile bajo Augusto Pinochet 1973 – 1989*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Jenckes, K. (2003). Poetry at the Ends of the Earth: Juan Pablo Riveros's *Libro de frío*. *Estudios Hispanoamericanos*, 37, 293 – 316.

Harris, T. (2002). Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973 (1990). *Revis Mapoco*, 51, 41- 73.

Mihovilovich, J. (2012). Las maravillas del multiverso. Recuperado de <http://letras.s5.com/jmi250212.html>.

Odgers, I. (2012). Juan Pablo Riveros y la alabanza a los dioses. Recuperado de <http://www.vitrinasur.cl/2012/05/23/comentario-de-libros-juan-pablo-riveros-y-la-alabanza-a-los-dioses/>.

Ostria, M. (1980). Peregrinaciones y regresos. En Riveros, J. *Nimia: Poemas en prosa*. Santiago, Chile: Alfabetá.

Ostria, M. (1992). *De la Tierra sin fuegos* de Juan Pablo Riveros. Los fuegos de la escritura. *Acta Literaria*, 17, 171-184.

Ostria, M. (2010a). Notas sobre ecocrítica y poesía chilena. *Atenea*, 502, 181 – 191.

Ostria, M. (2010b). Globalización, ecología y Literatura: Aproximación ecocrítica a textos literarios latinoamericanos. *Kipus*, 27, 97 – 109.

Rodríguez, M. (2002). La galaxia poética latinoamericana 2ª mitad del siglo XX. *Acta Literaria*, 27, 91 – 108.

Rojas, B. (28 de febrero 1988). De la tierra sin fuegos: Un testimonio de vida, dolor y amor. *Diario El Sur*, p. 16.

Torres, L. (2017). Peregrinación y comunión en *De la tierra sin fuegos*. *Sophia Austral*, 19, pp. 59 – 81.



- ***Teórica y complementaria***

Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.

Bartolomé, G. (2007). *Patagonia con los ojos de Darwin: Patagonia, Tierra del Fuego, Malvinas*. Buenos Aires, Argentina: Zagier & Urruty.

Barros, A. (1975). *Aborígenes Australes de América*. Santiago, Chile: Lord Cochrane.

Biagioli, M. (2008). *Galileo cortesano: la práctica de la ciencia eEn la cultura del absolutismo*. Madrid, España: Katz Editores.

Benítez, H. (2011). *Ensayos sobre ciencia y religión: de Giordano Bruno a Charles Darwin*. Santiago, Chile: RiL Editores.

Brecht, Bertolt. (1996). *Galileo*. Nueva York, Estados Unidos: Grove Press.

Campuzano, M. (2006). *Galileo Galilei: Ciencia contra Dogma*. Madrid, España: Editorial Visión.

Chapmann, A. (1982). *Drama and power in a Hunting Society: The Selk'nam of Tierra del Fuego*. New York, Estados Unidos: University Press.

Chapmann, A. (2002). *Fin de un mundo: Los Selk'nam de Tierra del fuego*. Santiago, Chile: Pehuén.

Collingwood-S. (1997). *Walter Benjamin: La lengua del exilio*. Santiago de Chile: ARCIS – LOM.

Del Valle Inclán. (1974). *Obras escogidas 2*. Madrid, España: Aguilar.

Emperaire, J. (2002). *Los nómades del mar*. Santiago, Chile: LOM.

Fernández, P. (2018). *Ciencia y filosofía: Aspectos ontológicos y epistemológicos de la ciencia contemporánea*. Madrid, España: Caligrama.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La escritura en segundo grado*. Madrid, España: Alfaguara.

Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia, España: Pre – textos.

Gusinde, M. (1951). *Hombres primitivos en la Tierra del fuego: De investigador a compañero de tribu*. Sevilla, España: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Gusinde, M. (2008). *El mundo espiritual de los selk'nam*. Santiago, Chile: Serindigena.

Hands, J. (2017). *Cosmosapiens: La evolución humana desde los orígenes del universo*. Madrid, España: Ed. La Esfera de los Libros.

Hawking, S. (2010). *A hombros de gigantes*. Barcelona, España: Egeds.

Heidegger, M. (1992). *Arte y Poesía*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Levinas, M. (2006). *Las imágenes del universo: Una historia de las ideas del cosmos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno Editores.

Mistral, G. (1997). *Antología poética*. Michigan, Estados Unidos: Castalia.

Murena, H. (1954). *El pecado original de América*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Orellana, M. (1968). *Expedición a la tierra del fuego*. Santiago, Chile: Universitaria.

Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (2008). *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Santiago, Chile: Tajamar Editores.

Reeves, H. (1997). *La más bella historia del mundo: Los secretos de nuestros orígenes*. Santiago, Chile: Andrés Bello.

Sagan, C. (2006). *Cosmos: un viaje personal*. Barcelona, España: Omincellula.

Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, España: Gedisa.

Steiner, G. (2010). *Los logócratas*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.

Steiner, G. (2011). *Lecciones de los maestros*. Santiago, Chile: DeBolsillo.

Tovar, A. (2002). *Narrativa y poesía hispanoamericana 1964 – 1994*. Lleida, España: Universitat de Lleida.

Valdivieso, J. (1995). *Ciencia y poesía: Diálogo con Claudio Teitelboim*. Santiago, Chile: LOM.

Vuskovic, S. (1984). *Dawson*. Santiago, Chile: Ediciones Michay.

Weis, G. 2013. *Rituales literarios*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.

Yori, C. (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Yudilevich, D. (2009). *Darwin en Chile: (1832 – 1835); viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

