

COLECCIÓN DE ETNOGRAFÍA

Cordero con luce

Etnografías, poéticas y cuadernos de campo

PEDRO ARAYA RIQUELME
JUAN CARLOS OLIVARES TOLEDO
DANIEL QUIROZ LARREA
(editores)



CORDERO CON LUCHE
ETNOGRAFÍAS, POÉTICAS Y CUADERNOS DE CAMPO

Colección de Etnografía
Volumen V

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colección de Etnografía
Cordero con luche
Etnografías, poéticas y cuadernos de campo

Inscripción N° 2020-A-5117
ISBN 978-956-244-481-1

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario del Patrimonio Cultural
Emilio De la Cerda Errázuriz

Director Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Carlos Maillat Aránguiz

Subdirectora de Investigación y Directora Responsable
Susana Herrera Rodríguez

Editores
Pedro Araya Riquelme, Juan Carlos Olivares Toledo y Daniel Quiroz Larrea

Diseño de portada y diagramación
Leticia Martínez Vergara

Editora de textos
Pilar de Aguirre Cox

Ediciones de la Subdirección de Investigación
Av. Libertador Bernardo O'Higgins n° 651
Teléfono: 56-223605278
www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl
Santiago, Chile

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE
2020

CORDERO CON LUCHE

ETNOGRAFÍAS, POÉTICAS Y CUADERNOS DE CAMPO

PEDRO ARAYA RIQUELME
JUAN CARLOS OLIVARES TOLEDO
DANIEL QUIROZ LARREA
(EDITORES)



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

9

ENCUENTRO & ENREDO

13

I

No estar ahí... Las bitácoras balleneras como equivalentes históricos de los cuadernos de campo y otros artilugios retrospectivos

DANIEL QUIROZ LARREA

19

Piel roja, máscaras indias en el norte de Chile.

Papeles sueltos & tiempo imaginado

PABLO MÉNDEZ SANHUEZA

37

Antropología poética del abismo de lo invisible

[La memoria es un diario de campo]

JUAN CARLOS OLIVARES TOLEDO

53

Saber y melancolía en Qaqachaka. Diario de campo

ÁNGELA PARGA LEÓN

69

II

A partir de una oferta inesperada. Oralidad en Aysén

MAURICIO OSORIO PEFAUR

81

Sumersión, motores, respiro.
Prácticas de la etnografía audiovisual en el trabajo de campo antropológico

IÑAKI MOULIAN JARA

91

La experiencia antropófaga de Pierre Ebuka
(o tripas de español al estilo del mondongo del barrio de Triana)

RODRIGO BROWNE SARTORI

103

Andar, observar. Una forma de comprender el espacio urbano

KAREN ANDERSEN CIRERA

111

III

Minik, la adopción infantil forzada como acto civilizatorio
Etnólogos de la suplantación de los cuerpos y del montaje ritual

PEDRO MEGE ROSSO

125

Como huevos de choike están blanqueando los huesos.

Desclasificación de documentos de barbarie

JORGE SPÍNDOLA CÁRDENAS

139

La escritura requerida

PEDRO ARAYA RIQUELME

157

AUTORES

175

PRESENTACIÓN

Este libro se fue cocinando a fuego lento. Sus antecedentes se remontan a un encuentro realizado el 2 y 3 de agosto del 2018, en Valdivia, bajo el sugerente título de “Experiencia Cordero con Luche 2018. Etnografías, Poéticas & Cuadernos de Campo, Encuentro & Enredo”. Prácticamente la totalidad de los/as participantes de ese encuentro, culminaron un extendido proceso de escritura/edición, para aderezar con sus artículos este libro. En tal sentido, me gustaría destacar que uno de los temas que *Cordero con Luche* terminó amasando/mezclando, fue la discusión sobre la escritura etnográfica y, como bien se señala más adelante, *graphein* tiene una raíz etimológica que la remite al arañar, a trazar signos, finalmente, a dibujar con palabras. Algo que este libro logra con creces.

Ahora bien, si vemos en perspectiva, hay otro antecedente en la temática que desarrolla *Cordero con Luche*, que además se conecta con un punto de vista personal, ya que en marzo de 1998, se realiza en Ancud el “Primer Encuentro Nacional de Antropología Poética. Antropología, Representación, Poética. Encuentro, Diálogo, Exhibición”. Francisco Gallardo me pidió hacer el registro en video de ese encuentro¹, lo que me permitió conocer a la totalidad de los autores de esos “libros con tapas de colores”², que fueron editados bajo el alero del Fondo Matta y el Museo Precolombino, entre ellos a Juan Carlos Olivares, quien además era el dueño de casa (Museo Azul de las islas de Chiloé). Creo que no exagero al decir que esos libros marcaron a varias generaciones de estudiantes de antropología en la segunda mitad de los 90’, puesto que abrieron la discusión sobre cómo escribir etnografías, de cuestionarse una serie de muletillas disciplinares/profesionales, para dar cuenta en palabras (o imágenes) de la experiencia del trabajo de campo. Recuerdo que pocos

¹ Este registro se hizo en sociedad con mi colega, y compañero de generación en antropología, Juan Pablo Silva.

² Me refiero a “Antropología. Cruzando a través (desde el otro lado)”, de Francisco Gallardo (1995); “El Umbral Roto. Escritos en Antropología Poética”, de Juan Carlos Olivares (1995); “De todo el universo entero”, de Claudio Mercado y Luis Galdames (1997); “La imaginación araucana”, de Pedro Mege (1997) y “Diarios de Campo/Viaje”(2001), editado por Daniel Quiroz.

meses después, en un congreso internacional de estudiantes de antropología realizado en México, proto-colegas de distintos lugares de Latinoamérica se encandilaron con esos libros —que llevé de regalo gracias a Pancho Gallardo y Claudio Mercado— y tuvimos numerosas conversaciones sobre la práctica etnográfica y de las formas que la escritura podía tomar en la descripción de los *otros/nosotros*, en conversaciones que fueron/vinieron desde el Zócalo hasta Mitla. En ese contexto pude apreciar que en Chile, gracias a esos libros y a los trabajos de quienes participaron de ese encuentro en Ancud, se estaban desarrollando reflexiones interesantes sobre la etnografía y su escritura, con seductores guiños a la poesía y que, por cierto, no se estaban dando con tanta fuerza en otras antropologías de la región.

La irrupción del siglo XXI y de los *millennials*, me parece, terminó por empalidecer esa discusión colectiva que quedó circunscrita a algunos simposios en los Congresos de Antropología de Chile. Pero varios de estos jinetes (en/de la tormenta), entre ellos, Daniel Quiroz, siguieron manteniendo el fogón. Cómo no mencionar la tetralogía de libros que conformaron la Colección *Etnografías del siglo XXI*, un proyecto de autoedición, en la que Daniel permitió que diferentes antropólogas y antropólogos pudieran plasmar sus escritos en ediciones sencillas, pero a la vez bellas. Destaco entre esos libros, al primero de la colección, *Etnografías Mínimas* (2007)³, una propuesta seductora, en el que se nos convocó a escribir una “etnografía breve pero intensa, es decir, una etnografía reducida por/con sentimiento”. El resultado fue un libro de varios relatos/narrativas cortas, que cruzaron las miradas de distintas generaciones de antropólogas y antropólogos, y que terminó siendo una edición de sabores intensos.

Otro incansable ha sido Juan Carlos Olivares, desde su llegada a Valdivia ha organizado algunos/varios encuentros, de los que solo tengo referencias vagas: *Carne fresca* y *Pescado seco*, al parecer, también en sociedad con Pedro Araya (otro de los jinetes). Esos espacios fueron/han sido el preámbulo que

³ El segundo libro fue *Una Divina Prisión. Experiencia de vida de las religiosas Carmelitas Misioneras*, escrito por Vivian Lay (2008), el tercero *Mirar, Escuchar, Callar. El significado de lo indígena en Chanquín (Cucao/Chiloé)*, escrito por José J. Saavedra (2011) y el cuarto *La pesca artesanal en Chile. Puntos de vista y diálogos desde la antropología*, compilado por Rodrigo Díaz Plá (2015).

permitió la organización del encuentro que terminó derivando en este libro. Destaco el hecho de que estas actividades se realizaran en “provincia”, alejados lo suficiente de Santiago y de su centralismo, lo que también influyó en el aroma de los trabajos presentados/publicados.

Por todo lo anterior, *Cordero con Luche* es un libro que recoge, en gran medida, todas esas maceraciones previas, logrando componer un texto coherente en su conjunto, en una polifonía grata y sabrosa de leer. Cabe mencionar que las temáticas de los distintos artículos son variadas, al igual que sus escrituras, pero además, y eso quiero destacarlo, hay citas de otros autores que también son notables, desde Leiris mandando al diablo a la etnografía, pasando por Neruda y su metáfora de los corazones duros como arpones, o Benjamin, sobre la alimentación y el devorar. Por lo tanto, hay comensales que son insinuados/as y se unen de manera virtuosa con los textos de este libro.

Para finalizar, ya que el plato se enfría, es importante señalar que como Subdirección de Investigación nos hemos dedicado a la tarea de crear una colección de libros de etnografía, como una manera de difundir textos nacidos de la experiencia del con-vivir entre *otros*, de observar, de registrar. *Cordero con Luche* es el quinto volumen de una serie que esperamos siga creciendo, porque nuestro oficio de etnógrafos/as requiere ser escrito, tal como lo vienen haciendo algunos jinetes desde el siglo pasado.

Gastón Carreño

Subdirección de Investigación

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

ENCUENTRO & ENREDO

*... quiero el punto de apoyo, quiero
saber de estar siquiera.*

César Vallejo, *Trilce* XLIX (1922).

Alguien lee lo que otro escribe. Sueños que despiertan recuerdos, que nos catapultan a los cajones de la memoria y a los bolsillos, en una búsqueda de pequeños pedazos de papel para tomar nota de las noticias que llegan desde el mundo de los sueños. Sueños que no renuncian ni al ritmo ni a la desmesura por no renunciar al tacto, a la vista, al sentido, a la lectura de cerca y a la escritura a cabeza alzada, en una especie de apuesta inmensa contra *lo mismo*.

Alguien ha leído. Ha leído objetos, prácticas, lugares, huellas. Ha leído cosas, el gesto de leer el gesto de escribir. Al leer se ha convertido en enredadera, se ha enredado. Ha escrito, fotografiado, recolectado, archivado, grafitado, paginado y vuelto a comenzar. Al leer percibe la proximidad de las cosas como algo concreto: evoca diversidad de imágenes, imagería. Después de haber leído, después de haber soñado, se queda mirando por la ventana: el objeto, las manchas, la pintura que se descascara; un vacío rodeado de madera. Observa por la ventana, la ventana misma, y observa una mirada. El pabellón del vacío, acaso. Escribe: alguien lee lo que otro escribe.

Enclaustrado en su escafandra, el ensimismamiento es una condición fundante del que practica la etnografía, el oficio: viaje de ida y vuelta. Algo propio y configurador de su especificidad, de la perspectiva y la manera como la desempeña. En el etnógrafo, el anhelo es la contemplación del sí mismo en la materia diferente, en las Otredades de presencia transparentada y asumida. Así, en su existencia de viajero y de retornado, el pasado, el presente y el futuro se hacen memoria y deseo que flotan en su neblina y su garúa. Las alteridades lejanas se hacen un espacio posible, una promesa, motivo. A pesar de la imaginada, existe en alguna parte del mundo, semeja a la Utopía y sus rastros, se pueden encontrar en señas dispersas en el territorio del mundo presente y cotidiano: los imaginarios de la diferencia, a pesar de su distancia,

se permean y se cubren de indicios de mutua existencia. La diferencia es real e inevitable. Nadie escribe solo, nunca. Lo que sucede, también, como indica Michael Taussig, es que los cuadernos de campo gustan de viajar, primero hacia nuevos lugares, segundo hacia nuevas ideas. “Notebooks like to travel, first to new places, second to new ideas” (Taussig, 2011: 8).

La etnografía para nosotros es, ante todo, *graphein*, no es sinónimo de “trabajo de campo”. El trabajo de campo es una “ocasión” que permite reunir el material necesario para escribir la experiencia. En el griego clásico, *graphein* quiere decir arañar, trazar signos o líneas, grabar, escribir, dibujar, pintar.

Tim Ingold propone que la *antropología gráfica* “apuntaría no a una descripción completa de lo que ya está allí, o acaba de suceder, sino a unirse a otras personas y cosas en los movimientos de su formación” (Ingold, 2011: 223). Se trata más bien de una suerte de acoplamiento íntimo del movimiento de la atención del observador con las corrientes de actividades en cierto entorno. “Observar no es tanto ver lo que está ‘allá afuera’, sino más bien *observar lo que está sucediendo*. Su objetivo, por lo tanto, no es el de representar lo observado sino el de participar con ello en el mismo movimiento generativo” (Ingold, 2011: 223). De allí, la idea de que la etnografía sea una de nuestras maneras de participar de la contingencia del mundo, de los mundos, del nuestro, de los otros.

La experiencia de la escritura nace con las notas de campo y con ese retorno infinito. Esas notas las inscribimos en soportes que permitan su registro y su perduración en el tiempo. Notas y breves inscripciones como ayuda para la memoria desmemoriada, impresiones oblicuas acaso, retazos de pensamiento en ciernes, tejidos de experiencia e imaginación. El trabajo de campo, desde comienzo a fin, está inmerso en la escritura. Y, sin embargo, como nos lo recuerda Johannes Fabian, su despliegue no deja de tener consecuencias (Fabian, 2002).

¿Busca la etnografía la línea memorable? ¿Una o varias? ¿La línea que, tal como en la poesía, permite que una observación o mirada particular se prolongue y forme parte de un entendimiento general? Para algunos esa línea memorable será una frase, una que se entrega en tanto que tal, pero que no solo busca describir, sino sobre todo instaurar *algo*. O no lo buscan, sino que producen tal efecto. La frase ritma las cosas que presenta, es su propia

experiencia. La frase no describe la experiencia, la produce, y esa frase no puede ser buscada sino por medio de otras frases. Las notas de un cuaderno de campo parecen ser o corresponder a lo que se ha recogido, colectado y despojado de un mundo subterráneo, un inframundo, los bajos fondos del mundo. Pertenecen a otro orden de realidad (Taussig, 2011: 4), habitando el espacio entre meditación y producción: “En otras palabras, la página del cuaderno [de campo] es puro intersticio —imposible, pero verdad. Imposible, porque los intersticios son espacios entre las cosas. Pero aquí no hay cosas” (Taussig, 2011: 10-11).

¿Qué significa observar y qué quiere decir escribir? ¿Quién observa y quién escribe? ¿Qué se observa y qué se escribe? ¿Cómo se escribe y para quiénes se escribe? ¿Cuáles son las escrituras del presente?

En lo medular, podríamos señalar que el etnógrafo es un viajero en las esferas invisibles del mundo, siempre desempeña su oficio al Otro lado de lo aparente, en el revés de los espejos, inmersión y difuminado: astronauta, su itinerario es el abismo del mundo, trabaja en el lado oscuro de la luna. El etnógrafo siempre vuelve y siempre escribe. Su escritura es un gesto infinito, sin fin. Es un “costureo” de fragmentos y restos (algunos, sin definición cierta ni contorno, difuminados). Así, mediante la costura y el traslape irá construyendo y desplegando una historia —la urdimbre—, un relato o narración repleta de sentido, una totalidad significativa, interpretación y representación (*patchwork*). Una escritura de toda la vida, siempre entidad inacabada e incompleta, repleta de posibilidades de nuevas y futuras escrituras. El etnógrafo es el que escribe etnografías, no importando quién fuere.

Estas son algunas de las preguntas que nos ocuparon durante la experiencia de *Cordero con luce: etnografías, cuadernos de campo y poéticas*, jornadas llevadas a cabo a comienzos de agosto de 2018 en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia, con el auspicio de la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Días de mesas de trabajo, de presentaciones, discusiones e intercambios, de encuentros y enredos.

Se trata de un cúmulo de antropologías, y no necesariamente escritos por antropólogos en el estricto sentido del término, sino también por especialistas de otras disciplinas que ejercen el oficio de ir y volver, observar y

dejarse observar. Desde el trabajo con bitácoras balleneras (Quiroz), notas de campo etnomusicológicas (Méndez), documentos de barbarie (Spíndola) o archivos de prácticas etnológicas en la colonización (Mege), a notas de un diario de campo en Bolivia (Parga) o la Patagonia chilena (Osorio); desde la reflexión de la propia práctica de observación y descripción en contextos urbanos y naturales (Andersen, Moulian), o en torno a las propias escrituras (Araya, Browne), hasta los planteamientos de una antropología poética (Olivares). Etnografías como formas de conocer y de participar de la contingencia del mundo, como una cierta forma de conocer más que como un marco para el conocimiento. Se trata de entender la etnografía como una disposición, de situar el conocer en el ser, en el estar.

El etnógrafo, en su viaje y voltura, cargado de encaros, asomadas y fije-
zas, porta consigo y pone a prueba, cada vez, ese oficio, esa destreza artesanal
en la que su fábrica se realiza en relación íntima con sus herramientas, sus
materiales y sus modos de existencia. Al dejar entrar al mundo a su mirada y
su escritura, a los mundos, a sus metáforas y sus seres, sus contingencias, sus
perspectivas y lo que en ellos se percibe, las maneras en que en ellos se actúa,
todo deviene muda y creación. En ello, la mirada se forja y se tensa, oblicua,
en un punto de apoyo movedizo, por querer saber de estar siquiera.

Pedro Araya Riquelme
Juan Carlos Olivares Toledo
Daniel Quiroz Larrea

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fabian, Johannes (2002). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ingold, Tim (2011). *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*. Londres/ Nueva York: Routledge.
- Taussig, Michael (2011). *Fieldwork Notebooks. (Documenta 13: N° 001)*. Berlín: Hatje Cantz.

NO ESTAR AHÍ...

LAS BITÁCORAS BALLENERAS COMO EQUIVALENTES HISTÓRICOS DE LOS CUADERNOS DE CAMPO Y OTROS ARTILUGIOS RETROSPECTIVOS

Daniel Quiroz Larrea

*Naves de las ballenas, erizadas
de corazones duros como arpones,
lentas de cacería, desplazando
hacia Valparaíso sus bodegas,
velas grasientas que se sacudieron
heridas por el hielo y el aceite
hasta colmar las copas de la nave
con la cosecha blanda de la bestia.*

Pablo Neruda, “Los navíos”

PRÓLOGO

Nuestro trabajo se inscribe en lo que se ha denominado “antropología histórica”. La historia, al entrar en contacto con la antropología, genera estudios que se han agrupado “bajo el nombre de antropología histórica” (Lévi-Strauss, 1983: 1218). J. C. Schmitt señala que para el historiador, la antropología histórica, sin renunciar a las reglas de su “oficio” y a la tradición de su “saber hacer”, busca “en su reflexión teórica y en su trabajo práctico, inspirarse en las problemáticas, los objetos y métodos de la antropología social y cultural”, lo que constituye “un enriquecimiento por ‘mestizaje’ de tradiciones científicas distintas, con la esperanza, sino de una reunificación de saberes, al menos de un mejor diálogo entre las disciplinas, respetando el criterio de evolución de cada una de ellas” (2010). En el fondo, deseamos “construir una historia” de la caza

de ballenas en Chile desde la antropología, en el espíritu sugerido por Schmitt: buscando un diálogo interdisciplinario, sin renunciar al propio “saber hacer”.

I

El término *etnografía retrospectiva* surge en el contexto de un diálogo, a veces interrumpido, entre antropología e historia. El sociólogo e historiador norteamericano Charles Tilly señala que “a primera vista, antropólogos e historiadores parecen haber sido hechos el uno para el otro”, e incluso se podría pensar que “su romance estaba destinado a concretarse y que era probable que prosperara, después de todo, ambos tienden a ser fastidiosos respecto de lo particular, incluso cuando esperan generalizar”. Pero una mirada más fina puede descubrir “posibles fuentes de disenso entre los *inamorati*”, ya que “los historiadores tienden a estar especialmente interesados en fijar las acciones humanas en el tiempo y menos interesados, o ambivalentes, respecto de fijarlas en el espacio”, mientras que los antropólogos “tienden a estar mucho más apegados al lugar y un poco más relajados respecto de fijar las acciones en el tiempo” (Tilly, 1978: 207-208). El antropólogo Michel Herzfeld describe la relación entre las disciplinas como una larga danza donde “la antropología y la historia han bailado un coqueto *pas de deux* a lo largo de todo el siglo pasado” (Herzfeld, 2001: 55).

En nuestro trabajo utilizamos el concepto *etnografía retrospectiva* en el sentido enunciado por el historiador inglés Keith Thomas cuando indica que el proyecto “en el que intermitentemente ha estado comprometido gran parte de [su] vida académica” ha sido “construir una etnografía retrospectiva de la Inglaterra moderna temprana, abordando el pasado de la misma manera como un antropólogo aborda una sociedad exótica” (Thomas, 2009: 2). Thomas publicó en 1963 un artículo muy influyente donde enunciaba la relevancia que para los historiadores tienen los estudios antropológicos. Señala que los estudios serios relativos a “sociedades remotas solo pueden hacerse después de un intensivo trabajo de campo en el que el antropólogo ha observado por sí mismo las interconexiones entre los hechos sociales”; en

cambio, el historiador tiene que basarse, a menudo, “en su imaginación para trazar lazos o deducir consecuencias que los antropólogos pueden ver ante sus ojos”. Thomas finaliza con una pregunta: “¿Es demasiado suponer que el historiador que está familiarizado con los hallazgos de los antropólogos está en una mejor posición para formular preguntas inteligentes relativas a su material y tiene más probabilidades de encontrar respuestas inteligentes?” (Thomas, 1963: 17). El texto era un elaborado y empático eco de otro, escrito y publicado en 1961 por el antropólogo inglés E. E. Evans-Pritchard, que subrayaba la convergencia de la historia (al menos, de algún tipo de historia) con la antropología, donde las dos disciplinas están tratando fundamentalmente de hacer lo mismo: “traducir un conjunto de ideas en términos de otro al suyo propio, de manera que aparezca inteligible, y ambas emplean medios similares para lograr este fin”. Si el antropólogo hace trabajo de campo y el historiador revisa archivos “es una diferencia técnica, pero no metodológica” (Evans-Pritchard, 1961: 14).

II

Conocemos las diversas tradiciones balleneras por el estudio de las narrativas que se han construido y se siguen construyendo para representar y valorar la caza de ballenas. Las narrativas son formas de contar, a menudo con palabras escritas o dichas (aunque es posible la mímica), algo que sucedió, una historia: la narrativa no es la historia sino su relato (Rudrum, 2005). Las narrativas seleccionan algunos elementos, dejan fuera otros, y los ordenan dándoles un significado: crean historia (Kreiwirth, 2000). Michel de Certeau define la narrativa etnográfica como el relato de un viaje desarrollado en tres etapas: “el viaje de ida”, la búsqueda de lo extraño que se presume diferente; “la permanencia en el lugar”, espacio en el que se realiza la traducción, y “el viaje de regreso”, la vuelta a casa del viajero-narrador y su escritura. Es la representación del otro por un “testigo” (De Certeau, 1986: 69-70). De este modo, “los horizontes narrativos de la escritura etnográfica son los parámetros de semejanza que permiten la verosimilitud del relato”, son sus principios de coherencia y correspondencia (Pina-Cabral, 2003: 119).

Tenemos un conjunto de descripciones realizadas por personas que participaron, observaron y/o escucharon, en su momento y desde su propia contingencia, la caza y procesamiento de las ballenas en las costas de Chile. Estos trabajos representan miradas y voces de no antropólogos que tuvieron la oportunidad de observar los eventos en un “presente etnográfico”, ese mágico momento definido por la copresencia del etnógrafo y el “otro” en el trabajo de campo (Pina-Cabral, 2000; Sanjek, 1991: 609) y, a su manera, contarlos. Los llamamos *etnógrafos equivalentes* en el mismo sentido que D. R. Holmes y G. E. Marcus hablan de los *paraetnógrafos*, es decir, “sujetos expertos que no son nativos ni colegas, sino contrapartes” del etnógrafo (Holmes y Marcus, 2007: 248).

La etnografía retrospectiva es una herramienta, un artefacto, que busca estudiar “el pasado de la misma manera como un antropólogo aborda una sociedad exótica” y analizar un modo de vida del ayer como si fuera contemporáneo, usando “los mejores equivalentes históricos de las observaciones de los etnógrafos” (Thomas, 2009: 2; Tilly, 1978: 210). La caza de ballenas en Chile es un “evento del pasado” que no se puede observar directamente, por lo que se debe recurrir a otro tipo de datos, que hemos denominado “recuerdos”, “recortes” y “ruinas”. Son los “recuerdos” de las personas que pudieron observar directamente la experiencia ballenera o les hablaron de ella; los “recortes” de documentos administrativos, científicos y literarios, de noticias y entrevistas de prensa, depositados en bibliotecas y archivos; y las “ruinas” son testimonios y huellas materiales posibles de relevar en visitas a los lugares donde la caza de ballenas se produjo (Quiroz, 2014).

III

Los trabajos de la antropóloga brasileña Renata de Sá Gonçalves son un buen ejemplo del uso de la etnografía retrospectiva. Habla de un “viaje” al Río de Janeiro de finales del siglo XIX y afirma que, con la ayuda de las voces de periodistas y cronistas, a veces desde dentro otras desde fuera, pudo narrar los dramas desarrollados en el *carnaval dos ranchos*, las antiguas escuelas de samba (Gonçalves, 2007). Para recorrer ese camino, señala,

“me dejé llevar (...) por diarios, revistas y libros, de manera de construir una ‘etnografía retrospectiva’ de su proceso de estructuración, consolidación y finalización” (Gonçalves, 2008: 7), proponiendo “una lectura etnográfica del material histórico relacionado con los ‘ranchos carnavalescos’, con un foco en los cronistas del diario considerado como el más ‘popular’ de la época, el *Jornal do Brasil*” (Gonçalves, 2009: 76). Estos cronistas son “comentadores e intérpretes privilegiados del carnaval carioca”, pues no solo eran “críticos sino también participantes extremadamente activos en el proceso de formación y en la consolidación de esta forma carnavalesca” (Gonçalves, 2009: 77).

Las investigaciones de la antropóloga sueca Rebecka Lennartsson son otro ejemplo. Subraya una sensación de extravío, “como si no tuviera ni un mapa ni una brújula”, cuando pretende estudiar el comercio sexual en el Estocolmo del siglo XVIII y siente que las herramientas tradicionales de la antropología no se lo permiten. Señala que, si “la etnografía es tanto el método como una forma de expresión de nuestra disciplina, ¿cómo puedo aplicarla en una ciudad que ya no existe?”. En otras palabras, “¿puede la etnografía ser usada para describir y comprender un mundo perdido?” (Lennartsson, 2011: 107). Planteado de otra manera, ¿en qué momento y en qué términos el “estar ahí” puede ser reemplazado por el “no estar ahí”? Estos viajes al pasado son pensados como verdaderas “excursiones etnográficas” (Lennartsson, 2011: 108).

También podemos mencionar los estudios de la antropóloga portuguesa Sonia Vespeira de Almeida sobre “los usos de la ruralidad en la transición democrática portuguesa” utilizando como corpus empírico las Campañas de Dinamización Cultural y Acción Cívica de la Fuerzas Armadas Portuguesas durante 1974 y 1975 (Almeida, 2007: 47). Define su investigación como una “etnografía retrospectiva” y no como una “etnografía histórica”, pues “el pasado es conceptualizado y trabajado por mis interlocutores a partir de un tiempo presente”. Se estudiaban discursos producidos “por un conjunto de personas que se encontraban relacionadas entre sí por una experiencia ocurrida hace tres décadas, produciendo hoy narraciones sobre el pasado” (Almeida, 2007: 51). Estas experiencias remiten al uso instrumental del concepto de etnografía retrospectiva.

IV

La caza pelágica de origen estadounidense, o caza pelágica yanqui (Reeves y Smith, 2006), que comienza a fines del siglo XVIII, domina la escena ballenera durante casi todo el siglo XIX. Los buques llevaban a bordo varios botes que eran bajados y usados en la caza cuando se divisaban las ballenas. Los principales tipos de buques que utilizaron los balleneros angloestadounidenses para transportarse a los lugares de cacería en las costas del Pacífico corresponden a barcas y fragatas, pero también usaron bergantines y goletas¹. Los botes eran tripulados por seis personas, un timonel en la popa, cuatro remeros y un arponero en la proa. Uno o más arpones eran lanzados contra la ballena desde muy corta distancia. La ballena no moría de inmediato, sino que huía remolcando los botes balleneros. Cuando se cansaba y subía a la superficie era muerta por el timonel, que manejaba hábilmente una lanza que hundía en alguno de los órganos vitales de la ballena. La ballena era llevada a un costado del velero, donde era descuartizada. Los grandes trozos de grasa eran retirados y subidos a bordo mediante poleas. En el velero, los trozos eran reducidos y luego transformados en aceite mediante hornos de ladrillo instalados a bordo. Estos hornos eran una gran innovación, pues permitían transferir el proceso de transformación de la grasa de la ballena en aceite desde instalaciones costeras a la cubierta de un buque. El aceite se almacenaba a bordo en barriles. Este procedimiento permitió mejorar la calidad del aceite al procesar la grasa de la ballena de inmediato. La nave seguía su búsqueda de ballenas y los viajes podían durar mucho tiempo, con promedios de tres y cuatro años (Davis *et al.*, 1997; Ellis, 2002).

Los balleneros llevaban a bordo un registro periódico de los eventos más importantes ocurridos en el viaje, ya sea bajo la forma de diarios o bitácoras. La bitácora (*logbook*) era un registro oficial del buque, de naturaleza pública,

¹ Una goleta (*schooner*) tenía dos o más mástiles con aparejo de velas dispuestas en el palo siguiendo una línea de proa a popa, en vez de estar montadas en vergas transversales como las velas cuadradas. Un bergantín (*brig*) tenía dos mástiles con todo su aparejo formado por velas cuadradas. Una barca (*bark*) era un buque de tres o más mástiles, con aparejo de velas cuadradas, excepto la que se encuentra más a popa, que sigue una línea de proa a popa. Las fragatas (*ship*) tenían, al menos, tres mástiles, todos aparejados con velas cuadradas. Ver Anderson y Anderson (2003).

mientras que el diario (*journal*) era un documento más bien privado. Los datos registrados eran la posición del buque, la velocidad y dirección del viento, la visibilidad y el estado del mar; si veían o no ballenas, el número y la especie, las ballenas perseguidas, las heridas y las perdidas, las capturadas o encontradas muertas; si la ballena era procesada, se anotaba la cantidad de aceite obtenida.

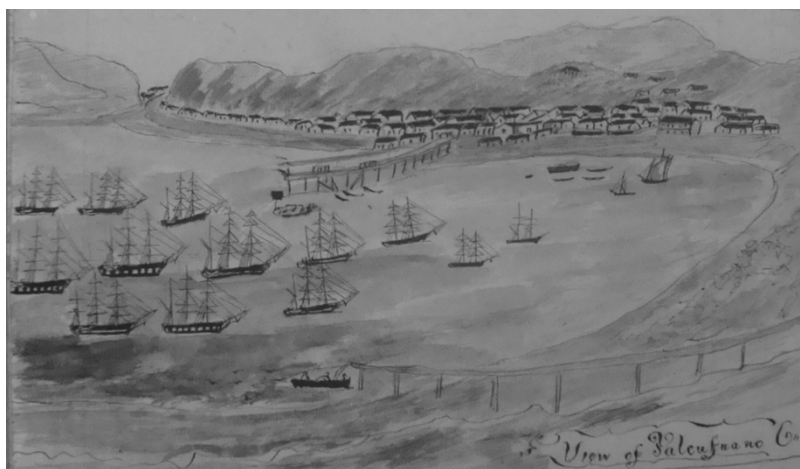


Figura 1. Vista de Talcahuano, 1863 (Logbook de la barca SUNBEAM, New Bedford Whaling Museum, KWM 0436).

Las bitácoras se han utilizado para desarrollar una serie de estudios sobre las poblaciones históricas de ballenas y el impacto que sobre ellas tuvieron los balleneros de distintas nacionalidades. Un excelente ejemplo es el trabajo de Smith, Reeves, Josephson y Lund sobre “la distribución espacial y estacional de la caza de ballenas yanqui y de las ballenas durante la época de los veleros” (Smith *et al.*, 2012). Los registros balleneros “en la forma de entradas diarias en las bitácoras de los viajes, contienen una gran cantidad de información acerca de dónde y cuándo los balleneros encontraron ballenas”, lo que permite elaborar mapas que muestren “la distribución espacial y temporal tanto de la actividad ballenera americana como de las mismas ballenas”, ya que es posible ubicar los lugares “donde las diversas especies de ballenas fueron observadas, las que fueron capturadas y las avistadas pero no capturadas” (Smith *et al.*, 2012: e34905).

La información de las bitácoras se encontraba, en cierto modo, bastante estandarizada. Algunas estaban profusamente ilustradas, con dibujos de puerros y barcos (Figura 1), con escenas de caza y de otras actividades, que hacían más comprensible el relato, a veces muy árido.

V

Desafortunadamente, para las expediciones balleneras chilenas casi no se cuenta con bitácoras ni con diarios y, por ende, tampoco con la valiosa información que estos documentos proporcionan.

En la Providence Public Library, de Providence, Rhode Island, se encuentra un libro manuscrito, de tapas duras, que contiene bitácoras de diversos viajes en los que participó el marino norteamericano Wallace S. Ashley entre 1896 y 1910². El capitán Ashley fue contratado por la Compañía Chilena de Balleneros de Valparaíso en 1906. La portada del libro señala “Log of Bark DESDEMONA, capitán Ashley”, y en la primera página se enumeran los relatos de los viajes en los distintos buques en los que sirvió: DESDEMONA, 1896 (fs. 1-15), SS KOREA, 1902 (fs. 19-31); GAY HEAD, 1902-1903 (fs. 32-66); BELVEDERE, 1904 (fs. 68-77); MONTERREY, 1905 (fs. 78-92); LA PERLA, 1906 (fs. 92-99); LA PERLA, 1907 (fs. 100-107); PESCADORA, 1908 (fs. 107-110). Estas tres últimas bitácoras corresponden a buques balleneros chilenos que condujo a la pesca de la ballena. Luego se presentan datos fragmentarios de otros dos viajes de la PESCADORA (1909-1910, fs. 111-112). Son las únicas bitácoras que existen, por el momento, relacionadas con viajes de buques balleneros bajo bandera chilena.

Es interesante notar que, entre los distintos viajes, el capitán Ashley registra en el libro algunas noticias sobre eventos ocurridos, sobre sus trabajos en tierra, sus cambios de domicilio, asuntos personales, etc. Por ejemplo, mientras está en el puerto de Valparaíso relata la llegada el 10 de abril de 1910 de la barca JOSEPHINE, último buque adquirido por la Compañía Chilena

² Nicholson Whaling Collection, Logbook n° 200, Providence Public Library (Providence, RI).

de Balleneros (f. 111). La última anotación de esta naturaleza se registra el 15 de septiembre de 1923, en la que indica que deja de trabajar en las embarcaciones de la Lehigh Coal & Navigation, de Pottsville, Pennsylvania, y se retira a New Bedford (f. 115).

Luego de esta entrada, separada por varias páginas en blanco, el libro contiene una serie de recortes de prensa con diversos temas, imaginamos, de su interés (fs. 122-188)³. Entre estos materiales se destacan, por la información que contienen sobre su permanencia como capitán de buques balleneros chilenos, dos entrevistas realizadas por el diario *New Bedford Standard* (f. 140; f. 170)

En una nota del 13 de octubre de 1922, en medio de los recortes, el capitán Ashley le hace entrega del libro a su hijo, con la secreta esperanza de que por su intermedio “pueda ver nuestro mundo tan hermoso como realmente lo es” (f. 166).

VI

El capitán Wallace S. Ashley tenía una extensa experiencia ballenera antes de hacerse cargo de la barca LA PERLA en 1906⁴.

Nació en New Bedford el 27 de marzo de 1856. Siendo muy joven, se embarcó en la barca ballenera SEA RANGER, al mando del capitán Allen, que zarpó de New Bedford el 19 de octubre de 1869⁵. Mientras estaba en Nueva Zelanda, enfermó y se volvió en la barca HUNTER, bajo el capitán Holt, que regresaba a New Bedford. El 22 de mayo de 1872, zarpó como marinero de la goleta ADMIRAL BLAKE, del capitán Hathaway⁶, de Marion, MA, y regresó a puerto en septiembre de 1873. El siguiente crucero ballenero fue en la

³ Faltan algunas páginas en el manuscrito (fs. 125-134, fs. 147-164; fs. 167-168; 173-182).

⁴ Para construir esta pequeña biografía nos basamos en los datos que aparecen tanto en el reportaje “From Whaleship to City Cart. The New Bedford Standard (New Bedford)”, 2 de marzo de 1913, como en el libro *Log of Bark DESDEMONA, capitán Ashley*, Nicholson Whaling Collection, Logbook n° 200, Providence Public Library (Providence, RI).

⁵ Whalemens Shipping List & Merchants' Transcripts (New Bedford, MA), 26 de octubre de 1869.

⁶ Íd., 28 de mayo de 1872.

goleta WILLIAM WILSON, bajo el capitán Braley, que zarpó de Marion el 11 de junio de 1874⁷ y regresó el 9 de octubre del mismo año⁸. Se embarcó “como arponero y en cinco meses en los caladeros de las Hatteras, la goleta capturó 12 ballenas, la mitad de las cuales fueron muertas por él”⁹. Fue contratado como arponero primero en la barca OSPRAY, que zarpó el 10 de noviembre de 1874¹⁰, y luego en la barca HOPE ON, que lo hizo el 24 de noviembre de 1875¹¹, sin terminar ninguno de los viajes.

Dejó la caza de ballenas y sirvió durante algunos años en los vapores de línea de Fall River, MA. Retomó el oficio ballenero trabajando como oficial en la goleta ADMIRAL BLAKE desde 1879 hasta 1883. En 1884 se embarcó en New Bedford, en el LYDIA, rumbo al mar de Japón. En 1891 continuó su carrera en San Francisco, CA. Su primer trabajo fue como primer oficial del BOUNDING BILLOW (1891-1892), del que fue capitán la temporada siguiente (1892-1893). Entre 1894 y 1895 fue oficial de la barca GAY HEAD. En 1896 asumió como primer oficial de la barca DESDEMONA, bajo el mando del capitán Millard, de New Bedford. El resto de sus asignaciones se encuentran representadas en el libro: contramaestre de la fragata a vapor KOREA, 1902; capitán y luego primer oficial de la barca ballenera GAY HEAD, 1902-1903; primer oficial del ballenero a vapor BELVEDERE, 1904, y de la goleta ballenera a vapor MONTERREY, 1905.

En 1905 acepta un trabajo ofrecido por la Compañía Chilena de Balleneros como capitán de la barca LA PERLA. Salió de New Bedford el 30 de diciembre de 1905 y llegó a Panamá el 6 de enero de 1906. Zarpó el 14 de enero en el vapor GUATEMALA, rumbo a Valparaíso, a donde llegó el 7 de febrero de 1906. Su esposa e hija llegaron a esa ciudad el 13 de marzo de 1906. Trabajó como capitán, primero de la barca LA PERLA, entre 1906 y 1907, y luego de la barca PESCADORA, entre 1908 y 1910. Llegó a Valparaíso de su último viaje el 30 de diciembre de 1910.

⁷ Íd., 16 de junio de 1874.

⁸ Íd., 13 de octubre de 1874.

⁹ From Whaleship to Citi Cart. The New Bedford Standard (New Bedford), 2 de marzo de 1913.

¹⁰ Whalemens's Shipping List & Merchants' Transcripts (New Bedford, MA), 17 de noviembre de 1874.

¹¹ Íd., 30 de noviembre de 1875.

Zarpó el 1 de febrero de 1911, dejando Valparaíso en forma definitiva. Arribó a New Bedford el 27 de febrero de 1911, después de haber servido por cinco años a la empresa chilena. Se embarcó en diversos buques entre 1911 y 1916¹². En 1916 comenzó a trabajar para la Lehigh Coal & Navigation, de Pottsville, Pennsylvania, primero en el Boat N° 31 y luego en el Boat N° 32. Dejó la empresa en 1922 y esa nota es el último registro biográfico que aparece en el libro. Falleció en New Bedford en 1936.

VII

En este trabajo, nuestras “etnografías” corresponden a las bitácoras completas de las barcas LA PERLA (1906 y 1907) y PESCADORA (1908), de las que presentamos a continuación solo un breve resumen (Figura 2).

En el primero de estos viajes, LA PERLA zarpa de Valparaíso el 31 de marzo de 1906. Acompañan al capitán Ashley su esposa y una hija. En el viaje a Panamá vieron varios cachalotes, pero no pudieron cazar ninguno. El 3 de julio se encuentran anclados cerca de Punta Cocos, al sur de la Isla del Rey, en el archipiélago de las Perlas, golfo de Panamá. En ese lugar y ese día, el oficial Mr. Rufine captura la primera ballena jorobada. Permanecen cazando en la zona hasta el 15 de septiembre de 1906, cuando atracan en el puerto de Panamá, habiendo capturado un total de 24 ballenas jorobadas, 14 hembras y 10 machos, que dan 1.049 barriles de aceite. En Ciudad de Panamá desembarcan la esposa y la hija del capitán, que regresan a New Bedford, vía Colón y Nueva York. LA PERLA zarpa de Panamá el 23 de septiembre de 1906 rumbo a Valparaíso, pero les cuesta mucho tomar rumbo al sur debido a la naturaleza de los vientos. El 14 de octubre, Mr. Rufine captura un cachalote frente a las costas de Ecuador, pero “la cabeza es dejada porque no hay lugar en el barco para su aceite”. El cuerpo del cachalote entrega otros 66 barriles. El 2 de noviembre logran pasar la línea del ecuador y divisan varios cachalotes, pero no

¹² Los vapores ALASKAN (1911), COMMONWEALTH (1915), PROVIDENCE (1915), BOSTON (1915, 1916), MAINE (1916), CITY OF BROCKTON (1916), MOHAWK (1916).

tratan de cazarlos por no tener espacio para el aceite. El 3 de diciembre pasan cerca de la isla Juan Fernández y el 9 del mismo mes LA PERLA ancla frente a la Fábrica de Aceite de la compañía, en la bahía de Valparaíso¹³.

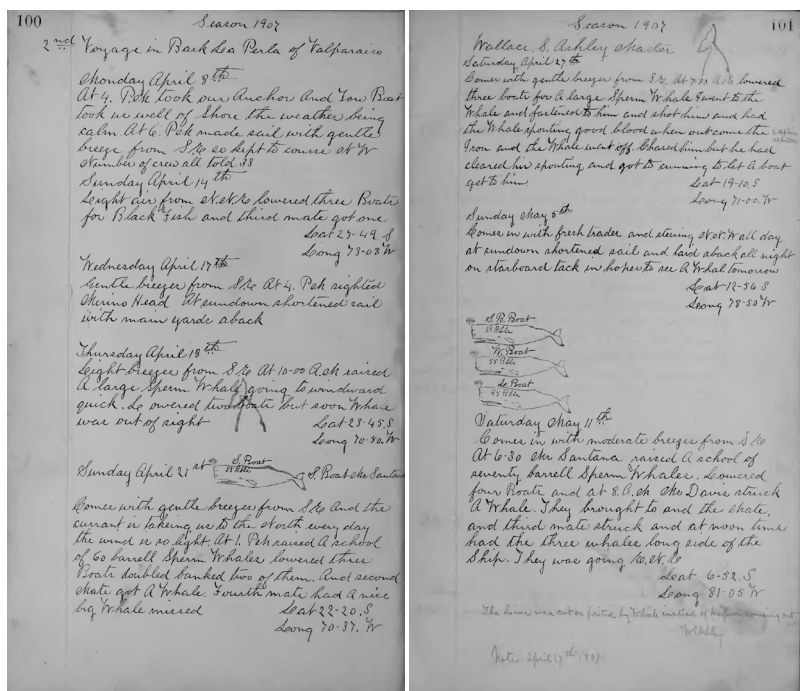


Figura 2. Dos páginas de la bitácora de la barca LA PERLA (Logbook n° 200, Nicholson Whaling Collection, Providence Public Library [Providence, RI], fs. 100-101).

En su segundo viaje, LA PERLA zarpa de Valparaíso el 8 de abril de 1907. Su esposa e hija permanecen en New Bedford. El 21 de abril, el arponero Santana captura, a la altura de Iquique, el primer cachalote, que da 55 barriles de aceite. El 11 de mayo, frente a Paita, Perú, matan tres cachalotes que

¹³ [Bitácora del Primer Viaje de la barca LA PERLA, capitán Wallace S. Ashley, temporada 1906]. Nicholson Whaling Collection, Logbook n° 200, Providence Public Library (Providence, RI), fs. 92-99.

entregan otros 165 barriles. Recalan luego en Punta Santa Helena y en la isla Salango, en Ecuador, para reabastecerse de víveres. Se dirigen a las islas Galápagos, donde capturan siete cachalotes, que dan otros 135 barriles. El 26 de junio se encuentran anclados nuevamente cerca de Punta Santa Helena. Entre esa fecha y el 22 de agosto, cazan doce ballenas jorobadas, que producen 375 barriles de aceite. El capitán Ashley señala que “todos los buques han visto muy pocas ballenas jorobadas durante todo el mes pasado”. El 29 de agosto recalcan en Manta, Ecuador. Se van nuevamente a las Galápagos, pero no encuentran ballenas. El 21 de septiembre se dirigen al sur, rumbo a Valparaíso. El 25 de octubre, el arponero Santana mata un gran cachalote, que les da 105 barriles de aceite. El 4 de noviembre divisan la Isla de Pascua, pero no ven ballenas. El capitán Ashley señala, finalmente, que los doce cachalotes dieron 475 barriles de aceite y las doce ballenas jorobadas, otros 350. El 25 de noviembre llegan al muelle de la Fábrica de Aceite en Las Habas, Valparaíso¹⁴.

El capitán Ashley zarpa nuevamente de Valparaíso el 22 de marzo de 1908, ahora al mando de la barca PESCADORA. Viaja solo con su esposa, pues su hija se queda en New Bedford. El 23 de abril, el segundo oficial, Sr. Daza, captura el primer cachalote, que da 85 barriles de aceite. El 2 de mayo, Mr. Lee obtiene otro cachalote que produce 45 barriles de aceite. El 14 de mayo se captura otro cachalote que da 98 barriles de aceite. El 15 de junio se matan diez ballenas:

... dejamos las ballenas muertas y volvimos al buque; era una hermosa noche, pero el oficial más antiguo estaba enfermo o cansado y ordenó a todos los botes regresar al barco, diciendo que podrían recoger las ballenas mañana; no obtuvimos ninguna de las ballenas debido a que las corrientes las habían llevado a la entrada de la bahía Banker y casi perdimos nuestro barco tratando de recuperar alguna de las ballenas.

El 26 de junio se obtuvieron, a la altura de Manta, cinco cachalotes que dieron 85 barriles. El 12 de julio se ancló cerca de Punta Cocos, en la bahía

¹⁴ [Bitácora del Segundo Viaje de la barca LA PERLA, capitán Wallace S. Ashley, temporada 1907]. Nicholson Whaling Collection, Logbook n° 200, Providence Public Library (Providence, RI), fs. 102-107.

de Panamá, y comenzó la caza de ballenas jorobadas. Se capturaron 6 machos y 11 hembras, y crías, que dieron 800 barriles de aceite. Dejaron la bahía de Panamá el 15 de septiembre y el 22 del mismo mes capturaron tres pequeños cachalotes que produjeron sesenta barriles de aceite. El 18 de octubre mataron un gran cachalote que les dio 70 barriles de aceite, pero perdieron su cabeza. El 28 de ese mes tomaron rumbo a Valparaíso, desde la isla de la Plata, y llegaron el 21 de diciembre de 1908, anclando frente a la Fábrica de Aceite. En resumen, en este viaje la PESCADORA capturó 12 cachalotes y 17 ballenas jorobadas, que dieron 463 y 800 barriles de aceite, con un total 1.263 barriles.

Las bitácoras, ¿son o no “equivalentes históricos” del registro de las observaciones que un etnógrafo hubiera hecho? Mi respuesta es positiva, pero siempre y cuando usemos la noción de equivalencia con justicia. Equivalencia no quiere decir “lo mismo”, sino “algo parecido”. Esa es la noción que debemos destacar.

VIII

El capitán Ashley fue entrevistado en dos oportunidades (en 1911 y 1913) por un periódico de New Bedford. Sus opiniones son bastante ilustrativas.

En uno de estos reportajes, le indica al reportero que siempre “dejaba el puerto de Valparaíso alrededor del 1 de abril y regresaba poco después del 1 de diciembre, ya que en esa época del año había buen tiempo en las costas sudamericanas”. Le cuenta que “la costumbre era subir y luego bajar la costa persiguiendo cachalotes y ballenas jorobadas hasta el 1 de julio y luego ir a la bahía de Panamá para cazar ballenas jorobadas”. Indica que “la mayoría de los balleneros en esta parte del mundo no hablan inglés y que su tripulación estaba formada principalmente por chilenos”. Los viajes por la costa “eran ocasionalmente interrumpidos por viajes de pesca a las islas Galápagos, donde los peces eran extremadamente abundantes”¹⁵.

¹⁵ Whaling experiences in Chilean waters [entrevista a Wallace S. Ashley]. *The New Bedford Standard* (New Bedford), 30 de marzo de 1911.

El otro reportaje se refiere más bien a su vida como tripulante y capitán de buques, tanto balleneros como de cabotaje. La historia finaliza señalando que “una compañía ballenera chilena lo contrató para ir a Valparaíso donde permaneció por seis años, saliendo los primeros tres años como capitán de LA PERLA y los tres restantes en la PESCADORA” (en realidad, Ashley estuvo solo cinco años). Agrega que la barca LA PERLA “era la vieja barca HOPE ON rebautizada, en la que Ashley había estado en uno de sus primeros cruceros”. Según el capitán Ashley, “los buques chilenos hacen cruceros de ocho meses de duración en busca de cachalotes y ballenas jorobadas” y “aunque la caza de ballenas está siendo abandonada por acá [se refiere a New Bedford], la competencia ha sido tan entusiasta que hay muy poco o ningún beneficio para los balleneros”¹⁶.

El capitán Ashley ¿es un “etnógrafo equivalente”, un paraetnógrafo, en los términos de Holmes y Marcus? (Holmes y Marcus, 2007). Pienso que sí. La información que entrega de las distintas campañas balleneras constituye “etnografías” en el sentido clásico: son descripciones de primera mano sobre situaciones que estaban ocurriendo en ese mismo momento, en un “presente etnográfico” (Quiroz, 2015). Los textos hablan de la caza de ballenas, de las expediciones particulares descritas, pero también informan “oblicuamente” sobre el escritor.

EPÍLOGO

La caza pelágica de ballenas en buques bajo bandera chilena se realizaba en toda la costa del Pacífico entre Panamá y Valparaíso, especialmente en la bahía de Panamá, la costa del Ecuador y las islas Galápagos. Las campañas demoraban de ocho a nueve meses, y se perseguían cachalotes y ballenas jorobadas. En los viajes reseñados por Ashley se cazaban en promedio 26 ejemplares y la productividad media era de 1.068 barriles de aceite, con un promedio de 41 barriles por cada ejemplar. Los textos de Ashley son breves, pero contienen

¹⁶ From Whaleship to City Cart [biografía de Wallace S. Ashley]. *The New Bedford Standard* (New Bedford, MA), 2 de marzo de 1913.

datos relevantes sobre la caza pelágica de ballenas bajo bandera chilena. Es realmente desafortunado no contar con más bitácoras “chilenas”. Se ha estimado que los balleneros de bandera chilena hicieron más de 370 cruceros balleneros entre 1851 y 1922. Solamente conocemos las particularidades de tres de ellos, agrupados entre 1906 y 1908, y escritos por una sola mano.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue escrito en el marco del Proyecto Fondecyt Regular 1170318 “Narrativas etnográficas y operaciones balleneras en las costas sudamericanas entre los siglos XVII y XX: patrones, transformaciones y continuidades”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Sônia Vespeira de (2007). Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva. *Arquivos da Memória*, 2: 47-65.
- Anderson, Romola, y Anderson, R. C. (2003). *A short history of sailing ships*. Mineola: Courier Dover Publications.
- Davis, Lance E.; Gallman, Robert E., y Gleiter, Karin (1997). *In pursuit of Leviathan: technology, institutions, productivity and profits in American whaling, 1816-1906*. Chicago: The University of Chicago Press.
- De Certeau, Michel (1986). *Heterologies: Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ellis, Richard (2002). *Men and whales*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Evans-Pritchard, E. E. (1961). *Anthropology and History*. Manchester: Manchester University Press.
- Gonçalves, Renata de Sá (2007). *Os ranchos pedem passagem*. Río de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas.
- (2008). *A dança nobre no espetáculo popular. A tradição como aprendizado e experiência* (Tesis para obtener el título de doctor en Ciencias Humanas Antropología Cultural). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

- (2009). Sociabilidades urbanas: cronistas e ranchos carnavalescos no Rio de Janeiro. En José Reginaldo Santos Gonçalves y Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (eds.). *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas* (pp. 77-93). Río de Janeiro: Contracapa.
- Herzfeld, Michael (2001). *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*. Oxford: Blackwell.
- Holmes, Douglas R., y Marcus, George E. (2007). Cultures of expertise and the management of globalisation: towards a re-functioning of ethnography. En Aihwa Ong y Stephen J. Collier (eds.). *Global assemblages: technology, politics and ethics as anthropological problems* (pp. 235-252). Oxford: Blackwell.
- Kreiwirth, Martin (2000). Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences. *Poetics Today*, 21(2): 293-318.
- Lennartsson, Rebecka (2011). Notes on “not being there”. Ethnographic Excursions in Eighteenth-Century Stockholm. *Ethnologia Europea / Journal of European Ethnology*, 41(1): 105-116.
- Lévi-Strauss, Claude (1983). “Histoire et ethnologie”, *Annales E. S. C.*, 38(6): 1217-1231.
- Neruda, Pablo (2005). *Canto general*. Santiago: Pehuén.
- Pina-Cabral, João de (2000). The ethnographic present revisited. *Social Anthropology*, 8(3): 341-348.
- (2003). Semelhança e verossimilhança: Horizontes da narrativa etnográfica. *Mana*, 9(1): 109-122.
- Quiroz, Daniel (2014). Etnografía histórica de la planta ballenera en isla Guafo [1921-1937]. *Magallania*, 42(2): 81-107.
- (2015). Balleneros en la niebla: una mirada para-etnográfica de la caza de ballenas en Chile. *Chungará*, 47(2): 319-330.
- Reeves, Randall R., y Smith, Tim D. (2006). A taxonomy of world whaling: operations, eras, and data sources. En James A. Estes, Douglas P. DeMaster, Daniel F. Doak, Terrie M. Williams y Robert L. Brownell (eds.). *Whales, whaling and ecosystems* (pp. 82-101). Berkeley: University of California Press.
- Rudrum, David (2005). From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition. *Narrative*, 13(2): 195-204.
- Sanjek, Roger (1991). The ethnographic present. *Man (n.s.)*, 26(4): 609-628.

- Schmitt, Jean Claude (2010). La anthropologie historique de l'Occident médiéval: un parcours. *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 6. Recuperado de <http://acr.h.revues.org/index1926.html>
- Smith, Tim D.; Reeves, Randall; Josephson, Elizabeth A., y Lund, Judith N. (2012). Spatial and Seasonal Distribution of American Whaling and Whales in the Age of Sail. *PLoS ONE*, 7(4): e34905.
- Thomas, Keith (1963). History and Anthropology. *Past and Present*, 24(1): 3-24.
- (2009). *The ends of life: roads to fulfillment in early modern England*. Oxford: Oxford University Press.
- Tilly, Charles (1978). Anthropology, History and the Annales. *Review*, 1(3/4): 207-213.

Documentos originales

- Ashley, W. S. Log of Bark DESDEMONA, capitán Ashley. Logbook n° 200, Nicholson Whaling Collection, Providence Public Library (Providence, RI).

Periódicos

- The New Bedford Standard* (New Bedford, MA), 1911-1913.
- Whalemen's Shipping List & Merchants' Transcripts* (New Bedford, MA), 1869-187

PIEL ROJA, MÁSCARAS INDIAS EN EL NORTE DE CHILE

PAPELES SUELTOS & TIEMPO IMAGINADO

Pablo Méndez Sanhueza

En memoria de Arturo Barahona González (1929-2019)

Las ideas que se narran a continuación nacen de la necesidad de reconocer la importancia del cuaderno/libreta de campo como artefacto interpretativo, de apelar a su plasticidad y a sus múltiples maneras de cifrar el discernimiento de un hecho social. En su transcurrir, la etnomusicología ha buscado y propuesto transcribir acontecimientos no tan solo observando, sino también escuchando (con los oídos del otro). El norte de Chile es un territorio propicio para tales pretensiones. Allí, a principios del siglo xx, los cinematógrafos de las oficinas salitreras contaron la historia de los indios pieles rojas.

Por eso, el siguiente documento desea invitar a pensar al sujeto que se inviste con pieles y plumas para narrar con su cuerpo la historia del fragmentado y cicatrizado habitante del desierto de Tarapacá y Atacama.

En 1942, el etnomusicólogo Pablo Garrido Vargas (1905-1982) interpelaba con sus notas de campo al primer cacique piel roja, Aniceto Palza Pizarro. Desde allí podemos también advertir la relevancia del canon audiovisual como fenómeno de mimesis simbólico/cultural. A 76 años de ese gesto interpretativo, resulta significativo situar esas pieles y máscaras en el presente y, mediante ellas, recorrer pasados trabajos de campo, cargados de juicios de valor que irradian nuestro propio discernimiento de aquellas identidades y alteridades.

[EPÍSTOLA]

El pago del indio

Danzar, doler, esperar...

Aguantar.

Pecar, comerse el pecado.

Mirar la chinita, nunca darle la espalda,
dar la vuelta, arrodillarse, mirar al cielo, cerrar los ojos.

Mirar la chinita...

Expiar.

...

Desgañitarse cantando, otra vuelta, otra genuflexión, otra jaculatoria.

Las lágrimas anestesian, el sudor cataliza.

Las cajas redoblan al bombo, quien llama a los muertos.

La Cruz del Calvario, la noche y el alba, la fogata y su abrasante calor.

Tocar la chinita...

Fundir.

...

Arrendar una micro, pagar las cuotas, armar el campamento, conseguir
petróleo para el generador, sumar invitados a la mesa, colocarse en la fila,
ponerse el penacho.

Caer en el compás...

Vestir.

...

y dejar de oír,

y dejar de sentir...

Redimir.

...

Ser indio piel roja.

...

Pagar la manda.

1_LA PIEL ROJA [PRETEXTO]

Hace un tiempo, estando en La Tirana fui llevado radicalmente a situarme en primera persona, a describir acontecimientos como un narrador atónito y sobrepasado. Sentí allí una impetuosa necesidad de llenar hojas de contenido poético, sin el temor de obviar lo descriptivo, lo numérico, lo situacional. “El

pago del indio” fue escrito en esas tramas, escondiéndome del sol, sentado junto a cientos, cautivado con el pretexto de “comprender aquellas formas elementales”. ¿Qué motiva a un danzante a pagar una manda de tan portentosa entrega?

Antes de revisar textos e interpretaciones de distinta naturaleza, fui cautivo de una libreta y un lápiz. Tuve la intención de comprender mediante una descripción densa y una observación participante esas geertzianas motivaciones, tan vigorosas, penetrantes y duraderas que movían pies alrededor de piras rituales. Sin embargo, me topé con mis prejuicios y temores foráneos del qué dirán, del cómo me acerco, del cómo me alejo. En esos años no conocía en profundidad la naturaleza del *piel roja*, su origen, sus capas y sus trayectorias vitales. Tuve que volver el tiempo atrás y buscar lo que otros habían observado y escuchado. Los viajes sin brújula del trabajo de campo me condujeron a buscar respuestas concretas en el testimonio y sus recovecos, apelando a una metodología de la memoria y, en este caso en particular, a una “memoria del sonido”. Entonces di con papeles sueltos de otros tiempos, escritos por otro Pablo, de apellidos Garrido y Vargas. Asumiendo la complejidad de datar los orígenes de quienes fueron los fundadores del *piel roja* del desierto de Tarapacá, las notas de campo de este crepusculario etnógrafo chileno me entregaron fragmentos posibles de reagrupar.

Los artefactos de un antropólogo en terreno son directamente proporcionales al contexto en el cual se desarrollan sus acontecimientos. Sería factible, por ende, defender el valor de las bitácoras del diario en un paisaje de sobremodernidad, donde una maquinaria audiovisual de alta tecnología se ha apoderado del ojo y del oído. Sin perjuicio de ello, las indicaciones, los croquis y los garabatos vertidos en una hoja siguen siendo muy eficientes toda vez que queremos develar acontecimientos ante la perplejidad de sus hechos.

Los sujetos promeseros, almas que hacen hondas promesas y mandas a la Virgen, restituyen su memoria con el cuerpo en movimiento, ofrendando el trabajo de todo un año. Allí, los rostros cambian y desaparecen los cotidianos derroteros, para ser conducidos al frenesí del inexorable pasar. Se abre una dimensión que trasgrede los tiempos cronológicos; lo humano y lo divino se ajustan para erigir al ente trascendente, regenerado y arrepentido. En este ejercicio de plumajes, mantos y caretas vive un indio posmoderno,

sin tropos, recubierto con muchas películas, pero siempre con un propósito ulterior: “pagar la manda”, rito descomunal que ha despertado la necesidad de anotar, describir y sobrescribir miles de papeles sueltos por cientos de autores.

2_LAS MÁSCARAS INDIAS [TEXTO]

En el norte de Chile, diversas agrupaciones de bailes religiosos con indios norteamericanos, entre ellos pieles rojas, sioux, dakotas, cheyenes, comienzan a colonizar el norte de Chile y sus fiestas religiosas, solo antecedidos por chunchos, chinos, cuyacas y morenos (Núñez, 2004). Desde ese momento, las interpretaciones —tanto de danzantes y músicos como de historiadores, sociólogos, antropólogos o folcloristas— han construido diversos relatos de su historia y tradición. No obstante, la tesis de origen más defendida dice relación directa con la influencia de los primeros cinematógrafos de las salitreras. Ya han pasado varias décadas desde la primera fundación de un baile piel roja y muchos planteamientos se han esbozado a partir de una matriz arquetípica.

Para ordenar los datos es preciso insistir en que, con un pasado en común y una experiencia compartida, los diversos bailes de pieles rojas se incorporaron al escenario de bailes tradicionales en los llanos y áridos territorios en disputas soberanas y festividades religiosas a partir de mediados del siglo xx. Al fragmentado pasado del habitar en el desierto se suma una compleja inestabilidad debido a la colonización y la crisis de un pasado sur andino. En esa dimensión se ancla también la modernidad, y el biógrafo/cinematógrafo representa su mayor escudo. Su inventiva iconográfica nace, así, de esta emergencia histórica que permite la confluencia de imaginarios que nutrieron una estética y una performance. Todo indica que ubicar pieles rojas en la aridez del desierto de Tarapacá fue controversial y mal mirado, calificativo común de toda contracultura:

A su imagen y semejanza [de los chunchos], aunque disfrazados con mucho menos fidelidad, figuraron los “pieles rojas”, los “promeseros del Carmen”, los “cruz del Calvario” y otras cofradías secundarias que se van incorpo-

rando al rito con una gama de desempeños más vulgar y desgraciadamente “extranjerizante”. Entre ellos hay que lamentar la adopción de los “resplandores” que distinguen a los indios de los Estados Unidos de América, de los cuales también tomaron la denominación (Lavín, 1950: 24).

La distancia narrativa y los juicios de valor en la pluma historiográfica, en crónicas y en periódicos locales es común y muestran el grado de tensión. El danzante piel roja está ante todo en una manifestación que es consecuencia de un grupo local y que exhibe los efectos de su ecología (Barth, 1976: 15). Por lo tanto, desde esta visión antropocéntrica, el indio promesero puede mostrarse en permanente estado de relaciones límite entre “alteridades e identidades”; allí se construyen sus máscaras, allí se alberga por las noches y se cobija en su fogata, allí, con plumas y cantos, va conduciendo el culto a su tótem. En su motivo es posible identificar distintos patrones etnoestéticos que constituyen una performance litúrgica para un suceso completamente relacionado con su condición desprotegida en lo social y espiritual.

El tratamiento sonoro, consecuencia directa de intérpretes y artefactos, ha sido clave para proteger la esencia de su posición antitética al dogma cristocéntrico y al canon musical. También por medio de la danza y la música, es posible concluir que los actuales indios norteamericanos son una amalgama de colonizaciones fragmentadas, lo que permite suponer que su constancia en el tiempo produjo una diáspora hacia otros santuarios y regiones con cultos marianos, más al sur. Por lo tanto, es pertinente declarar que tanto el “ritmo ritual” como las estrategias de interpretación del “ser indio” habilitaron las coherencias frente a tanta paradoja identitaria mediante la sustitución de roles, como también del ensanche de los límites geográficos y simbólicos para un contenido ideológico, beligerante y nacionalista por todo el siglo xx.

La proximidad de la imagen asociada al sonido, y las refutaciones de muchos investigadores al suponer un origen en el cine sordo y mudo, y a la vez, en blanco y negro, merecen plantear intermediaciones fenomenológicas a su episteme. En efecto, el problema de la interpretación del indio aumenta en la medida en que aparecen los semblantes de sujetos en contraculturas que

desestabilizan la hegemonía política de los signos rituales, particularmente hacia lo religioso. Los caporales indios pieles rojas, y sus tribus nucleares y extendidas, se convierten en los puntales para construir una narración de la costumbre y así poder sumirse en su significación.



Figura 1. Dibujo a lápiz por Carlos Caroca en 1944, posiblemente Aniceto Palza (Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).

De manera análoga, elementos como los circos itinerantes, los contadores de películas, las historietas y cómics, la preponderancia de los movimientos sindicales o la mexicanización cultural del norte son solo algunos antecedentes para saber por qué se arrojan el color rojo y contra quiénes enrostran su *apartheid*. Asimismo, la sucia condición proletaria y mestiza que los adscribe no está a la altura para narrar epopeyas con raíces andinas. Era de suponer entonces que numerosas tensiones generadas por la Iglesia católica,

otros santuarios u otros bailes los hayan condecorado con el arquetipo excéntrico y foráneo. Un portazo en el atrio del templo y una bofetada de un indio a un cura son recuerdos que lo muestran con claridad.

Sin embargo, existe un signo potente en esta historia, cuando se rompe el telón del cinematógrafo y se inocular un personaje, otrora ficticio, en la retina de un Aniceto Palza Pizarro, el primer cacique piel roja (Figura 1). Todo lo que prosigue son derivas de ese acto, tan debatido y controvertido. No obstante, es preciso resaltar lo expuesto por el investigador Bernardo Guerrero Jiménez, quien defiende la idea de que la imitación es un acto ingenuo, ya que supone el hecho de que los actores no poseen la capacidad de crear sus propios modos y su propia ritualidad (Guerrero, 2018). Asumiendo las influencias del cine y sus relaciones de *indexicalidad*, merecen atención algunos gestos que poseen un tratamiento local y una imaginación dispuesta, especialmente desde la representación *performativa*, tiempos narrativos cargados de significaciones donde un penitente paga su manda y puebla un lugar inefable. Así, las palabras se desvanecen y no logran siquiera cubrir los contornos de una emocionalidad sobreabundante. Una máscara amerindia, en estos lugares, vuelve al mestizo un salvaje, lo reinicia, lo deviene, aunque sea por un breve momento.

3_LOS PAPELES SUELTOS [CONTEXTO]

A Pablo Garrido Vargas (1905-1982, Figura 2), violinista, académico, compositor, crítico musical e investigador, se le conoce principalmente por ser uno de los primeros impulsores de las bandas de jazz en Chile, cuando se desempeñó activamente en los “locos años veinte” como director de orquesta en la Royal Orchestra de Valparaíso y en la Big Band del casino de Viña del Mar. Sin embargo, poco a poco se fue distanciando del jazz y aproximando a los estudios de campo en el norte de Chile, generando profundas indagaciones etnomusicológicas, a la fecha muy poco (re)conocidas. Entre 1926 y 1928 recorrió Chuquicamata, Chiu-Chiu y distintas localidades rurales del valle, y en la década del treinta exploró múltiples fiestas de la provincia de Tarapacá (González, 1983: 40).



Figura 2. Pablo Garrido Vargas y baile pieles rojas en La Tirana, sin año (Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).

En la investigación antropológica, a Garrido se le destaca además por su documental grabado en La Tirana en 1944¹; no obstante, también tuvo la sensibilidad de escribir partituras y notas de campo que examinan aspectos precisos de la danza piel roja de Aniceto Palza Pizarro en los años cuarenta (Figura 3).

Las transcripciones de Pablo Garrido Vargas son una clara muestra de agudeza y penetración, que posibilitan una entrada *emic* a sucesos vividos, iniciativas que permitirían transmitir los ciclos del tiempo imaginado al ritual que congrega. Del mismo modo, dichas notas muestran la eficiencia alcanzada en un escenario de muchas observaciones directas cargadas de juicios de valor que arrojan el diagnóstico de una “acromatopsia intelectual”, en otras palabras, la imposibilidad de ver en colores un fenómeno que congela el tiempo y lo encapsula en discursos de proyección romancista, como es el hecho de “sentirlos perdedores de esos films”.

¹ El documental *La Tirana* (recientemente restaurado) es el primer registro de una fiesta religiosa popular localizada en la zona norte del país. El registro, de 16 minutos de duración, fue obtenido durante la celebración de la fiesta de la Tirana, en la Región de Tarapacá, en julio de 1944, por los camarógrafos Carlos Caroya y Luis Bernal, con dirección de Pablo Garrido. El video puede ser revisado en cinetecavirtual.uchile.cl



Figura 3. Aniceto Palza Pizarro, primer caporal piel roja. Fotografía tomada por Robert Gerstmann, 1940 (Colección Museo Histórico Nacional del Museo Histórico Nacional).

Las partituras de Pablo Garrido Vargas observan y escuchan tiempos imaginados, construyen la representación del mítico caporal Aniceto Palza Pizarro e inclusive proponen nuevas lecturas a la forma de narrar los acontecimientos. Tres ejemplos servirán como referentes de un breve análisis².

A grandes rasgos, la partitura llama la atención por relacionarse con un sonido de carácter pentatónico; sin embargo, este sería relativo, ya que solamente cuenta con cuatro notas que contendrían su estructura armónica, y de ellas se va desprendiendo la línea melódica de carácter silábico (Figura 4):

² Los tres ejemplos citados corresponden a documentos del Fondo Pablo Garrido, conservados en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

quele, quele quele,
 vas, vas, vas,
 a, le, lu, u, um...
 a, lí, a, lú...
 ayé, ca, ti,
 na, u, jam

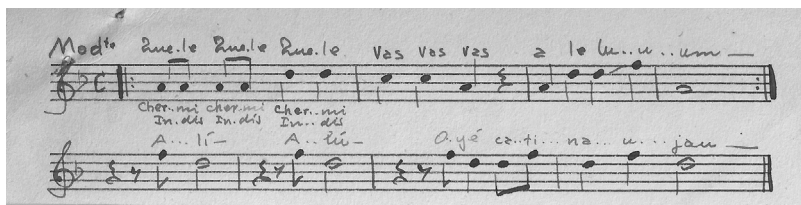


Figura 4. Partitura 1: “Quele - Quele” (Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).

En sus transcripciones, Garrido anota las alturas como si estuvieran en un modo menor o eolio, a partir de re, correspondiente con la asignación de una llave de sol y la colocación de un si bemol en clave. Por lo tanto, se deduce que el sonido no concierne en su totalidad a una estructura de re menor en partitura, sino más bien a una tonalidad pentatónica con cuatro sonidos, los cuales hace coincidir con las letanías silábicas en intencionalidad de una criptolalia. La asignación del re bemol y el si bemol con la letra c, al comienzo, coloca el compás de cuatro cuartos en tiempo moderato (Modº); se advierte allí una melodía modal que se comporta mediante saltos y que se reordena mediante un ritornelo. La intencionalidad de esos *fa* y *do* naturales le otorgan cierto color de escala menor, pero con la ausencia del séptimo grado o sensible (*do* sostenido para una escala menor armónica).

Para este segundo ejemplo (Figura 5), la partitura fue escrita como un andante con carácter de divertimento en compás de cuatro cuartos, planteado como un sistema de pentagrama a tres partes. En su escritura no atribuye un ritmo claro, pues hace hincapié en la primera estructura con línea melódica bajo una llave de sol. Abajo existen dos lecturas rítmicas

que estarían nutriendo el primer sistema. Aparentemente, se evidencia una disyuntiva al momento de colocar la forma rítmica, especialmente en el tercer sistema, que desestabilizaría los cuatro tiempos del pulso escuchado. La secuencia armónica y rítmica, bajo un *ostinato* del *tempo*, podría remitir a intencionalidades lúdicas y, por ello, se podría relacionar directamente con propósitos de danzas cíclicas, que pudieron haber sido realizadas por largos períodos.

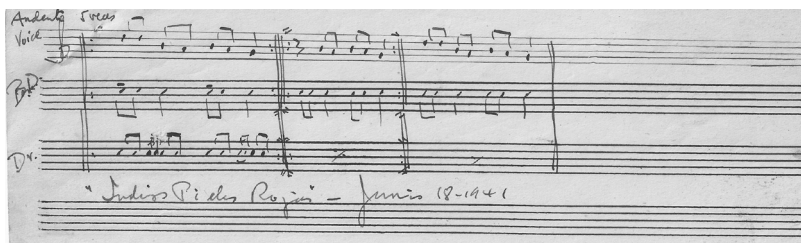


Figura 5. Partitura 2: "Fragmento Indios piel de rojas, cifrado el 18 de junio de 1941" (Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).

En un tercer documento (Figura 6), Garrido propone transcripciones alternativas en uso de *ossia*, recursos musicales de escrituras en que no se intenta borrar o cambiar los elementos, sino entregar opciones de interpretación. El fragmento posee dos *ossias* o lecturas distintas. En el primer pentagrama, coloca lo que escucha de inmediato, una especie de ritmo binario inconcluso, que no cierra. Resulta interesante su armadura en re bemol mayor, muy específico, que su transcriptor sintió bajo una coloratura mayor. Posiblemente, el uso de pífanos o flautines en esas alturas pudieron poseer un temperamento en esas tonalidades. Del mismo modo, es sugerente la intencionalidad de agrupar en modo binario algo que finalmente no concluye y no asigna con un indicador de compás. De este modo, coloca dos corcheas fuera de la primera barra como un comienzo anacrúsico (la, si, fa, mi, fa, re) donde el *fa* es el tiempo fuerte, o uno. Al no coincidir el ritmo binario en los tiempos ni las repeticiones, propone el primer *ossia* como una forma de escritura alternativa que mantiene la anacrusa del comienzo, pero pensando en un compás de cinco cuartos e

integrando ligaduras de expresión entre el la y el re. El tercer sistema, y segundo ossia, mantiene el compás de cinco cuartos y el re bemol mayor, pero no el comienzo anacrúsico, sino que le asigna a la primera corchea el tiempo uno.

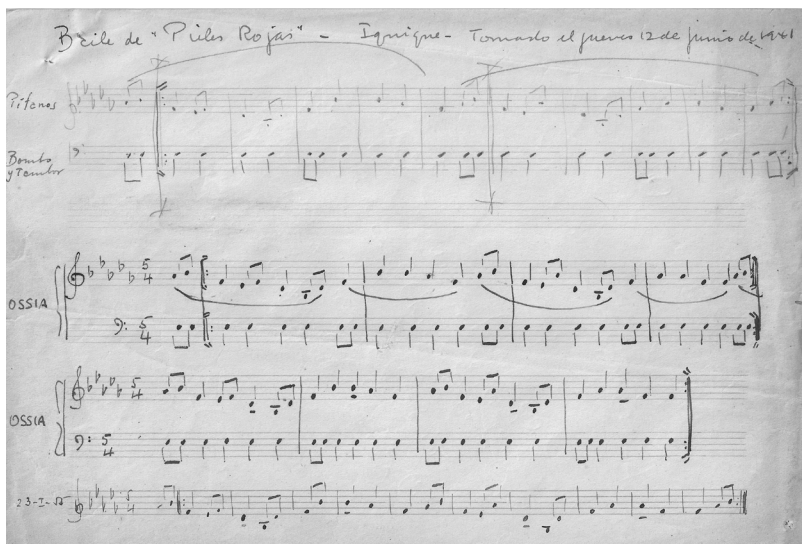


Figura 6. Partitura 3: “Fragmento Piel rojas para pifanos, bombo y tambor, para evento del 12 de junio de 1941 en Iquique” (Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).

Por lo tanto, es necesario volver a poner en valor la opción de las escrituras alternativas como una forma de pautar sonidos que nunca se terminan de cerrar dentro del esquema de notación tradicional. Dónde está el tiempo uno todavía no se puede afirmar con seguridad, pues son múltiples las formas para una notación mediante pentagramas. Y, sin embargo, resulta atrayente pensar que esos escritos fueron escuchados en regímenes de alta interacción simbólica y ritual. Los compases de amalgama presentes muestran algo que los investigadores no pudieron entender desde las lecturas occidentales, asumiendo con ello que los tratamientos sonoros han sido el resguardo de su tradición mediante aquella compleja metodología de la memoria del sonido,

y que son custodios del tiempo de la fiesta. Este gesto interpretativo no es menor si pensamos en la intención de estas cofradías de baile de situarse en lenguajes musicales alternativos al canon andino reinante a comienzos del siglo xx.

4_ EL TIEMPO IMAGINADO [POSDATA]

A manera de epílogo quisiera volver como un ritornelo en este documento al origen, para pensar en pieles, máscaras, plumas y narraciones extraordinarias desde una historia fragmentada y cicatrizada del habitante del desierto, para así dislocar ese discurso del correlato de la tragedia salitrera.

La importancia de la memoria para aquel que recuerda cómo fueron los sucesos posee un inmenso valor en el patrimonio inmaterial de estas manifestaciones. Podríamos convenir que las danzas y las músicas nacieron en gran medida por la redención de sus vivencias y anécdotas en la pampa, imaginando el tiempo, jugando de niños en oficinas salitreras, construyendo pistolas de madera y disparando a indios. No obstante, el *western* no define el relato de la gran mayoría de las sociedades religiosas que posteriormente se formaron. Sin embargo, las danzas del fuego representan un potente momento de apropiación de la ritualidad, para situarlo en otros discursos, aspecto que nos permitiría entender una trayectoria ritual ligada a los regímenes nocturnos como condicionantes del cuerpo en su límite desbordante.

Aniceto Palza Pizarro formó los pieles rojas simplemente porque se le ocurrió, tal cual le comentó a Pablo Garrido Vargas, que a su vez le contó a Margot Loyola Palacios (1997). No hay grandes metáforas ni epopeyas, no existirían tampoco únicas formas de imitar y crear nuevos modelos. Arturo Barahona González (Figura 7), discípulo directo de Aniceto Palza Pizarro, me contó similares relatos, me invitó a sentarme junto a su virgen, me cantó y explicó cómo diseñó los primeros bombos y cómo bailó por años de hechicero y, con ese gesto, me traspasó nuevos mensajes, nuevos códigos y nuevas interpretaciones; mis propias notas de campo quedan de testigo de ese testimonio (Méndez, 2016).



Figura 7. Arturo Barahona González, discípulo de Aniceto Palza Pizarro, caporal de baile Pielés Rojas Espíritu Santo, Iquique (fotografía tomada por el autor en La Tirana. Julio de 2015).

El tiempo imaginado es el momento en que resguardan las tradiciones. Allí, el etnógrafo tiene la potestad de cifrar acontecimientos con una sensibilidad que requiere reflexividad e intuición. Escribir una partitura permitiría volver ese tiempo atrás. Imaginar cómo habría sonado aquel ritual, aquel canto ceremonial, asumiendo todas sus limitaciones, es también preguntar cómo es posible que un narrador consciente de los sucesos cuente estas historias, dado que podrá así apropiarse de un código cultural, una necesidad de respuesta del piel roja frente a la amenaza de la extinción, de aquel que no tuvo un pasado, porque rompió el telón del cinematógrafo para combatir la opresión del juicio del que llega para quedarse y colonizar al colonizador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barth, Fredrik (comp.) (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Garrido, Pablo, y Rojas Castro, Armando (dir.) (1944). *La Tirana* (documental). Santiago: Dirección General de Información y Cultura. Recuperado de <http://cinetecavirtual.uchile.cl>
- González Rodríguez, Juan Pablo (1983). Cronología epistolar de Pablo Garrido. *Revista Musical Chilena*, 37(160): 4-46.
- Guerrero Jiménez, Bernardo (2018). Piel roja en la fiesta de La Tirana: El baile de Aniceto Palza. *Estudios Atacameños*, 57: 203-220.
- Lavín, Carlos (1950). La Tirana, fiesta ritual en la provincia de Tarapacá. *Revista Musical Chilena*, 6(37): 12-36.
- Loyola Palacios, Margot (1997). *Baile Piel Roja, Iquique. Conversación con Aniceto Palza, creador del baile Piel Roja, apuntes de terreno*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Recuperado de www.pucv.cl
- Méndez Sanhueza, Pablo (2016). *Los Piel Roja del Desierto de Atacama. Historia, músicas y danzas de Promeseros a la Virgen del Carmen en La Tirana (1930-2016)* (Tesis para optar al grado de magíster en Artes con mención en Musicología). Universidad de Chile.
- Núñez, Lautaro (2004). *La Tirana del Tamarugal*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

ANTROPOLOGÍA POÉTICA DEL ABISMO DE LO INVISIBLE

[LA MEMORIA ES UN DIARIO DE CAMPO]

Juan Carlos Olivares Toledo

Contemplando en mi memoria

Hacia aquel lugar

En el horizonte de mi mente

Se ha escondido el sol

Como un recuerdo que me llega

De su corazón

Ella no existe más.

Eduardo Parra P., 1975

1_ TRANSGRESIÓN E INSURGENCIA

Transgresión e insurgencia, romper los límites de la disciplina, romper la autoridad textual del observador objetivo —desde la eco/etno/historia hasta la antropología poética (Quiroz, 2018)— fue el destino de mi tarea antropológica. Avanzar en la penumbra, muchas veces estremecido, cruzar un páramo de palabras rotas & carentes de sentido. Luego, instalar una escritura brutal en el traslape poético, errar & errar en la inmensidad del mundo & la diversidad de los estilos de vida.

... pensando en las fulguraciones incesantes de la vieja, en el encanto insólito que emana de su hija, midiendo el inmenso precio que atribuyo a fijar sus palabras, ya no puedo soportar la investigación metódica. Tengo necesidad de empararme de su drama, de tocar sus maneras de ser, de bañarme en la carne viva. ¡Al diablo la etnografía! (Leiris, 2007: 561).

No se aplaca aún ese deseo del abismo, de cruzar al Otro lado, de dejar atrás las maneras clásicas del oficio & avanzar en la etnografía experimental.

Ese es mi motivo, el sentido profundo de nuestro trabajo antropológico, el viaje & todos los viajes, múltiples & diversos, distintos, reintegrando en el gesto la misma traza de siempre.

Las extensiones de agua se abrían ante nosotros y se cerraban a nuestra espalda, como si el bosque se hubiera adentrado tranquilamente en el agua para obstruir nuestro camino de regreso. Penetramos más y más en el corazón de la oscuridad. Reinaba un gran silencio allí (Conrad, 1997: 83).

Sensación casi de extravío, incertidumbre & miedo, oscuridad. Siempre habrá algo más allá de la inmensidad, no solo el estropicio & la muerte, sino también la salvación, la sanación & *crossroads* (encrucijada):

La etnografía posmoderna radica en un texto envolvente y proteico compuesto a base de fragmentos de un discurso que procure la evocación, tanto en la mente del escritor como en la mente del lector, de una fantasía merced a la cual pueda percibirse que, si bien fantástico, posea las claves propias del sentido común; y que de paso contenga aspectos de una estética integradora que lleve a esa mente lectora o escritora efectos —digámoslo así— terapéuticos. Se trata, en una palabra, de simple y pura poesía (Tyler, 1991: 187).

En la deriva, las etnografías del pasado¹ & sus afanes discursivos —relatos & relatos— no solo fueron construidas con los materiales densos del registro antropológico recolectado en jornadas de trabajo de campo en el ajeno (Olivares, 1987, 1995), sino que también en cada uno de ellos se manifiesta la presencia de otros materiales de distinta composición, invisibles & delicados, poderosos & relampagueantes. Son los recuerdos & los olvidos, las ausencias & las profundas máscaras de la memoria, el espacio en donde se depositan los trazos e inscripciones, los enigmas & sortilegios de los Otros.

¹ Muchas de ellas publicadas & unas pocas aún inéditas.

En este texto reflexiono brevemente respecto del rol de la memoria en la tarea etnográfica & muestro algunas exploraciones textuales & discursivas más allá del *Umbral Roto* (Olivares, 1995: 21-43). Son las huellas de la trasgresión & la insurgencia de la vida entera, la costura del etnógrafo a la palabra desnuda & precaria, aquella palabra terrible en la que el ajeno se aparece & conjuramos la distancia & nos “encontramos” (Quiroz, 1995: 13): es el viaje del etnógrafo a los mundos de su imaginario, & la consideración de la memoria & sus sedimentos como un diario de campo repleto de recuerdos & olvidos, destellos & sombras acerca de los Otros & el Uno Mismo, posibles de utilizar en la construcción de relatos etnográficos. Incluso, aquella memoria anterior a su ungar de etnógrafo.

2_ LOS MATERIALES DEL ETNÓGRAFO

Al retorno desde las lejanías & los ajenos, las alacenas del etnógrafo se repletan de cuadernos, libretas de campo & papeles sueltos llenos de escrituras, esquemas & dibujos, algunos [no muchos] garabatos indescifrables, memorias & megabytes de fotografías, archivos de audio [antaño, fueron “cassettes”], especies de su tesoro en las que no solo las voces & susurros, sino también las imágenes & sombras & destellos de Otros se pliegan & permanecen todavía en silencio e insignificancia. No solo allí, sino también en su imaginario, lugar de refugio de su experiencia de viaje, viajero & Alteridad, fragmentos & trizas, insumos & materiales otros & distintos [solemnes & magníficos], influjos de escrituras futuras.

En los viejos cajones de nuestros veladores, en nuestros dormitorios, en los estantes de nuestras oficinas, ahora los fragmentos se acumulan & reposan, amontonados, lejos de su lugar & tiempo de origen. En la oscuridad del marasmo del tiempo, arden en aquella hoguera silenciosa, se trasmutan en cenizas deseando renacer & volver al mundo en un relato de Alteridad: en los cuadernos de campo del etnógrafo, & también en todos sus registros, se han depositado todos los itinerarios de sus viajes

y derroteros, el encuentro de [con] la diferencia, creación². En su imaginario titilan las imágenes fragmentadas de las experiencias & también allí fermenta el texto futuro.

Algunas veces, esos registros se invisibilizan & se ocultan irremediables, naufragan en una oceánica transparente & sin dejar rastro alguno, desaparecen en el abismo del olvido & la ausencia. Son cosas perdidas del pasado.

No obstante —en ocasiones después de años—, los invisibles del imaginario [memorias/recuerdos] retornan & se materializan & sorprenden, aparecen en la superficie de este mundo, recuperan su lugar en la historia, destellan en el tiempo histórico, se inscriben en una cronología o, también, flotan en la quietud del tiempo cósmico, fuera de la historia. Así, papeles & pequeñas libretas, cassettes & anotaciones diversas, vuelven a ocupar un lugar en este mundo. El trazo de la anotación & las palabras se transforman en un “holograma” & cuando se hace girar la cinta magnetofónica de la memoria se vuelven a escuchar voces & susurros & se despliega la revelación, una antigua conversación entre distintos en un lugar lejano [incluso, algunos de los participantes han muerto & el lugar simplemente se ha transformado] (Olivares, 2018).

Incluso, en oportunidades —sin reclamo alguno, ni deseo, o también a causa de un destello del presente [canciones, paisajes, olores & texturas, etc.]—, desde la oscuridad del olvido resucita el imaginario de la experiencia de Alteridad. Entonces, la memoria se derrama & puebla el presente de cosas & hechos del pasado: en el aquí/ahora del etnógrafo se incrusta el allá/antes. Así, transformado en un monstruo “collagero”, vive a horcajadas entre este mundo & los otros mundos, lo real & lo imaginado se funden —transparentándose— en otra dimensión. Allí habita & escribe, intenta traspasar aquella nueva imaginaria a textos en donde únicamente se evoca. Es el aparecer de la metáfora, antropología poética.

² Los materiales de la diferencia también son memoria, el recuerdo de las experiencias múltiples de sujetos de Alteridad. El etnógrafo es muchas veces un arqueólogo en el imaginario de Otro. Entonces, en sus memorias de encuentro se depositan & mezclan muchas memorias. El etnógrafo es un palimpsesto.

3_ LA MEMORIA ES OTRO

Solitario, en la oscuridad de la noche, desprovisto & ausente, ahí, en la inmensidad del imaginario del antropólogo, la memoria es [son] Otro[s]. En ella, no solo se han depositado los acontecimientos, la[s] experiencia[s] etnográfica[s], el encuentro, la diferencia, memorias & memorias, sino también los recuerdos de la existencia, espejismos, imaginaríos diversos, hechos & encuentros, la experiencia.

Entonces, en el oficio del etnógrafo, la memoria es una traza del imaginarío del haber vivido & haber estado afuera [aquí/allá], en una lejanía feroz & cruenta, viajes & desplazamientos, el rugido de la Montero Sport entre las piedras & cascales de los caminos de Patagonia, Rupumeica o Butahuillimapu, lejanías & lejanías. En la memoria se representa el haber estado allá, en la inmensidad feroz, el oscuro & mutilado territorio de lo Otro & también lo vivido.

La memoria es profunda e insondable, un texto oscuro & transparentado —entero silencioso—, también de gritos & susurros. En ella rielan los recuerdos, palimpsestos, tropos & sombras, imaginarío & neblinas. Allí, todos los elementos inscritos en su universo parecieran fundirse hasta desaparecer en el abismo invisible: “El trueno del relámpago se propaga en los cañadones abandonados de la memoria. En los umbrales de mis ojos vacíos / la oscuridad aúlla mientras pare en los estratos fósiles el recuerdo” (Olivares, 2018: 172).

La memoria del etnógrafo se remite a unas realidades anteriores que son representaciones del pasado, en donde domina la idea del tiempo cósmico: en el abismo invisible de la memoria los hechos de antaño únicamente acontecen, reverberan en un océano de un único tiempo, destellan & titilan, aparecen & desaparecen, van & vienen. Allí, en la interioridad del etnógrafo, en su imaginario, universo del universo. Así, desde el invisible se derrama al imaginario el texto fantasmagórico de lo vivido & experimentado. Es una dimensión en donde el único ajeno es el tiempo histórico, universo collage en constante movimiento e irremediable. Incluso, a veces, nos pareciera la memoria cabalgar sin riendas en los pastizales del sinsentido. Incluso volvemos, una & otra vez —en un mismo viaje—, a recorrer distintos caminos & carreteras.

La memoria es un diario de campo repleto de recuerdos, traza & registro, no solo de todas las experiencias etnográficas, sino también de la vida entera.

Así, en el ejercicio de la escritura —algo definitorio en la cualidad de ser etnógrafo—, ella opera en su imaginario & resulta colaborante & magnífica en la construcción de nuevos relatos etnográficos. Igualmente, la memoria se costurea con los registros del trabajo de campo [*Fieldwork*] & los registros de la existencia; son materia de urdimbre & trama, casi siempre pueden cristalizar & representarse en un texto. Entonces, refiere & evoca un discurso, el encuentro de las diferencias culturales, la aparición del Otro & la aparición del Uno Mismo. Entonces, nadie es una huella desvanecida en los arenales del tiempo, antropología de las ausencias & etnografía lárca (Olivares, 2018: 67-70). Esta última trasciende a la antropología poética, está más allá: anuncia el fin del viaje de la existencia del etnógrafo en este mundo.

4 _ETNOGRAFÍAS DESDE EL DIARIO DE CAMPO DE LA MEMORIA

Pelusiones de la Julio Buschmann

Pelusiones de la Julio Buschmann, los mocos colgando & la nariz cocida, piñén en los pies descalzos & las carachas de la sarna en las muñecas de los brazos. Vamos al río a robar manzanas verdes, nos fumamos unos Liberty, tomamos pilsen & le hacemos al cuchillo. A orillas del tendido ferrocarrilero —en la oscuridad— escuchamos a los pájaros cruzar el cielo entre la humareda de las locomotoras.

A inicios del verano llega el Desbutal & las gaviotas se adentran al interior de la caja del río Chuyaca, los hombres recolectan mimbres & hacen canastos en la puerta de sus ranchos, tejen & tejen, & luego se adentran en la ciudad a vender sus objetos primorosos & magníficos: canastos de ropa, canastos de las papas, canastillas. En el río también recolectamos vidrios de colores depositados en el fondo del cauce & nos bañamos hasta el crepúsculo en los oscuros abismos de las aguas [ahora, siento temor a las aguas oscuras]. Encendemos una fogata & contemplamos el resplandor de un fuego anterior & primigenio.

En la noche nos juntamos en la calle —avenida Julio Buschmann—, algunos apoyan sus espaldas en la pared vieja de la casa de la abuela Sáfira Rosas, escupimos el suelo, conversamos e inventamos historias. A la medianoche no tenemos miedo, somos los dueños de la calle & la oscuridad. Entonces, nos vamos al cielo & soñamos [en esa época, la rubia de ojos celestes fue nuestro cohete preferido, barato & asequible].

El as de oro

En las tardes de llovizna, después de su jornada de trabajo, obreros & jornaleros de la construcción se juntaban en el expendio de cervezas del “Car’e Palo”. Sentados en un taburete a orillas del mesón, envueltos en sus paletós ajados & sucios, jugaban cacho, en pequeños vasos bebían vino tinto & fumaban Hilton. Al otro lado del recinto, en los “privados”, otros tiraban las cartas en un juego de brisca. Al final de una ronda ganadora, los gritos de los triunfadores repletaban el recinto.

Allí, el vino era un trago amargo al final del día. Un viejo tambor de aceite repleto de aserrín, encendido, lanzaba el vaho caliente de su infierno & las putas aprovechaban de secar la humedad de las calles en sus zapatos. Ahora, en Valdivia, no lejos de mi pueblo, en las noches de lluvia —al cerrar los ojos— ellas todavía me miran & ríen [mi memoria las congeló junto con el expendio de cervezas], & sus risas apagan el tictaqueo del agua sobre las techumbres. En la oscuridad de la noche, sus manos navegan en el océano de mi soledad.

El as de oro sobrevuela la grasienta superficie de la mesa; apartando sus negros sostenes, las hembras se tocan los pezones; en un revólver niquelado ríela el resplandor del fuego [allí, en ese infierno helado, la muerte espera agazapada su oportunidad]. En el aire turbio de la noche chocan los vasos, el vino se derrama en el profético silencio del fugitivo. Esparciremos aserrín sobre la sangre derramada. El as de oro, el pezón de las putas, el fuego, el vino & la soledad, el vaso roto & la lágrima, estarán siempre en la memoria. En los anocheceres de llovizna, los muertos me respiran en la oreja.

Aurora Catrilef

Una puerta al centro & dos ventanas laterales [tabla tinglada & maceteros de tarros repletos de geranios en el vano], un segundo piso & su escalera de gato, los catres en la penumbra del soberado & la llovizna despedazando sus plumajes en la techumbre de tejuelas. Aurora Catrilef & sus ojos verdes & sus pecas, el vestido azul & su pelo oloroso a humo & sus manos, largas & delgadas [la abuela Mina —en su juventud— había visto caer un avión en la ladera del volcán & un día se unirían los Schmolz & los Catrilef & la lluvia seguiría golpeando las techumbres de nuestras vidas; al pasar los años, las mujeres irían muriendo].

Una estufa a leña & un flojero atrás de ella, un trinche envejecido & una mesa de mantel de hule, entero florido. Allí, a medianoche las mujeres hacían el pan & lo dejaban leudando & nosotros nos mirábamos en secreto, esperando el fuego del instante más oscuro de la noche. Ese abismo magnífico en donde nos gustaba lamernos las brasas de nuestra desnudez, los besos como si fueran montañas en erupción. Allí se fundía la carne & una nieve ardiente se derramaba en tu penumbra (medianoche del 6 de junio/2017).

José Dolores Bachmann Guzmán

La casa de José Dolores Bachmann Guzmán era de tres pisos, traslape de tabla ancha & techumbre de dos aguas de tejuela de alerce. Abajo, una bodega de guardar herramientas, un pequeño gallinero & el lugar de aparcar el tñlburi de capota negra [algunas veces nos pasaba a buscar & mi madre y yo, encaramados en el coche, viajábamos a resguardo de la llovizna & la muerte]. Arriba, la cocina & los dormitorios, amplios & oscuros, el más pequeño —al final de un corredor estrecho— era el mío, catre de madera & colchón de payasa, un cobertor relleno de plumas de ganso & más arriba aún, el soberado entero repleto de trigo, arvejas secas, orejones de manzana & vellones de ovejas, espíritus & fantasmas & ratones cruzando bulliciosos [a la madrugada] el piso de tablas.

Afuera, había una cocina fogón. Allí —en el rescoldo—, las mujeres cocían tortillas, hervían en un caldero de fierro de tres patas los huesos del caballo muerto para hacer jabón & nosotros, al final de la tarde, asábamos los zorzales cazados en la arboleda & bebíamos chicha de manzana “picantita”. En la luz de la hoguera, jugábamos brisca & cantábamos canciones tristes de odio & abandono. En los crepúsculos de lluvia, la cocina fogón era el refugio contra las aguas & el viento norte &, luego, la noche inmensa & los relámpagos refulgiendo en las pupilas abiertas & dibujando figuras monstruosas en las paredes de tabla. En la arboleda, amanecían huellas de viajeros invisibles.

Ahora, algunas veces, sentado junto al fuego de otra cocina fogón [en noches de tormenta, arriba en la cordillera o en Detif/isla Lemuy/Chiloé & también en isla Luchín, en el archipiélago de las Huichas/Aysén)], ojeo los relámpagos, empeñados en continuar su trabajo en la superficie de las paredes, trazando imágenes endemoniadas & de espanto. Entonces, oculto entre todas las sombras & luces, me miro cruzar el despoblado de la eternidad, sentado junto a mi madre en el tílburí de José Dolores Bachmann Guzmán [10 de junio de 2017].

Ojitos de piscina

La Isabel usaba unos vestidos largos, repletos de flores, & bajo las primaverales telas resplandecía el tibio paraíso carmesí, el apocalipsis del deseo & la soledad, la lágrima. Ensartado & rubio, el cabello & los ojos del color de los celestes. Suave & olorosa a canela su piel [al crepúsculo me quedé crucificado a su beso, agonizamos juntos toda la madrugada]. Al final de la noche, resucitados nos fuimos a clases.

En septiembre de ese año cumpliría los cuarenta, era la mayor de sus numerosos hermanos. Algunas veces, ella amanecía con el cuerpo amargo & silencioso, los ojos repletos de lejanía & titilantes. Rauda bajando por Américo Vespucio, manejaba su auto, era diestra & arriesgada, me gustaba, fumábamos Lucky Strike sin filtro.

Algunas veces, al anochecer, huíamos de la ciudad rumbo al mar. Nada dejábamos atrás, nada. En el gesto de adentrarse en la noche & alejarse,

todo parecía desaparecer al unísono. En la carretera oscura brillaban sus ojos cuando mi mano se anclaba en el abismo magnífico: vamos a morir & nunca tuvimos miedo, el beso no tuvo tregua, lágrimas flamígeras & los arenales, estrellas & amores en desguace. En el filo de la madrugada, empuñaba una flauta de madera & tocaba, hacía gestos de conjuro a las aguas terribles & bailaba la alegría de la libertad.

El latúe de Pucopío

Aún no amanece, cargamos gasoil a la salida de la ciudad. Sentimos la llovizna caer sobre el techo de la Trooper. Café & cigarrillos, susurros & música, Jim Morrison cantando “Roadhouse Blues”. La cordillera, lejos, nos espera, las gentes, la luz del Kalfv, las aguas & su poderío, el feroz rielar de la gota pura entre los peñascos de la cordillera, la esperanza & la mirada protectora de los Ngen. Andamos en el camino, somos etnógrafos viajeros, parientes de los invisibles & de los ausentes, también de los “mágicos” de las cordilleras benditas de Butahuillimapu.

La Trooper, en el ripio se desempeña de manera poderosa. Muchos años manejando en caminos infernales, todo es fácil. La Misión de Rahue ha quedado atrás, es junio. Al anochecer bailaremos wishalestro & comeremos carne de vaquilla, haremos ofrendas a Huenteyao. Ahora, el ripio & el pollo, Misión de San Juan, nos internamos aún más en la cordillera sagrada. En medio de la noche, desde las colinas desforestadas de Huitrapulli saldremos a Pucatra, espíritus & celajes. Los maestros de ceremonia hablarán del mejor latúe, el de la zona de Pucopío, iremos a buscarle, pondremos una rama en el rehue del Nguillatuwe, veremos perros azules & bestias fosforescentes, los ojos incendiados como un enorme faro en la oscuridad, visiones & visiones.

En la noche, en las cordilleras de Butahuillimapu, lloraremos la ausencia de sus besos. Canten, canten los shamanes en las arenas amarillentas de Pucatra. En la casa de Aguelito Huenteyao, ahora eres un bendito, repleto de Newen, poseído andas la tierra entera. Las montañas arboladas de la cordillera se abren & derraman sus secretos.

La caja de la Trooper está caliente, la tibieza la puedes sentir, se estremecen los engranajes, el aceite se desliza entre los metales, es mediodía. Ascien- des entre el espinazo de las colinas, es el retorno. Entonces, recuerdo mirar la lluvia caer sobre el asfalto de la avenida Julio Buschmann, el paso de las micros rurales de Tito Baima atiborradas de campesinos pobres & sin futuro, & también recuerdo el olor & la humedad de las chicherías en Chuyaca, en donde los pionetas vienen a recuperar fuerzas mientras los camiones esperan ingresar a la ciudad & descargar las mercaderías.

En esas tardes, tomar mate & comer papas asadas al horno, con picante de ají cacho de cabra, mirar sus ojos, tocar su vientre & olvidarse del mundo mien- tras la lluvia golpea el techo de calamina & la penumbra del crepúsculo asalta los cuerpos desnudos. Tendido en la inmensidad del Nguillatuwe de Huitrapulli me pregunto si todavía estará allí el camino de retorno a casa. ¿Estará?

The sheltering sky [dando jugo con Paul Bowles]

Recién el amanecer, el ESTRELLA DEL ESTRECHO cruza las serranías de Ronda & comienza suavemente a descender rumbos del Mediterráneo, Algeciras. Los túneles se suceden uno detrás de otro. Pegar los ojos al vidrio de la puerta, en las curvas cerradas, mirar de costado la locomotora diésel, apartar penum- bras, beber café en el coche comedor.

Al mediodía, en el transbordador de Transmediterránea —en el borde africano de las aguas— hicimos amistad con un comerciante de Tánger, la blanca. Fumamos Chesterfield sin filtro, en silencio mirando el horizonte delante nuestro & los acantilados de las montañas hundiéndose en el mar. A media tarde, desembarcamos & después de eso nunca fuimos los mismos.

En Asilah estaba ella, recostada sobre una pared blanca del mercado, usa- ba *niqab* negro, negro azulado, profundo, & sus ojos eran color esmeralda. En ellos resplandecía un invisible secreto. Sus manos tatuadas en henna de co- lores, iconografía de su condición, su pertenencia & sus sueños, la situación. Me hablaba bajito, como la brisa del Rif [fue en Asilah, 1998] & nunca, nunca he podido olvidarle. Fui un “nazareno” en viaje, lejano & tardío [yo mismo me condené al regreso].

Ahora, irremediables vagamos en el mundo, nostálgicos de Otriedad. En las noches, la memoria sueña con pueblos blancos & celestes encaramados en las estribaciones del Rif & bebemos café a manera de homenaje. En la oscuridad silenciosa, nuestra soledad es inmensa & magnífica, & sus ojos titilan & titilan, & recuerdo África, las montañas & Chechauen & Ketama, el “chocolate” & los ojos color esmeralda, el pan de la mañana, la carne frita con cilantro, el té con hierba buena & el café, el Chesterfield sin filtro. Es el infame gesto de una liminidad imposible, el éxtasis del juego de lo imperecedero en la finitud de la vida.

Los atavíos del infinito [24 de mayo/2018]

Los etnógrafos de la garúa se van con los shamanes al Nguillatún de Rupumeika, son los azules [kalfy] de la PuelMapu, bailarines del rocío & los mágicos de Rupumeika, Riñinawe & Maiwe bailaron choike en el Nguillatuwe, no lejos del Ngen & titilaban las kaskawillas en el silencio de la noche [el piuke halcón del sol], lo vi, & las montañas arden en el fondo de las aguas & los pájaros, el relámpago, el vuelo del infinito entre los rastros de la memoria, colores.

Lanzaremos conjuros a la distancia, llegaremos atravesando la inmensidad, el asfalto caliente en la carretera a Xexauen, la estrella de la muerte se revuelca en los pantanos de mi soledad, el abandono me dejó crucificado en el arcoíris de la mañana, inmóvil el ojeo mirando la tierra girar ebria, la vastedad del universo sin sentido, no inquieta, la alteridad de la muerte.

Dijimos: Panguilef, ven a la vastedad a bailar purrún & la noche se arriima en el ojo triste, la pupila negra del dolor, cruzando los despoblados polvorientos de Patagonia. Entonces los aguaceros, & llegamos a Rupumeika: también allí el dolor de las gentes era una estrella en el cavileo [etnógrafos de la garúa].

Darfur, no se olviden de Darfur. Los pastores Yanyauid contra los Fur, los Zaghawa & los Masalit. La zorra en ese Mekong del tercer milenio. No olviden, Darfur.

No les creo a las vastedades, tengo sus mentiras en el baldío de mis ojos, cuando me muera, me entierren en el cementerio de San Juan de la Costa, o en el de Ñiriwao, o en el de Pilkaniileu o en Ingeniero Jacobacci o también en Río Mayo [anda la muerte suelta en mi corazón, el plumerío de la sangre, el ojo de vidrio azul, su nombre & su aliento, la olorosa, los atavíos del infinito].

La Teknomachi & el Etnógrafo

En el abismo de esta mirada mía, la Teknomachi sobrevuela el vacío buscando consuelo a sus pewmas de angustia: “mágico, cuida tu pivke, me dice” [el Ngen de la Teknomachi es el agua de las montañas & los mallines, allí, en los valles arrasados de erupciones volcánicas].

La Teknomachi & sus poéticas de las aguas & los relámpagos, sus labios de mucha muerte & mis ojitos de dos colores [la caja de la Trooper está de la conchesumadre & nada importa el barro & seguimos subiendo, subir & subir], me susurra en la oreja un *tallil*: es la preciosa voz del infinito, pronunciando mi nombre, anunciando mi muerte, mi Teknomachi.

Ella ha hecho su nido en la soledad de mi corazón. Entre cada trance & su vuelo me mira desde el infinito, desde el abismo de lo trascendente & me abre a las visiones & los sueños, me abraza de su oscuridad.

Entonces —esta noche—, entre la escoria de este mundo despoblado, bajo la techumbre de las sábanas del cielo, duermo solo, como un pájaro viejo —inmóvil—, a orillas de la oscuridad horrorosa de la muerte.

5_COSTURA FINAL DEL ETNÓGRAFO FURTIVO

Al considerar la memoria del etnógrafo como un diario de campo & utilizar los materiales —referidos al ámbito de lo antropológico— almacenados/depositados allí, se vuelve a viajar en dirección de lo alejado, lo ajeno & lo extraño: la memoria es un trazo de tiempo cósmico disponible en su imaginario. Así, el viaje pareciera repetirse & reiterarse una & otra vez. No obstante, es —en rigor estricto— un nuevo, doble & diferente viaje, una

travesía múltiple en el océano de su imaginario, un único tiempo en donde todas las memorias, las propias & las de Alteridad, se han fundido en una sola imagen. Entonces, en la agusal donde flotan aquellos objetos de la memoria, el etnógrafo encuentra materiales & mediante la operatoria de su imaginario inicia la reconstrucción de los acontecimientos, las escenas imaginadas de su inmersión en una alteridad de Otro tiempo.

Así, el etnógrafo conjura lo alejado, lo ajeno & lo extraño. Aquellas dimensiones de exclusión —mundos estancos— desaparecen, se transparentan & sus pasos avanzan entre aquella epifánica totalidad & todo acontece [movimiento]; los elementos concurren & se agrupan & relacionan según un guion invisible e implícito, mimesis & modelo, matriz & flujo, reflujo. Sus ojos vuelven a recorrer el imagerío de su imaginario [observa & participa]. Ahora nada es alejado, nada le es ajeno & mucho menos extraño. Entonces, la palabra & la metáfora: el etnógrafo fija los imageríos & los representa en textos etnográficos poéticos.

Estos, drásticamente se apartan de los clásicos textos etnográficos & de la supuesta objetividad inscrita en su concepción & despliegue narrativo. Ellos no pretenden asumir la existencia de una distancia entre el etnógrafo & el Otro, & desde allí proclamar la cualidad objetiva de la tarea etnográfica. Al contrario, los relatos anuncian & describen —sin prudencia ni temor— la imposibilidad de construcción & cristalización de aquella proposición objetivadora, eje & perspectiva esencial en la antropología moderna & su tradición analógica (Reynoso, 1991: 39). Así, se manifiestan como relatos de ruptura & trasgresión que buscan la construcción de un modo discursivo desde la dimensión de la memoria, ese mundo de los materiales difuminados & los recuerdos de la existencia y/o el trabajo profesional de un etnógrafo. Es una narrativa de la totalidad, de la esfera & de los giros, una entidad sin coordenadas & sin fin inmediato.

Así, en cada uno de los relatos etnográficos, el etnógrafo se encuentra “costureado” & “traslapado” a la Alteridad, la diferencia cultural. El Otro & el Uno mismo son una única entidad, & sus contornos & límites conviven en un único espacio discursivo, el de la inmersión. Acá, el recurso de la fusión —costura & traslapo— consiste en “dislocar” el tiempo histórico de la narración, situando al etnógrafo en eventos de tiempos disímiles al interior

de la secuencia narrativa, provocando una epifanía de tiempo cósmico. En los momentos de escritura, el etnógrafo no busca conjurar ni abjurar de aquella situación & posición. Al contrario, su intención es la escritura de un discurso en donde se le muestra formando parte sustancial de las escenas, protagonista, & fundamentalmente transformando la narración en un influjo de alteridad, un dispositivo textual para la evocación de Otros mundos culturales o situaciones de alteridades en contacto & relacionamiento. Evocación imaginaria, ellas volverán a cristalizarse en los imaginarios diversos de los lectores, según las particulares maneras de cada cual & las ocasiones de lectura.

En esta etnografía experimental, el viaje hacia la Alteridad o la Diferencia emerge como el guion estructurador de su creación discursiva: irse & cruzar el umbral, avanzar en el despoblado, liminidad [en lo ulterior, es el *storyboard* de una *road movie*]. No solo aquello, el viaje del etnógrafo es un itinerario hacia la interioridad de su imaginario, introspección. El sujeto abandona el presente & se aparta del mundo cotidiano en donde generalmente habita & persiste [es su protesta, la insurgencia]. En silencio —lentamente— se adentra en ese espacio en donde el tiempo & sus secuencias están alteradas o simplemente parecieran no existir & allí, contra la bóveda oscura del olvido, observa el profuso imaginario en movimiento. Cuadro a cuadro ausculta en su escenario memorioso, buscando aquellas imágenes no solo repletas de sentido sino también otras significativamente poderosas, significativas, imágenes “duras”, en donde —en alguna medida & magnitud significativa— se sospeche la posibilidad de representar el metatexto de su afán, el libre desplazamiento del etnógrafo entre dimensiones diferentes [el viaje en las alteridades]: así va recuperando de su memoria —su diario de campo— los materiales de la escritura.

Valdivia, 2018/2019

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Conrad, Joseph (1997). *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza.
- Leiris, Michel (2007). *El África fantasma*. Valencia: Pre-Textos.

- Olivares, Juan Carlos (1987). *Qué olvidado estaba el hombre* (Tesis para optar al grado de Licenciado en Antropología). Universidad de Chile.
- (1995). *El umbral roto. Escritos en antropología poética*. Santiago: Fondo Matta/Museo Chileno de Arte Precolombino.
- (2018). *El hielo del relámpago. Otros escritos en antropología poética*. Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Quiroz, Daniel (1995). El oficio del etnógrafo y la etnografía como artificio: reflexiones y presunciones. En Juan Carlos Olivares. *El umbral roto. Escritos en antropología poética* (pp. 11-17). Santiago: Fondo Matta/Museo Chileno de Arte Precolombino.
- (2018). En busca de las nacientes del Nilo... o un ensayo de historia autobiográfica. En Juan Carlos Olivares. *El hielo del relámpago. Otros escritos en antropología poética* (pp. 175-180). Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Reynoso, Carlos (1991). Presentación. En Clifford Geertz *et al.* *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp. 11-60). Barcelona: Gedisa.
- Tyler, Stephen (1991). La etnografía posmoderna: desde el documento de lo oculto al oculto documento. En James Clifford y George E. Marcus (eds.). *Retóricas de la antropología* (pp. 183-204). Madrid: Júcar.

SABERY MELANCOLÍA EN QAQACHAKA

DIARIO DE CAMPO

Ángela Parga León

*Los recuerdos son necesarios, pero para ser olvidados, para que
en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis,
nazca al fin una palabra, la primera palabra de un verso.*

M. Blanchot

Abriste la puerta de golpe: “Ahora puedes salir”, expresaste.

Afuera, los restos de comida eran evidencia del trastorno humano: vasos en la tierra, platos y vasijas untados de grasa lustrosa y, en la fuente de las sobras, los ollucos y el camote lucían acartonados bajo el sol.

“Come, estás muy flaca”, me ordenaste.

¿Cómo alimentarme al interior de aquello que me devoraba en ese patio alojado en la gran garganta de una eterna caducidad (Benjamin, 2012 [1925]), en el confín tenebroso de la cuenca intramontana? Yo, más bien arrojada a esa gran boca de lo irrepresentable, siendo paladeada por el confín del tiempo en el altiplano orureño.

“Lo irrepresentable es el problema”, te digo. Y porque siempre sabemos a algo, debemos distraernos y alejarnos de ese umbral albergado en la muerte.

La tarde anterior en Challapata, el polvo se levantaba en la caminata ensuciándonos los pies. Tu hermana, la más joven, cada cierto tramo insistía en sacudir sus chinelas negras y tú me ordenabas acelerar el paso. En el mercado, las cholas me observaban con una risa entre dientes, te saludaban de la mano, blandamente, como si entre ustedes existiera una desconfianza o un desamor. Socarronamente inquirieron si aún estabas soltera, ¿recuerdas?

Sumergido en los sahumerios de la calle, mi cuerpo, cerca de esos cuerpos, lucía como un esperpento, el espectáculo triste de un maniquí desplazado por la exuberancia de los tubérculos, por el hálito que el bolo de coca

provoca en los “cocanis”, o las cinturas ceñidas por las faldas y enaguas y cintas y medias, y pliegues y pieles y aroma a chicharrón.

Lo inasible o irrepresentable nos trasciende completamente: me pediste que aguardara una hora y algo más dentro del combi, los aimaras se detenían a saludarte ahí fuera también; respondiendo con el tono de una hoz, lucías un traje típico del lugar, negro, bordado como tus trenzas —repetías ante la gente que yo era tu “suegra”, confesó tu hermana más tarde—. Al interior del auto, un niño no cesaba de tocarme el cabello, más corto que el suyo y que el de muchos en esa progresiva y silenciosa aridez; “calla y no preguntes”, me advertiste, cuando ya sentada a mi lado notaste que miraba fijamente los bultos negros enhuinchados, también en adhesivo negro, cargados en la combi.

Entre los cuerpos y los bultos, mi ser se disponía a la melancolía por la mudez del Aka Pacha¹, tal como el de un alma condenada sobre el espino; yo, la etnógrafa, extranjera, enfrentando la mudez de las cosas y la experiencia de su fracaso para siquiera nombrarse en la tarde derretida, dispuesta a la fractura referencial y restringida, ante la evidente compañía de muchos kilos de cocaína, di oídos a las conversaciones, bromas y risotadas que en aimara me fueron hilvanado y desuniendo a ti, en el trayecto a casa de tus padres.

¿Recuerdas el trote de las vicuñas? ¿A las pastoras de ovejas en el espejismo de polvo, cediendo al calor? ¿Y a Pusi Chakani² atravesando el Hanan Pacha³, cuando ya te dormías acurrucada en la joroba del neumático? Esa noche, bajo la Cruz del Sur, cualquier camino prometido por la historia se quebró en pedazos. Allá, en el cielo, una llama bebía de mi destino salvífico hasta desposeerme y dejarnos fusionadas en la intimidad de tu sueño. ¿Pudiste notar el pasaje del día a la noche?

A nuestra llegada, tu pueblo festejaba en las calles angostas, y espléndido nos fue conduciendo a una luz interior concéntrica desde donde podía verse

¹ Plano medio del universo andino, morada de los seres vivos y lugar de encuentro o visita de almas y dioses.

² Forma astronómica de la Cruz del Sur, en el mundo andino es representada como una cruz cuadrada, la chakana.

³ Primer plano del cosmos andino, lugar de los dioses y espíritus tutelares, gran lago donde los primeros astros bebieron.

un escenario y a distintas comparsas formadas tocando “jula julas”⁴: “¡Ahí se ve mi padre, el que sostiene el estandarte del pueblo y marcha! —señalaste, indicándome con tu índice—. Aquí puedes comenzar a grabar desde lejos, pero no muestres tanto la cámara, quítate la chaqueta”.



Figura 1. *Al interior de la pequeña cocina y dormitorio, el mundo viene a habitar con sus moléculas de sonido, allí en la caverna, en el estómago de la intimidad familiar, en una atmósfera blanca y espesa, todo enser es una forma custodia, una filigrana que muerde mi cuerpo en miniatura. No hay modo de huir ni de participar, soy engullida por el camastro* (Archivo Ángela Parga León).

¿Es que no recuerdas cómo la noche excesivamente fría hacía temblar mis huesos? ¿Olvidas cómo arrastraba una sombra de niños al igual que Wiracocha⁵, avanzando desde el sol hacia el inframundo? Yo, perro

⁴ Danza aimara común en la zona de Oruro, Bolivia. Se acompaña de zampoñas y se asocia a cuestiones religiosas o rituales como la fiesta de la papa, en el mes de octubre.

⁵ Hacedor y sustancia de la que están hechas todas las cosas; luego de finalizar la creación, su caminata sobre las aguas le dispersó en el océano Pacífico.

atravesando almas sobre la superficie del agua, sentía quebrarse la historia en pedazos, comprimiéndose en pequeñas escenas: ancianas desdentadas, acuchilladas en el umbral de sus hogares, el perfil celeste y áspero de la montaña, el amasijo de orines y canela acoplándose al escenario colectivo y despojándome de mi condición de persona, metamorfoseándose en lo que ustedes llaman “Q’ ara”, en un ser sin vigor, una carencia, una existencia desnuda (Laime, 2004).

“Vamos a la casa”, interrumpiste, y te seguí con una pasión, abrazada obstinadamente a tu espalda, desconociendo el despliegue temporal de mi historia otra (Figura 1).

¿Sabes? Aún no descubro lo que perdí, no es sustancial, quizás, talvez no hay pérdida siquiera; apenas comienzo a deshacerme de tu diferencia y ya he logrado disociarme de los filamentos ciegos con que tejo estas palabras.

Melancolía, un sentimiento con el que la etnógrafa puede disfrutar de la materialidad de un mundo sin traicionarlo, a pesar de haber sido desalojada ella misma por la historia de tal⁶, abrazándose a eso de lo que en el encuentro etnográfico se fue separando en sucesivas ondulaciones al cabo de una tarde. En el despliegue del cotidiano, lo desconocido puede advenir apocalipsis, pero también justicia o benevolencia; ya lo sabe tu madre, despeinada y canosa, aborreciendo mi delgadez blanquecina bajo la luz templada, preguntando por mi salud tras la creencia de una probable enfermedad, examinando la chaqueta de cuero que tanto incomoda entre los atavíos multicolores y pregantes usados por las cholas saludables: “¿Por qué comes tan poco? ¿No tienes falda? ¿Estás casada?”, todas preguntas a las que no pude acertar para dejar de ser la confesa que asoma su cabeza hacia los mallkus⁷ —tengo una hija, una wawa—, confiando en la sobrecarga de la palabra, arrojada a la vanidad de los acontecimientos en casa de tu padre, el alcalde.

La melancolía no es una afección o una dificultad, sino un saber. El modo de nuestra relación no ha sido decadente, sino melancólico. La tristeza no es

⁶“Mediante el lenguaje no se comunica nada, lo que comunica el lenguaje no puede ser medido o limitado a partir de fuera, por lo que todo lenguaje posee su única e incommensurable infinitud” (Benjamin, 2007 [1916]: 147).

⁷ Espíritus tutelares alojados en los volcanes y montes más altos.

condición propia de nuestras diferencias, princesa aimara: es en realidad una disposición de la mirada. Allí, en la oquedad de una tradición que se desembaraza de todo juramento, que quebranta el encadenamiento histórico y que desune mi yo empírico, al paso en que este va perteneciéndole interiormente a la plenitud del flujo del encuentro contigo y con los tuyos.

Tatuadas en tus ocho enaguas, mi forma y conciencia fueron intencionando su hundimiento en los mandatos del festejo, era tu hermano casadero el que desahogaba un charango mientras las más jóvenes sacrificaban pollos y un llamo, tumefacta y arrodillada en la tierra, asistí al descuartizamiento de los animales por tu hermana, la menor. Adobamos la carne, no sin antes rociar su sangre en el tierral, chayando⁸ a la Pacha. Y eras tú quien enjuagaba el menaje sacrificial, tiñendo de bermellón el patio donde el horno resoplaba, los orines se esfumaban bajo la fragancia metálica de la madrugada. Las almas en el panteón contarían horas antes de que una estrella lloviera en la chacra.

Vendrían las palabras más dulces de tu padre, en castellano: “Usted descanse nomás”.

Debí esa madrugada cobijarme en un medio piso repleto de aguayos tejidos por ti, textiles “con un corazón dentro” —me enseñaste—, y en el éxtasis de mi cuerpo extenuado bajo los cuerpos urdidos el saber melancólico perdió toda referencia respecto de mi persona. En el sueño, traídos a la vida, tus celadores hechos de fibras son el ejército paralelo al de la caza de cabezas y sus khipus.

Entonces, ¿no eres mula como yo?, traficante de corazones, eres. En estos días, ocurrido un ciclo, puedo revelarte mi desfondamiento por aquel tiempo, el titilar de esa música apenas, el timpaneo jamás representable que aún alcanza a conmoverme. ¿Puedes traer a la memoria el exilio de Ururu⁹ bajo el rifle de tu padre? ¿La tempranera cremación de Venus en el horno?

Te hablo de los bombos a lo lejos, del reguero de sikus y chilas¹⁰ sembrados al alba, aproximando su ritmo a nuestros oídos. “Desayuna

⁸ Chorreo de alcohol sobre la tierra en agradecimiento al tiempo, espacio y sus movimientos.

⁹ Ururu es la figura del primer lucero que acompaña a Venus. En la oralidad se les representa como dos hermanas que bajan fugazmente a la Tierra.

¹⁰ Zampoñas de mayor (sikus) o menor tamaño (chilas).

aquí dentro, y si alguien pregunta no digas que eres chilena”, me instruíste. Un sentir luctuoso que me desprendía de mí misma y me empalmaba a ti comenzaba a borrar a la etnógrafa y sus herramientas de registro. El etnógrafo es una especie de espectador, de un yo desfondado en el anonimato del ser, conmovido, confundido o fundido con su objeto, insisto.

A medida que llegaban las comparsas de hombres jóvenes y maduros, debilitados por la embriaguez, el patio interior les concedía amparo, cerveza y ollucos asados; entre los numerosos invitados, ¿eran tú y tu padre un solo *Big Men*? ¿Eras tú quien, vestida de traje, antecedía aquella fila de mujeres serviles a los músicos? ¿Fuiste tú, princesa aimara, quien agitó rápidamente la puerta, trancándola por fuera?

Como en el insomnio, dentro de la habitación esa mañana todo aparentó un oscuro silencio absurdo. Sin embargo, la noche del insomnio no es más que el aparecer de un todo desaparecido, porque los ruidos nos han abandonado también, aparece que nada aparece (Blanchot, 2002 [1955]), no hay objeto ante el cual haya experiencia, hay simplemente un centelleo de las pupilas en el espesor de la penumbra, no hay sujeto ni objeto que identificar. Ñusta, en el momento de la muerte la propia singularidad de la subjetividad queda devastada: ¿acaso no comparecí ante los secretos de tu peinado deshecho? ¿No comí de tu mesa? ¿No fui suficiente soporte para la tinta de tu pluma?

Debes saber que ahí, en aquel encierro, junto a las teteras y el azúcar quemado, oí pulsar los sikuris¹¹ con toda su potencia. Mientras tu séquito de cholas desembarazaba la deuda multifructífera ante los músicos, la melancolía en la escucha de esta etnógrafa sin puerta y sin ventana, abismada en la plenitud del agudo sonido de las zampoñas y el retumbar de los bombos: Ñusta, mi ida a tu encuentro no murió en ese aislamiento que no concedí, que me impusiste por temor y diferencia, ahí, fui pastora sin ovejas, pastora en la tristeza de mi disposición a un hundimiento que

¹¹ Sinfonía andina interpretada por bombos y zampoñas de diversos tamaños; la preeminencia de zampoñas largas refería en nuestro caso a la antigüedad de las familias invitadas a la celebración, en la zona de Oruro, Bolivia.

activó la desaparición de cualquier testigo o límite. “La pasión melancólica no tiene disciplinas, no demarca, no centra, no elabora, no performa, no intenciona, está vaciada en el objeto pasional, desea deshacerse de la hipóstasis del sujeto y objeto, grandes inventos de un conocimiento insensible” (Galende, 2018).

Te advierto que la sentencia tenebrosa del encierro no pudo clausurar nuestro encuentro, pudo intensificarlo para volver anónimo ese resto de soberanía alojado en la construcción de una subjetividad predatoria de la etnografía. En el fondo, la tristeza indistingue valores morales, cualidades, relaciones objeto/sujeto. En la destrucción total de la puesta en común de lo que jamás ha sido compartido aflora la única justicia —me temerás, de seguro—.

Después de un tiempo, debo confesarte, decido deshilar los filamentos ciegos de aquello que es siempre otra cosa de lo que es; en el abismo en que mi ojo solo podía oír, palabras, cosas y sikuris eran constelaciones infinitas, pues no hay rememorar lineal en el flujo de los acontecimientos, ni aparataje conceptual —toda inscripción es imposible—, ni testificación del flujo (Figura 2). Y es que la tristeza no es una propiedad subjetiva, no hay un yo triste. Melancolía es el nombre para una convergencia que no pudo ser postulada en términos de una relación jerárquica entre nosotras, tu distancia me probaba con sus sentidos, como aquellos que tironeaban de mi pantalón o querían alcanzar de mi cabello en plena calle. Como tu madre probándome todas sus polleras, deshechos del dentro y afuera en el *continuum* de su existencia.

¡Me encerraste, Ñusta!, me escondiste de los cocanis y de tus propios temores arriesgándonos a olvidar el recuerdo de una fiesta que aguardaste desde la infancia y aunque no fueras casadera. Después de todo, sentí incomodidad, pero también el gozoso descubrimiento de lo más profano en la sagrada celebración de vuelta de mano de tu familia, a los comuneros. Gran acumuladora de signos, en estos días de tristeza apilo dispersamente los acontecimientos anárquicos, las escenas se disponen de un modo similar a como se bordan los detalles de tu sombrero, sus fragmentos exhiben toda la precariedad de la puesta en escena de un drama infantil, el montaje que enseña tu “caja negra”.



Figura 2. *Es un exceso, es un hecho social total, es un anuncio, un juego de artificio y de tiros; el sikuri se aproxima, refleja su palpito en el tazón de agua acaramelada para mi consuelo. Puedo ver a los comuneros sentarse en la grada, puedo ver tu serpenteo Ñusta, como un acordeón, alargando y contrayendo la puerta de la madriguera* (Archivo Ángela Parga León).

La honesta melancolía del saber y su ciño a la alteridad es una profundización total de la intención, donde no hay resto de sujeto: náusea, momentos de anonimato, donde “sujeto” es el nombre para lo que llega tarde a todas las fiestas, porque cuando llega, la fiesta ya aconteció (Agamben, 2014: 132).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2014). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo, homo sacer III*. Valencia: Pretextos.
- Benjamin, Walter (2007 [1916]). *Obras: Libro II / vol. 1: Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura. Estudios metafísicos y de filosofía de la historia. Ensayos literarios y estéticos*. Madrid: Abada.
- (2012 [1925]). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada.
- Blanchot, Maurice (2002 [1955]). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Galende, Federico (2018). *Entre la figura y la imagen: Una introducción a las tensiones entre Auerbach, Benjamin y Warburg* (Seminario de Doctorado). Universidad de Chile.
- Laimé, Félix (2004). *Diccionario bilingüe aimara castellano*. La Paz: Consejo Educativo Aymara.

A PARTIR DE UNA OFERTA INESPERADA
ORALIDAD EN AYSÉN

Mauricio Osorio Pefaur

Entonces, el mundo que creamos todos los que estamos alrededor de esta/ esa mesa es nuestro y lo alimentamos:

—Voy a empezar a cobrarle por las historias, don Mauro. Si quiere escribir las, me va a tener que pagar porque son historias rebuenas y el libro se va a vender, estoy seguro.

Don Santiago me miraba con un semblante burlón, mientras yo ideaba una forma digna de responderle.

—Mire, don Santiago, es importante rescatar su conocimiento sobre la vida en este pueblo, que todos consideran una mierda de pueblo, peladero polvoriento, pastando pesadamente mientras la historia le pasa por el lado, dedicada a edificar imágenes que cimentan un relato —escrito, por cierto— de las hazañas de los hombres [y mujeres, se dice ahora] que inventaron este territorio. Con lo que usted sabe, podemos [puedo, debería decir en propiedad] reconstruir la historia de Puerto Ibáñez, dejarla escrita, para que nadie diga que los hechos ocurrieron de otra manera.

Se da cuenta.

**

16 de marzo de 2001

Viento todo el día.

Casi las seis de la tarde y los árboles de la plaza son azotados sin pausa por un viento que corre hacia el sureste. Aparecen figuras de niños, hombres y mujeres entre la polvareda que se levanta.

Al oeste del pueblo persiste la imagen polvorienta sobre el río Ibáñez y su desembocadura... un río de arena y agua que avanza sobre el aire...

¿Qué es Puerto Ibáñez? ¿Una ciudad/pueblo/poblado semifantasma, con casas derruidas donde conviven el ladrillo y el abobe —agónicos aún— con las latas, las tablas y las tejuelas? (agónicas también ellas).

Mañana sábado se realizará una “fiesta campera” organizada por la Junta de Vecinos N° 7 de la localidad de El Claro, que más bien es un sector rural con población semiconcentrada a lo largo de un camino vecinal. Habrá domaduras de potros y novillos.

El jueves venían bajando de El Claro Gilberto Muñoz y Aladín Cea (quizás otros más, pero no los vi) con una tropilla de potros (según don Santiago Vargas, que me dijo vio pasar el séquito de animales por la calle de su casa).

¿Qué es realidad y qué ficción? ¿Qué se está perdiendo y qué no?

—¿Y quién le dice a usted, don, que lo que yo le cuento es la pura verdad de los hechos, como usted habla? ¿No se ha puesto a pensar que las palabras son eso, palabras, que al ser usadas para relatar lo que ha sucedido anteriormente, y aún antes de antes, inventan de nuevo lo vivido, según el recuerdo de cada uno, según lo que se ve aquí dentro [se toca la sien derecha con un dedo índice, extrañamente delicado], lo grabado, que puede ser lo sucedido, sí, pero no todo lo sucedido, como realmente ocurrió, porque el recuerdo de una cabeza es distinto al de otra y las palabras de un cristiano son diferentes —más o menos— a las de otro? Y ni hablar, don Mauro, de lo que cuenta un hombre y una mujer del mismo hecho. ¡Ahí sí que se nota diferencia! Que el tipo le cuenta del viaje entre barrancos y asediados por leones grandes... que la señora le conversa de lo asustados que estaban los chiquillos...

Aysén es una tierra de encuentros

La cordillera encuentra al mar y este la invita a sumergir su altura para conocerlo

Los lagos encuentran un territorio que los acoge

La soledad encuentra al viento

El hombre encuentra al hombre

Toda la soledad del puesto vale por un encuentro

Ella bajó lentamente la mano, construyendo la atmósfera necesaria para relatar la historia. Se notaba que le gustaba contarla. Preparaba las palabras, las ordenaba, repasaba personajes y escenarios. Comenzaba de improviso, sopesando la tensión del auditorio.

—La abuela Cerafina me creció a mí, yo la quiero hartito.

El rostro de Eufemia se llena de nostalgia y, pausadamente, su voz va relatando la vida que vivió junto a la ñaña.

—Tejía lindo, siempre en las tardes, después del almuerzo. Se colocaba un delantal blanco hecho con tres sacos harineros, de suerte que sobre su barriga se anunciaba “Molino Rosa Fe. Comodoro Rivadavia”. La mejor luz entra a esa hora por esta pequeña ventana, ve usted. El sol está bajando lentito, se instala entre los dos álamos. El más alto es mi marido, el de copa redondeada soy yo. Los plantamos la primera mañana que despertamos aquí. Nos enredamos sobre los cueros de las monturas nomás. Veníamos encendidos porque llevábamos no sé cuántos días de viaje y por fin mi marido decidió quedarse en esa “casa de piedra”, que era hartito grande y nos permitiría capear el viento y la lluvia, mientras él planeaba el corte de las maderas para levantar el fogón. Si se fija, al ladito mío empezaron a crecer solitos mis chicos, uno a uno, desordenados, jugando con el viento. El tercero, eso sí, se me murió al tiempito de nacer, por eso se ve una cruz en lo alto de ese de ahí. Lo enterramos abajito de su árbol, calentito está el angelito. Bueno, a ver, déjeme recordar... El viaje empezó en San Pablo, la tierra antigua, que está a varios meses de aquí. La verdad, sabe usted, ese viaje fue largo y triste, pero en familia. Nos empezaron echando de esas tierras que eran de nuestros antiguos. Llegaron los milicianos de madrugada y nos dijeron: ¡Ya no más!, agarren sus mugres, indios rotos, que estas tierras las harán producir los alemanes. Estábamos preparados, porque sabíamos que se venían a corcernos. Mi papá se había soñado con eso el año anterior. Al tiempo le llegaron a avisar que andaban uniformados echando gente de todos lados y que había que irse para las pampas.

—Yo he sido obrero toda mi vida, don. Antes, peón de campo, ahora, pala y calle es lo mío. ¿Cree que voy a poder hacer otra cosa si ya tengo mis años y mis mañas? Me gusta andar caminando con la pala en las calles. Una miseria pagan, pero es trabajo, don. Y usted dele con que las gallinas mean. ¡Si yo no voy a ponerme a hacer cacharros! Ese es trabajo de la señora nomás.

Yo lo único que hago es preparar los cueros y a veces pulir algunos, pero ¿hacerme artesano?! Me acuerdo cuando iba a la esquila al otro lado. Me iba temprano de acá del campo, caballo y pilchero llevaba. Dos días de viaje hasta Perito Moreno, me quedaba a hacer noche a pampa nomás. Una vez, don, ¡me acosté encima de una tumba! Era una tumba porque me dormí y me empezaron a molestar, mierda, que los pies, que me tiraban la montura. Los caballos y los perros se quejaban inquietos y yo echaba chuchás nomás, pa' que me dejaran tranquilo. Cuando amaneció, ¡la sorpresa grande, che! Era una tumba ahí mismo donde dormí, me corrió sudor frío, sabe. Agarré mis pilchas y salí rapidito, pidiéndole perdón al difunto, sí. ¿Usted ha hablado con los muertos?

—No, don Santiago —lo miré extrañado por la pregunta.

¿Hablar con los muertos? Y, por qué no, pensé. Y entonces comencé el camino de los cementerios (Figura 1).



Figura 1. Cementerio Cerro Castillo, Río Ibáñez (Archivo Mauricio Osorio Pefaur).

Cinco años en ese camino de los cementerios, cientos de imágenes de sitios funerarios; el registro ha constatado más de 80 lugares repartidos en un territorio que presenta una extensión superior a los cien mil km². Y ningún

muerto ha sonreído. Solo es el silencio.

Inicié esa conversación de silencios a principios de 2001, tengo la impresión de que en un cementerio repleto de romance y viento acorralado. Le llaman cementerio El Claro [otro Claro, ciertamente], en las afueras de Coyhaique, capital regional de Aysén. Allí estuve visitando tumbas escarchadas, casitas derruidas, cerquillos a punto de desplomarse con el peso de la nieve. Allí estuve intentando entablar una conversación mediada por las imágenes que capturaba a intervalos con mi cámara.

Y seguí ese camino, preguntando en todos lados por tumbas y cementerios. Así, llegué a la Chonka.

En una tierra modelada por la lluvia descansaba la Chonka. Estaba triste cuando hallamos la empalizada. Y aunque no sintió nuestra curiosidad viva, a cada paso entre el tupido bosque que iba a enjugarse en el caudal silente del Baker, temo que supo de estas fotografías y nada podía hacer con su imagen humedecida. Solo el ciprés que la cercaba le sobrevivía, trayéndola con la crudeza de la soledad más radical hasta nuestras almas.

—Aquí nosotros la cuidamos —me dijo don Gómez, el viviente que habitaba en *El Vagabundo*—. Es respeto cuidarla, aunque no es familia de nosotros. Dicen que era señora del antiguo Cheukemán, que la trajo de allá de los canales y se murió por acá, la señora, era chonka, la señora, dicen.

Continué a Villa O'Higgins, preguntando.

**

Lunes 5 de agosto de 2002

Hubo una muerte en la Villa.

Falleció una anciana, al parecer la mujer más vieja del pueblo, inscrita según su carnet de identidad el año 1908, cuando ya tenía, según las diversas versiones orales, 14, 15 o más años de edad. Se programa velorio en la sede vecinal. Sin luz el pueblo.

Los vecinos le calculan una edad que oscila entre los 110 y los 130 años. Su sobrenombre era Abuela Lala. Vivía sola en su casa. No tenía familia en la comuna ni en la región. Una hija sí, viviendo en Argentina.

Su muerte se produjo a las 4 de la tarde del día lunes, en su cama, de la cual se levantaba a veces, por su delicado estado de salud. Una joven contratada por la municipalidad la cuidaba.

Me invitaron a visitar a la muerta —sabían ya de mis ganas de hablar con los muertos— en su casa, hoy, como a las 11:45 de la mañana. Fui acompañado de la señora María. Al llegar a la habitación, me mostró la cara de la difunta, diciéndome algo así como: “Mire cómo quedó la abuelita, quedó igualita nomás”. La anciana estaba tendida en su cama, en los orificios nasales tenía tapones de algodón y su cabello estaba disperso sobre la almohada. Su cuerpo se veía diminuto.

La señora María contó que su hija María había soñado la noche del domingo 4 de agosto con la Abuela, que le decía en el sueño que hasta que ella no la fuera a visitar no se moriría, solo esperaba su visita para descansar. La hija de la señora Florentina decide entonces visitarla la mañana del lunes y conversa con la anciana hasta el mediodía. La señora Lala muere luego, a las 4 de la tarde.

**

Así nomás es esta cosa, oralidad, palabras y sonido, la vida como sonido de palabras, que luego se enmudecen estruendosamente sobre el papel, pero no abandonan lo que son: relatos de varios mundos paralelos, superpuestos, entrelazados, vida/muerte.

La abuela Lala se llamaba Adelaida Vargas Paredes, me dijo María, su hija, el 20 de mayo de 2010. “Ella me crio a mí”, siguió diciendo, mientras preparaba el desayuno en la pensión donde alojé en esa oportunidad.

Para escribir se necesita silencio, sentencian varios, porque se trata entonces de sonorizar aquellas reflexiones (conjunto infinito de palabras significando) que de otro modo nos corroen, nos dejan sin aliento, nos persiguen alocadas por dentro.

Aquí se opta por hablar, hablar, hablar. Solamente hablar, casi sin sentido, una oralidad sin pausas reflexivas, sin posibilidad de reproducción real, falta de papel. La oralidad mestiza se muere como muere un silbido bajo la lluvia torrencial en el Puerto de Aysén o como muere el aullido de un perro bajo el viento del año en el Puerto de Ibáñez.

Negó desde el martes 5 de septiembre y no paró hasta el lunes 11 de septiembre. Siete días y siete noches.

En partes, había dos metros de nieve. Los animales se tapaban.

La señora Berta afirma con estremecimiento:

—A los 17 días pudimos salir a ver las ovejas. Dos ovejas viejas anunciaron la desgracia. Nunca se acercaban a la casa.

—¿Dónde estarán las chivas?

—En la costa del lago había siete.

—No les pillé el rastro, ningún rastro.

—En la meseta había trece.

Las vecinas conversaban esa mañana de sus animales, pobrecitos, sus animales, en el monte con esa nieve conversaban, mientras preparábamos los peroles para el teñido.

Yo me levanté con pereza ese día. Era septiembre y el bosque recibía un sol escuálido. Había soñado.

Eran imágenes difusas, que se acomodaban, bien como secuencia, bien como circularidad espejeante que, más que esclarecer el sueño, lo confundía.

Fue nítido el viento de la pampa posándose sobre grandes alas de cuero de guanaco, para hacerlo ulular con un sonido grave. Me sobrecogió a tal punto que decidí desconectarme el corazón, cuyos latidos destemplados no cabían ya bajo la piel hinchada. Inmediatamente, las alas se vinieron abajo, cayendo pesadamente sobre el coironal infinito. Nada hacía bombear al viento, y la tropa de niños mugrientos se miraban unos a otros, todavía con la cuerda de la cometa en las manos. Superpuesta sobre la imagen anterior, una desquiciada mujer, con gestos y señas que aparecían obscenos a los ojos de mi sueño, intentaba infructuosamente tranquilizar a un joven muchacho que la miraba con la fijeza de la muerte, mientras avanzaba con lentitud hacia sus pechos caídos. No hubo

presagio que anunciara lo que por el costado del sueño avanzaba: una población de ballenas que se arrastraban sobre neneos y paramelas, llagándose las barrigas. El aroma que logré sentir era amargo y penetrante, mezcla perfecta de vegetales silvestres y grasa marina. Los cetáceos marchaban en silencio hacia el oeste, buscando el agua dulce y profunda de un lago largo. Era una migración imprevista e intempestiva para esa época del año, me comentó en otra imagen un tipo alto y huesudo, de cabellos largos. Parecía indio, pero, a juzgar por las gafas y el pelo crespo, debía ser mestizo. Mientras pensaba en sus orígenes, sin siquiera ocurrírseme preguntarle por esa desconcertante facha, el hombre alargó su mano y le ofreció a la mujer histérica un golpe certero en el rostro. Silencio inmediato, llanto imperceptible. El sonido seco del cachetazo conectó de nuevo mi corazón y los latidos que ya había olvidado reanudaron el ritmo suave, las válvulas recibieron de nuevo sangre y la pampa se fue llenando del líquido viscoso. Surgieron de detrás de unas rocas cueros como botes, los chiquillos usaron la cuerda para armar el suyo cosiendo las antiguas alas. El muchacho había perdido el rumbo y se ahogaba en la penumbra de una cueva, acomodado entre dos piedras rojas. Y no hubo más. Todo volvió a ser de un color agudo, del que se interpone segundos antes de despertar. Descorrí las cortinas y miré la madrugada quieta, oscurecida por la humedad de la neblina. Nada. El traslado al baño, automático y frío. Luego me volví a dormir y apareció entonces la mirada oriental sobre mi sueño. La belleza, el silencio y el tiempo, contado ahora en milenios, recorrieron en segundos la pantalla. La pampa ya no era planimétrica, tenía por todos lados campos de arroz, inundados de un azul doloroso. Las tribus no entendían lo que ocurría y deambulaban desorientadas buscando las salinas perdidas.

Y, sin embargo, hay destellos que iluminan. Como el de esa mañana de julio de 2010 en que me fui a conversar con Eduardo Forranca. Me advirtieron que ya no era el mismo don Lalo, que desvariaba desde hace un tiempo.

Pero él me conversó/me regaló una conversación sobre su vida, un instante infinito de lucidez en su oscuridad amiga de la muerte. Y me contó también una historia sobre gentes invisibles y otras a las que llamaba toros gordos. Mientras me conversaba, su hija Noemí —que lo cuidaba— se reía, nerviosa y avergonzada. Luego, lo justificaba diciendo que era una historia de cuando estuvo loco.

A mí me pareció una historia bella, mítica.

—Así, de esa forma, yo quedé tranquilo hasta estos años, ¡hasta ahora que me pasó esto con los toros gordos! Los toros gordos fueron los que inventaron todas estas cosas y trajeron toda esa gente invisible, para ellos hacer grupo, hacer grupo, hacer grupo y querían sacar, hasta candidato querían sacar ya. Pero no lo hicieron, nunca pudieron. Así que cuando ya fallaron en el trabajo que tenían de matar la gente, ¡estaban a punto de hacerlo!, estaban los campamentos hechos ya, todos los puntos de observaciones que tenían. Pero los toros gordos ya se terminaron...

Me contó también de su carreta y de sus bueyes, que atravesaron todas las estancias de Santa Cruz para llegar al Mayer, que trabajaron a la par de este y otros hombres para desbrozar el sitio donde harían la pista aérea. Mientras lo escuchaba, mis recuerdos encontraron al abuelo Simón de Collico Bajo, que dieciocho años antes nos recibió con su sombrero plateado, una tarde de otoño:

Peukayal, abuelo Simón

Al abuelo Simón Quiñinao lo conocí en 1992.

Me habló el abuelo Simón en mapuzungún
y no comprendí nada de lo que decía.

Cantó para nosotros, el abuelo
como si cantara con el amor completo
a su esposa muerta hacía años.

Cantó —les digo— y no le entendí nada
más que su ritmo permanente y tranquilo.

Nos dio de comer el abuelo Simón:
porotos, carne, sopaipillas y sopa,
siempre tranquilo, sonriendo ante el encuentro
con nosotros, otros
imberbes asombrados con la alteridad.
Su foto me acompaña sobre la mesa
de las imágenes y la memoria,

su foto de anciano tierno,
junto a dos enormes bueyes que aletargados esperan
nuestra partida, dolidos apenas por arrancarles ese último
instante de otredad.

El abuelo Simón tal vez está desde hace años en la wenu mapu,
pero yo le siento siempre el ritmo permanente y tranquilo
yo le escucho
y me susurra que su vida fue así,
como el agua que escurría por la bella acequia de Collico Bajo.

Ese encuentro en las tierras de Catripulli preparó el viaje al Aysén, pues
llenó de ausencia y otredad a la pareja que solo atinó a resistir la experiencia
para salir lanzada como un hondazo al sur.

Era diciembre cuando aterricé en la pampa. Era diciembre y hacía frío.
Era diciembre y miles de árboles quemados arañaban los campos.

Me interné por primera vez en esta tierra de encuentros, para encontrar
me con Marfa Águila y Santiago Vargas...

—¿Se sirve un mate?

Sobre el sobrado de la pequeña ventana, unos cacharros recién modelados
esperaban al sol de la mañana.

hay una ausencia germinal.
de la que nace el amor.
anunciándose como lluvia.
repentina.
transformándose en búsquedas.
intensas llagas, provocación febril.
hallazgos, certezas,
más ausencia.

Coyhaique / Valdivia
julio-agosto, 2018

SUMERSIÓN, MOTORES, RESPIRO

PRÁCTICAS DE LA ETNOGRAFÍA AUDIOVISUAL EN EL TRABAJO DE CAMPO ANTROPOLÓGICO

Iñaki Moulian Jara

El objetivo del presente texto es generar un enredo crítico respecto de cómo actúa el dispositivo audiovisual en el terreno etnográfico, evidenciando los cientos de colapsos de los sistemas de registro, las trabas, los impulsos performativos, y cómo todas estas instancias son espacios silenciados, omitidos, en el propósito de una escritura etnográfica. Es decir, la escritura etnográfica que limita las asperezas de la escritura bruta del registro, las imperfecciones o defectos escriturales del cuaderno de campo, de los borradores o trazas, de los bosquejos, que tienen la misión de delinear rasgos generales.

LOS CONTEXTOS, LA MIRADA

El contexto se refiere aquí a un trabajo de investigación antropológico que se realizó entre 2013 y 2018, en el territorio de isla Guafo, con buzos y pescadores y sus prácticas extractivas, específicamente en el trabajo de buceo de la luga roja (*Gigartina skottsbergii*)¹.

Isla Guafo (43°61' S; 74°75' W) se encuentra aproximadamente a 120 km del continente y a 39 km al sudoeste de la isla grande de Chiloé, y forma parte del límite sur de la comuna de Quellón, provincia de Chiloé, en la Región de Los Lagos. Tiene una superficie total de 213,7 km² y una línea de costa de 71,6 km. Su relieve alcanza la mayor altura en la parte oriental, donde se alza una cumbre de 306 metros de elevación (Pavés, Reyes y Schlatter, 2009).

¹ Esta investigación está inserta en el Doctorado en Sociología y Antropología de la Universidad Complutense de Madrid, específicamente, en el curso de 2014-2018 titulado "Hombres, imaginarios y paisajes, la construcción social del espacio habitado: el caso de buzos y pescadores de isla Guafo, Patagonia chilena".

Se trata de un espacio con una larga historia asociada a la navegación y que se describe prontamente en los mapas coloniales (Moulian y Lema, 2013; Lema y Moulian, 2015; Lema, 2016). Guafo, *Huaf* o *No-man* sirvió de refugio y como referente para la travesía marina. Fue habitado por chonos, nombrado y delimitado por la corona española, y adscrito luego a la nueva república. Guafo fue un espacio de *marcas*, estratégicamente ubicado en la entrada del golfo del Corcovado. En 1907, el Estado chileno dispuso allí un faro que tenía la misión de controlar la navegación en el área y servir de apoyo para las complejas condiciones de un espacio marítimo históricamente asociado a naufragios.

Guafo rápidamente se insertó en el contexto capitalista hacia principios del siglo xx, con el asentamiento de una industria ballenera en el área, específicamente en caleta Samuel, que daba trabajo a cientos de obreros en diversas tareas propias del rubro (Quiroz, 2014). Durante gran parte del siglo xx, en la isla se extraían locos, se pescaban róbalo, sierras, y se cazaban lobos y el “gato” willín. La isla también era una importante reserva de diversas especies que se conservaban a pesar de las complejas condiciones ambientales y las escasas posibilidades técnicas, y las lanchas a vela y el buceo a apnea, fenómeno que comienza a cambiar ya bien entrada la segunda mitad del siglo xx con la masificación del buceo a escafandra y con la llegada de los primeros motores a combustión fuera de borda (Urbina, 2002).

No obstante estar relativamente cerca de Chiloé (8 a 12 horas de navegación desde Quellón), Guafo se ha conservado deshabitada: no hay calles, no hay viviendas, no hay canchas de fútbol. Nadie, o casi nadie, en invierno, se atreve a llegar a este lugar. Solo el temple de algunos fareros de la Armada de Chile que habitan Punta Weather dan luces y sombras de humanidad en un microcosmos de modernidad construido como refugio: el faro. Afuera está la vida devorándose a sí misma, mientras ellos miran por la ventana cómo rugen el mar. El interior de la isla es una incógnita. La espesura del bosque parece devorarse todo allá afuera, mientras ellos ven por televisión las teleseries de moda. El satélite parece hacer su trabajo, aunque algunos días las ráfagas de viento complican todo y la ilusión se desvanece por momentos.

Llego a Wuafün (“colmillos”, en mapudungún) por casualidad, cuando un amigo golpea la puerta de mi oficina en Valdivia. Viejo colega de andanzas estudiantiles, me propone un viaje: sumergirse en las aguas de Guafo para

delinear un bosquejo desde una traza audiovisual. Historiador y documentalista, con espíritu de antropólogo, me dejo llevar junto a un grupo de científicos, biólogos y veterinarios que desde 2001 investigan diversas poblaciones de lobo de pelo fino (*Arctocephalus australis*) que habitan la isla. El doctor Héctor Pavés, profesional en ese entonces perteneciente al Instituto de Ciencias Marinas y Limnológicas de la Universidad Austral de Chile, me propuso esta aventura con el propósito de evidenciar el potencial biológico de la isla y llamar la atención respecto de diversas intervenciones, entre ellas concesiones mineras en el área y algunos proyectos inmobiliarios, que podían afectar su estado de conservación (Figura 1).



Figura 1. Imágenes del microdocumental *Isla* (6 min.), enero de 2013.

PROCESOS Y DISPOSITIVOS

Esta investigación fue definiéndose durante el mismo proceso de inmersión en la isla y en la relación isla–imaginario–prácticas sociales. Es así como,

en una primera etapa, se generó una prospección gracias a un proyecto de extensión universitaria que permitió generar cinco microdocumentales (*Wafün colmillos*, 2014) sobre diversas temáticas locales². Con posterioridad, se anexó un proyecto de investigación interna sobre la historia y memorias de la isla, y obtuvimos un fondo de fomento audiovisual para hacer un largometraje documental sobre los pescadores (*La isla y los hombres*, 2017). Todo ello permitió dar el marco a un proyecto doctoral que incluía una investigación en profundidad de los buzos y su relación con la isla a partir de una observación etnográfica amplia, que incluía el uso del video, pensando así la etnografía audiovisual como eje articulador del trabajo de campo antropológico.

Desde nuestra perspectiva, la etnografía audiovisual es una forma de etnografía que utiliza el video para obtener datos nacidos de la *observación*. En este contexto, comprendemos que la cámara, por un lado, es un mediador entre el observador y el hecho observado, pero también una forma de escritura. Pensamos que el registro no es una mera impresión audiovisual de la realidad, sino más bien una construcción de discurso sobre ella. Este dispositivo tecnológico permite retratar prácticas asociadas al territorio, entender relaciones entre espacios y discursos, y percibir la multidimensionalidad como un factor central para comprender los paisajes culturales (Ingold, 1993). En este tipo de observación, el cuaderno de campo es reemplazado por el registro audiovisual en soporte digital que se ve al término de cada jornada. Asimismo, en esta forma de construcción etnográfica el registro de las situaciones no puede separarse de la construcción del todo que lo *significa*, de modo que en el proceso de observación existe siempre un afán narrativo que liga acciones y contextos por medio del uso correcto de escalas de planos, de las formas de continuidad narrativa y de la intención totalizadora del montaje, elementos siempre presentes cuando se registra la realidad con una cámara.

² La serie de microdocumentales *Wuafün colmillos* (2014) se filmó gracias a un proyecto de extensión de la Universidad Austral de Chile y contó con el apoyo de la antropóloga Carolina Lema. El trabajo concentra cinco visitas a la isla: *Isla* (6 min.), *Luga* (8 min.), *La animita de caleta Samuel* (5 min.), *El faro y los habitantes* (6 min.), y *Aves* (6 min.). Esta serie sirvió para identificar puntos de interés investigativo y para dimensionar el sentido de paisaje complejo de espacio territorial. Ver vimeo.com/130483871

SUMERSIÓN

Sumergirse en la isla significó sumergirse en las prácticas sociales y tratar de develar en ellas memorias y relaciones con el paisaje. Cada una de las llegadas estaba marcada por la inestabilidad de los bosquejos, muchas veces no resueltos, que tratan de observar a través del lente inquieto del camarógrafo. Cuando la cámara estuvo en mis manos, el ejercicio de observar un mundo unívoco, multidimensional y complejo se resolvía desde el punto de vista metodológico creando secuencias visuales fragmentadas de la realidad, que pudieran ser luego encajadas como un gran rompecabezas. Es decir, estableciendo una mecánica fugaz de la contemplación del todo y de fractura. La cámara como un enfoque, pero también como un cincel. Como un marco que crea en su interior conjuntos y subconjuntos que dan sentido a los elementos por su sola reunión en el espacio inventado del encuadre.

Así, mientras yo trataba de ordenar el mundo al dirigir la cámara todo parecía moverse a su antojo. Pero eso no era lo único en constante movimiento, porque nuestras estrategias también eran cruzadas por otras fuerzas. Las decisiones sobre las rutas y tiempos del equipo, por ejemplo, eran bastante azarosas en una primera etapa, pues nuestra presencia —en tanto etnógrafos— estaba mediada por los planes y estrategias del grupo de biólogos a los cuales nos anexamos. Entonces, nuestra mirada no era nuestra, sino que respondía a múltiples parámetros.

Con todo, fue la forma de producción la que adquirió un peso singular. Una parte importante de las campañas de esta investigación se enfrentaron como observación autónoma, lo que significaba que yo —en tanto historiador/antropólogo— debía al mismo tiempo hacer registro de cámara y sonido. El proyecto de film documental —que estaba inserto en la investigación— también consideraba sesiones de trabajo con el equipo de rodaje, lo que se tradujo en entregar la observación a un “otro” que era dirigido en terreno. Esta *autonomización* de lo observado, que entrega la escritura a un otro orientado en su devenir —cuestión que fue dolorosa—, permitió por otro lado fortalecer el vínculo con los buzos, en tanto yo sin aparato, sin extensión corporal. De todas formas, la constante seguía siendo la captura de lo azaroso, la lucha por enmarcar algo mientras el universo pende en un constante

bascular. El registro en estas condiciones, dentro de una embarcación pequeña en movimiento, se planteaba como un viaje acompasado al ritmo del oleaje, mientras el sonido de los compresores en su taladrar nos atravesaba los huesos y se enraizaba en nuestra columna vertebral. Eran las máquinas que alimentaban de aire a los buzos que se sumergían a 15 y 20 metros de profundidad. Era música de vida, mientras ellos allá abajo luchaban contra las mareas —todos los días— durante cinco, seis, siete horas, “rascando” piedras.

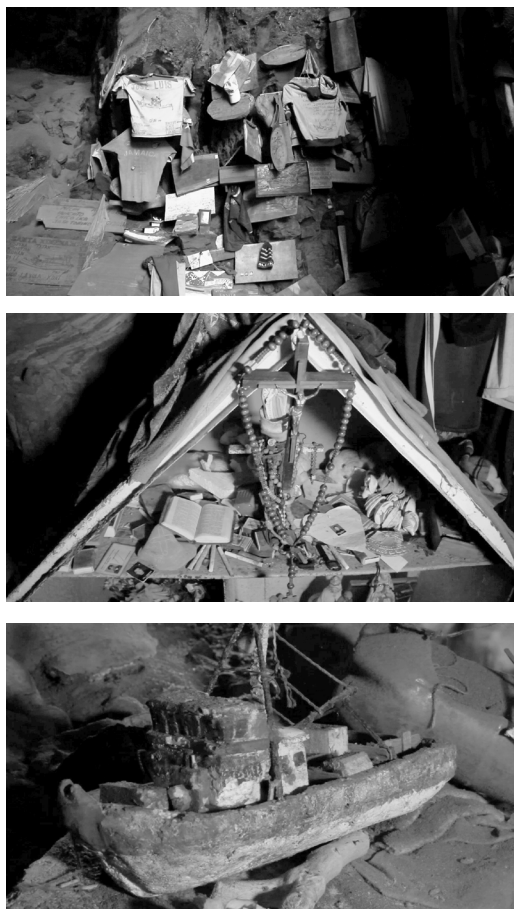


Figura 2. Secuencia de fotogramas del microdocumental *La animita de caleta Samuel*, enero de 2013.

La experiencia era contradictoria: estábamos en un espacio de sobrevivencia y de choque, un punto de subducción, donde los mundos enfrentados se juntan. Un espacio de naturaleza exuberante, selva impenetrable, cientos de especies ocupando todos los espacios: ballenas francas, ballenas azules, orcas, lobos de pelo fino, pingüinos de Humboldt, millones, trillones de farfelas negras que ennegrecen todas las tardes el cielo de caleta Rica mientras vuelan a sus nidos. Animitas que controlan el paisaje, a las cuales se les piden favores y se les dejan prendas colgadas de las paredes. En caleta Samuel están los huesos y el ataúd de una señora y su hijito muertos en tiempos de la ballenera, descansando. “Muerte de parto”, dicen. Toda una arquitectura recreada a partir de los años 80, cuando se redescubrieron los huesos de la leyenda contada por los abuelos. Se hace un altar y se dejan bitácoras, muchas poleras colgadas, dibujos, cartas, cigarros, juguetes para el niño o la niña (Figura 2) (Moulian, 2016).

Mientras todos estos mundos van y vuelven en mi cabeza, me pregunto: ¿Dónde está la poesía? ¿Está en la fractura? ¿En las delgadas líneas fronterizas? ¿Estará en los cuerpos que entran y salen de cuadro mientras se pierde la lucha por el enfoque? ¿Mientras Cochea sube el quíne lleno de luga roja? ¿Esa luga que es vendida a intermediarios a un tercio del precio de mercado? ¿Esa luga que es arrebatada a los bosques que están en extinción bajo el mar? Cuerpos carcomidos por la presión de las aguas es lo que vemos todos los días. El extractivismo aparece y desaparece cuando vemos los ojos de “Cholga”, los ojos de “Montaña”, los ojos de “Temuco”, jornadas extenuantes. Mal de presión por todos lados. Los buzos son la extensión de las precarias embarcaciones, lanchas que son máquina débil y hogar al mismo tiempo. Y luego de expropiar al mundo, ya en la tarde, volvemos lentamente en las pequeñas lanchas a caleta Samuel, donde ellos y otros cientos entregan luga a los barcos mediadores a bajo precio, o lo cambian todo por mercadería. Los motores no desaparecen entonces, aunque se apaguen los compresores. El estallido continúa, luego, con los brazos mecánicos que trasladan las *perras* desde los barcos al lugar de acopio. El sonido no desaparece mientras vemos cómo esas mallas de 90 kilos vuelan por el aire entre un lugar y otro. Y nosotros, mientras eso pasa, seguimos la lucha por la contención de los cuerpos, de

las cosas, de los tránsitos de un lugar a otro. La lucha para que la cámara, que son los ojos que recortan en cuadrados el mundo, sean también los ojos míos (Figura 3).



Figura 3. Imágenes del microdocumental *La animita de caleta Samuel*, enero de 2013.

Es allí donde aparece y desaparece Raúl Heuty, director de fotografía y maestro de yoga. Se levantaba todos los días temprano para preparar el espíritu antes de las extenuantes jornadas de rodaje en la isla. Meditaba todas las mañanas entre las seis y media y las siete am, en la proa del barco que sirvió como nuestra casa: la MAR BRAVA, capitaneada por don Coliboro, natural de la isla de Cailín. Durante el rodaje de dos semanas pocas veces tocamos tierra. Lo ondulante pasó a ser lo estable, lo que ocasionó desajustes corporales en el hombre del sonido, que tiene nombre, pero que prefiero omitir para no defraudarlo. Su estructura corporal no pudo aceptar la inexistencia de horizonte, desfalleció prontamente, al segundo día de rodaje, y desde entonces el sonido fue registrado directo a cámara.

Entonces, mi voz aparecía allí dando los espacios para el diálogo, buscando también los silencios, preguntando cosas en una conversación abierta y libre.

Estoy allí y ellos saben que estoy. Yo y ellos gestionamos lo dicho y lo visto. Soy finalmente un profesor universitario que está investigando y haciendo una película sobre sus vidas. Saben que llevo una cámara que probablemente registre su existencia. Que sea eventualmente también eso mostrado en otros lugares a otras gentes. Estamos insertos en una sociedad audiovisualizada, donde la cámara y el sonido adquieren un significado central. Donde la promesa de hacer un documental significa reconocimiento, posteridad, conservación, develar acciones, gentes, situaciones, posicionar ideas, gestionar políticas.

EL TEXTO

Las fracturas, los trozos dispersos y los no tanto están unidos por una amalgama natural, un hilo temporal y espacial. Al momento del montaje, escritura de escrituras, termino por cerrar el puzle. Desplazo, en ese momento, la idea de la división del mundo por la idea de la unificación del todo, eso es el montaje. La reconstrucción del universo, alguna vez fraccionado, ahora en la interpretación del antropólogo-historiador-poeta iniciático que soy.

Y vuelvo entonces: ¿Dónde está la poesía? ¿En la reunión de las luces? ¿En las movilidades de los cuerpos? ¿En el pulsar del tiempo que todo lo abarca? Ahí están las voces de todo y la mía propia, allí. Aunque trato de ocultarla por momentos, aparece. Aparece en ese largo plano de “Montaña” volando sumergido bajo el agua, mientras allá arriba esperan que su cuerpo se descomprima. Aparece en la insistencia de la cámara mientras “Cochea” es vencido por el sueño; en el proceso de descompresión de los cuerpos, sumergidos por horas a 15 metros de profundidad, cerca de caleta Rica. La tripulación está nerviosa, toman mate y esperan a “Montaña”, buzo y patrón de la embarcación. Él, bajo el agua, hace una descompresión “corta” de 45 minutos. Mientras tanto, “Cholga”, antiguo compañero de labores, nos cuenta cómo la isla ha afectado la vida de su amigo.

Es curioso que, al mismo tiempo que todo se reúne en el montaje, también casi todo queda fuera, no solo gran parte del todo fraccionado —porque la fracción aislada, no completa, inexacta en su no complejidad es preferible silenciarla—, sino también, muchas veces, temáticas “importantes” pasaron a ser periféricas durante la investigación, de modo que quedaban espacios narrativamente muertos. Pero, entonces, ¿dónde está el anclaje que permite la unión de las partes? ¿Dónde está el espíritu que logra establecer la síntesis necesaria?

En *La isla y los hombres* esta amalgama se intenta lograr primero tomando los ciclos y tiempos propios de los grupos sociales investigados, en este caso las dinámicas diarias de buzos y pescadores. Entonces, el guion explícito, por una parte, está en las mismas condiciones de las prácticas sociales, en las recurrencias propias de las formas observadas, en los tiempos-espacios habitados por el ser humano. Responde al hecho concreto de la circularidad diaria: el proceso de salida, miradas al cielo y consultas a colegas respecto de las condiciones del tiempo. Un tránsito al posible lugar de extracción. Un establecimiento en un lugar seguro y con suficiente producto. Luego, un extenso proceso de sumersión durante el cual los buzos habitan las profundidades del mar y que termina con la vuelta a caleta Samuel a hacer entrega a los barcos de acopio. Finalmente, una recalada en la misma caleta, donde se hacen las labores de preparación para el día próximo; se come, se juega cartas y se descansa. No obstante, este guion, la vida misma, también en esta película contiene otro guion implícito, una idea fuerza del autor, artista que trata de imprimir desde el anonimato, y que seguramente no se evidencia en su totalidad. Una isla perdida deshabitada, almas deambulando por espacios, ballenas que guían el camino de los muertos; animitas que controlan los espacios terrenales. Como resultado, el camino de Trepulcahue termina por aparecer en mi cabeza organizando un universo propio, creando un texto amalgamado que pudiera contener todo lo posible de ser contenido en una pura, honda bocanada de aire.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ingold, Tim (1993). The temporality of the landscape. *World Archaeology*, 25(2): 152-174 (Traducido por Matias Lepori).

- Lema, Carolina (coord.) (2016). *Guafo, la isla de los colmillos*. Valdivia: Arte Sonoro Austral.
- Lema, Carolina, y Moulian, Iñaki (2015). Guafo, la isla de los tres nombres. Descripciones coloniales y representaciones cartográficas en el proceso de conquista territorial. En Francisco Mena (ed.). *Arqueología de la Patagonia: de mar a mar* (pp. 100-110). Santiago: CIEP-Ñire Negro.
- Moulian, Iñaki (2016). Saberes y memorias locales. En Carolina Lema (coord.). *Guafo, la isla de los colmillos* (pp. 52-79). Valdivia: Arte Sonoro Austral.
- Moulian, Iñaki, y Lema, Carolina (2013). Breves visuales del patrimonio de isla Guafo (Informe de investigación). Valdivia: Dirección Museológica Universidad Austral de Chile.
- Pavés, Héctor; Reyes, Ronnie, y Schlatter, Roberto (2009). Isla Guafo: sitio de interés científico para la conservación de la biodiversidad en el sur de Chile (Informe de investigación). Valdivia: Instituto de Zoología, Facultad de Ciencias, Universidad Austral de Chile.
- Quiroz, Daniel (2014). Etnografía histórica de la planta ballenera de isla Guafo 1921-1937. *Magallania*, 42(2): 81-107.
- Urbina, Rodolfo (2002). *La vida en Chiloé en los tiempos del fogón. 1900-1940*. Valparaíso: Editorial Universidad de Playa Ancha.

Filmografía

- Moulian, Iñaki (2014a) (dir.). *Isla*. Universidad Austral de Chile. Productora Etnográfica Films. Valdivia, Chile. Recuperado de vimeo.com/103620371
- (2014b) (dir.). *Luga*. Universidad Austral de Chile. Productora Etnográfica Films. Valdivia, Chile. Recuperado de vimeo.com/103037654
- (2014c) (dir.). *La animita de caleta Samuel*. Universidad Austral de Chile. Productora Etnográfica Films. Valdivia, Chile. Recuperado de vimeo.com/102435165
- (2014d) (dir.). *El faro y los habitantes*. Universidad Austral de Chile. Productora Etnográfica Films. Valdivia, Chile. Recuperado de vimeo.com/101872363
- (2014e) (dir.). *Aves*. Universidad Austral de Chile. Productora Etnográfica Films. Valdivia, Chile. Recuperado de vimeo.com/101256472

——— (2017) (dir.). *La isla y los hombres*. Universidad Austral de Chile. Productora Etnográfica Films. Valdivia, Chile.

LA EXPERIENCIA ANTROPÓFAGA DE PIERRE EBUKA (O TRIPAS DE ESPAÑOL AL ESTILO DEL MONDONGO DEL BARRIO DE TRIANA)

Rodrigo Browne Sartori

A Manuel Vázquez Montalbán (y a Pierre Ebuka)

Pierre Ebuka, oriundo de una tribu caníbal de África central, se trasladó a Alemania para graduarse en Epistemología en la Universidad de Heidelberg. Según sus compañeros, el exótico Ebuka era uno de los principales especialistas en el movimiento prerrafaelista y, al mismo tiempo, aseveraba que existían posibles relaciones entre epistemología y canibalismo, ya que según él, la epistemología es principalmente teoría del conocimiento científico y que no existe fórmula superior de conocimiento que la metabolización de lo por conocer.

Ebuka, *etnografiándose* a sí mismo, obvió las reglas que imperaban en el Viejo Mundo y se dejó llevar —quizás inconscientemente— por un ejercicio antropófago que era todo un ritual en su comunidad natal, pero que, según el modelo eurocéntrico-occidental, debía ser enjuiciado, castigado y catalogado como homicidio.

Al verse inmerso en dicho euroccidental pleito, Pierre Ebuka tuvo que defenderse ante el fiscal que llevaba su causa, para lo cual se sirvió del poco válido argumento —a la luz de las investigaciones— de que su opción era netamente cultural y su canibalismo tan solo una metáfora.

A pesar de la inteligencia del acusado, el juez demostró que este pretendía hacer de Europa la reserva proteínica de África, “envalentonado por el espíritu derrotista de una intelectualidad europea obsesionada con la decadencia del en otro tiempo llamado ‘viejo continente’” (Vázquez Montalbán, 2000: 12).

Por lo tanto, si nos quedamos ingenuamente con la metafórica defensa de Ebuka, se puede entender a la vieja Europa como una antigua fuente de

conocimientos “arrepentida”, que está dispuesta a devolver todo lo sustraído y explotado bajo el rótulo de colonización, y transformarse en un continente multicultural, multirracial y fundado en un gran mosaico de culturas que, al percatarse de que la calidad de centro neurálgico se va escapando de sus dominios, está dispuesta a reconocer las “verdades” de lo étnico y a cambiar esa postura tan cerrada que no le permitía asumir ni respetar las semejanzas y diferencias que otras culturas tienen en relación con el modelo eurocéntrico (Ancarola, 2000).

Uno de los primeros casos de esta escuela poscolonizadora de Pierre Ebuka y su mundo fue descrito por el navegante alemán Hans Staden, quien zarpó por segunda vez del sur de España en 1550, con destino al “Nuevo Mundo”. Al llegar, fue capturado por un grupo de nativos que pretendían sacrificarlo y devorarlo en virtud a la tradición y el ritual indigenista. Afortunadamente —cuenta Staden—, tuvo muy buenas relaciones con el *cacique* de la tribu y permaneció en cautiverio durante nueve meses, durante los cuales convivió con los indios tupinambas y asistió “con harta frecuencia a sus horrendos festines de carne humana” (Aznar, en Staden, 1945[1557]: XII).

Al retornar a Europa, Staden publicó —con grabados incorporados— el libro *Viaje y cautiverio entre los caníbales* (1557), donde describe en detalle las prácticas antropófagas de los tupinambas del Brasil. Además, relata minuciosamente cuáles, en qué orden y con qué propósito seleccionaban las partes del cuerpo que degustarían.

Los actos presenciados por este navegante son síntomas, dentro de la clasificación antropófaga, de *exocanibalismo*, ya que matar y comerse a un enemigo implicaba incrementar el ego personal y grupal de ese conjunto social. Además, como asegura Baitello (2008), en algunas sociedades tribales existía la creencia de que la persona que consumía el cuerpo de otra adquiría las cualidades de esta, sobre todo si se trataba de un enemigo fuerte, valiente y líder de su tribu.

Baitello indica que lo importante para los antropófagos son las imágenes que perciben, que captan o que el grupo que conforma la tribu —como receptores *interpretantes*— aprecia de un cuerpo que se expone en un momento determinado. En tanto que lo admiran, quisieran tenerlo consigo o ser como él: las imágenes son algo que el cuerpo proyecta. Entonces, lo sustancial para la antropofagia son las imágenes que el cuerpo produce.



Figura 1. Grabado de Theodor de Bry (1592), basado en los relatos y xilografías de Hans Staden (1557). Recuperado de <https://www.bl.uk/collection-items/engravings-of-native-americans-and-europeans-in-de-brys-america>

Con el propósito de mestizar y mimetizar ambas culturas, acumulando en sí mismo parte de la sabiduría del “Viejo Continente”, Ebuka pensó —suponemos— que al comerse a diferentes representantes de los países europeos podría asumir con mayor facilidad y rapidez su vasta y dilatada experiencia, heredada de los eternos siglos que conforman su cultura. No por nada sus platos estaban absolutamente seleccionados de acuerdo con el estricto régimen de experiencias que quería adquirir. Su dieta preferida se enriquecía con:

tripas de español (a partes iguales) al estilo del mondongo del barrio de Triana, solomillo de aduanero francés al foc-demi-cru de abadesa de Perigord, brochette de azafata griega aromatizada con salvia de la isla de

Skorprios, salchichas blancas de carne molida de agente de cambio y bolsa de Munich con patatas criadas en las proximidades de cementerios de minorías étnicas (Vázquez Montalbán, 2000: 13).

Es así como, en la pretensión de Ebuka, el *Otro* absorbe y se alimenta del discurso de Occidente. Se sumerge en este juego intercultural que le permite asimilar y digerir una cultura que, para sí mismo y desde su propia mirada, también es/era diferente.

El *Mismo* occidental y el *Otro* exótico conviven en este *tercer emplazamiento* que rompe con la extendida tradición positivista. Desde el diagnóstico de dicho acto antropófago intercultural, se puede plantear una suerte de re-occidentalización (porque aún Occidente no se *orienta*) que —en un largo proceso digestivo— habilita un pensamiento, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *rizomático*: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, *inter-ser*, *intermezzo*” (Deleuze y Guattari, 1997: 56).

A pesar de ello, y frente a la tradicional postura eurocéntrica (que trata de reivindicarse), podemos diagnosticar que los occidentales han hablado y estudiado por el resto del mundo durante siglos. Por lo mismo, y ante este *monólogo* —dice Chambers (1998)—, han surgido *escrituras de reacción* en contra del modo de operar de Occidente que se complica cuando el Otro —como objeto del sujeto occidental (que ha sido construido por este)— rechaza ser objeto e insiste en el hecho de que también es un sujeto histórico.

Si no existieran estas apariencias contestatarias

el mundo sería un crimen perfecto (...) precisamente, el crimen nunca es perfecto, pues el mundo se traiciona por las apariencias, que son las huellas de su inexistencia, las huellas de la continuidad de la nada, ya que la propia nada, la continuidad de la nada, deja huellas. Y es así como el mundo traiciona su secreto. Así es como se deja presentir, ocultándose detrás de las apariencias (Baudrillard, 1996: 11).

La necesidad del Ebuka caníbal africano de comerse unos cuantos exponentes de diversos países del Viejo Mundo era, a simple vista, una especial dieta que radicaba en la apropiación de los conocimientos que estos europeos

le pudieran traspasar a través de los nutrientes que recibiría, solamente por dicho acto antropófago. Al alimentarse de los europeos —según él— adquiriría toda la sabiduría que estos “primermundistas” le pudieran entregar.

Por ello, tras repasar someramente, y para avanzar en estas reflexiones caníbales, sería interesante trasladar esta experiencia a nuestras sociedades contemporáneas. *Era del simulacro*, en la que —y debido al exceso de imágenes que, voluntaria o involuntariamente, nos están bombardeando— caemos en otro tipo de devoración masiva e incontrolada, que es aquella que pasa por la veneración y consumo permanente de íconos.

Así es como surge la *iconofagia* (Baitello Junior, 2008), particular sistema de “alimentación” que se clasifica en tres partes que van evolucionando de acuerdo con la inflación de imágenes que nos impone el medio y a través de las secuelas que su consumo indiscriminado puede acarreamos.

El nivel básico se asocia con el fenómeno del *inter(entre)texto*, proceso en el cual las imágenes —en un ejercicio ilimitado— se devoran entre ellas para producir otras imágenes. “Una época devora otra época anterior”, sentencia Baitello Junior (2008). En el segundo nivel están las imágenes que las personas devoran a través de Internet, la propaganda, la publicidad, la moda, los medios de comunicación, en el diario vivir por las calles, al vestirse.

El tercer nivel surge cuando este segundo punto se extrema de tal manera que comienza a generar diversas patologías que pueden producir nefastas consecuencias. De tanto comer imágenes, ellas nos comen a nosotros y nosotros queremos ser como ellas:

... uma imagem devora a outra velozmente, transformando-se em outra imagem, também pronta para ser devorada (...) de devoradores indiscriminados de imagens passamos a ser indiscriminadamente devorados por elas (...) Assim, temos na devoração de imagens pelas próprias imagens, uma das configurações daquilo que denominei “iconofagia” (Baitello Junior, 2008: 25 y 26)¹.

¹ “... una imagen devora a otra velozmente, transformándose en otra imagen, también lista para ser devorada (...) de devoradores indiscriminados de imágenes pasamos a ser indiscriminadamente devorados por ellas (...) Así, tenemos en la devoración de imágenes por las propias imágenes una de las configuraciones de aquello que denominé ‘iconofagia’” [Traducción del editor].

El último nivel es el que nos interesa porque, en efecto, tanto comer y devorar imágenes nos puede llevar, además de a una indigestión icónica, a una *iconoadicción* que permitirá que se apoderen de nosotros. Lo que Donald Trump y sus secuaces hacen sin mediaciones: la mentira hecha imagen, el paradigma de la posverdad como verdad.

Derrida y Stiegler (1998) nos pueden orientar al respecto con el concepto de *artefactualidad*. La *artefactualidad* es producida e interpretada por dispositivos *ficticios* o *artificiales*, jerarquizados y selectivos, siempre al servicio de intereses y poderes que los sujetos no perciben lo suficientemente bien, cuya función primera es crear *acontecimientos* bajo la consigna del mercado.

Sin embargo, surgen algunas dudas: ¿cómo se defeca la enorme cantidad de imágenes que consumimos *iconofágicamente*?, ¿cuál sería el proceso de *iconorrea*?, ¿cómo se manifestarían estos posibles trastornos?

A idéia dos excrementos resultantes da iconofagia, indagada por Bernd Ternes em Berlim, traz consigo ainda uma outra investigação: quais seriam os excrementos quando somos devorados pelas imagens? Quando devoramos imagens, produzimos imagens excrementais? E quando as imagens nos devoram, produzem elas imagens excrementais ou seres humanos excrementais? De que natureza serao os detritos das imagens devoradoras? (Baitello Junior, 2008: 30)².

Por lo mismo, esta sociedad *tardocapitalista*, basada en las imposiciones de una *posverdad* y su megauniverso de tributos mercantiles, impone un cinismo extremado desde los mismos medios de comunicación que producen, *espectacularmente*, las patologías *iconofágicas* sociales a las que nos ha llevado dicho sistema de *crimen perfecto*, de *hiperrealidad*.

² “La idea de los excrementos resultantes de la iconofagia, indagada por Bernd Ternes en Berlín, trae consigo además otra indagación: ¿cuáles serían los excrementos cuando somos devorados por las imágenes? Cuando devoramos imágenes, ¿producimos imágenes excrementales? Y, cuando las imágenes nos devoran, ¿producen imágenes excrementales o seres humanos excrementales? ¿De qué naturaleza serían los detritos de las imágenes devoradoras?” [Traducción del editor].

Para no bajar este telón antroipoiconofágico contaminado por las penurias del apocalipsis viriliano, y como primera solución para evitar estas enfermedades de la virtualidad, el doctor Andrew Weil, pionero en los estudios sobre la sobreexposición mediática, invita a ponerse a dieta de los medios de comunicación durante días o semanas. Así se podrá evidenciar cómo baja rápidamente el estrés y somos capaces de alcanzar una paz interior, precisa.

Weil propone salir del estado de analfabetismo en relación con la imagen, a través de una suerte de alfabetización que permita que la masa de consumidores pueda descifrar la invasión de una imagen global e inanalizable, indisoluble. Pero, como es sabido, no hay nada de eso. Es una apariencia. Hay que aprender a discernir, componer, pegar y montar en los nuevos tiempos de actualidad posverdadera/posverdadiana.

Frente a este panorama, la ocurrencia conlleva dos jugadas cuasifinales:

1. Martín Barbero supone que un uso creativo y crítico de los medios y la informática es factible, solamente, en un estadio que transforme su modelo de enseñar el mundo en el que se vive, “que haga posible el tránsito de un modelo centrado en la secuencia lineal que encadena *unidireccionalmente* materias, grados, edades y paquetes de conocimientos, a otro *descentrado* y *plural*, cuya clave es el ‘encuentro’ del *palimpsesto*” (2000: 27), de las mezclas por sí mismas y casi como estado natural, de la mixtura por la mixtura como una digestión cultural que Ebuka estimula, por ejemplo, bajo su tradición de alimentación antropófaga.

2. Por tanto, dicha propuesta ya no se alimenta de secuencias, sino de montajes, de conexiones en red que, al elaborar una multidiversidad de recorridos, modifica la lectura en escritura. Dicha situación potencia la labor del que informa, en la era de las posverdades como verdades, que ya no se limitaría a retransmitir saberes, sino que se convertiría en formulador de problemas, provocador de interrogantes, en un sistematizador y catalizador de experiencias que habilita y posibilita el diálogo abierto entre culturas y generaciones.

Así es como la mesa está puesta y la antropocomida servida.
La invitación es a cenar con *Monsieur Ebuka* y su dieta de humanidad.
Solo la (in)digestión queda en vuestras manos...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ancarola, Nora (2000). Otridad cultural = ¿multicultura? *Theatrum*, 1: 42-43.
- Baitello Junior, Norval (2008). *La era de la iconofagia. Ensayos de comunicación y cultura*. Sevilla: Arcibel.
- Baudrillard, Jean (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Chambers, Ian (1998). Cielos comunes, horizontes divididos. Entrevista a Ian Chambers [entrevista de Adell Joan-Elies]. *Quimera*, 174: 23-29.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (1997). *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard (1998). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Martín Barbero, Jesús (2000). Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación. En Mabel Moraña (ed.). *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales* (pp. 17-27). Santiago: Cuarto Propio.
- Staden, Hans (1945[1557]). *Viaje y cautiverio entre los caníbales*. Buenos Aires: Nova.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). El festín de Pierre Ebuka. Reflexiones sobre los riesgos de la decadencia europea. *Theatrum*, 1: 12-13.

ANDAR, OBSERVAR¹

UNA FORMA DE COMPRENDER EL ESPACIO URBANO

Karen Andersen Cirera

En los estudios urbanos, y en el urbanismo, hay un aspecto de la realidad que aflora y que peligra no ser considerado en los análisis. Hay una dimensión de los espacios urbanos que es difícil de representar en los catastros clásicos del urbanismo y también difícil de hacer emerger en las metodologías cuantitativas y cualitativas tradicionalmente utilizadas en estos estudios. Se trata de una dimensión sensible y poética, que se sitúa en el campo de la experiencia humana, imbuida en ambientes sensoriales, simbólicos e imaginarios particulares a cada ser humano, a cada lugar y a cada comunidad. Frente a la insuficiencia de la teoría para entender la complejidad del espacio como espacio vivido y percibido, busco explorar la realidad de esos espacios urbanos, comprendiendo el punto de vista del otro en contacto con los lugares que atraviesa, que habita o que evita. Entendiendo, así, esta realidad urbana no solo como un tejido de espacios contruidos, vacíos y flujos, sino también como un ambiente sensorial y emotivo, que se puede escuchar, sentir, oler y observar.

En el contexto político e intelectual de mediados del siglo xx en Francia y Alemania, se busca legitimar una sociología de terreno atenta a la vida cotidiana, a la *praxis* (Lefebvre, 1961) y alejada de las teorías globales, poniendo en evidencia aspectos físicos de la realidad, pero también sus aspectos fenomenológicos, imaginarios y sensibles (Grafmeyer e Isaac, 1979). Para Henri Lefebvre, una de las distinciones más relevantes se da entre la *praxis* repetitiva y la creativa o inventiva. Para este autor, la *praxis* repetitiva es la que reproduce el mundo, contribuye a su estabilidad, en tanto que la segunda produce una transformación de la cotidianeidad (Lefebvre, 1961).

¹ Este texto se basa en el trabajo de tesis “La vie quotidienne dans un espace public monumental: La sensation de familiarité dans la Place de la République, Paris”, para el magister Mémoire de Master 2 Recherche «Urbanisme et Territoires», Paris, Institut d'Urbanisme de Paris, Université Paris Est, 2009.

El deambular, en tanto que observación en movimiento, permite comprender la ciudad por medio de sus ritmos, sus velocidades, su geografía afectiva, y adentrarse con los sentidos en lugares invisibilizados por los estudios urbanos. A partir de la idea de que la percepción es una función directa del estímulo y no una construcción a partir de una interpretación de datos sensoriales (Gibson, 1979), la percepción del espacio se organiza en la experiencia, y el caminar o el deambular como modo de vivenciar y de comprender la vida urbana se pone en el centro de algunas de estas nuevas metodologías de investigación cuyo objetivo es recoger la experiencia sensorial y afectiva de los espacios. Esta teoría será de una serie de metodologías para estudiar los espacios urbanos públicos y privados (Augoyard, 1979; Kusenbach, 2003; Petiteau y Pasquier, 2001; Thibaud, 2001). Así, para comprender los espacios públicos urbanos he utilizado en varias oportunidades la escritura y el registro gráfico “en movimiento” desde un enfoque etnográfico, así como el trabajo directo con antropólogos que enriquecen y profundizan el sentido de los descubrimientos de una investigación urbana o de paisaje.

Podemos decir que el andar es en sí una actividad reveladora. El deambular nos permite encontrar los lugares marginalizados, de la misma manera que el errar. Cada persona nos muestra aspectos de la realidad diferentes. El mismo lugar relatado o recorrido con personas diferentes nos muestra dos lugares o espacios diferentes. Así, el movimiento surrealista identificó en ciertas zonas de París espacios oníricos propios para la deambulación, cuestionando la legitimidad de lo real y aduciendo al inconsciente de la urbe.

Los situacionistas fueron los primeros que utilizaron las llamadas “derivadas” para recopilar aspectos de la ciudad y construir sus mapas psicogeográficos o sus unidades de ambiente (Debord, 1975 [1958]).

En el mundo anglosajón, con el objetivo de poder concluir cómo los habitantes de la ciudad contemporánea percibían las formas urbanas y sus transformaciones, el antropólogo Kevin Lynch invitó a los habitantes a caminar para activar sus percepciones y sentidos (1959). La socióloga alemana Margareth Kusenbach desarrolló y teorizó la metodología del “*go-along*” como una herramienta etnográfica híbrida entre observación participante y

entrevista cualitativa (2003). Este método explora el rol de los lugares en la experiencia cotidiana por medio del acompañamiento de un informante en sus itinerarios cotidianos, al mismo tiempo que se entrevista y observa. Kusenbach estudia cómo los habitantes de dos barrios urbanos de Hollywood perciben sus problemas locales y cómo esta percepción se relaciona con sus actividades e interacciones sociales.

Estas metodologías son técnicas más estructuradas que el *hanging out* o pasar el rato con informantes clave, con el foco puesto en las relaciones del informante con las condiciones físicas y ambientales del espacio que se recorre, y con lo que en él acontece.

Uno de los primeros en incorporar la práctica caminatoria para la investigación y construir una retórica caminatoria de los espacios urbanos fue Jean-François Augoyard, en Grenoble, Francia. Esta retórica caminatoria sería capaz de traducir “la organización de los estilos propios a cada habitante de un barrio y las correlaciones entre estos estilos al interior de un espacio común” (Augoyard, 1979: 28)².

Me referiré a una experiencia de escritura y registro en que se convoca el andar en tres modalidades para entender el espacio urbano. Primero, el errar; después, el seguir; y luego, el acompañar. Primero, sola; luego, con otros, en una plaza en París, Francia. El objetivo radica en comprender la calidad de la experiencia cotidiana, así como el rol que tiene el lugar transitado en la construcción de esta experiencia. En esta investigación me centro en el estudio de las prácticas familiares dentro de un espacio público de escala monumental. Se postula que la construcción cotidiana del espacio público es significada a través de diversas formas de expresión de la sensación de familiaridad. Esta sensación es construida por los habitantes y usuarios del espacio público a través de sus prácticas habituales y cotidianas, vividas de manera repetitiva a lo largo de sus vidas, y cuestionando, a su vez, la aparente contradicción entre familiar y público.

² Traducción propia.

UN LUGAR

La Place de la République se ubica al noreste de París, entre barrios residenciales y con diversidad de comercio. En términos viales, corresponde a un *carrefour* o intersección de cinco grandes avenidas y cinco calles. Por el subsuelo pasan cinco líneas de metro. Además, sobre esta plaza existen múltiples paraderos de buses, estaciones de bicicletas públicas, estacionamientos de taxis y de buses turísticos. La plaza está conformada por tres zonas enmarcadas de calles; la zona central es una rotonda coronada por la escultura de La Marianne, y las dos laterales son plazas duras con algunas pequeñas áreas verdes cercadas. Lo anteriormente expuesto hace de esta plaza un polo intermodal, un subcentro y un caos vehicular.

La Place de la République representa además un punto clave en el circuito de manifestaciones ciudadanas y políticas de la ciudad. Circuito que comienza o termina en esta plaza, pasando por la Place de La Bastille y la Place de la Nation. Acoge en su centro la estatua símbolo de la república francesa: La Marianne. Es plataforma de eventos masivos, como conciertos y fiestas. Además, es un lugar de encuentro de las personas sin techo, que se reúnen en torno a comidas comunitarias en esta plaza. Algunos de ellos duermen en las bancas.

Para comprender los tipos de relaciones que los habitantes y usuarios habituales de la plaza crean con su entorno inmediato a través de sus prácticas cotidianas, se escogió una metodología que permitiera investigar bajo dos enfoques. En primer lugar, comprender cómo la organización del medio urbano interactúa con las conductas humanas, y son interdependientes. Para este primer objetivo se adoptaron dos estrategias de observación y registro. Luego, en una tercera instancia, el enfoque se puso en comprender las dimensiones de la familiaridad; para ello fue necesario preguntar directamente a los habitantes sobre el espacio percibido y acerca de sus memorias del lugar, y las prácticas habituales en la plaza al tiempo que la atraviesan.

ATRAVESAR ATMÓSFERAS

La escritura etnográfica comienza al recorrer la plaza, caminar, atravesarla e ir tomando notas, relatando a una grabadora mi experiencia, luego dibujando

y fotografiando (Figuras 1 y 2). En esta etapa escribo lo que veo, lo que siento, lo que escucho y huelo, poniendo atención a mi relación con el lugar con todos los sentidos.



Figura 1. Prácticas cotidianas en la Place de la République (fotografías de la autora).

Están las bancas completamente tomadas con ropas, cosas, mantas, bolsas y botellas. Un grupo de hombres habla muy alto, comienzo a sentir un olor muy fuerte a orina, camino hacia el otro costado, la plaza está cercada con pequeñas barreras que parecen proteger un césped que nadie ocupa y que parece ser el baño de muchos. Espero un rato. El lugar está tranquilo. Estando aquí siento que hay un afuera y un dentro, un exterior y un interior: el exterior son las calles, el monótono y ensordecedor ruido de los

autos crea una barrera hacia el resto de la ciudad, estoy en una especie de isla. Luego de un rato ya aquí, empiezan a observarme, se me acerca un hombre, me dice que es alemán, pero habla inglés, me dice su nombre y me cuenta que vive ahí. Me invita a sentarme. Hablamos un buen rato. Me cuenta que duerme en las calles hace cuatro años. Él parece tener unos setenta años. Me preocupa, pero dice que jamás tiene frío porque tiene un muy buen saco de dormir. Se fuma un cigarro y me habla de lo mucho que le gusta la estatua de la Marianne y los edificios de la plaza (Extracto de un relato de registro).



Figura 2. Los que viven en la plaza (croquis de la autora).

En estos recorridos en solitario, en este deambular, también se registran atmósferas, territorios diferentes, que se van, y que traduzco en diversas cartografías.

SEGUIR PERSONAS Y REGISTRAR

Este método se basa en un enfoque etnológico que parte de la observación de situaciones “naturales”, es decir, de observaciones de terreno, en que la observadora es discreta o pasiva. La observación se realiza siguiendo a alguien, se organiza en función de los movimientos y acciones del otro. La observación se enfoca en las conductas, los intercambios, las situaciones, los ambientes y las características de los lugares atravesados. Las personas que se seguirán se escogen de forma aleatoria, intentando seguir una diversidad de individuos, de edades y género diferentes. Este método ayuda a conocer distintos territorios urbanos, apropiaciones de grupos de interés, lugares donde ocurren más interrelaciones, lugares que se atraviesan más rápido, otros que se caminan más lento, donde se pasea en actitud de *flâneur*. El objetivo es registrar las prácticas de sus usuarios y comprender el carácter del espacio público como lugar de movimiento y de tránsito. La investigación se realiza a diferentes horas del día y durante diferentes días de la semana.

Se relatan las acciones y prácticas de un actor sobre la plaza, al que se sigue durante su andar por la plaza y el barrio aledaño. Luego se interpretan sus acciones.

El itinerario se registra en una cartografía y se complementa con un relato que es mi interpretación de lo observado (Figura 3). Quiero ver cómo se camina en la plaza, observar los movimientos de los caminantes y su relación con el entorno. El entorno es crucial, por eso registro las prácticas y cómo se relacionan con los elementos del contexto, cómo es el paisaje lejano y los objetos cercanos frente a los cuales la persona reacciona.

En esta fase desconocía la relación de las personas con los lugares, por lo que el objetivo era detectar los comportamientos en relación con las particularidades del espacio más que la percepción o la sensación de los usuarios.

Ella sale del supermercado, camina en dirección norte, ella ha comprado cuatro productos que lleva en una bolsa plástica, ella camina relativamente rápido por esa acera. Dobla a mano derecha por la calle Lancry, cuando llega a la calle Yves Toudic desacelera la marcha, atraviesa la calle, entra en una tienda de frutas y verduras (...) saluda a la vendedora (Extracto de un relato de registro).

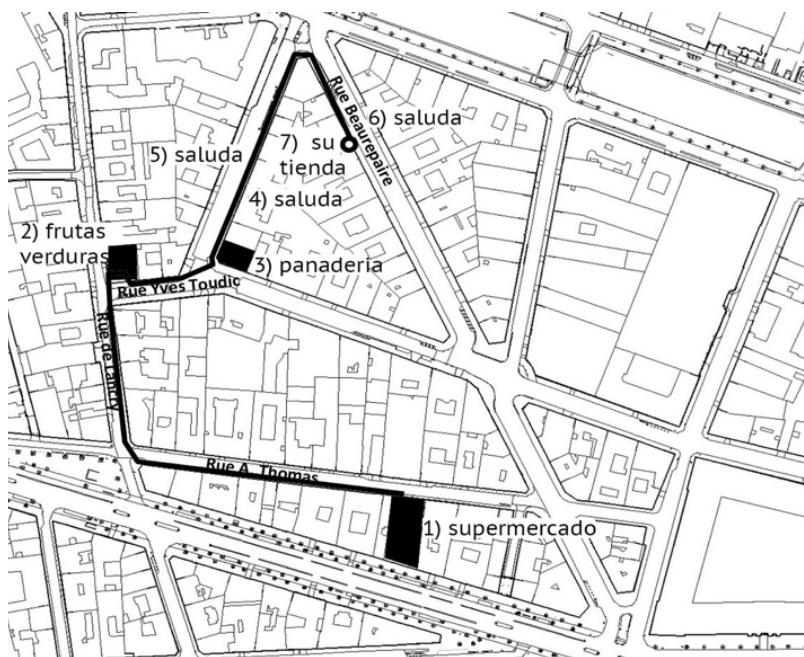


Figura 3. Cartografía de registro de observación de seguimiento a mujer, 45 años, 9 abril, 10:30 am (registro de la autora).

LOS ITINERARIOS DE LOS HABITANTES

La tercera parte del trabajo de campo, y la más extensa, se basa en los estudios de Jean-Yves Petiteau y Elisabeth Pasquier sobre *l'itineraire* (Petiteau y Pasquier, 2001). El itinerario consiste en una entrevista en terreno donde el entrevistado propone el recorrido y guía al investigador por el lugar de estudio. Se describe como una transacción, una experiencia compartida entre investigador y entrevistado, y es un desplazamiento por el territorio del otro y por su universo de referencias.

En cada itinerario los participantes éramos dos: yo y un habitante. Mi función era estimular la palabra e invitarlo a hablarme sobre su universo familiar, sus recorridos más habituales en el barrio, sus lugares favoritos, sus

lugares más frecuentados, sus recuerdos íntimos y compartidos, sobre sus amigos, familiares y conocidos dentro del barrio. La duración de cada itinerario era variable, dependiendo del tiempo disponible y de la extensión del universo familiar del entrevistado. Los relatos fueron completamente transcritos.

A través de la palabra del habitante durante el itinerario, surge el espacio vivido y percibido. El espacio se lee y escribe en la medida en que lo recorremos. Los entrevistados significan y valoran los espacios, transformándolos en familiares e íntimos, incluso en medio de una plaza de carácter monumental y público a escala metropolitana.

Luego del recorrido se realiza una ficha con un relato de la experiencia, un relato del relato. Se acompaña de una cartografía del itinerario. Dado que durante el itinerario no se toma ninguna fotografía, se rehace el itinerario *a posteriori*, para tomar fotografías y realizar croquis de los lugares significativos en la experiencia (Figura 4).



Figura 4. Algunos croquis de registro de itinerarios (registro de la autora).

Ella me habla de la importancia de la Rue du Temple para París, ella toma siempre esta calle para atravesar la Place de la République e ir al barrio donde hace sus compras, porque hacia ese costado de la plaza le parece que es más económico, más popular y más simpático. Cuando está tranquila la plaza, ella atraviesa derecho por el paso de cebra central, pero eso es raro, así que casi siempre da la vuelta rodeando la plaza. Ella ama las pequeñas cosas de los contornos de la plaza, los distribuidores de diarios, las tiendas, las estaciones de buses, el Passage Vêndome. En la plaza misma no se detiene jamás porque lo encuentra muy ruidoso. Cuando tiene tiempo prefiere dar la vuelta por el Boulevard du Temple, ya que despierta los recuerdos de los paseos que realizaba de niña con sus padres... (Extracto de un relato de registro).

CONCLUSIONES DE LA EXPERIENCIA Y DEL REGISTRO

Para analizar todo el material tanto escrito como croquis, cartografías y fotografías, se realiza una rúbrica de lectura. Los criterios se construyen a partir de la reflexión de la totalidad de las experiencias de terreno y de elementos teóricos sobre la definición de sensación de familiaridad.

La experiencia de los recorridos diseña los límites y los territorios de lo que es familiar al entrevistado y lo que es extranjero. Los recorridos son una forma personalizada de manejar el medio físico y social. Una *expertise* de usuario.

El entrevistado, a su vez, con cada decisión y preferencia, nos muestra una imagen de sí mismo que se reafirma en su relación con el lugar, en las rutas escogidas, en los lugares o cosas que ama y los que le desagradan dentro del sector.

Los contactos regulares dentro del barrio van contando una historia no oficial, un patrimonio ordinario, construido de rumores, fantasías e imaginarios que van permeando a los habitantes con el tiempo, pero también construido de memorias familiares e íntimas que se reactivan en el recorrido.

Se utiliza la metáfora de la casa, de la obra de Bachelard (1994), para observar esta capa de familiaridad del espacio público. Así, las imágenes de

la intimidad del alma humana, buscadas por Bachelard a través de la revisión poética y literaria, serían también reinterpretadas en la apropiación cotidiana de los lugares habituales. Citando a Bachelard, “todo espacio verdaderamente habitado contiene la esencia de la noción de casa” (1994: 24). Así, tanto la casa como la ciudad se viven en su realidad y en su virtualidad, por el pensamiento y los sueños.

Hay significación de espacios donde los entrevistados viajan a otro tiempo o a otro lugar, como una ventana que los transporta. Los espacios tipo “cava” se ven en algunos lugares que se prefieren evitar, esconder, no hablar de ellos. Hay además espacios tipo residencias secundarias o lugares donde los entrevistados se sienten en su casa.

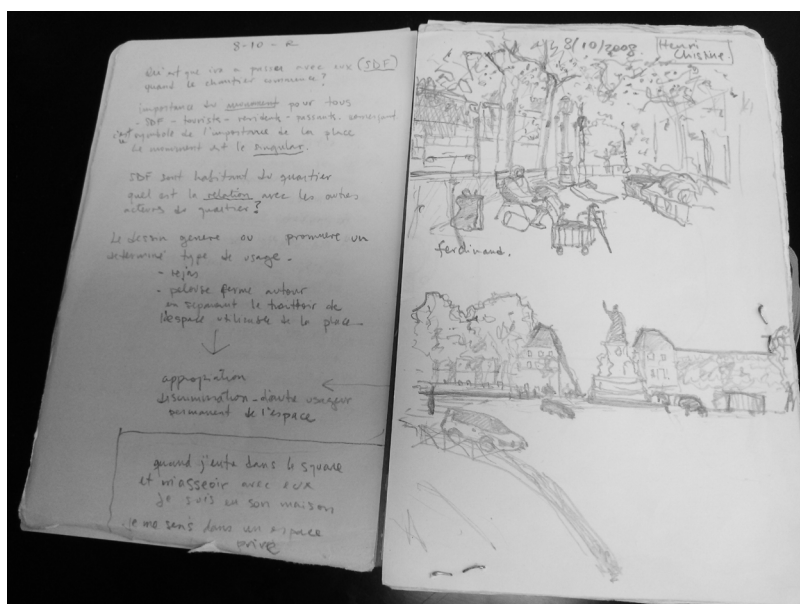


Figura 5. Páginas del cuaderno de campo de la autora.

Acercarme a los espacios urbanos de esta forma me permite observar el lugar desde el ángulo de lo que se siente y se percibe. Me permite luego registrar a partir de la escritura y el dibujo aspectos relacionados con los

sentidos, con las emociones y la memoria, en un enredo que en su conjunto nos da una imagen distorsionada de una plaza (Figura 5). Un relato contado por muchas voces en movimiento, que hablan de la variedad de percepciones, sensaciones y memorias que se activan y reactivan en el andar, en el espacio urbano, en la cotidianeidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augoyard, Jean-François (1979). *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. París: Ediciones du Seuil.
- Bachelard, Gaston (1994). *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France.
- Debord, Guy (1975 [1958]). *Théorie de la dérive. Internationale situationniste 2*. París: Champ-Libre.
- Gibson, James J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Grafmeyer, Yves, y Joseph, Isaac (1979). *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. París: Éditions du Champ Urbain.
- Kusenbach, Margareth (2003). Street phenomenology. The go-along as ethnographic research tool. *Ethnography*, 4(3): 455-485.
- Lefebvre, Henri (1961). *Critique de la vie quotidienne. Vol. II: Fondements d'une sociologie de la quotidianneté*. París: L'Arche Editeur.
- Lynch, Kevin (1959). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.
- Petiteau, Jean-Yves, y Pasquier, Elisabeth (2001). La méthode des itinéraires: récits et parcours. En Michèle Grosjean y Jean-Paul Thibaud. *L'espace urbain en méthodes* (pp. 63-78). Marsella: Parenthèses.
- Sansot, Pierre (2004). *Poétique de la ville*. París: Payot & Rivages.
- Thibaud, Jean-Paul (2001). La méthode des parcours commentés. En Michèle Grosjean y Jean-Paul Thibaud. *L'espace urbain en méthodes* (pp. 79-100). Marsella: Parenthèses.

MINIK, LA ADOPCIÓN INFANTIL FORZADA COMO ACTO CIVILIZATORIO

ETNÓLOGOS DE LA SUPLANTACIÓN DE LOS CUERPOS Y DEL MONTAJE RITUAL

Pedro Mege Rosso¹

Parece que ese Minik se ha convertido poco a poco en un personaje legendario para los esquimales polares, que tienen muchas anécdotas que contar de él y de sus actos.

Eric Holtved, etnólogo, 1967

Nuestras disciplinas adultas suelen olvidar a ciertas personas por su distancia etaria y existencial, pero siempre están presentes en nuestro inconsciente y memoria porque fuimos como ellas, todos hemos sido como ellas alguna vez. Hablamos de los niños.

Algunos de ellos han sufrido de manera muy particular y desgarradora procesos de desarraigo debido al *rapto autorizado de lo civilizatorio* en complicidad con la etnología.

Como etnólogo, me situé en un tiempo que no es propiamente colonial, en el Canadá de principios del siglo pasado, pero que trató a la población que aquí nos interesa con mecanismos y visiones coloniales en beneficio de la etnología y la museología, para el progreso de la ciencia.

Todos hemos sido niños, sabemos del vínculo materno/paterno, de la calidez de ese mundo gobernado por las mujeres y vigilado por los hombres, o a la inversa. Podemos, en consecuencia, revivirlo con la mejor de las competencias, sin importar mayormente el contexto cultural e histórico en el que se presente o al que uno pertenezca. Una comprensión, como dice Renato Rosaldo, *desde el sentimiento* (1997).

¹ Proyecto FONDAF N° 1511006.

Uno fue niño o niña. Frente al rapto o al desarraigo de esas infancias, nos podemos *imaginar* —en el sentido en que Paul Friedrich se refiere a los procesos constructivos de la imaginación (1979: 391-512)— una antropología de esa situación de desarraigo espantosa, de desolación del infante al verse separado del calor materno-paternal. Acordémonos de que Margaret Mead (1952) nos demostró que los “primitivos” eran especialmente cariñosos con sus hijos, en contraste con esa distancia educativa que provoca la civilización anglo-sajona-germana en ellos, en esos “pequeños salvajes” que había que domesticar. ¡Qué crueles hemos sido con los niños!

No quiero elegir el más fascinante y perverso experimento de psicología adolescente infantil que tan bien conocemos en Chile, el de nuestro admirado capitán Robert Fitz Roy (1805-1865) con los fueguinos, con los jóvenes y niños yaganes. Como primer acto del significativo autoritario, con esa crueldad cínica y esa autorreferida caridad de los ingleses, implementaron un plan civilizatorio global del *public school*, donde el propio capitán, en un acto del dominio del significante, rebautizó a estos niños-jóvenes raptados en adopción con los nombres de Jemmy Button (14) (Jaimito Botón), York Minister (26), Boat Memory (20) y Fuegia Basket (una niña de nueve años).

La historia la conocen todos: cuánto sufrimiento y muerte en este experimento del horror. Jemmy logró volver, recuperar las hilachas de su identidad, y es probable que se vengara asesinando a los misioneros anglicanos que se alojaron en sus territorios y maritorios. Pero nos basta su recuperada desnudez y, suponemos, su aromático protector de grasa de lobo marino como gesto de triunfo frente a la crueldad, cobardía y complicidad del mundo adulto europeo civilizado en su ejercicio etnocida de colonización de los cuerpos y las mentes.

Jimmy se vengó de Europa en su desnudez sobre su canoa con fogón, mientras Fitz-Roy declamaba: “Todo se perdió”. Creemos, no sin cierto fundamento, que, abrumado por su imaginada responsabilidad del fin del creacionismo, y probablemente alimentado por su fracaso con Jemmy Button y su horda, se suicidó.

EL SUJETO FRACTURADO: ORIGEN SALVAJE/DEVENIR CIVILIZADO/REENCUENTRO
ORIGINAL/DESENCUENTRO ORIGINAL

Minik, el niño esquimal, descubre el esqueleto de su padre expuesto en una vitrina en un museo de Nueva York. Es el niño inuit (esquimal) desarraigado. Él ya es un niño neoyorquino mimado, ahora se llama Mene Wallace, ha dejado de sentirse esquimal. Pero un inesperado, diremos, choque *lacaniano* —el de verse-en-el-espejo, en los huesos de su padre exhibido en una vitrina— le hace sufrir una conmoción, conmoción de conciencia reflexiva; se reactiva su memoria y vuelve a recordar e integrar a su aparato psíquico el “nombre-del-padre”, olvidado por una cuidadosa enculturación de su familia adoptiva neoyorquina, la familia Williams.

¿CUÁL ES LA HISTORIA?

Los hombres del grupo manifestaron un extraordinario interés por las chicas americanas e insistieron en su derecho a proponer un intercambio de esposa.

New York Times, 11 de octubre de 1897

En su cuarta expedición polar ártica (1897) a la región noroccidental de Groenlandia, el teniente Robert Perry —explorador con pretensiones de científico y obsesionado con una batalla por atribuirse el descubrimiento del Polo Norte— iba en busca de un meteorito de gran tamaño para llevarlo a Nueva York en su barco, el HOPE. Contaba, para esta empresa, con ayuda de sus amigos esquimales inuit, los esquimales polares. Pero ese no era su único empeño, sino que también pensaba transportar a Nueva York a una familia de inuits para que viviera una vida civilizada y, a la vez, pudiera ser estudiada por los etnólogos y antropólogos físicos.

De las dos familias que Peary se llevó a Nueva York, estrechamente ligadas entre sí por parentesco, nos centraremos en uno de los niños: Minik. Él será, a la larga, el único sobreviviente de este viaje y el centro del drama que se desencadenará por el montaje y suplantación que hicieron funcionarios

del Museo Americano de Historia Natural y los etnólogos. Referiremos en las propias palabras de Minik, ya de adulto, su partida y la de su gente en el HOPE desde el cabo York:

Los nuestros tenían miedo de dejar que se fueran, pero Peary les prometió que devolvería a Nuktaq [tío materno de Minik] y a mi padre al cabo de un año y que les llevarían muchísimas escopetas y municiones y madera y metal y regalos para las mujeres y los niños. Así que mi padre consideró que como era tan beneficioso para los suyos debían dejar que Nuktaq y él hicieran el viaje. Nuktaq no podía separarse de su esposa Atangana y de su hijita Aviaq, así que se las llevó con él. Mi madre había muerto y mi padre no iba a marcharse sin mí, así que los cinco dijimos un último adiós al hogar y subimos al barco de Peary (Harper, 1998: 48).



Figura 1. Nuktaq, Uisaakassak, Minik y Qisuk, en Nueva York, 1897. Minik está parado junto a su padre, Qisuk (Harper Collection). Recuperado de www.engstfeldfilm.de/german/g_frames/presse/Minik%20Presse/source/minik19.htm

Después se les unió en el cabo Sabine el joven Uisaakassak: “Su razón era simple; había acordado que la joven Aviaq, de doce años, sería algún día su esposa y no quería separarse de ella” (Harper, 1998: 49). Así, Peary logra convencer a los inuit de viajar con él hacia lo que llamó “el país del sol”.

A su llegada a Nueva York (Figura 1), fueron recibidos con gran expectación y afluencia de público: “La multitud subió al barco a ver a los esquimales, que se habían ataviado con sus trajes. Aviaq y Minik, los niños, despertaron gran interés y los visitantes les dieron muchos dulces y cacahuates que al parecer les gustaron muchísimo. Los alimentaron con carne cruda y el dulce les ha sentado mal” (Harper, 1998: 50-51). Hay aquí algo de los zoológicos humanos en la exhibición de los inuit y el comportamiento del público (Báez, 2019).

En Nueva York, Minik fue adoptado por la familia de William Wallace, alto funcionario encargado del mantenimiento del Museo Americano de Historia Natural.

LA AGENCIA ETNOLÓGICA, LA COLECCIÓN DE ESPECÍMENES

Franz Boas sentía una especial predilección por todo lo que fuera esquimal, sobre todo los esquimales polares. Transitó de la geografía a la etnología gracias a su experiencia en el golfo de Cumberland, en la costa oriental de la Tierra de Baffin, publicando la influyente y amplia monografía *Los esquimales centrales*, en 1888, la que generó gran interés en el mundo científico por estudiar la región y su pueblo. Boas le escribe a Peary: “Permítame sugerirle que si está seguro de regresar a Groenlandia septentrional el próximo verano sería de extraordinario valor que trajera un esquimal de mediana edad que pueda pasar aquí el invierno. Esto nos permitiría obtener sin prisa cierta información de la máxima importancia científica” (Harper, 1998: 55).

¡Qué comodidad! Traer al informante clave al laboratorio, sueño maligno de todo etnógrafo, “desde la comodidad del sofá”; no hay que ser injusto con el maestro, estábamos empezando... Es la idea del espécimen: basta un solo ejemplo para exponer y ejemplificar el fenómeno, nada más científico.

Boas se fijó especialmente en Minik por considerarlo el más inteligente del grupo. Escribe: “Minik había empezado a aprender algunas palabras inglesas en cuanto llegó a la ciudad”.

Rápida y explosivamente, la catástrofe se abalanza sobre la familia inuit: todos se acatarran, pasando a la neumonía. El 17 de febrero de 1898 muere Qisuk, padre de Minik. Este queda solo, sin familia, huérfano en tierras extrañas. Escribió al respecto, mucho tiempo después:

Él era lo que yo más amaba en el mundo, sobre todo cuando nos llevaron a Nueva York, extraños en un país extraño.

Ya podéis imaginar cómo nos unió eso; como nuestra enfermedad y nuestro sufrimiento y el no entender todas las cosas extrañas que nos rodeaban. Aparte de la angustiada soledad, ¿sabéis lo que es estar triste, sentir un anhelo desesperado de volver a casa y saber que no existe la menor posibilidad de hacerlo? (Harper, 1998: 62-63).

¿Qué se haría con los cuerpos de los inuit difuntos?, ¿serían de la ciencia? Los cuerpos fueron estudiados por patólogos en el hospital donde murió el padre de Minik, en el Hospital Bellevue. Posteriormente, las osamentas fueron trasladadas al Museo Americano de Ciencias Naturales.

DE LA INCONSCIENCIA DEL TRÁNSITO A SU CONCIENCIA: LA FIGURA DEL PADRE

Alfred Kröber, joven discípulo —también alemán— de Franz Boas, sabía de esquimales porque hizo su etnografía con los del estrecho de Smith, en 1897, y estudió especialmente sus ritos funerarios, los que profundizó con Nuktag, inuit asentado en Nueva York, luego de la muerte de su esposa Atangana y el rito funerario que realizó para ella. De Kröber nos dice Kenn Harper: “De todos los científicos relacionados con los esquimales, él fue el más afable desde un punto de vista humano” (Harper, 1998: 65).

Minik estaba desesperado y abatido porque debía enterrar a su padre por razones metafísicas y físicas. Metafísicas, para que su alma transitará

al lugar de los muertos y solo lo visitara en sueños; físicas, porque si no lo sometía al ritual funerario, sus parientes más cercanos lo matarían por inhumano. Pero del cadáver del padre solo quedan los huesos en el museo.

RITUALES FALSOS, EFECTOS VERDADEROS

Bueno, era perfectamente legítimo. No había nadie que pudiera enterrar el cuerpo y el museo tenía tanto derecho como cualquier otra institución autorizada para reclamar los restos mortales.

Franz Boas, 1909

Con la justificación de calmar la ansiedad de Minik, Boas, Wallace y Kröber deciden realizar un falso funeral de Qisuk, padre de Minik, en el patio del museo. En su etnografía, Kröber escribió:

Cuando una persona se está muriendo, la sacan de su casa, si es posible (...). El entierro es como sigue: cubren el cadáver con un capuchón. Lo llevan luego al lugar del enterramiento, que no queda lejos, donde depositan a los difuntos unos cerca de otros de espaldas al mar. Rodean el cuerpo de piedras y lo cubren de lasas (Kröber, 1899: 316).

Wallace, Kröber y Boas dirigieron el falso ritual fúnebre del padre de Minik. Wallace nos entrega un relato de lo sucedido, años después:

Aquella noche nos reunimos unos cuantos en los jardines del museo por orden de los científicos [Boas y Kröber] y cogimos un tronco de longitud aproximada de un cuerpo humano. Lo envolvimos en un paño, con una máscara pegada a uno de sus extremos, y se dispuso todo.

Eligieron el atardecer para la falsa ceremonia, porque preferían no llamar demasiado la atención, para no provocar una investigación que podría resultar desastrosa. Además, así sería más difícil que el chico descubriera el

engaño. Los asistentes sabían que había que actuar rápidamente y con sigilo. Para cuando empezaran a encenderse las luces llevaron a Minik allí, donde colocaron en el suelo el supuesto cuerpo, amontonando sobre el mismo piedras al modo esquimal.

Los hombres del museo esperaron observando la operación mientras Minik sollozaba junto a la sepultura. Todo fue bien. El niño no sospechó nada y cuando la tumba se completó hizo una marca al norte de la misma. Es la costumbre esquimal, creen que la marca impide que el espíritu del difunto regrese para atormentarlos (Harper, 1998: 121-122).

Franz Boas justificó y defendió el montaje ritual: “Los otros esquimales que seguían vivos no estaban nada de bien, y además estaba Minik, y por supuesto era muy razonable evitarle cualquier disgusto o preocupación. Supongo que el entierro cumplió ese propósito” (Harper, 1998: 122). El conocimiento antropológico permite la simulación perfecta, o creíble, práctica que vemos en la actualidad con frecuencia. Es nuestra autoridad que impone un efecto de veracidad, efecto en el sentido performativo y, diría también, cinematográfico.

LA FIGURA DEL PADRE VIVO, EMBALSAMADO

Dadme el cuerpo de mi padre.

World, 1907

El periódico neoyorquino *World* publicó un reportaje sobre “La patética historia de Minik, el niño esquimal que vive en Nueva York que ahora desea más que nada que el Museo Americano de Historia Natural le entregue los huesos de su padre”. La relativamente tranquila existencia de Minik viviendo aún con la familia Wallace se vio repentinamente trastocada cuando descubrió en el museo los huesos de su padre expuestos en una vitrina. El trauma fue total. ¿No se suponía que estaba enterrado a la manera inuit?, ¿qué pasó? Minik clamaba por una explicación y la devolución de los restos de su padre. Después

de muchos intentos, Minik nunca pudo recuperar los huesos de su padre y darle una esquimal sepultura.

Pero no se trata, en el caso que analizamos, exclusivamente de un asunto de rituales funerarios, de procedimientos psicoculturales de estabilización social. Se trata también del padre como sujeto simbólico, como elemento configurador del yo, del superyó, específicamente, del *ideal del yo*. Ya que “el padre ejerce una función esencialmente simbólica: *nombra*, da su nombre, y con ese acto encarna *la ley*. En consecuencia, si —como subraya Lacan— la sociedad humana es gobernada por la primacía del lenguaje, “la función paterna consiste en el ejercicio de una nominación que le permite al niño adquirir su identidad” (Roudinesco y Plon, 2009: 759-760).

Minik, como niño, como sujeto en formación, en su orfandad, queda desprotegido, desvalido simbólicamente. Tiene el nombre de su padre y el dado por su padre, pero no parece suficiente. “El pasaje edípico de la naturaleza a la cultura se opera de la manera siguiente: como encarnación del significante, porque Él nombra al hijo con su nombre, el padre interviene con este último como privado de la madre, dando origen al *ideal del yo*” (Roudinesco y Plon, 2009: 760).

Así, Minik ha quedado doblemente desprotegido, en la orfandad del padre y al descubrir que lo que le resta del padre, su cadáver, lo descubre extinto, en-los-huesos, dentro de una vitrina, no está a buen recaudo en su tumba, apropiadamente ritualizado para la preservación de su alma y tranquilidad de los vivos.

Si a esto sumamos el engaño, el acto performativo del sepelio, Minik ha quedado en el vacío total: sus protectores lo han engañado. Simbólicamente todo recibe otro *nombre*, el significante del padre se vacía. Robert Peary ya no es el protector, es el ausente que no le permitirá volver a su tierra; los benefactores y amigos del museo —especialmente William Wallace— son ahora los traidores embaucadores; sus compañeros y familiares inuit de viaje, muertos sin enterratorio adecuado en lo que se llamó “la casa de los huesos”, el depósito de las osamentas inuit en la granja de Wallace. La desolación total del niño esquimal, producto de la codicia de exploradores y etnólogos, ya no sabe cómo nombrar: extravío del significante (Figura 2).



Figura 2. “Why Arctic Explorer Peary’s Neglected Eskimo wants to shoot him”. San Francisco Examiner, suplemento Magazine, 9 de mayo de 1909. Recuperado de: <https://ucldigitalpress.co.uk/Book/Article/48/73/3619>

LA RECONSTRUCCIÓN REVERSA DEL ORIGEN

He llegado a sentir por ellos el afable y personal interés que sentiría cualquier hombre por los miembros de una raza inferior que se han acostumbrado a respetarle y a depender de él.

Robert Peary, 1910

Minik intenta restituirse como sujeto siguiendo el camino inverso, volver a Groenlandia. En un acto desesperado por recuperar sus orígenes, confiesa: “Me gustaría volver con los míos y ver si puedo ayudarlos. No he olvidado a

los míos, aunque no los veo desde que me separaron de mis compañeros de juego cuando tenía seis años” (Harper, 1998: 160). Su vestimenta, su atuendo lo delata y lo hace sospechoso frente a su pueblo original: “Llegó a tierra vestido con un suéter ligero y un abrigo fino. Lleva puesto un único par de pantalones, y calzaba zapatos corrientes con calcetines cortos” (Harper, 1998: 198). Claramente su vestimenta lo delata, lo ridiculiza y lo expulsa de ese mundo al que quiere volver a pertenecer. Debe revestirse, por dentro —aprender la lengua y las maneras— y por fuera —parecer y actuar como inuit—.

Vuelve a su tierra, su pueblo no lo reconoce como un semejante, lo llaman *qallunaq*, hombre blanco, no sabe la lengua. No es posible que un inuit se transforme en blanco. Pero es el hijo de Qisuk, es reconocido como uno de ellos. Dándole “la bienvenida con señas, sonrisas y gestos amistosos, fraternizó enseguida con ellos y anoche era todo un esquimal y durmió en un *tupiq*” (Harper, 1998: 191).

Minik debe intentar volver a ser lo que nunca fue, un inuit adulto, pero nada sabe de ese mundo en términos prácticos, un mundo donde la destreza técnica es indispensable. Es un incompetente, extraña su vida neoyorquina. Lo intenta, da la sensación de que asume su identidad original como disfraz. Logra, con la ayuda del viejo sabio y poderoso shaman Soqqaq, transformarse en la réplica de un inuit, aprender la lengua, cazar, guiar a los perros, maniobrar en kayak. Se casa con una inuit, Arnannguaq, se separa, no tiene hijos con ella, no deja descendencia, no se imbrica profundamente en una red de parentesco, algo indispensable: ser familia.

LA IDENTIDAD ORIGINAL COMO DISFRAZ

Minik, a la larga, abandona el ártico; está prisionero entre dos mundos, no pertenece realmente a ninguno de los dos. Finalmente, muere en un campamento de leñadores emigrantes de New Hampshire, al norte de EE.UU. y al sur de Quebec, de gripe española, el 29 de octubre de 1918.

REFLEXIONES FINALES

Sois una raza de científicos criminales. Sé que nunca conseguiré que el museo entregue los restos mortales de mi padre. Me alegra bastante largarme antes de que me saquen los sesos y me los metan en un tarro.

Minik

El sujeto capturado entre dos mundos: el de su origen y el que lo ha adoptado por una especie de rapto consentido. Personalidades fragmentadas por la diferencia cultural, por la migración de los espíritus, por una soledad radical. Proceso de desarraigo con la complicidad de los exploradores, museos y etnólogos, los constructores de fantasías exóticas para satisfacción narcisista, y seguimos en lo mismo...

La antropología psicológica nos ha enseñado lo determinantes que son en los sujetos los procesos de socialización y enculturación temprana, principalmente padres y madres, ahí se constituyen las identidades que configuran las personalidades.



Figura 3. Tumba de Minik, Arroyo Indio, Pittsburg, New Hampshire. La fecha de su nacimiento está equivocada. Recuperado de: <https://ephemeralnewyork.files.wordpress.com/2016/02/menewallace.jpg>

Minik perdió a su madre de guagua y a su padre tempranamente, que era su enlace profundo con el mundo inuit, esquimal. No se trata de simple desarraigo, sino de sufrimiento y dolor, de abandono.

Minik muere en una supuesta riqueza, mito que se construye a partir de fragmentos de verdades parciales: los inuit suponen que la riqueza de Minik los haría prósperos. Extraño símbolo de lo que le promete nuestra cultura: dinero. Es la *cosa* que se le ha dejado en vez del nombre-del-padre, una identidad integrada y coherente (Figura 3).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Báez, Christian (2019). *Cautivos. Fueguinos y patagones en zoológicos humanos*. Santiago: Pehuén.
- Friedrich, Paul (1979). *Language, Context and the Imagination*. Stanford: Stanford University Press.
- Harper, Ken (1998). *Minik, el esquimal de Nueva York*. Barcelona: Circe.
- Kröber, Alfred L. (1899). The Eskimo of Smith Sound. *Bulletin of the American Museum of Natural History*, 12: 265-327.
- Mead, Margaret (1952). *Educación y cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Rosaldo, Renato (1997). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. México, D. F.: Grijalbo.
- Roudinesco, Élisabeth, y Plon, Michel (2009). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

COMO HUEVOS DE CHOIKE ESTÁN BLANQUEANDO LOS HUESOS

DESCLASIFICACIÓN DE DOCUMENTOS DE BARBARIE

Jorge Spíndola Cárdenas

En este *nütram* se estudian de modo especial dos *ül* (cantos mapuche) entregados por Juan de Dios Peraiantü en Ngulu Mapu (Chile) y Juan Millán en Puel Mapu (Argentina), conservados en distintos formatos de archivo colonial. En ellos se da cuenta de una *memoria poética y social mapuche* vinculada a episodios de violencia de Estado, sufridos tanto por personas como por comunidades, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, tras la invasión militar al territorio por parte de los Estados argentino y chileno.

Tales *ül*, junto a otras formas discursivas mapuche tradicionales, dan cuenta de un *continuum* en la configuración de nuestra memoria social de tales episodios de violencia que se extiende hasta el presente, a pesar de las distintas apropiaciones y disciplinamientos por parte de los agentes y registros coloniales etnográficos, folclóricos y literarios.

Mediante una serie de cotejos de estos cantos con diversas fuentes, se propone una reconstrucción de la memoria social mapuche vinculada a esos traumáticos episodios. La focalización temática de las memorias inscritas en los *ülkantun* intenta provocar un desprendimiento del control disciplinario que opera sobre esas memorias y sus soportes discursivos, en pos de una reinscripción de su agencia político-poética en el presente.

MEMORIA SOCIAL Y DOCUMENTOS DE BARBARIE

La denominada Campaña del Desierto (1878-1885) se instala en la historiografía oficial argentina como el período de acción militar por el cual se hizo efectiva la ocupación territorial de la Pampa y la Patagonia, y el consecuente sometimiento al Estado-nación de las poblaciones originarias. Como fecha de clausura de tal lapso, e incluso como “fecha de exterminio del salvaje en

la Patagonia”, se suele proponer el 1 de enero de 1885, día en que el lonko Valentín Sayweke se presentó ante el Ejército argentino en el fuerte de Junín de los Andes con más de tres mil personas, entre familiares, integrantes de su comunidad y el vasto y diverso mundo intercultural de sus alianzas territoriales.

Lejos de esa marca de clausura, la memoria social mapuche, conservada en diversos soportes y registros etnográficos y etnoliterarios, da cuenta de un horizonte de acontecimientos que se extienden mucho más allá de 1885, incluso bien entrado el siglo xx. En tales registros se habla de las persecuciones, los traslados forzosos de personas, el desmembramiento de familias, campos de torturas y muchos otros padecimientos sufridos por los sobrevivientes, así como de diversas estrategias de supervivencia, negociación y adaptación en resistencia ante la pérdida de soberanía territorial y el nuevo régimen político imperante. De este modo, la recurrente memoria social de las víctimas se presenta en conflicto con la marca de clausura de la historiografía argentina.

Si bien esta memoria social ha tenido su soporte fundamental en la oralidad mapuche, también existen registros de ella en los dispositivos de saber-poder colonial surgidos hacia finales del siglo xix y que se extienden a lo largo del siglo xx. Me refiero concretamente a los diversos estudios folclóricos, etnográficos, lingüísticos, arqueológicos, museográficos y etnoliterarios que operaron un doble juego de preservación y disciplinamiento sobre las producciones materiales e intelectuales de personas y comunidades, mapuche-tehuelche en nuestro caso.

En efecto, tras el proceso de sometimiento militar y el avance en la construcción del Estado-nación argentino, durante los siglos xix y xx comienza a desplegarse una doble articulación discursiva que a la vez que resalta los alcances universales de su proyecto civilizatorio, con la noción de “ciudadanía”, simultáneamente opera la configuración y exclusión de sus “otros internos” (Delrio, 2010a, 2010b). Se despliega así la construcción ideológica de un sujeto ab-origen irremediabilmente atado al pasado, en continuo proceso de extinción, incivilizado y sin agencia política para actuar en el presente. Una construcción perversa de los dispositivos de saber-poder que, a la vez que despliegan su tendencia universalista y homogeneizante, crean específicas diferencias de subalternización étnica y de clase, en íntima y opuesta relación

con la distribución jerárquica de territorios, libertades y derechos desde una clara selección económica y biopolítica.

Entre aquellos dispositivos de saber-poder destaco el prestigio de la antropología física, en boga hacia finales del siglo xix y principios del xx, con métodos y protocolos de investigación fisiológicos basados en la frenología, la dactiloscopía, la craneología, la raciología y otros modos de clasificación de personas a partir de su fisonomía y color de piel. Un sistema de segregación de los cuerpos que, a partir de sus características externas, determinaba “científicamente” un núcleo y límites fijos para sus capacidades intelectuales y psicofísicas. Marcadores de etnicidad que otorgaban a los cuerpos indioamericanos predisposiciones al crimen, la vagancia, el alcoholismo y otros males. Así, la violencia material sobre el territorio y los cuerpos se continuó en esta otra violencia físico-simbólica que, con la categoría colonial de “raza”, se encargó de disciplinar, parcelar, fosilizar, silenciar otros modos de ser y estar en el mundo.

Desde esta perspectiva, y siguiendo a Walter Benjamin, llamaré *documentos de barbarie* a los registros y prácticas de archivo de las ciencias sociales coloniales que operaron (y aún operan) una fragmentación y despolitización de los saberes y memorias mapuche-tehuelche. Una verdadera praxis de disección de cuerpos y saberes que, en nombre de la ciencia, tiene en los cajones y vitrinas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina) quizás su expresión más siniestra y definida. Aquello que allí se atesora bajo rótulos como “bienes culturales del pasado”, “etnografía del hombre americano”, entre otras clasificaciones, serían en verdad, como dice Benjamin, “solo parte del botín de guerra de los vencedores y por ende documentos de cultura que a su vez son sus documentos de barbarie” (en Löwy, 2003: 81).

Entre tales registros disciplinarios de la memoria social mapuche me interesa aquí, a modo de ejemplo, desclasificar dos *ülkantun* transcritos en distintos momentos del proceso de usurpación territorial y dispersión de los sobrevivientes tras la llamada Conquista del Desierto. El primero fue recogido en Ngulu Mapu (Chile), en la cordillera de Panguipulli, cantado por el *fütra che yem* Juan de Dios Peraiantü a los curas y lingüistas capuchinos Félix José de Augusta y Sigifredo de Fraunhäusl, publicado en las *Lecturas Araucanas*

de 1910. El segundo *ülkantun* fue registrado en Puel Mapu, en la localidad de Esquel, provincia del Chubut, Argentina, dictado o tal vez cantado por el *fütra che yem* Juan Millán a Antonio Gargaglione en la década del 30 del siglo pasado, y publicado recién en 2001 por la Fundación Ameghino.

BREVE COMENTARIO ACERCA DE LOS *ül*

Respecto de los *ül* (el canto poético mapuche) hay una extensa bibliografía que parte con los registros del cronista Pineda y Bascuñán, en su *Cautiverio feliz* de 1629, y que llega hasta nuestros días. Al describir los *ülkantun*, Golluscio (1984, 1989, 2006) hace énfasis en su carácter *abierto* a las más variadas circunstancias y ejecutantes, por oposición al carácter *cerrado* de los *tayül*, y *machi ül*, realizados por personas y circunstancias ceremoniales muy marcadas. Desde otro punto de vista, Héctor Painequeo (2012) los describe como “canciones que se ejecutan en circunstancias variadas” que pueden ser familiares o comunitarias, con el fin de entretener, enseñar, valorar, despedir, formar, fortalecer, saludar, sanar, conquistar, entregar un mensaje, rehusando con ello engrosar los rígidos catálogos clasificatorios en boga.

La diferencia entre ambos investigadores es que Painequeo no considera que el *ülkantufe* pueda ejecutarlo *cualquiera*, ya que los *ülkantun*, como construcciones poético-musicales específicas del mundo mapuche, requieren que el ejecutante conozca las técnicas de composición oral de esta particular forma de comunicación ligada al Az Mapu, los códigos culturales mapuche:

Son construcciones de lenguaje que tienen una estructura determinada de acuerdo a una técnica de composición oral, conocida por los *ülkantufe*. Estos textos emergen por motivaciones que el hombre experimenta en su diario vivir. Como lo declara don Feliciano Huentén, el cantor desarrolla sus ideas de manera personal y construye un *ül*. Lo mismo hace el *alhkütupelu* (el oyente), quien reconoce y comparte dichos conocimientos de acuerdo con la lógica y concepción de mundo mapuche y del *ad mapu* (Painequeo Paillán, 2012: 227).

La explicación de “método” que le da don Feliciano Huentén es que el *ülkantufe* es alguien que “escribe en su mente”, alguien que observa el canto en su pensamiento y desde allí se interna en su propio ser “como si soñara”, hasta encontrar “la forma de lenguaje que empleará para expresar lo que piensa”¹. Como se ve, el énfasis de Painequeo está puesto en los conocimientos del cantor o cantora, de lo cual se desprende que el *ülkantun* posee una técnica, un *az* propio o cualidades que lo distinguen como *ül zugun*. En esa misma línea va la observación de Ramón Cayumil, otro estudioso de los *ülkantun*:

Cualquier persona no puede hacer *vlkantun*, debe necesariamente tener un manejo del mapudungun, y de los códigos culturales mapuche, y además tener la capacidad para, desde esta perspectiva y lógica mapuche, interpretar y sacar todo lo que siente a través del *vlkantun* (Ramón Cayumil, en Caniguan y Villarroel, 2011: 48).

En fin, por cuestiones de extensión, remito a la bibliografía de Golluscio y Painequeo, entre otros estudiosos de las técnicas de los *ülkantufe*. Solo agregaré que, más allá de las clasificaciones y disciplinamientos temáticos y tipológicos que heredamos de los registros coloniales bajo la creencia de estar ante una cultura y lengua en extinción, es menester decir que el canto mapuche es parte de nuestra vitalidad como pueblo y que puede surgir en cualquier situación, como ocurre en toda sociedad. En la actualidad las y los *ülkantufe* han trascendido los límites reduccionales y reduccionistas, integrando el canto antiguo y contemporáneo como parte del actual proceso de reconfiguración cultural que se viene dando.

¹ La reflexión completa en mapuzungun que le entrega don Feliciano Huentén es la siguiente: “Ülkantufe eskürifi longkomu. Ülkantufe, eskürifi ñi longkomu ñi kü-meal ñi kümenoal. Ka rakiduami. Pewmatu pikelaykam che. Komo pewmatunreke umerkünoay fey kim chumuechi ñi piyaal o ñi kümeal o ñi kümenoal”. Cf. Painequeo Paillán (2012: 227).

CHEL FORO MAPU: POESÍA Y MEMORIA

A continuación, me enfoco en los cantos entregados por Juan de Dios Peraiantü y Juan Millán con varias décadas de diferencia y en territorios distantes dentro del Wall Mapu, aunque ya dividido por las fronteras estatales chileno-argentinas. Ellos nos hablan no solo de sus dotes de *ülkantufe*, sino también de esta memoria social, con una poética que no se extingue, sino que, por el contrario, fulgura y resplandece en el presente.

CHEL FORO - ÜLKANTUN DE PERAIANTÜ

Kuifi ellake lai pu mallé,	Tiempo atrás perecieron mis familiares,
Feula kishu müleuen	ahora me he quedado solo
Tralkatuñ-magnen kom pezai.	Me los fusilaron, todos se perdieron.

Wif lafken mapu ñi lañimiñ mangel A orillas del lago me los mataron².

Amui l'a mongelelu amui	Fuéronse los finados, en vida fueron
Troele troel.	a Choele Choele.

Fei meu kom	Entonces todos
pezatui.	perecieron.

Feola müley ñi kuq,	Aquí está mi mano,
Fey meu wiñolan ka antu	con ella devolveré un día
Ñi lañim maeteu ñi malle.	a quienes mataron a mis familiares.

² Atendiendo el contexto histórico y geográfico del canto, discrepo con esta traducción de Félix De Augusta: *Wif lafken* no sería “a orillas del lago”, sino “a lo largo de la pampa”. Desde el punto de vista lingüístico, *laf* es planicie, llanura, *lafkalen*, *laf mapu*: la pampa. *Wif*, en tanto adjetivo, es largo, derecho; y como adverbio de modo es a lo largo, derechamente, sin rodeos, etc.

Müley ñi kuq wiñolelafñ.	Tengo mis manos, algún día se las devolveré.
Cheu rume laiai	En cualquier lugar morirán.

Kom kuram choike wi ñi malle.	Como huevos de choike han quedado mis familiares.
-------------------------------	---

Mongelen mai inche	Vivo, pues yo,
ka antü kim afñ	Un día lo sabré

(Peraiantü, en De Augusta, 1910: 336-337)

Aquí aparece, tal vez por primera vez en los documentos lingüísticos coloniales, el registro mnemónico de *huesos de gente desparramados como huevos de choike* a causa de la invasión militar en los alrededores de Choele Choel, aquel paraje estratégico de las diversas líneas del Ejército argentino en la margen norte del Río Negro. Realicemos un breve cotejo historiográfico para reconstruir algunos acontecimientos en este contexto de finales del siglo XIX.

Entre otros hechos, recordaremos que, tras el avance militar de la llamada Campaña del Desierto, desde mayo de 1879 el Ejército argentino mantenía posiciones sobre ambas márgenes del Río Negro y un fuerte militar en Choele Choel, lugar del que habla el *ülkantun* del *chacha yem* Peraiantü. En la Memoria del Departamento de Guerra presentada al Honorable Congreso de 1879 por el entonces ministro de Guerra y Marina, el general Julio Argentino Roca informaba que desde el 25 de mayo de ese mismo año:

La nueva línea ha quedado establecida teniendo como cuartel general la isla de Choele Choel y sobre los ríos Negro y Neuquén, hallándose establecidas las tropas que deben guardarla permanentemente en puntos estratégicos y parajes adecuados, para mejor comodidad del soldado y conservación de las caballadas, elemento indispensable para la guerra con el indio (Roca, 1879: fojas IV-V).

Agregaba, además, una lista de los resultados de la avanzada en la región de Choele Choel:

El resultado de las operaciones militares sobre el enemigo ha sido el siguiente:

Cinco caciques soberanos prisioneros y uno muerto.

1271 Indios de lanza prisioneros.

1313 Indios de lanza muertos.

10539 Chusma prisioneros.

1049 Reducidos.

Cautivos rescatados 480.

Lo que da por resultado 14172 indios suprimidos de la pampa. Sin incluir en esta cifra el número considerable de indios muertos en las persecuciones y a consecuencia del hambre en el seno mismo del desierto (Roca, 1879: foja VI).

En ese mismo año, 1879, el lonko Valentín Sayweke, en carta a Julio A. Roca y al coronel Conrado Villegas, escribía:

Gobernacion Indígena de las Manzanas Rio Caleufo Agosto 5 de 1879 (...) Señores Superiores y Mui Distinguidos Amigos; Es en mi poder su mui importante carta fecha 14 de Junio del actual; Con la cual me he impuesto que sus personages y un numerosos egercitos se hallaban hocupando los puntos Cholechel, Chichinal, y el Neuquen, y todas las pampas, donde bivieron numerosas tribus, desaciendolos y tomandolos pricioneros, por no haber sabidos quienes corresponder al Sr. Precidente de la Nacion (Pavez Ojeda, 2008: 718).

Ya en 1880 se suceden numerosas cartas de Sayweke, pero también de Inakayal y otros jefes políticos mapuche, a las autoridades argentinas, a quienes les reclamaban la libertad y por las torturas a las que son sometidos los prisioneros Yankanawel, Wentrukeupu y Kuramilla junto con otros 68 hombres capturados en Choele Choel cuando se dirigían a parlamentar por acuerdos y raciones preestablecidas. Este episodio, según algunos historiadores como Julio Vezub, marcaría la ruptura de diálogo

entre el *fútra trawun* del lonko Sayweke y Choele Choel, asentamiento del cuartel general de Conrado Villegas, nuevo jefe de la Campaña del Desierto y sucesor del ya presidente Julio A. Roca, tras sus “victorias” en Pampa y Patagonia.

Más ilustrativas aún son las líneas que desde el Calefú le dirigiera en mayo de 1880 con firmeza y dolor a Álvaro Barros, por entonces gobernador de la Patagonia:

Señor Gobernador a quienes dirigí a Usted en forma de Comición y a casa del Señor Linares en reclamo de mis Raciones que el Gobierno se serbia darme. Amigo yo creo que nada le constaba Usted de declararles francamente que no havian mas Raciones y asi habermelos despachado pronto; sino que me los han tomado prisioneros. Los tres capitanejos compuesto de Secenta y ocho hombres; he sabido evidentemente que cuyos hombres les aplican dias y noches terribles tormentos. Asotes, golpes, y atados como calidad de animales y esto continuamente. Yo Amigo creia que los cristianos aplicaban castigos cuando se jutzificaba o cuando se be el crimen infragantemente; y no ha inocentes. Con tal motivo permite mi pesar de decir y esplicar que es mui lindo y agradable el pago y premio que tengo recibido de las autoridades que se ha serbido poner para mis arreglos el Señor Precidente de la Nacion (Pavez Ojeda, 2008: 752).

Desde ese epicentro de la ocupación militar que resulta ser Choele Choel emergen también otros *ülkantun* que se ofrecen como fuentes de cotejo para los mismos hechos de violencia estatal, como en este canto del *chachai* Carmen Kumillanca Naqil, registrado también en Panguipulli por Félix De Augusta a principios del siglo xx:

<i>Kuyfi may amukefun Waizüfmapu</i>	Antiguamente anduve por las tierras del otro lado
<i>Cholwechüel Karrawe rupan</i>	Por Choele Choel por Karwe anduve yo
<i>Fey mew pashian ka inche</i>	
<i>Rupan ga Cholwechuele pepafiñ</i>	Al pasar por Choel Choel vi

Witrül küley foro che

Weichamom chi pu longko

Huesos de gente desparramados

Después de un combate que tuvieron
los lonkos

(De Augusta, 1910: 168-169).

Son varios los *ülkantufe* entrevistados por De Augusta en Panguipulli que recuerdan y cantan en primera persona vivencias íntimas o colectivas en la Waizüfmapu, al otro lado de las montañas, dando testimonio de hechos vividos por los propios sobrevivientes de la Conquista del Desierto.

Lo que tenemos delante es un amplio conjunto de *ülkantun* que forman parte de una narrativa social mapuche mucho más extensa a ambos lados de la cordillera y que suele enmarcarse con cláusulas de tiempo como “Cuando se perdió el mundo”, “Cuando el malón *wingka*”, “Cuando nos arreararon como animales”. Cantos, pero también *nütram*, *epew* y otras formas narrativas del mapuzungun que testimonian los sobrevivientes del proceso de ocupación militar del territorio hacia finales del siglo XIX y principios del XX³. En ellos se cuenta y canta acerca de los enfrentamientos, persecuciones, traslados forzosos, situaciones de encierro y de sobrevivencia extrema, enmontañamientos y otros “hechos”, pero también, y muy especialmente, la pérdida de un modo de hacer y estar en el mundo desde los códigos culturales mapuche.

A partir de la relación que entablan estos *ülkantun* con el *Az Mapu*, es decir, con los códigos culturales mapuche, mi convicción es que en ellos se revela el canto de personas profundamente conmocionadas por la violencia colonial ejercida por el Estado y Ejército argentino, y el desarreglo que ello implicó en sus relaciones con las demás personas y entidades del mundo, el *Itro Fill Mongen*, como dice Elicura Chihuailaf. Algo muy notable en esta línea de reflexión es que la condición de persona, *che* en términos mapuche, es puesta en duda en muchos de esos relatos o cantos, donde aparecen marcadores como “*¿che ngelay?*” (¿acaso no soy persona ya?) o “*kuñuefal ngen inche*” (soy huérfano yo).

³ Son muchos los *nütram* y *epew* que guardan la memoria de sobrevivientes, como el “Nütram del regreso”, que en sus distintas variantes se refiere a la ayuda del *nawel* a hombres y mujeres en tal estado de desamparo.

Estas canciones hablan de la conmoción material y espiritual en que se encontraba la gente mapuche tras la ocupación de Pampa y Patagonia, el Wall Mapu oriental. Un período histórico y científico al menos ambiguo en el que florecen las ciencias sociales, los registros y estudios de las producciones culturales mapuche, a la vez que se invalidan esos saberes frente al nuevo régimen de verdad colonial.

El acotado corpus temático de *ülkantun* que aquí presento podría recibir otros nombres, tal vez *kuñuefal ül* (cantos de la orfandad), pero el objetivo aquí no es volver a clasificar, sino desestabilizar las lógicas del archivo y develar la íntima relación de estos cantos con la memoria social mapuche de aquel período de violencia de Estado. Veamos a continuación el segundo canto, ejecutado en Puel Mapu, en la zona de Esquel (Chubut), varios años después, por Juan Millán, en el que emergen algunas coincidencias que trataremos.

CANCIÓN DE CHEL FORO – ÜLKANTUN DE JUAN MILLÁN

Ekele ekele ekele	Ekele ekele ekele
Chel foro mapu	En la tierra de Chel Foro
Chel foro mapu	tierra de Chel Foro
Weichalüi pu longko	guerrearón los longko
Weichalüi pu longko	guerrearón los longko
Ekele ekele ekele	Ekele ekele ekele
Fiechi weichan mew	en esa batalla
Fiechi weichan mew	en esa batalla
L' ai kumeke pu longko	murieron buenos longko
Weichafe ka pu kona	guerreros y kona
Ekele ekele ekele	Ekele ekele ekele
Lelfün kullin lelfün kullin reke	como animales en la pampa
Lelfün kullin lelfün kullin reke	como animales en la pampa
Fulilei ñi foro pu longko	están desparramados los huesos de los longko
Pu weichafe ka pu kona	de los guerreros y kona

Ekele ekele ekele	Ekele ekele ekele
Ka kuram choike reke	y como huevos de choike
kuram choike reke lüngarkülei	como huevos de choike están blanqueando
ñi foro pu mongeyel	los huesos de los parientes

Chel foro mapu	Tierra de Chel Foro
Chel foro mapu	Tierra de Chel Foro
Ekele ekele ekele	Ekele ekele ekele

(Gargaglione, 2001: 58).

En este ejercicio de desclasificación de estos cantos mapuche es relevante destacar la interpretación de este *ül* que da el arqueólogo Rodolfo Casamiquela, comentador destacado del texto en su calidad de director de la editorial Fundación Ameghino, donde se publicó en 2001, además de hablante del mapuzungun y autoridad de consulta por parte del Estado argentino en temas indígenas de Patagonia durante varias décadas:

Chel foro es nombre de paraje repetido en la toponimia. El nombre se compone de foro (hueso/s) y del chel, literalmente “semejante a gente, individuo”, o sea antropomorfo, y de allí la traducción “estatua de hueso”. Se trata de uno de los varios apodos del gualicho, el ente mítico que en su faz maligna domina la mitología tehuelche septentrional. Los huesos fósiles de mamíferos, tan abundantes en el Cenozoico de la Patagonia y la Pampa, son atribuidos a su esqueleto y de allí los topónimos que en principio aluden a tales restos. Huesos humanos se expresa che foro, no chel foro que en última instancia, aunque obviáramos el mito, significa “huesos de antropomorfo” y por ende no puede aplicarse jamás a los huesos humanos. Con lo que bien se trata de una coincidencia, es decir los huesos aludidos en la canción pertenecen a hombres y no existe relación entre su presencia y el topónimo, o bien el nombre se origina en el hallazgo de huesos petrificados dispersos y confundidos por los indígenas con restos humanos. Vista la falta de antecedentes de una batalla en el lugar, me inclino por la segunda alternativa (Gargaglione, 2001: 58-59).

En síntesis, concluye Casamiquela que se trata de huesos petrificados, de origen cenozoico (entre 65 y 2 millones de años), y en ningún caso de huesos humanos (1958). Ahora, cabe preguntarse si no estamos aquí ante aquello que Umberto Eco (y tal vez cualquier lector atento) llamaría un caso de “interpretación aberrante”. Hay una lectura arqueologizante, incluso pseudo-científica, que pasa olímpicamente por alto el texto literal del *ül*: “Hubo una batalla y allí murieron mis buenos longkos, guerreros y kona / como animales en la pampa están desparramados sus huesos / como huevos de choike están blanqueando en la pampa los huesos de mis parientes”, dice literalmente el canto que ejecuta el *ülkantufe* Juan Millán y que Casamiquela interpreta de un modo, al menos, erróneo. La voz autorizada demarca e introduce un horizonte de sentido que coloca fuera de la historia estas memorias personales y colectivas del etnocidio.

Como dice Foucault, deberíamos preguntar: ¿Quién habla en este comentario? ¿Quién tiene derecho a emplear esta clase de lenguaje? ¿De quién recibe su singularidad y sus prestigios? ¿Y de quiénes recibe esa presunción de verdad? (1979: 82). Las afirmaciones del “especialista” tienen más que ver con esas síntesis que no se problematizan y de las que es preciso sospechar. Síntesis fabricadas que son reproducidas como verdades ontológicas y que es necesario peinar a contrapelo, sacudir la quietud con la cual se las acepta, mostrar que no se deducen naturalmente, sino que son siempre el efecto de una construcción política, muchas veces mal intencionada.

La voz autorizada opera aquí como un dispositivo de control disciplinante, una continuidad de violencia simbólica sobre la memoria social mapuche que no se detiene en la mera clasificación etnográfica; va aún más allá y delimita ante nosotros el horizonte de significación que le puede caber a esas memorias, arrancándolas de sus vínculos con la historia y la particular historia del etnocidio en Argentina. Su énfasis de autoridad las arroja sin más a un pasado arqueológico, las trastoca en memorias cenozoicas, fuera de la historia. Un dispositivo de arqueologización que petrifica aquello que fue y aún es memoria del trauma ante la violencia fundante del Estado y su soberanía sobre los territorios surpatagónicos. Recordemos que esta voz autorizada por la ciencia es la que diversos jueces

provinciales argentinos citan con énfasis de autoridad esencial e incuestionable para denegar los derechos territoriales preexistentes de las comunidades mapuche-tehuelche.

COMO HUEVOS DE CHOIKE ESTÁN BLANQUEANDO LOS HUESOS

Ahora bien, para concluir quisiera alejarme un poco del principio metodológico de contraste de documentos y fuentes, tan caro a la historiografía y su base factual en tanto discurso de verdad. Me interesa focalizar estos cantos desde el propio arte verbal mapuche y su relación con la memoria colectiva; allí donde los recuerdos se autorizan a sí mismos en el seno de las comunidades, las familias y en los espacios rituales de encuentro y se validan con criterios de verdad, sin la necesidad de objetivarlos en contraste con el documento o la fuente historiográfica escrita. Para esta otra perspectiva, no opuesta sino complementaria, me detendré solo en una comparación o metáfora de primer grado que se reitera en los dos *ül* estudiados, dice así: *Kom kuram choike ñi malle / Como huevos de choike han quedado mis parientes*.

Así dice o canta el *futra che yem* Juan de Dios Peraiantü, comparación de los huesos con huevos del choike que De Augusta no comprende: “Los indígenas no han podido darnos explicación alguna de esta comparación tan rara. Probablemente quiere decir el poeta que sus tíos han quedado abandonados y olvidados, así como el avestruz abandona y olvida sus huevos”, anota el padre capuchino al pie de sus *Lecturas*.

Treinta años después, el *futra che* Juan Millán, en otro *ülkantun* y al otro lado de la cordillera, vuelve a decir:

Ka kuram choike reke	y como huevos de choike
kuram choike reke lüngarkülei	como huevos de choike están blanqueando
ñi foro pu mongeyel	los huesos de los parientes

Así, el *ülkantun* de Juan Millán, recogido unos treinta años después en Puel Mapu, viene a especificar los términos de esa comparación y a extender su horizonte de significación: los huesos de los familiares han quedado

blanqueando sobre el campo como huevos choike, quebrados, desparramados. Recién en la segunda edición de las *Lecturas Araucanas*, de 1934, se puede leer:

Los avestruces ponen en una nidada muchos huevos, a veces 30 hasta 60, puestos por dos o tres o más hembras. Los huevos son empollados por un solo macho o más, y los pichoncitos, enseguida andan con uno o dos machos, como la gallina con sus pollitos. A veces las hembras dejan sus huevos desparramados por el campo, esos se llaman huevos huachos. Entonces el avestruz macho no puede juntarlos para incubar. Como tales huevos guachos quedaron esparcidos los huesos de los parientes que figuran en la canción (De Augusta y Fraunhäusl, 1934: 336)⁴.

Como vemos, la metáfora que se inicia en esa comparación entre los huesos que blanquean en la pampa y los huevos de choike abandonados, huachos, quebrados y dispersos por el campo, es una *imagen poética* que da cuenta de esa dimensión afectiva, íntima y colectiva a la vez de la tragedia que vivió nuestro pueblo frente a la violencia de Estado. Recordemos que la memoria de las víctimas del terrorismo de Estado, como el *Diario de Ana Frank*, pertenece siempre a la esfera de lo público, sin por ello dejar de ser memoria íntima de cada familia y de cada persona que la ha sufrido en carne propia.

La misma metáfora vuelve al presente en los labios de la abuela María Torres, *Pillán Kushe* de la comunidad Torres-Cona, en 2017, durante la marcha mapuche contra la modificación del Código de Tierras Fiscales de la provincia del Río Negro: “Para ellos no hay personas aquí, *ngelay ta che*, entonces nosotros debemos defender el derecho a nuestra tierra. Debemos unirnos los mapuche, *no podemos seguir desparramados como huevos de choike por el campo*”, afirmó en sus palabras de consejo.

Cuando una metáfora de esta magnitud se transforma en una figura poética que se reitera a lo largo del tiempo ya es parte del repertorio afectivo y

⁴ La explicación se la da el *futra che yem* Painemilla Ñanco.

cognitivo de una cultura. Quiero decir, con otras palabras, aquello que decía María Catrileo: “Los hechos lingüísticos son culturales y están determinados culturalmente” (2011: 63).

En este sentido, la figura poética *ka kuram choike reke lüngarkülei ñi foro pu mongeyel* (“y como huevos de choike están blanqueando los huesos de los parientes”) une dos términos de comparación que generan una imagen que relumbra y sostiene la memoria de la conmoción y desolación de las víctimas del genocidio. Toda construcción poética estable, así como sus innovaciones y variaciones, habla de un momento de la cultura que la produce y reproduce. En cada metáfora que nace se intenta dar una comprensión simbólica de nuestro mundo. La labor de una metáfora nueva es unir dos términos o conceptos que estaban alejados, de modo que sus referencias indirectas de lo real provocan semejanzas inesperadas. Esta tarea, propia del lenguaje y muy especialmente del lenguaje poético, colabora en crear las tramas que hacen más inteligible nuestra experiencia.

Creo que es en la discursividad poética, en su indisciplina, donde se suspende o altera la linealidad del lenguaje del saber-poder y emergen particulares y fractales metáforas de ese espejo roto en el que aún puede verse la fulguración de un mundo y un modo de estar en él que clama por su posible reinención en el presente, sobre todo para quienes se autorreconocen mapuche, a pesar de las rasgaduras que ha dejado el colonialismo histórico y su colonialidad persistente.

Pienso también que la densidad de un presente cargado de memoria, o aquel *tiempo ahora* que reclamaba Walter Benjamin —el escritor-historiador capaz de hacer relumbrar el *instante de peligro*—, no sería posible sin este tropiezo del lenguaje consigo mismo. Sin el tropiezo con la otredad que implica la poesía en tanto lenguaje extraño de sí y por eso mismo capaz de suspender las lógicas de la historia y reunir lo olvidado, lo disperso, lo roto del mundo y del nosotros. La poesía, el arte verbal de toda lengua, configura muchas veces un horizonte de comprensión mucho más denso de significaciones que el de la historia. Así, mientras siga blanqueando nuestra memoria fragmentada, el arte verbal de los *ülkantun* y sus imágenes de la violencia seguirán configurando una *poética política* que sopla sobre los silencios de la historia.

Correr el velo de los dispositivos de clasificación y disección de las ciencias coloniales, escuchar esas memorias, leerlas, hacer *nütram* con ellas, es parte de la tarea que nos damos en el actual proceso de visibilización de los crímenes de lesa humanidad cometidos por el Estado argentino contra las comunidades y personas mapuche-tehuelche; crímenes naturalizados hasta el presente.

Wallüng/Comodoro Rivadavia, Warriá mew, Chubut

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caniguan, Natalia, y Villarroel, Francisca (2011). *Muñkupe ñlkantun. Que el canto llegue a todas partes*. Santiago: Lom.
- Catrileo, María (2011). *La lengua mapuche en el siglo XXI*. Valdivia: Editorial Universidad Austral de Chile.
- Casamiquela, Rodolfo (1958). Canciones totémicas araucanas y Gününâ Kënâ (Tehuelches Septentrionales). *Revista del Museo de La Plata*, 4: 293-314.
- De Augusta, Félix José (1910). *Lecturas Araucanas*. Valdivia: Imprenta de la Prefectura Apostólica.
- De Augusta, Félix, y Fraunhäusl, Sigfrido (1934). *Lecturas Araucanas*. 2ª ed. Padre Las Casas: Imprenta y Editorial San Francisco.
- Delrio, Walter (2010a). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Bernal: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- (2010b). El genocidio indígena y los silencios historiográficos. En Osvaldo Bayer (coord.). *Historia de la crueldad argentina. Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios* (pp. 67-76). Buenos Aires: El Tugurio.
- Foucault, Michel (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno.
- Gargaglione, Julio (2001). *Ceremonias y costumbres de indígenas patagónicos reunidas en 1930*. Viedma: Textos Ameghinianos.
- Golluscio, Lucía (1984). Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 1: 103-112.
- (1989). Los principios pragmáticos en la producción de un *epew* mapuche: un abordaje etnolingüístico. *Caravelle*, 52: 57-72.

- (2006). *El pueblo mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Roca, Julio A. (1879). *Memoria del Departamento de Guerra*. Buenos Aires: Imprenta El Porteño.
- Pavez Ojeda, Jorge (comp.) (2008). *Cartas mapuche: Siglo XIX*. Santiago: CoLibris & Ocho Libros.
- Painequeo Paillán, Héctor (2012). Técnicas de composición en el Ül (canto mapuche). *Lingüística y Literatura*, 26: 205-228.

LA ESCRITURA REQUERIDA

Pedro Araya Riquelme

La escritura es una cosa bien extraña.

Claude Lévi-Strauss

Porque una cosa es el indio

y otra cosa la antropología.

Carmelo Torres y Los Toscos

1

Recuerda, recuerda, me dicen. Acuérdate de eso y de todo esto. De esto y de esto. De ese escrito, ese gesto, ese acto apenas, de esos rumores y esas historias, apenas, acaso. Allá, en esa época. Allí, acá, ¿lo ves? Recuerda. Solo por un momento. De nuestras palabras, las pocas, las que no, lo que se decía de todo eso. Acuérdate. Hace falta que anote, me decía. Poco tiempo. Tengo que anotar todo esto. Recolectar pedazos. Eso hiciste, fuiste a recolectar vestigios, después. Con las notas, los parches de lo visible, el tono. Recuerda el vuelo de ojo traro, la garúa que leer. Las ruinas hablan. Dicen. El pasado es imprevisible. El presente, nervioso.

2

La historia es conocida y su exégesis también. En 1938, el jefe de los nambikwara en Brasil trazó unas líneas sobre un pedazo de papel delante del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. Estas líneas reproducían el gesto de la escritura sin crear un texto: se trataba simplemente de un conjunto de líneas sinuosas sobre el papel, según el antropólogo. Como es ya bien conocido,

Lévi-Strauss ofrece una interpretación de esta escena en el capítulo “La lección de escritura” de su libro *Tristes trópicos* (1988 [1955]: 319-328), donde señala que la escritura —en esta escena de origen— pareciera favorecer la explotación de los hombres; doce años después, Jacques Derrida publicará su contrainterpretación en su libro *De la gramatología* (1967)¹. Entre sus comentarios, señala:

Pero la escena no era la escena del origen, sino solo la de la imitación de la escritura. Aunque se tratara de la escritura, lo que posee el carácter de lo repentino no es aquí el paso a la escritura, la invención de la escritura, sino la importación de una escritura ya constituida. Es un préstamo y un préstamo artificial (1967: 185).

A pesar de sus divergencias, ambas interpretaciones acerca de aquellas líneas llevan a sus autores a criticar su propia cultura: por un lado, la dominación cultural europea (Lévi-Strauss), por el otro, la metafísica europea dominante, etnocéntrica (Derrida). Sin embargo, ninguno de estos autores (ni muchos otros después) se preguntó por el punto de vista del jefe nambikwara. En ninguno de los casos se propone leer estas inscripciones, la suerte de silencio de estos garabatos, como una posible contraescritura en relación con la escritura occidental. Una pregunta permanece abierta: justamente la que concierne al punto de vista indígena respecto de esas líneas. La posibilidad de pensar aquello antes impensado y considerar estas líneas nambikwara no como farsa, sino como fuerza, como una lección de escritura otra. Estas líneas, “torcidas y sinuosas”, pueden entonces ser leídas como el grado cero de una escritura, en tanto que juego ficcional, pudiendo revelar la estructura de aquello que nuestra(s) cultura(s) llama(n) ficción y, por extensión, arte (literatura), poesía. En esa lectura, el antropólogo (estructuralista) no sería solo Lévi-Strauss, sino también el jefe nambikwara. Y esta escena no sería una escena de imitación, sino una escena de comienzo del juego mimético, como lo propone Marília Librandi-Rocha (2012: 181), es decir, como una

¹ Ver el capítulo “La violence de la lettre: de Lévi-Strauss à Rousseau”.

escena de producción de diferencia o de alteridad; una escena inscrita en una “economía simbólica de alteridad”, según los términos del antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro (2006: 336), en la que la base inicial de similitud y equivalencia existe para hacer que la diferencia de alteridades pueda aparecer y decir algo; una escena en la que el “otro” no es un espejo, sino un destino.

3

Volvamos sobre la escena nambikwara. Lévi-Strauss forma parte de una expedición en la meseta norte de Brasil, en la región conocida como el *sertão*. Para hacerse una idea de cuántos indígenas vivían en el lugar que visitaba, Lévi-Strauss persuadió al jefe de uno de los grupos a que organizara “una especie de encuentro con otras bandas, parientes o aliadas”, para así poder “estimar las dimensiones actuales de un conjunto y compararlas en valor relativo con las que se habían observado precedentemente” (1988 [1955]: 319). El antropólogo francés prometió llevar regalos y hacer intercambios. Setenta y cinco personas llegaron al lugar de la cita: “Muchos indígenas parecían no haber visto jamás un blanco” (Lévi-Strauss, 1988 [1955]: 320); la tensión montaba. Comparado con otros grupos, los nambikwara parecían ser “algo así como la expresión más conmovedora y más verídica de la ternura humana” (1988 [1955]: 316). No conocían la cerámica, no usaban piraguas, no dormían en hamacas. “Se sospecha que los nambikwara no saben escribir; pero tampoco dibujan, a excepción de algunos punteados o zigzags en sus calabazas”, escribe Lévi-Strauss (1988 [1955]: 321). Sin embargo, antes de proceder a los intercambios, tiene lugar lo que el antropólogo denomina “un extraordinario incidente”. El jefe le pide una libreta de notas, de manera de estar igualmente equipado para trabajar junto al antropólogo: no le comunica verbalmente las informaciones, “sino que traza en su papel líneas sinuosas y me las presenta, como si yo debiera leer su respuesta” (Lévi-Strauss, 1988 [1955]: 321).

Una vez que los indígenas se reúnen para proceder a los intercambios, la misma escena se repite (como si la primera no hubiese sido más que un “ensayo” antes del día del estreno frente a los espectadores):

Cuando acabó de reunir a toda su gente, sacó de un cuévano un papel cubierto de líneas enroscadas que fingió leer, y donde buscaba, con un titubeo afectado, la lista de los objetos que yo debía dar a cambio de los regalos ofrecidos: ¡a este, por un arco y flechas, un machete!, ¡a este otro, perlas por sus collares! (Lévi-Strauss, 1988 [1955]: 321).

Como en una pieza de teatro y una escena performática, el jefe conduce una suerte de juego de lectura en el que finge leer. Lévi-Strauss lo llamará una “comedia”:

Esta comedia se prolongó durante dos horas. ¿Qué era lo que él esperaba? Quizás engañarse a sí mismo, pero más bien asombrar a sus compañeros, persuadirlos de que las mercancías pasaban por su intermedio, que había obtenido la alianza del blanco y que participaba de sus secretos (Lévi-Strauss, 1988 [1955]: 321).

Pero ¿qué es exactamente lo que está en juego en esta escena? Como podemos ver, aparentemente el jefe indígena actúa como un embaucador tropical en los tristes trópicos, al pretender que lee y escribe algo ilegible (incomprensible) con el fin de mostrar que domina el saber occidental y la lengua escrita, al dibujar esas líneas sobre un pedazo de papel. Como se viene diciendo desde el siglo XVI: *il selvaggio è mobile*, su alma es inconstante (Viveiros de Castro, 2006: 185).

Lévi-Strauss no lo condena, sino que parece aceptar esta farsa que, por su lado, cuestiona la institución de la escritura. El no-texto produce una comedia que lleva al antropólogo a pensar de manera crítica la escritura y así muestra cómo la escritura está vinculada al poder y al imperio: “No se trataba de conocer, de retener o de comprender, sino de acrecentar el prestigio y la autoridad de un individuo —o de una función— a expensas de otro” (Lévi-Strauss, 1988 [1955]: 322). El antropólogo interpreta esta escena como la revelación del poder dominante (oculto) de la lengua escrita y de su relación con la dominación de un grupo sobre otro durante largos períodos, con el sometimiento a la ley del Estado, y con la persistencia de la esclavitud y la proletarización. Se trataría de funciones primarias de la

escritura que el gesto del jefe indígena parece revelar. Las otras funciones de la escritura —aquellas vinculadas a la producción y el almacenamiento (y la clasificación) del conocimiento, a la planificación del presente y del futuro, y a la de producir placer estético, por ejemplo— serían funciones secundarias, muchas veces utilizadas para reforzar (más que criticar) las funciones primarias. La escritura, escribe Lévi-Strauss, “parece favorecer la explotación de los hombres antes que su iluminación (...). Si mi hipótesis es exacta, hay que admitir que la función primaria de la comunicación escrita es la de facilitar la esclavitud” (1988 [1955]: 324).

Derrida criticará a Lévi-Strauss en la medida en que opuso la escritura a una así llamada palabra inocente, reintroduciendo de esta manera la división etnocentrista entre pueblos con o sin escritura. Sin embargo, creo esta misma escena nos dice algo diferente. Pues, ¿se trata simplemente de una imitación, de una mala copia o una copia fallida, o será demasiado exagerado decir que estas líneas, estas trazas, ponen en marcha la “máquina mimética”?

4

Experimentar otras imaginaciones es lo que ciertas escrituras producen continuamente como posibilidad y ejercicio. Las poéticas y las etnográficas. En ellas aparecen nuestros extraños/extranjeros, son lo extraño/extranjero que habita en nosotros. Son nuestras potencialidades, que visitamos e inventamos como quien es capaz de habitar y soñar en una lengua extranjera.

Para el antropólogo, el jefe indígena produce una imitación —“escribían, o más exactamente, trataban de dar al lápiz el mismo uso que yo le daba, el único que podían concebir” (Lévi-Strauss, 1988: 322)— cuyo objetivo era aumentar su poder, su dominio sobre el grupo.

La escritura condenada por Lévi-Strauss se ve investida de un otro papel por medio de las inscripciones de la escena de los intercambios. El hecho es que este falso texto producido por el jefe nambikwara pone en tela de juicio la “verdadera” escritura, o interroga la verdad de la escritura. La farsa del “comediante” indígena mina las bases de la escritura, o de una manera de concebir la escritura. El jefe indígena se ve como el semejante, el *semblable*,

del antropólogo, su igual, tan capaz como él de descifrar las letras, pero su gesto produce una diferencia en su destinatario: la conciencia de ser partícipe de una comedia, de una farsa.

En tanto que tal, este “texto sin letras” interroga el marco de la cultura escrita por medio de una subversión cómica (curiosa, hilarante). La mimesis artística tiene a este gesto como su arquetipo: empieza como una copia, mas el resultado es otra cosa, otro producto. Aquí, el gesto del jefe nambikwara crea una inestabilidad (semántica, acaso) que obliga el esfuerzo interpretativo del antropólogo durante sus períodos de insomnio: “Aún atormentado por el ridículo incidente, dormí mal; engañé el insomnio rememorando la escena del intercambio” (Lévi-Strauss, 1988: 323). El sueño del jefe indígena (escribir como el visitante blanco) interrumpe el sueño (dogmático, literal, verdadero, apacible) del antropólogo, suscitando y despertando la crítica de su cultura de origen.

Se me ocurre que la experiencia estética tiene algo de eso mismo: suspensión y sospecha; un momento de suspensión al que le sigue un momento de sospecha. Aquí se trata, acaso, del momento de suspensión del imperio semántico: por un instante, solo un momento, surge un poco de caos y pone las cosas en una perspectiva diferente. Algo aparece, algo sobreviene. Aquí se trata de una pausa, un momento de suspensión semántica, que se produce cuando una configuración sintáctica cualquiera llama a la estancia de nuestra mirada y nos distrae de la significación. Esta experiencia da lugar a un momento de sospecha, podríamos decir: la reocupación semántica posterior por medio de una nueva aproximación crítica interpretativa. Nueva perspectiva, acaso.

5

En 1964, Lévi-Strauss publicó, en *Lo crudo y lo cocido*, una de esas “páginas de escritura de los indios nambikwara”, acompañada del siguiente comentario: “Es en efecto sorprendente que indígenas puestos a imitar la escritura tracen líneas onduladas, como si consistiera no en caracteres opuestos por la forma sino en una serie de fluxiones” (2013: 319).

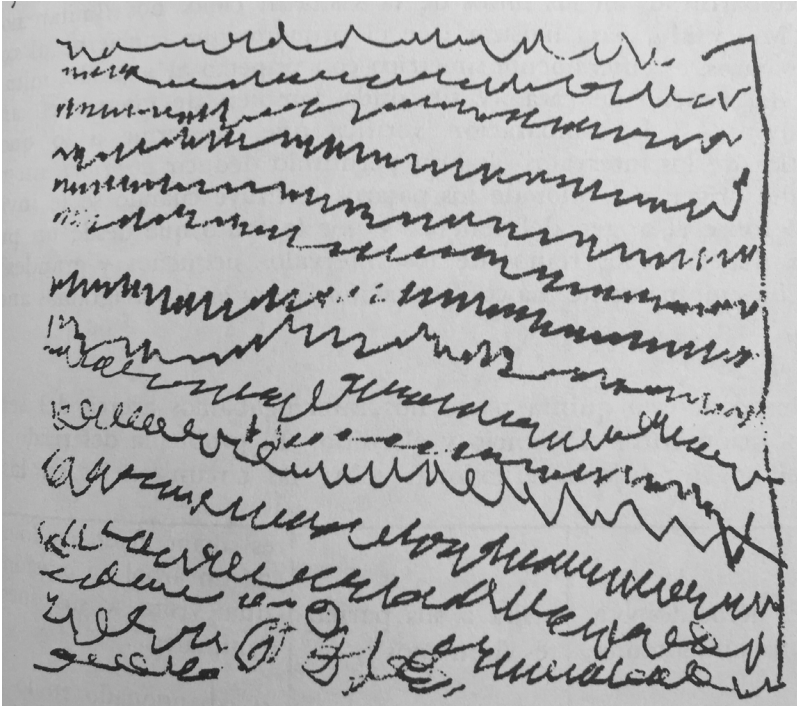


Figura 1. Página de escritura nambikwara publicada por Lévi-Strauss (1964: 331).

Las líneas onduladas del jefe indígena (Figura 1) constituyen un exceso respecto del momento de esa suspensión semántica, puesto que ellas no vehiculan mensaje alguno. No se trata ni de un poema, ni de un dibujo o un croquis. Lévi-Strauss ve las líneas e imagina una significación (por un arco y flechas, un machete, por ejemplo); el jefe indígena le responderá sí o no.

Al producir el exceso de la suspensión del imperio semántico, las líneas generan una crisis, lo que a su vez crea la “lección”. Ahora bien, las líneas onduladas del jefe nambikwara son “extraordinarias” no tanto en sí mismas sino más bien debido a la respuesta que ellas provocan o esclarecen. Esas marcas son extraordinarias puesto que piden una interacción performativa entre los dos actores —Lévi-Strauss y el jefe indígena— con el fin de producir juntos un resultado. Sin esta interacción, no hay “juego”, no hay escena. Lévi-Strauss

hace como si leyeran en voz alta, el jefe indígena pretende que escribe, y en la articulación de esa colaboración la lección de escritura se produce como una acción performativa. En este sentido, es el espacio (de silencio y de vacío) de las líneas onduladas el que permite que las voces que rodean al “texto” funcionen, encuentren una función.

Lévi-Strauss escribe que había una especie de acuerdo tácito con el jefe indígena respecto del hecho de que estaban representando una obra basada en un guion acaso mudo: “Está tácitamente entendido entre nosotros que su galimatías posee un sentido que finjo descifrar” (Lévi-Strauss, 2013: 322). Es posible, entonces, decir que estas líneas dirigían su interacción por un “texto imaginado”, escrito en ningún lugar. Un puro silencio que reverbera. Se trata de un gesto, de un gesto ondulatorio, acaso, comparable a la manera en que dibujamos o representamos las ondas sonoras. El grado cero de la poesía o de la ficción sería ni más ni menos que una reverberación o la resonancia de un movimiento. Estas marcas representan así, para mí, el grado cero de la experiencia de escritura, en el que el aspecto material de un escrito y su performatividad asumen un estatus no menor.

A veces, tenemos la impresión de “escuchar” la voz de un escrito, su tono. No podemos escucharlo, pero es como si aquello fuera posible. Este efecto (o deseo) se traduce por el gesto del jefe indígena, que espera poder escuchar algo diferente de lo que ha puesto sobre la hoja de papel.

Si este “episodio extraordinario” es análogo a una experiencia escrituraria, puedo ahora invertir la dirección y decir que una experiencia escrituraria es comparable al encuentro entre un antropólogo y un indígena. Este encuentro quiere decir dejar de lado tu saber adquirido —por un instante— y conectarse con alguien o algo que escapa a este saber. En ese encuentro, deberás confrontarte con algo un tanto desconocido; la alteridad, múltiple, que sobreviene y que es necesario experimentar, sentir, probar.

Podemos pensar las líneas nambikwara no como una copia fracasada de la escritura occidental, sino como un tipo muy diferente de inscripción. Un tipo de inscripción que el Occidente también produce y que tiene que ver con las potencialidades, las latencias, las supervivencias y los silencios de toda escritura. Precisamente, puesto que no produce una copia o una simple imi-

tación, el juego mimético abre la posibilidad de una diferencia que emerge de la producción de un espejismo, algo que podemos traducir como reverberación y resonancia. Es la lección indígena de la mimesis amerindia. En el silencio de las líneas del jefe nambikwara se encuentra inscrito un diferencial que pone a prueba nuestro pensamiento.

La escritura es producción de diferencia, puesto que participa del juego mimético. En consecuencia, su performatividad sería siempre una posibilidad latente, en espera. Lo que hacemos con ella, con la escritura, se vincula con lo que ella nos hace hacer.

6

Pensar la escritura, como nativos entonces. Producir una aproximación, buscar resonancias. Esperar a que algo brille a partir de ese contacto. Transformarnos en nativos de la escritura y de sus mundos como si fuese posible pasarnos para “el lado de allá”, de la misma manera como lo hace el etnógrafo en su trabajo de campo. Ocupar el punto de vista nativo significaría, así, la situación paradójica de hacerse extranjero en relación con su propio pensamiento, volviéndolo extraño (extranjero), y al mismo tiempo hacerse nativo de un pensamiento extranjero, borrando los límites entre ambos.

Alterar la manera de escribir, por ejemplo, nuestras etnografías, nuestras maneras de mirar o leer, pero no para emular la ficción, sino para poder ir más allá o más acá de lo que la razón nos permite pensar y conseguir así, de cierto modo, descontrolar el control al que está sujeto nuestro imaginario. Sacudir el árbol del pensamiento, buscar descolonizarlo, intentar que el otro hable a través de nosotros, atravesándonos, creando brechas e inversiones, “obviaciones” en nuestro pensar y decir, interrumpiéndonos, y haciendo aparecer cosas que nosotros no somos capaces de ver o de decir. La cuestión no es tener un punto de vista distinto sobre las mismas cosas, sino pensar con un pensamiento diferente para entender otras potencialidades de las cosas y experimentar otras imaginaciones (Viveiros de Castro, 2010: 199).

Literaturas y antropologías (re)utilizan materiales ya producidos, trasladan cosas, conceptos, metáforas a sitios inesperados, ponen en relación elementos (a veces muy) distintos. Puede no parecer gran cosa, pero esas conexiones (esas sinapsis) hacen girar lo que estaba estancado, re-significando aquello que empezaba a vaciarse de sentido, poniendo a prueba el sentido común, el menos común de los sentidos.

Transformarse en nativos de la escritura (literaria, antropológica) puede, quizás, querer decir internarse por alguno de estos senderos. Pasar del otro lado. Leer de otro modo. Perspectivismo indígena y perspectivismo literario. No solo se trata de leer esas líneas que convocan nuestra mirada. Sino que, antes, volver a esas líneas para re-leer la lección de toda escritura. Vislumbrar el fundamento que significa la metáfora de algo.

Puesto que para que haya mundo son necesarias las metáforas (y no conceptos). La metáfora es la figura del pensamiento y tiene su enunciación más sintética en el “como”: *como huevos de choike están blanqueando los huesos*. El concepto moviliza la predicación, la identidad o su opuesto, en tanto que la metáfora crea zonas de cuasi indiscernibilidad, operando por un acercamiento-distanciamiento paradójico. La metáfora es una situación relacional, el marcador de la inminencia de la transformación, del pasaje, del accidente. La metáfora indica el espacio en el que dos realidades, que se niegan en cuanto realidades, producen un hiato intersticial de pasaje y tránsito, de indiscernibilidad y metamorfosis, aunque no necesariamente de comunión.

La escritura conlleva una “ontología inestable”, un mundo de presencias latentes. La escritura como vivencia: leerla así puede ser un acto político de intervención; es tener la posibilidad de ser tocado por otras vidas. Cada vez que hojeamos, leemos, masticamos la página, podemos percibir la vida que pulsa allí adentro. Leer es hacer emerger esa vida y esos mundos.

Allí donde la metáfora surge, nuestra mirada (crítica) debe aprender a hacer surgir también sus condiciones de posibilidad, preguntarse por ellas. Esas líneas que nadie había visto ni pensado. Esas líneas que cuestionan el saber y ponen al saber en juego. Líneas que, constantemente, reenvían a otras líneas. Líneas que encontramos, que hablan de este encuentro, de lo que encontramos.

Una cinta magnetofónica cruza el umbral del pulso y la memoria. Un objeto mínimo. Un casete BASF de etiqueta naranja. De esas que circulaban en profusión entre los etnógrafos del siglo pasado. Para los arqueólogos que vendrán. Para el que supiera qué hacer con el lápiz Bic que lo acompaña. Rebobinar. Volver. *Play*.

El comienzo de la grabación es confuso, entrecortado. Se escucha lo que parece ser una televisión, transmisiones. Luego, la conversación, de a poco. Se dejan las cosas depositadas todo en orden, dice. Habla de un baile, un *purrun*. Con pasos. Es muy bonito. Bailan así, andan vuelta y vuelta. Hacen unas formas de unas varas, así. Cómo le quisiera demostrarle, aquí adonde le pudiera. Dibújelo, le dice otra persona. Dibújelo. Ya, le responde. Así es (Figura 2). Ya. Mientras dibuja, se puede oír ladrar a los perros al fondo. Luego, una pausa. Ya. Ese era el lepún, le dice. Le-pún, dice. Adivinamos que está leyendo lo que acaba de escribir (Figura 3). Por la pausa. Por la respuesta del otro: “Ya”. Ese “ya” que va a permear toda la conversación, como diciendo: entiendo, voy entendiendo. Entonces, aquí es donde se hace el altar: ahí. Y esto, ¿qué es lo que es? Ese es el ruedo por donde va la gente, aquí. Ya. Esas son varitas plantadas. Y aquí pa’ dentro no pasa nadie. Ya. Aquí solo está el machi. O sea, la gente está por acá. A ver, puede, haga la gente... Si quiere hágalo más grande, en otra hoja. Machi, dice. Ahí está el machi, adentro, ¿ve? Don Arcadio, ¿lo puede hacer más grande? Si quiere, pero lo puede hacer más grande usted. No, prefiero que usted lo haga. Ya. Ahí puede hacer la casa grande, no más. No queda un poco mal. No importa. Ya... Ya, o sea, la gente, en qué sentido da vuelta. Van dando vuelta aquí alrededor de esto. En redor de esto aquí donde están las varas. Estas son varas. Ya. A ver, colóquele ahí “varas”. Estas son varitas pintadas para que no dejen la gente pa’ dentro. Colóquele ahí “varitas, para que no entre la gente”, le dice. *Stop*.

Es otra escena de escritura. Arcadio Yefi Melillanca conversa con Juan Carlos Olivares Toledo, el shamán y el antropólogo. Ambos. Olivares Toledo le pide que dibuje, que escriba, va describiendo, va la escritura requerida. Escuchamos en la cinta esa oralidad que rodea al dibujo y a la escritura. Dos

voces, dos cuerpos, dos miradas. Imaginamos la escena. Por ahí va la memoria de esos materiales, los que finalmente llegarán a nuestras manos.

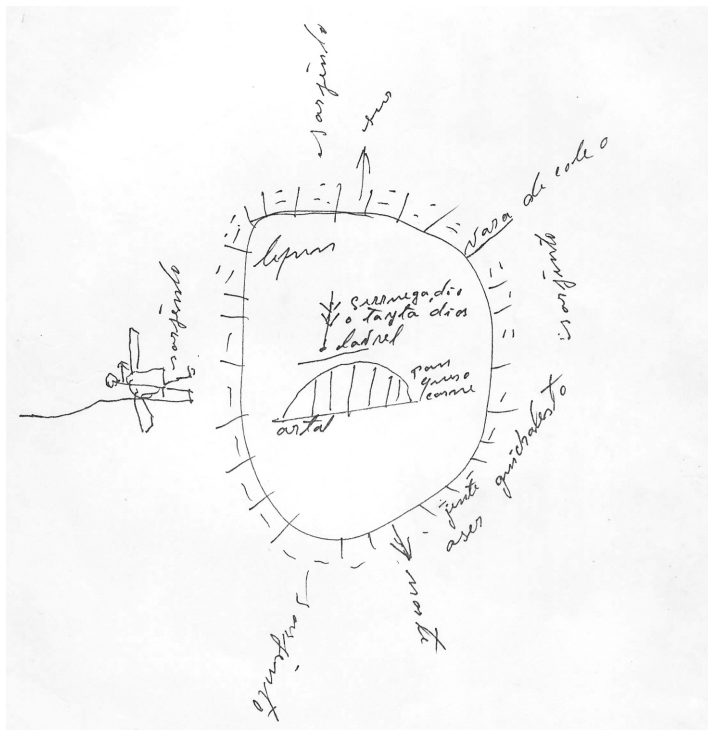


Figura 2. Arcadio Yefi Melillanca dibuja el leopardo
(cortesía de Juan Carlos Olivares Toledo).

Olivares Toledo sabe algo, intuye, dice. La realidad social está hecha tanto de lo imprevisible como de lo ineluctable; los conceptos son solubles en la realidad; la vida escapa a la paginación. Lo que retiene su atención es lo que elude y se hurta, lo que está allí y que no vemos. Interroga lo que está frente a nosotros, bajo nuestra mirada y que nadie ve, lo efímero o mínimo, lo ínfimo de un gesto, de una mirada, de un traspié, mientras se huye y se regresa, mientras se viaja, sin cesar, lo que se enripia y se deja solapar, lo que de a poco cae, como una garúa, una flor inexistente, un tono menor.

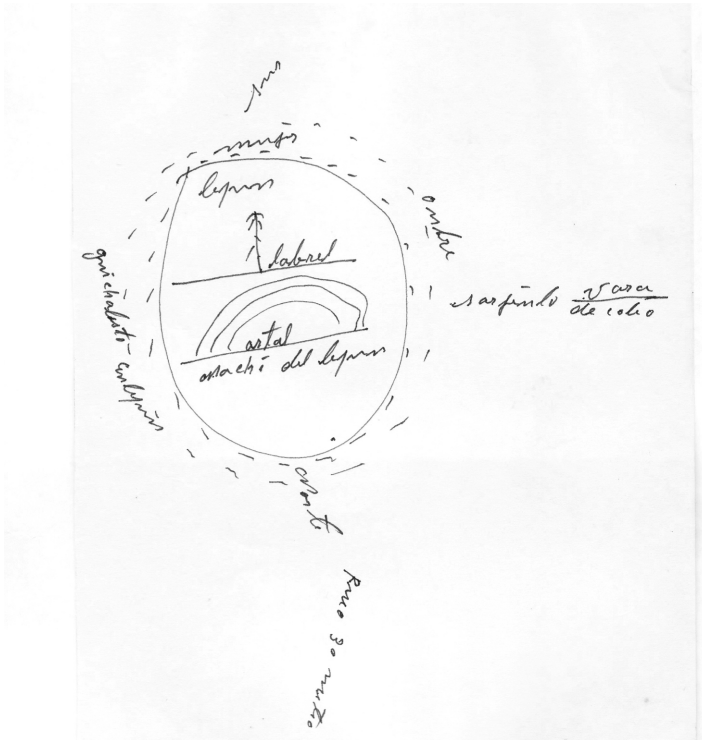


Figura 3. Arcadio Yefi Melillanca dibuja el lepon
(cortesía de Juan Carlos Olivares Toledo).

Pensar la escritura, aquí, como fijación y movilidad, implica también poner en movimiento la mirada sobre esta experiencia, la mirada como experiencia que acompaña esta escritura etnográfica. Está el desasosiego, desde donde se arranca la escritura. Está que esta escritura se confronta a su tiempo, a su fragilidad de cosa situada y contingente. Está que su tiempo es aquel de un intervalo; que el espacio es aquel del intersticio (del fragmento). Hay una suerte de condensación en esta *poiesis* y esta *praxis* (que, adivinamos, aflora en filigrana). Y es en ello, en su exponerse, que ella se densifica.

Esa vibración, en filigrana, resquebraja la descripción: ya no se trata de bloques monolíticos, masivos; una parte de juego y de vacío se cuela entre las líneas y la realidad. Esta contingencia continúa vibrando al interior de estas

formas de grafía. No solo el acto de escritura en sí. La contingencia palpita aún entre nosotros, sus lectores, en esos escritos ante nuestros ojos, frente a nosotros. Su contingencia remite no solo a ciertos acontecimientos allí descritos, sino también al presente de la mirada y la melancolía de su ausencia.

9

Para comenzar, imaginar con los otros, partiendo de un estado mental incierto, por no decir de un arte y de una ciencia de las incertezas, abierto a un encuentro que no sea de conquista o de sumisión (i.e. sometimiento). Por ello, no se trata de explicar o reducir al otro, sino de implicarlo, oírlo, atento a sus posibilidades y, por lo tanto, en ese mismo y exacto movimiento, a las nuestras.

El encuentro es impulso (estímulo) de vida, un inesperado siempre a la espera, esperado. Nos dice el encuentro, la confianza de ir hacia aquel o aquella que no conocemos como si lo reconociéramos, el coraje de hacer de la alteridad el camino hacia el sí, la compasión (y la ternura, acaso) como la fuerza, potencia, capacidad de actuar para y por el otro.

Lo que hace un encuentro, en qué consiste, qué es exactamente. Algo de lo que tenemos conciencia, si es que tenemos, *a posteriori*. Algo que no puede programarse. Algo que se busca, acaso, creando, con lo que se pueda, las condiciones para hacerlo posible. Un encuentro. Algo que no tiene garantía, puesto que nada lo puede garantizar.

Escribir es responder, intimar con aquello a lo que se responde. Escribir es escuchar, es resonar: dejar que vibre en sí lo que viene de afuera, de lejos, de abajo, de otra orilla. Escribir es ir a un encuentro, solicitarlo, y responder a un encuentro; una de las maneras de participar de la contingencia del mundo. Quien escribe resuena (Figura 4). Y resonando, responde: es esa su forma, su tono, su singularidad; comparte el compromiso de esas voces del afuera, del reposo caliente aún de ser. Puede que un escritor sea un hombre devorado por un tono.

Escribir es también escribir *en contra*. Escribiremos en lenguas extranjeras (reales o hechas), de manera de darnos cuenta de que todas las

lenguas son extranjeras, creolizadas por lo que Édouard Glissant ha llamado el caos-mundo. En esa extranjería yace, a mi modo de ver, un tono, un compromiso discrepante que acentúa la grieta, la fractura, la incongruencia, el ajuste raquíutico, imperfecto entre la escritura y el mundo.

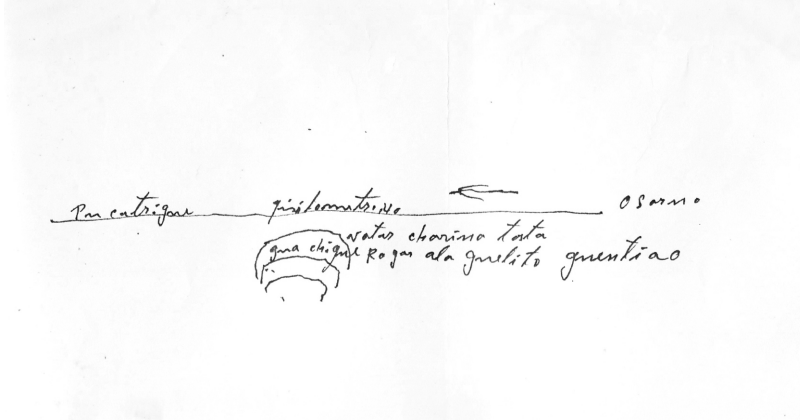


Figura 4. Arcadio Yefi Melillanca, dibujo (cortesía de Juan Carlos Olivares Toledo).

De allí que Olivares Toledo escriba, sin más, a modo de umbral:

Amigos lectores, les invito a contemplar, con respeto y admiración, algunos de los dibujos de Arcadio Yefi Melillanca. (...) Vean ustedes cómo de estos dibujos surge la esperanza del retorno de un mundo y un estilo de vida que no se perderá en la obscuridad de los tiempos. Es el deseo profundo de Arcadio y de casi todos los costinos y deseo tan intenso podría dejarnos solos y desolados si no hundimos nuestras manos entre los sueños de los moradores del área de San Juan de la Costa, con el propósito de encontrar allí, nuestro propio deseo: ser herederos del mito de la gota de rocío (Olivares Toledo, 1995: 51-52).

La gota de rocío, lo que se hereda, cobra forma, aquí, de grafía, de pulso y de tersura. Para Olivares, el dibujo, el croquis, lo que hace es proponer las líneas esenciales de lo que está sucediendo o de lo que es; son importantes,

porque son los elementos que están en la relación con los sujetos con los que estás trabajando. Por otro lado, son como *landmarks* que alimentan el abrir de ojos de la memoria². Estas escrituras enuncian una descripción totalmente inmersa en el imaginario, el del antropólogo y el de don Arcadio. A los croquis y dibujos de don Arcadio le corresponden los croquis y dibujos del antropólogo. De ello quedan ecos, trazas, huellas acaso. Huellas del encuentro. Nadie hurga, se hurga nada.

La perspectiva poética no se resuelve únicamente en términos de la palabra escrita, sino también en términos del grafo, del trazo, del dibujo, del croquis. Y no solamente del dibujo y el trazo y el croquis del sujeto antropológico, sino también de aquellos que se llaman los informantes³, pero que son más que eso, antropólogos del otro lado que nos ausculta. Intuición del retorno, de la vuelta de mano y de grafía, perspectivas.

10

En unos papeles perdidos y vueltos a encontrar, leo:

josefino arcadio limpió sus dedos en el conjuro de los pájaros y restituido el dolor en la espada de los vientos el mesiánico mensajero con claro rumbo revoloteo en las inmemoriales hogueras de los presagios y los torrentes de la noche arremetieron la piel dura con silabarios repletos de sombras y la sangre se detuvo con su cargamento de todo tiempo pasado en la lectura de las oscuridades.

La escritura del antropólogo responde a la de “josefino arcadio” (Figura 5), lo convoca, lo restituye. Entonces leo. “Entonces florecieron sombras en el árbol de la oscuridad y de todos los olvidos guaruro ojo negro ojo rojo mundo oloroso luminoso”. *Stop*.

² Juan Carlos Olivares Toledo (conversaciones, enero 2018).

³ Juan Carlos Olivares Toledo (conversaciones, enero 2018).

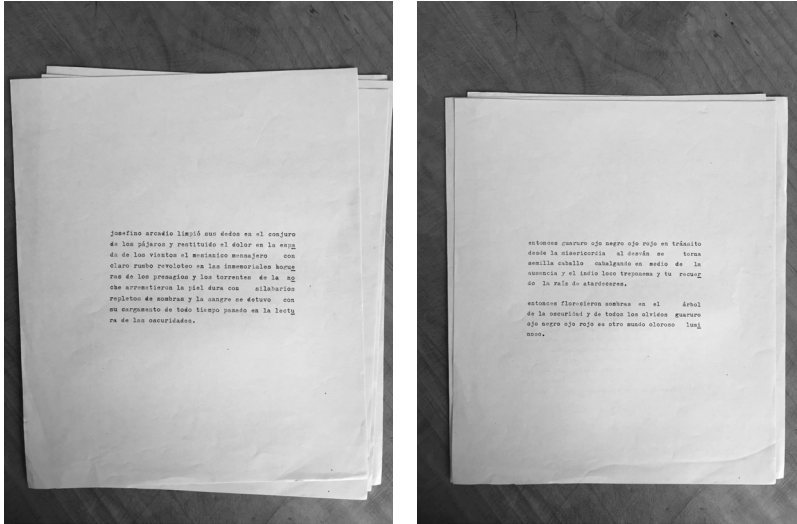


Figura 5. Papeles del antropólogo (cortesía de Juan Carlos Olivares Toledo).

11

¿Qué decir? ¿Cómo responder? Entonces. Escritura, canto y vuelo: maneras de participar de la contingencia del mundo. Pero no solo eso. Nada es solo. Cada una de estas maneras requiere algo: atención, lectura, escucha, observación detenida; ojo y oído, corazón. Y también, en ciertas circunstancias, requieren (piden) una respuesta: un acto, otro acto, en la reciprocidad de la con-vivencia; escribir sobre, cantar sobre, volar sobre aquello.

Volar, escuchar, leer, entonces. A ras de pájaro y de personas; a ras de mundos posibles. Leer para ser interlocutores, multiplicando singularidades, mundos, respetando sus diferencias, descolonizarnos. Marília Librandi-Rocha propone “escuchar la escritura” (2012) y pensarla (la literatura, la escritura) como nativos, ocupar un punto de vista extranjero a nuestro propio pensamiento. ¿Qué escritura? La de los seres humanos, la de los pájaros, la de distintas personas, desde distintas perspectivas. Retomando a Viveiros de Castro, dejar afectarnos por su perspectiva. Al vuelo de pájaro, y a su canto, responder sacudiendo el árbol del pensamiento, para hacerlo pasar para el otro lado.

El antropólogo, inmerso en estos mundos, huyendo y volviendo, transitando de alguna manera, quiere traducir, volar a ojo de pájaro traro (diría Juan Carlos Olivares Toledo).

¿Cómo se traduce el sentido del otro, cómo se autoposee el sentido de sí? La particularidad de sí a través de otro y la particularidad de otro a través de sí: en ello parece haber una reciprocidad, una tensión irreductible, una antropología acaso, que emerge en esas dos tareas del lenguaje —la escritura de sí y la escritura de los otros— en que se traman lo extranjero y lo propio.

El juego de los signos y el efecto de sus formas, en toda su complejidad, su materialidad, son condición necesaria y límite a cualquier traspaso de sentido. Y si queremos persistir en aquella tarea de traducción (del otro, de nosotros) —de diálogo, de escucha y lectura— como una suerte de contrato irrenunciable, si ante la resistencia de la materia misma de que estamos hechos, ante el límite irreductible, no queda otra cosa sino hacer, actuar, es porque habría un llamado del otro y de sí, un requerimiento. Por un lado, requerimiento de escritura (llamado del otro); por otro, requerimiento de hospitalidad (llamado de sí).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. París: Éditions du Minuit.
- Lévi-Strauss, Claude (1964). *Le cru et le cuit*. París: Plon.
- (1988 [1955]). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
- (2013). *Mitológicas, I: lo crudo y lo cocido*. Trad. de Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica.
- Librandi-Rocha, Marília (2012). Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O eixo e a roda*, 21(2): 179-202.
- Olivares Toledo, Juan Carlos (1995). *El umbral roto. Escritos en antropología poética*. Santiago: Fondo Matta/Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2006). *A inconstancia da alma selvagem. E outros ensaios de antropologia*. Sao Paulo: Cosac Naify.
- (2010). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires: Katz.

AUTORES

Daniel Quiroz Larrea

Antropólogo y Licenciado en Antropología Social (1978), Universidad de Chile. Magister en Arqueología (2002) y Doctor en Historia (2015), Universidad de Chile. Investigador, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural; profesor, Departamento de Antropología, Universidad de Chile. Sus principales líneas de trabajo son las adaptaciones marítimas costeras e insulares, la antropología e historia de la caza de mamíferos marinos, las narrativas etnográficas sobre ballenas y balleneros, y la etnografía histórica de buques, máquinas e instalaciones industriales.

Pablo Méndez Sanhueza

Etnógrafo y musicólogo. Licenciado en Antropología Social, Universidad Bolivariana (2010). Licenciado en Artes y Magister en Musicología, Universidad de Chile (2015). Estudiante Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Austral de Chile. Profesor colaborador Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Austral de Chile. Experiencias etnográficas en el norte y centro de Chile. Sus principales líneas de investigación se enmarcan en el paisaje sonoro, la etnomusicología y la sociomusicología chilena, los discursos sonoros adolescentes en la modernidad y la creación transdisciplinar entre antropología, música y escritura.

Juan Carlos Olivares Toledo

Antropólogo y Licenciado en Antropología Social (1987), Universidad de Chile. Magister en Modelado del Conocimiento (2007) y Doctor en Ciencias Humanas (2011), Universidad Austral de Chile. Académico, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Austral de Chile. Sus principales líneas de trabajo son las narrativas y poéticas etnográficas, las arquitecturas vernaculares y de pueblos originarios, la etnografía de la caza de mamíferos marinos, y el estudio y prevención de la conducta suicida en sociedades indígenas.

Ángela Parga León

Antropóloga y Licenciada en Antropología Social, Universidad Austral de Chile (2008). Magister en Literatura Hispanoamericana Contemporánea (2016), Universidad Austral de Chile. Becaria del Doctorado en Filosofía, Estética y Teoría del Arte (2018-2021), Universidad de

Chile. Investigadora y profesora, Departamento de Humanidades y Artes, Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile. Sus principales líneas de trabajo son el registro y catalogación de las producciones estéticas y orales amerindias, las narrativas etnográficas sobre la experiencia de trasmundo y su vinculación con la naturaleza como medio de lo sensible.

Mauricio Osorio Pefaur

Antropólogo social, Universidad de Chile (2005). Licenciado en Antropología Social (1996), Diplomado en Textiles Andinos (2002). Investigador independiente, miembro de la Sociedad de Historia y Geografía de Aysén y editor general en Ñire Negro Ediciones, Coyhaique. Sus principales líneas de trabajo son culturas e identidades en la Región de Aysén, antropología histórica, etnografías retrospectivas y narrativas poéticas en Aysén.

Iñaki Moulian Jara

Licenciado en Historia, Universidad Austral de Chile (2000). Máster en Historia Iberoamericana, Consejo Superior de Investigaciones CSIC, España (2003). Candidato a Doctor en Antropología, Universidad Complutense de Madrid. Documentalista, investigador y académico, Escuela de Creación Audiovisual, Universidad Austral de Chile, Valdivia. Sus investigaciones giran en torno a la historia contemporánea, la historia local y el patrimonio cultural, ocupando al cine etnográfico como soporte discursivo.

Rodrigo Browne Sartori

Licenciado en Comunicación Social, Universidad de Playa Ancha (Valparaíso, 1996), Magister en Comunicación, Universidad Internacional de Andalucía (Huelva, 2000) y Doctor en Comunicación, Universidad de Sevilla (2003). Estudios de postdoctorado, Universidad de Ginebra (Suiza). Docente e investigador del Instituto de Comunicación Social, director de Estudios de Posgrado, Universidad Austral de Chile. Director del Doctorado en Comunicación Universidad Austral de Chile (Valdivia) y la Universidad de La Frontera (Temuco). Sus líneas de investigación son: teorías de la comunicación, teoría de los medios, comunicación y cultura, y comunicación y periodismo intercultural.

Karen Andersen Cirera

Arquitecta, Universidad de Chile (2006), Máster en Urbanismo y Territorios (2009), y Doctora en Urbanismo (2015), Université Paris Est, Francia. Docente e investigadora,

Instituto de Arquitectura y Urbanismo. Directora Magíster en Diseño de Entornos Sostenibles, Universidad Austral de Chile. Es miembro del Observatorio de Sostenibilidad y Estudios Urbanos del Sur Austral e investigadora asociada del laboratorio Lab'Urba de la Université Paris-Est. Las líneas de investigación en las que trabaja son: espacio público, paisaje y metodologías participativas para el estudio urbano.

Pedro Mege Rosso

Antropólogo y Licenciado en Antropología Social, Universidad de Chile (1983); Doctor© en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Director, Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) y director del Laboratorio de Antropología Visual (LAV), Escuela de Antropología, Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus principales líneas de investigación han sido en los campos de la etnosemiótica y etnopoésia mapuche, etnoestética en el arte rupestre y antropología sensorial.

Jorge Spíndola Cárdenas

Licenciado en Letras, Universidad Nacional de la Patagonia (UNP) (2011), Doctor en Ciencias Humanas, Universidad Austral de Chile (2017). Profesor de Literaturas, Universidad Nacional de la Patagonia e Instituto Superior de Formación Docente (ISFD) 807, Comodoro Rivadavia, República Argentina. Codirector Centro de Estudios de Lenguas y Literaturas Patagónicas y Andinas (CELLPA–UNP). Estudia la poesía mapuche contemporánea y tradicional, sus contextos de producción y recepción, y la rearticulación política de memorias y saberes mapuche inscritos en ellas. Desarrolla perspectivas epistemológicas interculturales, en línea con los estudios decoloniales del saber y del ser en América del Sur.

Pedro Araya Riquelme

Antropólogo social, traductor y poeta. Licenciado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Londres (1996), Magíster en Ciencias del Lenguaje (2004) y Doctor en Antropología Social y Etnología, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), París (2014). Posdoctorado en el Instituto de Letras, Pontificia Universidade Católica Rio de Janeiro, Brasil (2016). Profesor asociado, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Austral de Chile. Sus principales líneas de trabajo son la antropología de la escritura, la escritura de la antropología, los cruces especulativos entre antropologías, poéticas y visualidades, las acciones en el espacio urbano, las arquitecturas de raíz vernacular en el sur de Chile, entre otros.

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de trescientos ejemplares, en el mes de junio de 2020
en Salesianos Impresores S.A.
Santiago de Chile.

