

**COMO UN RAPTO DE LEJANA LUZ: CORRESPONDENCIAS
 FOTOGRÁFICAS Y LITERARIAS BAJO LA DICTADURA
 CHILENA**

*In a distant glimmer of light: photographic and literary correspondences under the
 Chilean dictatorship*

LORENA P. LÓPEZ TORRES

Universidad Católica del Maule (Chile)

llopez@ucm.cl

Resumen

Este artículo reflexiona acerca de la producción artística y literaria chilena que surge en la década del 70, en la que se estrecha la relación entre fotografía y literatura, colaboración que se incrementa a mediados de los 80. Las imágenes fotográficas son trasladadas al campo artístico por medio de operaciones intermediales que plagan de nuevos significados la escena artístico-literaria nacional. Estas convergen como señales disruptivas en la construcción de un texto híbrido, que al mismo tiempo enriquecen los cruces palimpsesticos y mutables entre la fotografía y la literatura chilena. Con el recurso de las imágenes fotográficas, en textos como *De la tierra sin fuegos* (1986) de Juan Pablo Riveros, se reconstruyen escenarios donde algunas problemáticas histórico-sociales son discutidas y confrontadas, como sucede con el genocidio indígena de la Patagonia austral (1880-1920) y con la dictadura militar chilena (1973-1990).

Palabras clave: Fotografía; intermedialidad; mutaciones literarias; dictadura; genocidio.

Abstract

This article reflects on the Chilean literary and artistic production that begins around the 70's, where the relationship between photography and literature was strengthened; this relationship increased by mid-80. Photographic images are transferred to the artistic field through intermedial operations that plague the national literary scene with new artistic meanings. These disruptive signals converge in the construction of a hybrid text, and at the same time, enrich palimpsestic and mutable crosses between photography and literature. With the use of photographic images, texts such as *De la tierra sin fuegos* (1986) by Juan Pablo Riveros reconstruct scenarios where certain historical and social issues are discussed and confronted, such as the indigenous genocide of Southern Patagonia (1880-1920) and the Chilean military dictatorship (1973-1990).

Key words: Photography; intermediality; disciplinary mutations, dictatorship; genocide.

INTRODUCCIÓN

*Mirar:
Todo lo que sobresale del perfil,
el contorno, la categoría,
el nombre de lo que es.
“El sentido de la vista”, John Berger*

Desde mediados de los 60 del siglo XIX se intensifica la incorporación de temas fotográficos en los textos literarios, lo que coloca a la imagen fotográfica en la posición de intervenir en “la construcción de la realidad en la ficción y [...] a definir las convenciones de la representación realista” (Perkowska, 2013, p. 22). Esta integración se incrementa hacia comienzos del siglo XX con la aparición de una novela más experimental, que sin perder de vista lo real, renuncia a las extensas y detalladas descripciones de la novela naturalista e introduce personajes y espacios cotidianos. La literatura no sería una imagen fiel del mundo, sino más bien una forma aparente de este, análogo a lo que la fotografía ciertamente es: *un punto de vista*, un recorte de la “realidad” observada (Sontag, 2006, p. 130). Por un lado, la fotografía deja de ser un “adorno” del espacio material del texto, colaborando significativamente en el sentido de la obra en su conjunto y, por el otro, deja de ser el registro fidedigno o mimético de un hecho con la simple finalidad de evitar su pérdida o perpetuar su recuerdo. Desde entonces, la literatura recurre a la fotografía como testimonio; como pieza lúdica que colabora en la transgresión de géneros y disciplinas, y como metáfora para retratar la muerte. No obstante, se mantiene irreconciliable la oposición ontológica entre fotografía y literatura (Perkowska, 16), y se cuestiona la idea de la fotografía como “arte” puesto al mismo nivel de otras manifestaciones que florecen de la creatividad y sensibilidad humana. Las discusiones teóricas y las controversias respecto del el fenómeno se van a mantener, pero estas experimentarán un gran progreso a partir de las tres últimas décadas del siglo XX. En este periodo la imagen fotográfica abandona la categoría de complemento de la obra literaria para convertirse en un elemento de significativa importancia en la construcción del sentido de un texto mixturado, híbrido y fragmentado que pone en evidencia la desestabilización de los márgenes disciplinarios. Se inauguran prácticas escriturales que dan cuenta de la corrupción de las pautas hegemónicas del género literario, del canon y de las disciplinas vinculadas al arte y a las ciencias. Estas obras combinan elementos de la escena visual y verbal, puesto que ya no existen parcelas que correspondan únicamente al dominio de la literatura o de la imagen, resultando un género postmoderno que “pone de relieve la multiplicidad de códigos que interactúan en ella” (Perkowska, 2013, p. 33). No se trata de una simple fusión, sino de una *disruptive tension that invigorates both their verbal and visual dimensions [...] [and] push the reader-observer to enter into new territories of expression* (Schwartz y Tierney-Tello, 2006, p. 13). Estas propuestas en que fotografía y literatura se fusionan, requieren de la elaboración de nuevos términos que permitan

pensar en la imagen fotográfica como un texto comprendido de acuerdo con su atributo semántico y postsemántico.

W. J. T. Mitchell (1994) propone el concepto de *giro pictórico* definiéndolo como *a postlinguistic, postsemiotic, rediscovery of a picture as a complex interplay between visuality apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality* (p. 16). Así examina cómo se masifican las imágenes, cómo se consumen y cómo estas se vuelven habituales, inclinándose por un descuadre del análisis semiótico de la imagen que desplaza el logocentrismo del giro lingüístico. A partir de esta noción el autor plantea tres modalidades de relación entre lo verbal y lo visual: *imagen/texto* que designa una brecha en la representación; *imagen-texto* designa obras compuestas, que combinan imagen y texto, y por último, *imagen-texto*, que designa relaciones de lo visual y verbal (p. 89). Por su parte Peter Wagner propone analizar estas relaciones por medio del concepto *intermedialidad*, definido como la presencia de un texto en otro; de uno visual en uno literario. Como los textos, las imágenes *are rethorical and must use signs to express meaning (signs, however, that are verbal, iconic both at the same time)* (p. 17). Para designar esta copresencia de palabras e imágenes, el autor usa el término *iconotexto* entendido como *the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa [...] an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric* (Wagner, 1997, pp. 15-16). Para contribuir a la discusión concerniente a la retórica de la fotografía, Marsha Bryant postula el concepto *foto-textualidades* con el que “busca reducir el sesgo a favor del artefacto verbal reconociendo el carácter textual y semiótico de la fotografía (en cuanto un lugar de interpretación)” (en Perkowska, 2013, p. 18). Siguiendo las propuestas de Mitchell y de Bryant, Magdalena Perkowska elabora los términos *foto-texto*, *foto-literatura* y *foto-novela* con los que reconoce la importancia de una relación productiva entre lo visual y lo verbal que mediante el guión se transforma en un estado de cooperación entre ambos. Con ello, la autora propone un evidente “desdibujamiento intermedial de las fronteras discursivas y la heterogeneidad de la representación” (Perkowska, 2013, p. 19). Esta discusión teórica se encuentra presente ya en la reflexión y en el proceso creativo de especialistas, artistas y escritores chilenos desde fines de la década de los 70, luego de consumado el golpe militar. Las hibridaciones textuales y discursivas que se expresan por medio de diferentes tipologías de acción artística, cobijan algunas problematizaciones en torno a la fotografía, que señalan la manifestación de nuevos significados en torno a imágenes y palabras.

INDICIOS FOTOGRÁFICOS

Bajo el desarrollo de estas nuevas prácticas, la fotografía, sea cual sea su fuente de origen (antropológica-etnográfica, artística, de identificación, etc.), adquiere nuevos usos y, por tanto, nuevas interpretaciones, transformándose en la memoria visual del

momento. Alrededor de 1977 surge la *escena de avanzada*¹ entrelazando arte y literatura, imagen y palabra, ampliando el soporte textual hacia el cuerpo y hacia otros materiales. Como señala Eugenia Brito en *Campos Minados* (1990), la fotografía y el video permitieron tomar registro de “Los cuerpos, alienados por la destrucción del aparato cultural y la violencia que esto [la dictadura militar] significaba” (pp. 75-76). Con la incorporación del elemento visual, se configuró un panorama alterno de los rostros y de las opacidades del discurso, que, desde entonces, comienzan a cobrar gran relevancia haciendo converger en las obras los cuerpos “(de los aborígenes de Tierra del Fuego a la momia del Cerro del Plomo pasando por los detenidos-desaparecidos de la dictadura militar), [que] van armando un gran retrato colectivo con muchas piezas de identidades desensambladas” (Richard, 1994, p. 23). Bajo esta nueva disposición, las obras responden a un “arte refractario” (p. 16), ya que no ofrecen nada de utilidad a la lógica totalitaria. El término proviene de “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” de Walter Benjamin, texto que se constituyó en un gran referente entre los artistas y que prefiguró la trascendencia de la fotografía en las obras de la *escena de avanzada* y en manifestaciones posteriores. El arte refractario benjaminiano apela a la adopción de conceptos nuevos que se “distinguen de los habituales en que resultan totalmente inutilizables para los fines del fascismo. Por el contrario, son aprovechables para la formulación de exigencias revolucionarias en la política artística” (Benjamín, 2003, pp. 92-93)². Como defiende Nelly Richard, para los artistas de la avanzada esta influyente noción tenía relación con *a critical operations that produced conceptual breaks that could no longer be integrated or assimilated, either by the military regime’s officialism or by the common sense of the traditional Left’s ideological culture* (en Avelar, 2006, p. 262). Una segunda influencia importante para los artistas del periodo fue *Del espacio de acá* [1980], publicación del poeta y

¹ Entre los principales exponentes de la *escena de avanzada* se encuentran Eugenio Dittborn; Carlos Leppe; Juan Dávila; Carlos Altamirano; Lotty Rosenfeld; Catalina Parra; Alfredo Jaar y CADA desde el arte; Diego Maquieira; Juan Luis Martínez; Gonzalo Millán y Soledad Fariña desde la literatura. Las principales características de la *escena de avanzada* se sintetizan en los siguientes puntos: 1. El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (sacralización del aura, fetichización de la pieza única, etc.) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, y acompañado por la reinsertión social de la imagen en el contexto serial y reproductivo de la visualidad de masas (la foto documental, la noticia de prensa) y de los subgéneros de la cultura popular (la historieta, la telenovela); 2. El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la “obra maestra” (las historias del arte, el Museo) y del circuito de mercantilización de la obra-producto (las galerías) mediante prácticas como la *performance* o las instalaciones-video que descuadran la tradición reificadora del consumo artístico, y 3. La transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que rebasaban especificidades de técnica y formato, mezclando –transdisciplinariamente– el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política (Richard, 1994, p. 38).

² El uso del arte reproductible y, por ello, del mecanismo fotográfico, adquiere un doble comportamiento: por un lado, la posibilidad de emancipación (politización del arte), y por otro lado, de dominación (estetización de la política). Benjamin (2008) aboga por la segunda opción, en tanto el arte debe servirse de la fotografía para dar una respuesta política al fascismo (p. 99).

teórico Ronald Kay³. Siguiendo las reflexiones de Benjamin acerca de la reproductibilidad técnica del arte, el teórico analiza la obra plástica de Eugenio Dittborn, quien por medio de la fotografía desafía las rígidas estructuras del arte y de la sociedad del periodo. Kay reconoce a la obra de Dittborn como una significativa investigación y reflexión teórico-visual en torno a la fotografía que descoloca a la imagen fotográfica situándola en un lugar que asedia el orden totalitario, una maniobra que podemos reconocer en la literatura del momento. La descubre como un fragmento que pone el ojo/mirada en lo anónimo, lo censurado, lo marginado, así como también en las estructuras armadas para la vigilancia. La fotografía reproduce mecánicamente el cuerpo, lo social e individual, la realidad y su revés capturado, siendo testimoniado por testigos (sujetos) en tiempos y memorias que se encuentran (pasado y presente) reproducidos sin fin:

Dittborn's work combines text and image; it combines photography, painting and writing. [...] explored the social and technical mediations that stratify multiple forms of gazing in Latin America and thereby produce uneven leaps vis-à-vis the banner of linear progress coming from the metropolitan and modern centers. By juxtaposing distinct temporalities where the synchronic and the anachronistic coexist, Dittborn exposes the conflictive, residual heterogeneity of a Latin American social and cultural formation, where new visual technologies overlap and clash with buried pasts and untimely memories (Richard en Avelar, 2006, p. 262).

En momentos en que cada resquicio de la vida pública y privada de los chilenos se encuentra bajo la lupa y en que el arte está limitado por la censura, Dittborn y artistas como Luz Donoso y Carlos Altamirano hacen uso de la foto *carne* –imagen que representa la gramática represiva de la pose– en contra de las tácticas deshumanizantes del gobierno de turno (Schwartz y Tierney-Tello, 2006, pp. 3-5)⁴. Como señala Richard (2000), la foto *carne* fue incorporada por los artistas como material crítico “para hacer referencia indirecta a la suma de procedimientos coercitivos desplegados en el cuerpo individual y colectivo por la normativa del poder y de la represión social” (p. 167).⁵ Al

³ Junto con Eugenio Dittborn y Catalina Parra, Kay fundó el grupo V.I.S.U.A.L. (1977) que editó el único ejemplar de la revista *Manuscritos* (1975), primera publicación en dictadura que relanza el diario mural *El Quebrantahuesos* (1952) de Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky. Este consistía en varias intervenciones poéticas en forma de *collage* compuestas por noticias de diarios, fotografías, avisos publicitarios, chistes, entre otros (Galindo, 2004, p. 112).

⁴ Los usos que el Estado y la ciudadanía han hecho de la fotografía representan distintos grados de racismo y marginalidad, poder político y resistencia. Para el registro etnográfico, para implantar la vigilancia y, por último, para documentar abusos a los derechos humanos (Schwartz y Tierney-Tello, 2006, p. 3).

⁵ En el recurso a la foto *carne* se conjuga lo que Richard (2000) califica como procedimientos de *detención y captura* de la identidad fotográfica: “la prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto, [homologado a los] “procedimientos, el control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los métodos de la violencia militar” (p. 20).

mismo tiempo, fue usada como un recurso potencial para aunar arte y vida de manera de validar su arremetida artística contra la contingencia política:

Los rostros de detenidos-desaparecidos que comparecen en las fotos carné que hoy exhiben sus familiares en insignias y pancartas, llevan impresos estos sometimientos fotográficos y corporales al dispositivo del control social que, después de identificarlos y vigilarlos, se dedicó a borrar toda marca de identificación para que la violencia no dejara rastro de ejecución material ni huella de autoría. De las *señas de identificación* (la foto carné) a la *desidentificación de las señas* (la tortura y la desaparición): las fotos carné de los desaparecidos dicen cómo poder e identidad se conjugan socialmente mediante dos efectos aparentemente inversos y sin embargo cómplices que son, primero, de señalamiento y, luego, de ocultamiento, del cuerpo del delito (Richard, 2000, p. 167).

Como elemento refractario, la fotografía rebate el anonimato forzado y relocaliza la humanidad desconcertada de esos rostros que se multiplican cual fantasmas para confirmar la existencia de una memoria que exige rehabilitarse. Muchas obras incorporaron fotografías de manera de “alternar y cotejar sus lenguajes crítico-visuales en el interior de la misma imagen, referidos ambos al *desmenuzamiento de la identidad* en lo que Benjamin llamó ‘la última trinchera del rostro humano’” (Richard, 1994, pp. 19-20)⁶. Por su parte, la poesía del *arte de avanzada* expondrá los mecanismos que trasvasijan la fotografía dentro de cadenas de sentidos que experimentan con estructuras y temáticas, disolviendo unidades enmarcadoras genéricas, canónicas o sónicas. A causa de las propiedades de este arte rebelde, los escritores de los 70 y 80 expresan estos atributos desde la fragmentariedad de sus textos, por medio de “los intersticios hábilmente dispuestos, por la opacidad del lenguaje que se niega a ser consumido por el sistema” (Brito, 1990, p. 25). Los escritores trabajan “con los intersticios del lenguaje, buscando nuevas formas expresivas que den cuenta de la realidad de manera oblicua, ambigua, con claves secretas o buceando en las interioridades de los sujetos fisurados por los quiebres de sus vidas” (Nómez, 2009, p. 108). Las obras concentran su atención en la fragmentariedad y el desecho, en los retazos de historia, apelando a restos de sentido y no a una totalidad que no es más que apariencias. Erigen una referencia constante a otros textos, generando ramificaciones polisémicas y lecturas muy diversas. De esta manera, fraccionan las

⁶ En la obra *Fosa Común* (1977) de Eugenio Dittborn “el retrato pasó a ser la imagen de una delación fotográfica: la de la foto como “lugar del crimen” en la que, según Benjamin, debe el artista “descubrir la culpa... y señalar el culpable”, rastreando las huellas técnicas de la maquinación visual orquestada por el aparato serializador que dicta la sentencia colectiva” (Richard, 1994, p. 21). *Acción de apoyo* (1976) de Luz Donoso consistía en la intervención de un retrato fotográfico de una desaparecida en pantallas de televisores expuestos en la vitrina comercial de una tienda en el centro de Santiago: “La disruptiva aparición de una víctima de la dictadura en las pantallas televisivas de un régimen de terror que pretendía negar el horror, buscaba traer críticamente la atención sobre toda la cadena de supresiones y destrucciones sociales que recaían en la vulnerabilidad de ese retrato congelado en su fijeza y gravedad frente a la mirada del transeúnte” (Richard, 2000, pp. 168-169).

disciplinas instándolas a las más variadas expresiones mutables y hacen evidente su rechazo a las manifestaciones de violencia y censura del régimen militar.

Hacia los años 80 la relación entre lo visual y la poesía se asoma en la producción literaria nacional: Enrique Lihn incorpora fotografías, obras pictóricas y videos a sus propuestas y Eugenio Dittborn, Lotti Rosenfeld, Claudio Leppe junto con los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, crean cuadros conceptuales⁷ y *acciones de arte*⁸ del Colectivo de Acciones de Arte CADA, incorporando imágenes fijas y videísticas (Richard en Avelar, 2006, p. 262). A partir de entonces se produce una profunda transgresión de los géneros discursivos y una superación de las particularidades inherentes de cada disciplina, instándolas a una fusión transdisciplinaria. Dentro del vínculo intertextual que se produce entre literatura, ciencias y otros discursos, el aparato visual se posiciona como una pieza lúdica, pero de igual forma como un elemento que disloca relatos enraizados. La fisonomía que adquiere esta literatura transdisciplinaria puede ser analizada mediante las *mutaciones disciplinarias*, procedimiento que se entiende como:

la incorporación al canon poético de recursos de producción y estrategias discursivas provenientes de otras disciplinas, preferentemente de las llamadas ciencias sociales [...] (historiografía, sociología, antropología, por medio de la cita, la fuente documental, el *collage*); las ciencias y la filosofía del lenguaje, preferentemente por medio de la ampliación del texto a partir de los paratextos, en especial los epígrafes y las notas; y las ciencias naturales y exactas (biología, física, matemáticas, frecuentemente de manera obliterada, irónica y deconstructiva) (Galindo, 2004, pp. 156-157).

Este proceso busca “superar la noción de palabra como eje constructor del poema” [explorando] los entrecruzamientos entre palabra e imagen, objeto y acción” (Galindo, 2007, p. 110) y se establece en una doble dirección que va desde la literatura a las ciencias y teorías y desde estas a la literatura. Es una textualidad compleja que conforma una estrategia escritural que se abre a la variedad, a la experimentación y a la transtextualidad en tanto cruce de componentes que nutre el texto final. El resultado es un texto heterogéneo, “híbrido, plural e inestable [...], en que transitan, desde la disciplina original hacia la literatura, fragmentos textuales o residuos metodológicos que son incorporados a la producción del texto poético” (Galindo, 2004, p. 156) para reconstruir espacios diversos y presentar múltiples voces de la enunciación. Un aspecto importante de esta condición

⁷ El desarrollo de una reflexión concerniente a la interacción entre poesía y arte conceptual se produce con la aparición de *V.I.S.U.A.L* (1977) de Ronald Kay; *Artefactos* (1972) de Nicanor Parra; *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez y *Anteparaiso* (1979) de Raúl Zurita. Los antecedentes directos de estas propuestas fueron los caligramas y los poemas pintados de Vicente Huidobro; *El Quebrantahuesos* (1952) de Parra, Lihn y Jodorowsky y los *collages* poéticos de Ludwig Zeller (Galindo, 2007, p. 112).

⁸ Fundado en 1979, CADA estaba integrado por los escritores Raúl Zurita y Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

mutable es la incorporación en la poesía de problemáticas relativas al cambio de paradigma del sujeto poético y de las estrategias de representación y apropiación de la realidad. Debido a la reestructuración de lo que tradicionalmente se entiende como texto poético, en este proceso el sujeto se instala ya no como aquel que habla sino como aquel que mira. Este cambio en la mirada del sujeto poético se debe en parte al uso de la retórica ekfrástica que implica una descripción vívida o consumada de una obra plástica en un texto (Wagner, 12). En este sentido, “[s]i bien prevalece el uso de la palabra para describir el objeto “presentado”, no es posible leer sin la relación interartística” (Galindo, 2007, p. 112) que deriva de la combinación de los lenguajes visual y verbal. Entre los experimentos textuales de esta índole se pueden nombrar el *poema cuadro* presente en *A partir de Manhattan* (1979) de Enrique Lihn en donde la “escenificación de la mirada” se expresa en la observación de espacios urbanos (calles, arquitectura de los edificios, el museo como contenedor y regulador de la obra de arte, etc.), y también en la referencia a la obra de artistas como Bacon y Monet (Galindo, 2007, p. 111). El *poema objeto* mezcla los soportes discursivo, visual y objetual, como ocurre en *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, en la que se amplía el significado del texto por medio de su diálogo con las fotografías, los dibujos y los objetos al igual que con la disposición gráfica de los elementos discursivos y visuales. El *poema acción* surge en torno a las *performance* y acciones de arte de CADA, como sucede en las acciones de Raúl Zurita quien utiliza su propio cuerpo como soporte artístico al quemarse el rostro o cegarse con ácido (Galindo, 2007, p. 117)⁹.

PRISMAS ETNO-FOTO-POÉTICOS

Desde el arribo de la fotografía a América esta actuó como una toma de posesión que, como “señales ópticas de puntos geográficos descubiertos; [...] connotan el inventario de lo por dominar, por ocupar, por explotar. Son en cierto modo *blancos*” (Kay, 2005, p. 29) que salen a recorrer el mundo atrapados en la fotografía¹⁰ y que a continuación se integra a la estructura de una poética particular.

Para cuando se publica *De la tierra sin fuegos* (1986)¹¹ de Juan Riveros se reactiva el interés por la fotografía etnográfica de los pueblos australes producida desde mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Una parte considerable de esta pertenece al sacerdote y etnólogo austriaco Martin Gusinde, quien elabora un registro visual imprescindible que explora en la fisonomía y las prácticas ancestrales de los

⁹ Otros experimentos existentes son el *ready made* como en *Poemas encontrados y otros pretextos* (1991) de Jorge Torres y el *poema comic* como en *Joni Joy* (2001) de Maha Vial (Galindo, 2007, p. 120).

¹⁰ En *Introducción a la fotografía étnica de la PATAGONIA. Selk'nam* (1997) Alfredo Prieto y Rodrigo Cárdenas señalan que luego de la captura de Jemmy Button, los indígenas fueguinos solo “recorrerían el mundo como fotografía, solo como un rapto de lejana luz” (s.p.).

¹¹ En este artículo las citas corresponden a la 2ª edición del año 2001 de Cosmigonon Ediciones que incorpora nuevas imágenes fotográficas de Gusinde y de otros autores.

pueblos de la Patagonia austral. Para ese entonces su obra gruesa comienza a ser traducida al español, coincidiendo con la difusión de su fotografía en Europa, Chile y Argentina (Palma, 2013, p. 25).¹² Previamente, Ronald Kay publica en *Del espacio de acá* el texto del catálogo de una frustrada exposición de Dittborn en Argentina¹³ bajo el título “La reproducción del Nuevo Mundo”, que aparece antes en la revista *CAL* N°3 (1979) con el nombre “América= Topo/grafía Foto/gráfica (Efectos de las primeras intervenciones fotográficas en el nuevo mundo)”. Ya en la primera sección del mismo estudio titulada “Materiales de construcción”, Kay (2005) ahonda en los documentos gráficos a los que Dittborn constantemente recurre: retratos fotográficos de indígenas de Tierra del Fuego, algunas fotos *cariné* extraídas de revistas y de perfiles delictivos; impresas en varios medios y formatos; de fuentes privadas y públicas, además de bocetos de rostros (pp. 8-17). Esta asociación visual se transforma en una característica de la propuesta de Dittborn, que se enfatiza en las *Pinturas Aeropostales* que comienza a elaborar a partir de 1984. En ellas reúne y superpone nuevamente retratos de delinquentes e indígenas, a los que agrega los de detenidos-desaparecidos. Entre los rostros aparecen los fueguinos fotografiados por Gusinde. Al igual que los perseguidos por el gobierno militar, los indígenas vieron reducida su existencia a una imagen fotográfica muchas veces sin nombre, el símil de la *foto cariné*.



Figura 1. “Nueve Sobrevivientes (Plumas), Pintura Aeropostal N°51” (1986)
Eugenio Dittborn

Fuente: http://www.kow-berlin.info/artists/eugenio_dittborn

¹² Palma señala que las primeras imágenes de Gusinde se conocieron en América Latina por medio de *Los selk'nam: la vida de los onas* de Anne Chapman, en particular luego de su traducción en 1986. En 1982 el Centro Argentino de Etnología Americana (CAEA) en Argentina comienza a traducir la obra completa del sacerdote, que debido a su limitado tiraje, circula inicialmente solo en la esfera académica, principalmente argentina y chilena (p. 386).

¹³ En 1979 Dittborn intenta montar una exposición en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires que fracasa por cuestiones políticas. En esa oportunidad reproduce imágenes fotográficas de *Los indios de Tierra del Fuego. Los Selk'nam* [1931] (1982) de Martin Gusinde (Palma, 2013, pp. 398-399).



Figura 2. “The 11th History of the Human Face (500 years)”, Pintura Aeropostal N° 91 (detalle)” (1991)
Eugenio Dittborn

Fuente: <http://www.iniva.org/dare/themes/space/dittborn.html>



Figura 3. “The 16th History of the Human Face (To Besiege) Pintura Aeropostal N°106” (1993)
Eugenio Dittborn

Fuente: http://www.kow-berlin.info/artists/eugenio_dittborn



Figura 4. “The 23rd History of the Human Face (Aljo-Violet), Pintura Aeropostal N° 128”
(1999). Eugenio Dittborn

Fuente: http://post.at.moma.org/content_items/598-eugenio-dittborn-from-the-1970s-to-the-present

El poeta incorpora estas mismas imágenes en el apartado “Documentos gráficos”¹⁴ de su poemario para visibilizar el rostro del indígena desaparecido por la

¹⁴ Riveros toma las imágenes de *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (De investigador a compañero de tribu)* (1951), traducción al español de *Urmenschen im Feuerland. Vom Forscher zum Stammesmitglied* (1946), publicación en que Gusinde sintetiza parte de su trabajo etnográfico en Tierra del Fuego. Las imágenes fotográficas en blanco y negro forman una serie dentro del poemario que se ordenan según el grado de avance de las expediciones de Gusinde en Tierra del Fuego.

acción del genocidio en la Patagonia austral ocurrido entre 1880 y 1920.¹⁵ En el espíritu del poemario los retratados indígenas que el misionero “rescata”, aunque representan una fracción crepuscular de las naciones fueguinas, son el rostro/huella del genocidio en los que Riveros despliega un arsenal poético que descubre el exterminio en todas sus etapas y dimensiones. El anonimato que implica abolir sus nombres opera como un recurso de homologación con aquellos de los detenidos-desaparecidos que durante la dictadura sufrieron semejantes muestras de violencia. La única marca informacional que el autor entrega de estos rostros petrificados es su filiación a un determinado clan fueguino: “mujer yámana” (Riveros, 2001, p. 180) u “hombre selknam” (p. 188). En el poemario estas imágenes (Fig. 5-8) actúan como “blancos” que indican el itinerario de la “toma de posesión” esta vez no del territorio, sino del indígena. Por medio de estas se muestran diferentes actitudes de aproximación y catalogación del Otro. Según Brisset (1999), los datos obtenidos en la fotografía etnográfica operan como *metáforas de poder* (en línea) que se apropian “del tiempo y el espacio de los individuos estudiados; aislando un único incidente dentro del flujo vital a menudo fuera del contexto que le otorgaba su razón de ser, y para demostrar supuestas inferioridades” (Brisset, en línea). Los retratos individuales frontales o semifrontales (primeros planos, planos generales, tres cuartos o bustos), presentan una composición predominantemente vertical. Se trata de mujeres, y hombres, cuyos pie de foto en la obra original de Gusinde consignan el nombre de cada nativo como por ejemplo los correspondientes a William, Rosa y Pedrito I.



Figura 5. “11. William”



Figura 6. “26. Rosa”
(Martin Gusinde)



Figura 7. “23. Pedrito I”

Fuente: Anthropos Institute. Sankt Augustin, Alemania

¹⁵ Si bien el genocidio indígena de la Patagonia austral fue más extenso, señalo estas fechas porque abarcan el periodo más dramático y violento del exterminio mediado por acciones genocidas como la expropiación de las tierras indígenas; las cacerías humanas; la captura o raptó del nativo; la reclusión en las misiones religiosas y la propagación de enfermedades, entre otras (ver López, Lorena, “Los Itinerarios de la Muerte. El genocidio indígena en la Literatura Magallánica Contemporánea (1980-2010)”. Valderrama, Lorena y Santander, Boris coord. *Socializar Conocimientos N° 2. Observando a Chile desde la distancia*. Barcelona: REDInche Ediciones, 2014: 482-509.

Las imágenes aparecen en el poemario como fragmentos que autorizan una lectura del crimen genocida. Aunque fuera del texto puedan adjudicárseles otras connotaciones, su “peso moral y emocional depende de dónde esté[n] inserta[s]” (Sontag, 2006, p. 152). Ningún contexto les asigna un único significado, porque su “presencia y proliferación [...] contribuye a la erosión de la noción misma de significado, a esa partición de la verdad en verdades relativas” (p. 153). Pese a que puede reconocerse una mirada imperial donde el europeo representa la superioridad tecnológica de Occidente (Gusinde crea y ordena su archivo personal sobre el Otro) y el indígena el referente de una cultura material y de una ritualidad que merece ser catalogada, esta experiencia compone en el poemario un complejo registro mixturado verbal-visual que modifica el pacto de lectura y su recepción. La fotografía actúa así como “un pliegue representacional que perturba la superficie del texto [...] problematizando la recepción e intensificando la mirada del lector, revela mezclas semióticas que a su vez producen significados estéticos, éticos y políticos en los que se articulan las preocupaciones y debates de la época actual” (Perkowska, 2013, p. 58). Por tanto, *De la tierra sin fuegos* se construye como un texto mutable, heterogéneo y transtextual, en el que la presencia del *poema etnográfico*, construcción propia de la poesía antropológica y de la poesía etnocultural, “contribuye a referir, semantizar, resignificar, aludir, sugerir, nombrar, [...] los contenidos poéticos de modo menos ambiguo o polivalente que el texto verbal sin complemento, aunque no por ello menos connotativo” (Carrasco, 2012, p. 226).

En el poema “Pertenencias” manifiesta la heterogeneidad de la escritura fototextual del poema etnográfico, haciendo converger la voz de un yo poético femenino indígena que comparte con el extranjero/a los secretos de su linaje y del orden cósmico que rige y delimita la organización tribal de los fueguinos. Los *haruwen* o cuadernas territoriales ocupados por cada etnia representan a los cuatro *sho'on* o cielos, donde cada cuadrante equivale a un punto cardinal y el círculo en su totalidad, al universo cosmogónico que los contiene (Chapman, 2009, p. 24):

Cada individuo,
animal o ave
pertenecía a un cielo, a un sho'on.

Al Oeste: el guanaco, el viento
y el jilguero.

La ballena, el lobo,
el flamenco y la lluvia,
al Norte.

Y al Sur, el albatros,
la nieve y la lechuza.

Lola Kiepja me dice:
*Yo soy nieve. Mi madre viento
y mi marido, lluvia* (Riveros, 2001, p. 54).

El paratexto que se ubica al pie de página del poema señala: “Lola Kiepya, una de las últimas sobrevivientes selknam. Conoció a Gusinde y posteriormente colaboró con Anne Chapman. Vivió como aborígen siendo la última *Jon* de su tiempo. Murió el 9 de octubre de 1966” (Riveros, 2001, p. 54). En el apartado fotográfico del poemario se encuentra una imagen de Martín Gusinde, tomada alrededor de 1920 (Figura 8)¹⁶ durante su segunda expedición¹⁷. En ella aparece (en el centro) la joven selk’nam Ángela Loij, futura colaboradora de Anne Chapman¹⁸. Al no existir fotografías de la joven Lola, Riveros recurre al retrato de Ángela para dar rostro a esta figura contenedora de las tradiciones selk’nam que dialoga con el forastero/a. En el pie de foto el poeta afirma que fue la “última mujer selknam” (Riveros, 2001, p. 178).



Figura 8. “Pintura de las mujeres en el juego kewanix” (Martin Gusinde)
Fuente: Anthropos Institute. Sankt Augustin, Alemania

La importancia de ambas mujeres, tanto para la labor de la antropóloga como para la lógica del poemario, radica en que fueron testigos del *Hain*, el ritual de paso a la adultez que Gusinde fotografía en 1923 (Chapman, 2009, p. 10). En esa ocasión, el ceremonial solo cuenta con dos *klóketen* o jóvenes iniciados cuando lo apropiado es contar con un representante de cada *sho'on*. Además, se celebra en invierno, y no en verano como es tradicional, porque los indígenas trabajan en las estancias. Es evidente que las nuevas condiciones de vida impuestas por la convivencia (y dependencia) de los indígenas con los colonos provocaron que los más jóvenes desatiendan las tradiciones. De acuerdo con la fecha en que fue tomada la imagen, se comprende el lamento del etnólogo cuando señala que ese mismo año una epidemia de gripe hizo desaparecer a gran parte de la población adulta selk’nam (Gusinde, 1951, p. 167). De esta manera, el

¹⁶ Ronald Kay incorpora esta imagen en su artículo y en su libro *Del espacio de acá*. Originalmente, aparece en el volumen II de *Los indios de Tierra del Fuego. Antropología física* Tomo IV de Gusinde, en la edición en alemán de 1939 y luego en español de 1989.

¹⁷ Martín Gusinde realizó cuatro viajes a Tierra del Fuego entre 1919 y 1924.

¹⁸ La antropóloga graba los cantos del *Hain* en la voz de Lola y posteriormente Ángela le ayuda a traducirlos, convirtiéndose en su principal informante hasta su muerte en 1974 (Chapman, 2009, pp. 11-12).

poema etnográfico encuentra una vía propicia para concretar una estratégica aproximación al genocidio, develando trozos olvidados, recuperando rostros enmarcados en cuadros científico-antropológicos y memorias ocluidas. Al maridaje textual ya bastante complejo por las relaciones que en el poema etnográfico se establecen con las imágenes fotográficas y su presencia activa en el desarrollo de los niveles de interpretación y recepción de la obra, se agrega la documentación (memorias; textos historiográficos y científicos) que con un sentido transtextual es citada, glosada o aparece como apéndice paratextual de los poemas. Despunta sobre la fisura que se esmera en eliminar la memoria del genocidio y reconstruye un itinerario que combate los obstáculos para la elaboración mnemónica.

A MODO DE CIERRE

Aunque se intente fijar a la fotografía como reproductor mimético de la realidad, su uso puede ser subvertido en favor de la reflexión social, del rechazo de las injusticias y del develamiento de la muerte. La denuncia iniciada por la *escena de avanzada* con el recurso a los retratos de detenidos-desaparecidos traslapados a los de los indígenas de la Patagonia austral, facilitó el rumbo de un arte y de una literatura que posicionó a la fotografía como un bastión que expuso los cuerpos y los rostros de aquellos a los que se ha intentado olvidar tal como sucedió con el genocidio que los exterminó. Pese a toda suerte de engaños a los que pueda inducir, la cámara fotográfica se convierte en el arte chileno, en la única herramienta que permite a la sociedad aprender a desmarcarse del olvido y comprender los hechos de violencia que atraviesan transhistóricamente la nación. Como señala Kay (2005), la máquina fotográfica hábil en su capacidad de tomar, fijar y memorizar la violencia, “es más reveladora y más confiable que la sociedad que maquinalmente la niega” (p. 51).

De la tierra sin fuegos de Juan Pablo Riveros se presenta como una textualidad tensionada que recupera memorias y salvaguarda las huellas debiles de antiguas culturas dirigidas a una inminente extinción, manifestando enérgicamente una denuncia y un reclamo ante el genocidio indígena que se reabre en las heridas de los crímenes de la dictadura militar. Para construir su propuesta recurre a procedimientos metodológicos intermediales para hacer que la fotografía no solo ocupe un sector marginal en el texto, sino que se constituya en un elemento altamente protagónico y disruptivo, ampliándose hacia unidades mayores de significado a nivel simbólico y semántico. La imagen fotográfica concebida originalmente como documento, se transforma, bajo el prisma de artistas y escritores, en un artefacto cuestionador que rezuma dolores ocultos.

Este artículo forma parte del Proyecto FONDECYT 1130523 Poesía experimental hispanoamericana: visualidad, concretismo y performatividad (1950-2009). Investigador Responsable: Oscar Galindo Villarroel.

OBRAS CITADAS

- Avelar, Idelber (2006). “La Escena de Avanzada. Photography and Writing in Postcoup Chile-A Conversation with Nelly Richard”. Marcia Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello ed. *Photography and Writing in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press: 259-269.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. México: Editorial Itaca.
- Benjamin, Walter (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Brisset, Demetrio (1999). “Acerca de la fotografía etnográfica”. *Gaceta de Antropología* 15, s.p. Repositorio Institucional de la Universidad de Granada. Web. 4 febrero. 2010.
- Brito, Eugenia (1990). *Campos minados*. Santiago: Cuarto Propio.
- Carrasco, Iván (2012). “Poesía antropológica de Ivonne Valenzuela”. *Anales de Literatura Chilena* 17: 219-236.
- Chapman, Anne (2009). *HAIN. Ceremonia de iniciación de los selk’nam de Tierra del Fuego*. Santiago: Pehuén Editores.
- Galindo, Óscar (2007). “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena”. *Estudios Filológicos* 42: 109-121.
- (2004). “Interdisciplinidades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales”. *Estudios Filológicos* 39: 155-165.
- Gusinde, Martín (1989). *Los indios de Tierra del Fuego. Antropología física*, Tomo IV, vol. I y vol. II. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Argentina.
- (1951). *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (De investigador a compañero de tribu)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla.
- Kay, Ronald (2005). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Mitchell, William (1994). *Picture Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nómez, Naín (2009). “Poesía chilena contemporánea: un recuento parcial heterogéneo”. *Revista Nuestra América* 7: 103-112.
- Palma, Marisol (2013). *Fotografías de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924). La imagen material y receptiva*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Perkowska, Magdalena (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Prieto, Alfredo y Cárdenas, Rodrigo (1997). *Introducción a la fotografía étnica de la PATAGONIA. Selk´nam*. Punta Arenas: Patagonia Comunicaciones.
- Richard, Nelly (2000). “Imagen-recuerdo y borraduras”. *Políticas y estéticas de la memoria* Santiago: Editorial Cuarto Propio: 165-172.
- (1994). *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Riveros, Juan Pablo (2001). *De la Tierra sin Fuegos*, Concepción: Cosmigon Ediciones.
- Schwartz, Marcy y Mary Beth Tierney-Tello (2006). “Introduction”. Schwartz, Marcy y Tierney-Tello, Mary Beth ed. *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures*. Albuquerque: University of New Mexico Press: 1-18.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Wagner, Peter (1997). “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”. Wagner, Peter ed. *Icons–Texts–Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin and New York: Walter de Gruyter: 1-40.