

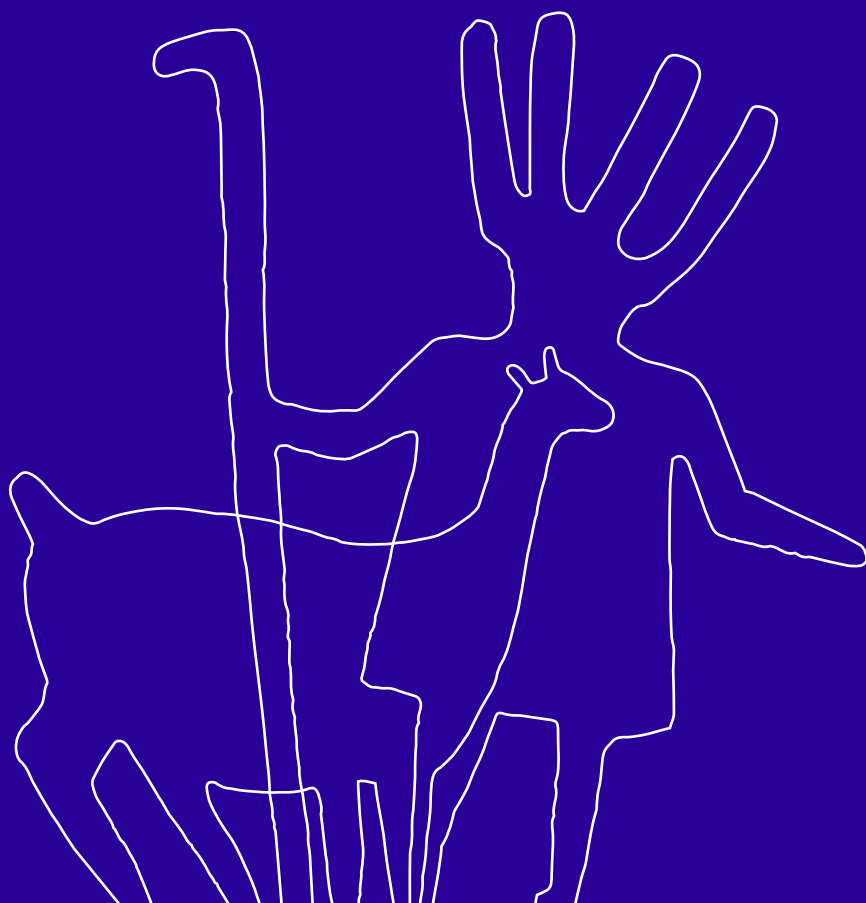
El hielo del relámpago

Otros escritos en Antropología Poética

JUAN CARLOS OLIVARES TOLEDO

RECOPILACIÓN Y PRESENTACIÓN

PEDRO ARAYA RIQUELME





JUAN CARLOS OLIVARES TOLEDO. Antropólogo, Universidad de Chile (1987). Magister en Modelado del Conocimiento en la Universidad Austral de Chile (2007), Doctor en Ciencias Humanas en la Universidad Austral de Chile (2011).

En la actualidad, es profesor auxiliar del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Austral de Chile. Se desempeña como colaborador en el magíster en Diseño en Entornos Sostenibles [MADE] y en la cátedra de Taller de Profundización Nacional, junto al Premio Nacional de Arquitectura, Edward Rojas Vega. Tiene a su cargo la cátedra de Antropología, Siquiatría e Interculturalidad en la Beca de Siquiatría del Instituto de Neurociencias Clínicas de la Facultad de Medicina de la Universidad Austral de Chile y desde allí, realiza estudios en el área de Prevención de la Conducta Suicida, junto con profesionales del Servicio Medico Legal del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Entre sus publicaciones se destaca *El Umbral Roto/Escritos en Antropología Poética* (1995), obra significativa en el desarrollo de la Antropología chilena, motivo de estudio e investigación de académicos nacionales e extranjeros e inspiración para muchos estudiantes y profesionales jóvenes de la Antropología y las Ciencias Humanas.

EL HIELO DEL RELÁMPAGO
OTROS ESCRITOS EN ANTROPOLOGÍA POÉTICA

Colección Etnografía
Volumen II

© SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL, 2018.
Inscripción N° 294 840

ISBN 978-956-244-415-6

Derechos exclusivos reservados para todos los países

Director del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (S)
y Representante Legal
Sr. Javier Díaz González

Subdirectora de Investigación
y Directora Responsable
Sra. Susana Herrera Rodríguez

Diseño de Portada
Sr. Arturo Molina Burgos

Corrección de Texto
Sr. Daniel Quiroz Larrea
Sr. Pedro Araya Riquelme

Fotografías
Sr. Juan Carlos Olivares Toledo

Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651
Teléfono: 56-2-23605278
www.investigaciondibam.cl
Santiago, Chile

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE

EL HIELO DEL RELÁMPAGO

OTROS ESCRITOS EN ANTROPOLOGÍA POÉTICA

JUAN CARLOS OLIVARES TOLEDO

RECOPILACIÓN Y PRESENTACIÓN
PEDRO ARAYA RIQUELME



CHILE LO
HACEMOS
TODOS



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

13

ENSAYOS DE APROXIMACIÓN

Yo como otro [como yo]

Pedro Araya Riquelme

17

Esto es una fisura entre Poesía & Antropología

Rodrigo Browne Sartori

27

I

Huellas de pájaro en el cieno del silencio

Convicción del oculto vuelo

35

Memorial de las cintas magnetofónicas

Antropología poética en el desván de los etnógrafos

39

El apocalipsis de la soledad

La liminidad del viaje etnográfico

45

On the border

La etnografía lárca de Jorge Teillier

67

II

Arquitecturas sagradas & rituales antropófagos en la sociedad mapuche/
williche del Sur de Chile

73

Rupumeika Blues. Etnografía de la arquitectura mapuche/
williche de la PuelMapu

93

Añiñir, arquitectura de los mundos posibles
El sentido en una ciudad cinematográfica

103

El lugar de Edward Rojas Vega en el itinerario de Jorge Lobos Contreras
Una aproximación desde la antropología poética

111

III

Monstruos comesueños

Museo y alteridad cultural en el Archipiélago de Chiloé

123

Avería en la sala de máquinas.

La colección antropológica del Museo de Historia Natural de Valparaíso

127

Shamanes en la Garúa

Antropología poética del Jesús Nazareno de Isla Caguach,
Archipiélago de Chiloé

131

Patagoniatango:

Crónica de una expedición a la vastedad [antropólogo en viaje]

139

IV

La metamorfosis derramadora de sangre
una aproximación (mínima/precaria) interpretativa
a Jornada de Omagua & Dorado

145

Atesoran, intercambian, desechan & olvidan
Discurso & sentido en la canción de amor romántico

155

A su Memoriosa deja ceder
Fragmentos recobrados
165

EPÍLOGO
En busca de las nacientes del Nilo...
o un ensayo de historia autobiográfica
Daniel Quiroz Larrea
175

A Michel Leiris
A Michael Taussig
A José Panguilef

PRESENTACIÓN

LA GARÚA DESPUÉS [NOTA A LA PRESENTE EDICIÓN]

Armar un libro. Armar un libro hecho de textos. De textos etnográficos, de poéticas, de fragmentos y de escritura. Un libro por recorrer. De Antropología. Y, de otra manera, una forma de vida, una mirada, lo que queda de la garúa anterior. A ello fui invitado. De un antropólogo a otro, de una antropología a otra. Armar un libro con el autor de estos escritos dispersos, auscultando cada recoveco, cada posibilidad. Retomando la memoria y el trazo. A medida de los meses, las horas pasadas. A medida de la conversación respecto a la pertinencia de tal fragmento, de tal giro, de tal página. Todo de a poco. La escritura requiere su propio tiempo, su destiempo, su calce.

Convocar esos momentos, esos giros, las maneras del antropólogo de oblicuarse para dar a ver lo que reverbera entre líneas. Armar este libro. El proceso fue necesario para desbrozar y ordenar tanto la cabeza como el ojeo, el corazón y el temple. Pues no se trató de un simple trabajo de recopilación, sino de la puesta en práctica del diálogo, acaso como reflejo de esos mismos que dieron su posibilidad a las líneas que el lector encontrará, esos que sustentan todo un quehacer.

Fue cosa de releer, de reordenar, de pulsar. Y también de indagar en sacos de cosas guardadas, cuidando lo que pudiera convocar la estancia de la mirada. La mirada posible, la mirada revivida. De a poco hubo que darle sentido, cerrar, comenzar a cerrar, para dejar la escritura antropológica en su abertura al mundo, a los otros. Había texto, y mucho. Se quiso un pequeño universo, un pequeño caos. El orden de los textos, se comprenderá, obedece a otro sistema. Vasos comunicantes, frases que llevan de un párrafo al siguiente. Al menos eso fue la forma de intentar responder a la garúa. Por ello, fueron aunándose ciertos temas que reaparecían, modulados, por aquí y por allí. Son

las obsesiones y los ecos los que resquebrajan y vuelven la memoria sobre sí, memoria de lo visto, lo escuchado, lo dicho, lo pensado, lo escrito.

Queda, por lo mismo, al lector tantear lo que brota aquí y allí: una antropología desplegándose, una poética, y ello desde su propia necesidad de darse a leer, a sentir, a retomar los hilos de los que fue surgiendo a lo largo de estos años. Nadie sale indemne de todo ello. Armar un libro, como una mirada, como un eco. Como algo que aparece y queda restallando. Nada más. Nada menos.

DR. PEDRO ARAYA RIQUELME
UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

ENSAYOS DE APROXIMACIÓN



YO COMO OTRO [COMO YO]

Dr. Pedro Araya Riquelme*
Universidad Austral de Chile

La antropología es, en cierto modo,
el producto de una imaginación excéntrica
y que disiente, la de un sujeto que riñe perpetuamente consigo mismo¹.

1 [MARTES PM]

En estos textos que estoy leyendo la gente murmulla y conversa con la muerte, con ellos mismos, con los otros. Hebra el etnógrafo una metáfora con el ripio y los vestigios de la garúa, con el silencio de la intemperie, su cabeza. Forma la extensión de su respiro con los otros, los salidos de la neblina y el fango. Arquitecturizan y antropofogan, cada cual a su manera. Azotados contra la modernidad, ahí se mueven y resisten. Sale el etnógrafo por el mundo, a la largura. Recoge de su memoriosa algo. Huye y vuelve, dice. Su pelaje coincide con su aferramiento. Busca la tralla contra lo mismo. Busca su humano. Yo como otros, escribe. Es su etnografía.

“me pareció que lo que había que hacer, lo que correspondía, siempre tan moralista diría Quiroz, lo que correspondía hacer era romper con ese amarre ideológico para traspasar y profundizar el encuentro con lo que a mí me interesa, que es el hombre, más que ver al hombre desde un aparato ideológico. Podrá sonar ingenua la perspectiva, en el sentido de que podríamos plantear que todo es ideológico, pero yo, en esa ingenuidad, todavía creo que se puede romper y acceder al hombre, y lo que estaba ausente, en este caso, era precisamente el hombre, el hombre cultural, el sujeto cultural”².

2 [JUEVES, TARDE]

Si para cada autor existe una pregunta que define el *motivum* de su pensamiento, diría que en las líneas que leo, el etnógrafo ausculta empeñosamente una

* PhD Antropología Social y Etnología (EHESS, Francia) / D.E.A. Ciencias del lenguaje (EHESS, Francia) / B.A. Spanish & Latinamerican Studies (University of London, UK).

¹ Visvanathan (2008).

² Conversaciones (2018).

línea de pensamiento: ¿cuál es el sentido de que “existen los otros”? ¿Cuál es el sentido de que exista un “yo como otro”? Esta línea de pensamiento podría recibir un nombre: experimentos etnográficos [*experimentum ethnographicae*]. ¿Cuál es la experiencia etnográfica, la experiencia de la etnografía, evocada en esta expresión?, ¿qué es lo que se aprehende o se adquiere de los otros, del ser otro? Estos *experimentum* son, acaso, una experiencia en la que lo que se experimenta es tanto la experiencia del otro como la de una grafía: la descripción sensible de lo Otro. Sujetos, cosas, gestos, signos; así como el puro hecho de que somos siempre otros, en viajes singulares, erráticos, existiendo.

Juan Carlos 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. “El etnógrafo, en silencio mirando rastros de futuro en la oquedad de la ventana rota de una casa de alto en Isla Quenac” [p.129]³, 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 traspie, mientras se huye y se regresa, mientras se viaja, sin cesar, lo que se enripa y se deja solapar, lo que de a poco cae, como una garúa, una flor inexistente, un tono menor. Dice: “Irse, dejarse ir, desplazamiento, el adentro en lejanías, el viento de la vastedad en los parabrisas del ojeo, trazo” [p. 50].

3 [LUNES, ACASO]

La escritura, aquí, en su situación de oblicuidad más justa [de hacer(nos) sujetos de objetos, unos como otros], no es solo la que pretende decir su verdad, sino aquella que es capaz de acentuarla, de volverla marca, coma. No se olvide que “vinieron a tajar las frágiles muñecas los vidrios azules” [p. 40]. Su fuerza, su fragilidad también, viene por instantes de riesgo, por la toma de decisiones sobre un fondo de indecisiones. Se acentúan las palabras para hacer aparecer su fragilidad, una fragilidad que es, primeramente, material, gráfica. Hay signos puntuales que reconocemos. Una fuerza que, acaso, acentúa de una cierta manera su fragilidad, su carácter de cosa efímera y dudosa, para

³ Las páginas indicadas entre corchetes hacen referencia a citas incluidas en este libro.

hacer aparecer de manera nerviosa las palabras y las cosas a las que refiere. Las diferentes formas de existencia y las formas de vida implícitas.

“Ansiosa, la memoria anhela encontrar en ellos respuestas & mitigar sus espacios vacíos, las ausencias & los abismos, la lágrima & su dolor, el perdido sentido de la existencia” [p. 38].

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 su 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.

4 [A ESO DEL DOMINGO]

Juan Carlos habla de la precariedad de los materiales etnográficos, como una característica propia a esos materiales, como algo que marca una forma de trabajarlos. Tiene cintas, tiene notas, croquis, bocetos, dibujos y “la memoria”.

“Los materiales son restringidos, no hay mucho donde poder desplegar, te fijas. Entonces, evidentemente, cuando uno lo plantea en términos de poética, sí puede hacer muchísimo con esos materiales porque, en definitiva, la colecta de los materiales no es hecha en una perspectiva de ciencia positiva, no hay un modelo metodológico. Acá lo que hay es una inmersión en una realidad distinta, en un tiempo distinto, y unas navegaciones en la oscuridad, en la penumbra, y lo que tú puedes coleccionar de eso, que es un montón informe de datos, hechos, etcétera”⁴.

La realidad de las cosas hay que imaginarla hasta en sus detalles más ínfimos, para así poder recrear el mundo que somos y que nos rodea, para poder presentarlo una vez más. Entonces: descifrar y poner en juego. El etnógrafo, el antropólogo, busca encontrar no solo las cosas sino, también, el hacer de las cosas. Cómo trabajamos, hacemos, en las cosas mismas, con ellas. No se trata

⁴ Conversaciones (2018).

simplemente de comprender sino, también, de saber lo que podemos hacer. Todo está en obras, en construcción. A partir de estas materias produce una imaginaria, sabiendo que,

“el imaginario del etnógrafo es un territorio inquieto, caótico & no consolidado, plástico. El etnógrafo es un transformista, efervescente & difuminado” [p. 45].

“[...] más que una voluntad del que escribe [en este caso, del antropólogo, o aprendiz de antropólogo], tiene que ver con la voluntad que está inscrita en los materiales. Los materiales refieren la ausencia del sujeto. Y, entonces, yo sigo manteniendo esta convicción de que el Otro no puede ser el territorio en el cual Occidente moderno discuta el paradigma teórico que le va a dar prestigio y situación académica”⁵.

Ahora bien, la Etnografía hasta ahora se ha limitado a describir la presencia, la visibilidad, casi nunca la ausencia⁶. Sin embargo, lo “real” no está solo formado por rasgos culturales inmediatamente presentes sino, también, de procesos de retirada menos perceptibles; de presencia, pero también de ausencia. Cosa de mirada; de lo uno como de lo otro. Hacer, de alguna manera, vibrar la cuerda de la contingencia en estas descripciones etnográficas, quiere también decir hacer resonar en esos escritos la posibilidad de que todo pudo haber sido de otra manera. 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 estas líneas y la real realidad:

“A su mirar de brujo viene el universo a contemplarse. Los ojos del shamán son el espejo de la creación. El mirar del shamán se hunde en las cosas, traspasa para quebrar todo lo vuestro. El canto, entonces, reordena los materiales. Después, eres otro” [p. 36].

5 [MARTES, LA MEDIANOCHE RONDANDO]

“En esos años, y todavía hoy en día, sobre todo hoy en día, más que en esos años, los antropólogos trabajan con las apariencias, con lo aparente, y evidentemente en lo aparente y en las apariencias, en este espejante que se les aparece, en los cuales ellos dicen estar profundamente sumergidos, instalados

⁵ Conversaciones (2018).

⁶ Laplantine (2015), p. 47.

con sus escafandras, la verdad es que el Otro está absolutamente ausente, porque el Otro está mucho más lejos, mucho más profundo que lo aparente”⁷.

Recuerda, recuerda, me dicen. Acuérdate de eso y de todo esto. De esto y de eso. De ese escrito, este gesto, ese acto apenas, de esos rumores y estas 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. Esas son las ausencias.

“El *Otro* no es una entidad posible de apartar, alejándole & mirarle separada: el ojeo del etnógrafo está indisolublemente ligado a los miramientos de los ojeados. Encuentro: cerrazón de invisibles que se miran a sí mismos” [p. 41].

Tal como lo entendía Michel Leiris, acometer la escritura es integrar el mundo a uno mismo y volverlo algo propio. Pero ese propio se mueve. El shamán tiene tratos con la muerte. En los escritos de Juan Carlos Olivares Toledo surge esa “poética” en la que domina lo incompleto, lo fragmentario, el montaje de subjetividades diversas, la idea de proceso. Se trata de materiales heteróclitos que convocan una escritura tributaria de un tono particular, textos que no se dejan reducir a un impulso único. Estos escritos, marcados por el signo de la transformación, son, en un sentido estricto, una *work in progress*. Ellos se enmarcan en la necesidad de pensar contemporáneamente “en forma experimental, diríamos, *sensu lato*” los derechos de sociedades y grupos excluidos por la violencia histórica, colocando la pregunta por lo que entendemos por antropología, etnografía y poética, por ejemplo, en el ámbito del cuestionamiento de los paradigmas civilizatorios (modernos). Todo ello lo lleva al cuidado:

“No es fácil al etnógrafo recibir una invitación a un Nguillatún, no. El etnógrafo, a los ojos e imaginarios de la Alteridad, vive expuesto a la sospecha: es un extraño, extranjero & lejano, un sujeto de lo maléfico & puede contaminar de caos & daño a la Otridad” [p. 58].

⁷ Conversaciones (2018).

6 [MAÑANA]

Sigo leyendo y pienso que los textos antropológicos de Juan Carlos parecen construir una *errática*, una poética del errar & una ciencia/artes del vestigio errático. Todo ello visto *a posteriori*, claro. Una antropología especular y especulativa: para imaginar, pero también ver cómo frente a los otros nuestra imagen también nos es devuelta deformada, diferente, diferida, ripiosa, como en un espejo animado. O sea, que invita a especular sobre las imágenes reales y posibles de nuestra humanidad, su relación con lo Otro; para ponernos en contacto con otras humanidades “reales e irreales” para desrealizar, acercar/alejar, nuestra concepción de humanidad (justamente, moderna), nuestra imagen de ello, para poder pensar y experimentar otras imágenes, perspectivas, subjetividades.

Para Juan Carlos se trata, para comenzar, de imaginar con los otros, partiendo de un estado mental incierto, 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. Una etnografía, la suya, que se inicia y está atenta a las especulaciones de las diferentes colectividades [de sus individuos] y agenciamientos para hacer surgir en nuestras especulaciones el germen de la multiplicidad de singularidades. No sé si se vislumbra, pero todo ello implica una suerte de antisolipsismo: no hay encuentro, no hay diálogo que no valga sin la premisa de la incompletitud, que no cuestione las fronteras del pensar y del vivir, los muros, las incommensurabilidades, las historias familiares, que no sea un pensamiento de la frontera. Por ello, el poeta Jorge Teillier, su diálogo.

“Un diálogo con la mismísima muerte, en el paraíso, La Frontera. Una conversación donde no existe la ansiedad que erosiona el cavilar, sino la quietud de haber encontrado justamente aquello buscado” [p. 67].

7 [PRIMER VIERNES, AM]

“La máxima que dice ‘yo estuve allí’, para mí supone preguntarse qué significa ‘estar allí’. Ahí es básico un concepto que se enuncia en mi tesis de grado: el encuentro entre antropólogo e informante el encontrarse, le llama Quiroz. O sea, yo creo que lo básico, para poder decir ‘yo estuve allí’ es haber tenido estos encuentros, haberse encontrado, haberse encontrando”⁸.

⁸ Conversaciones (2018).

Qué se encuentra cuando se encuentra? Un inesperado siempre a la espera, esperado. Una respuesta [sin *a priori*] a la confianza de ir hacia aquel o aquella que no conocemos como si la/lo reconociéramos. Una forma específica de encuentro se llama metáfora:

“En la oscuridad de la gasolinera, River Phoenix fuma Lucky Strike sin filtro. Una muchacha de ojos azules nos lanza un beso desde una ventana rota. Cruzamos de largo, nuevamente” [p. 140].

8 [MIÉRCOLES, CENDRA]

Escribir es responder, intimar con aquello a lo que se responde; una de las maneras de participar de la contingencia del mundo. Quien escribe resuena. Y resonando, responde: es esa su forma, su tono, su singularidad. En ello, entiendo que el trabajo de Juan Carlos Olivares Toledo no pretende ser tomado como un ejercicio “objetivo” de simple registro. El trabajo de descripción es aquí un ejercicio del mirar, es el producto de una mirada, es la mirada produciéndose al mismo tiempo que da cuenta de algo, una mirada etnográfica que (se) aguza.

Desde este punto de vista, la mirada etnográfico es una construcción “falible”, hecha de pedazos de representaciones, de traducciones de lo real y de lo sensible, en última instancia de una selección, que busca una singular coherencia: “Sentado entre las bancas de mañío de la iglesia, River Phoenix ofrece Lucky Strike sin filtro a una muchacha que llora” [p. 134].

9 [SÁBADO, CASI]

Hay una vocación discrepante en estas páginas: algo que acentúa la grieta, la fractura, la incongruencia, el ajuste raquítico, imperfecto entre la escritura y el mundo. La discrepancia se encuentra aquí comprometida en lugar de ignorada. Recordando la derivación de la palabra discrepante de una raíz cuyo significado es “traquetear, crujir”, se me ocurre relacionar este compromiso discrepante con el nombre que los Dogon de África del Oeste dan al bloque de tejer, la base sobre la cual se asienta el telar. La llaman el “crujir de la palabra”. Es el sonido, el ruido, sobre el que la palabra se basa, la fundación discrepante de toda coherencia y articulación. El compromiso discrepante, más que suprimir

o intentar silenciar ese ruido, lo reconoce. Oigo, bajo todo aquello, ese tono escrito de Juan Carlos. El sentido que nunca se alcanza, que se escapa, se des-plaza sin remedio. Ese su dislocamiento.

10 [MÁS TARDE]

Tal vez se pueda describir el proyecto motor de la modernidad como un des-envolver, como el rompimiento de esa tesitura que co-relaciona los seres y las cosas, esa tela vital invisible que se forma entre los seres. Lo que llamamos mundo necesita de ese interés, ese inter-esse, un entre-ser: un espacio para que pueda haber diferencia y, en consecuencia, aproximación⁹. Contra esa modernidad, la metáfora. Lo que subyace. Puesto que, dicho de otro modo, para que haya mundo es necesario que hayan metáforas, no conceptos. La metáfora es la figura ficcional del pensamiento y tiene su enunciación más sintética en el “como”: el hombre es como un árbol.

La metáfora es una situación relacional, el marcador de la inminencia de una transformación, de un pasaje, de un accidente: es lo que está “detrás” del pensamiento. Un hiato intersticial de pasaje y transición, de indiscernibilidad y metamorfosis. Imposible separar entonces lo uno y lo otro: “El hombre es un árbol móvil, tanto como el árbol es un hombre enraizado”, escribe Michel Leiris.

Cierto es que en estos escritos vemos cómo la metáfora acarrea una fuerza heurística y cognitiva cuyas variaciones iluminan lo que el etnógrafo no siempre supo o quiso formular en forma explícita. Y, sin embargo. Y más allá, o más acá, de lo anterior. Algo más hay. La palabra ‘como’ designa el acto de comer en la primera persona singular del presente indicativo: *yo como*. Si bien esto pudiera ser apenas una feliz coincidencia lingüística, la relación entre comer y metaforizar no es casual. Así lo demuestra la filosofía de Friedrich Nietzsche, pensador de la metáfora y del devorar, de la metáfora del devorar.

El acto de comer es siempre un acto de transformación, ambivalente e indecible: por un lado, incorporación del otro en lo mismo; por otro, metamorfosis de lo propio en lo otro: “eres lo que comes”. Por eso, decir “yo como” es también afirmar que el yo que come es un como-yo (en los dos sen-

⁹ Nodari (2013).

tidos), un ser liminar que está en la situación del “casi”, en la inminencia de la transformación.

El etnógrafo, en tanto que alguien que come realidad, si pudiéramos decir, encuentra aquí el sentido de la transformación [la suya y la de lo otro], del errar constante, de la observación que marca y condena. El “yo como otro” cobra, así, un peso radical, paradójico, que abre la vida a lo desconocido, postulando una metamorfosis ontológica radical, una metafísica del devorar. Yo como otro como yo como otro. Ahí mismo.

11 [AHORA]

Hace tiempo que los textos de Juan Carlos Olivares Toledo me acompañan. Hace años que sus vidrios azules y sus garúas me taladran, hace años que sus traros me hablan en elipsis. Desde el comienzo tenía la impresión de que algunos de estos escritos estaban tallados en una materia exigente, en la materia misma de la exigencia que se necesita para (mejor) leerlos. Esta sensación nunca ha cesado.

Grita sus escritos. Y calla. Desde la piel hacia el interior de sí, y hacia el otro de sí. Oímos en el interior del laberinto “lugar ínfimo y crucial” el viaje que se eleva y luego se funde en el silencio, lleno de algo.

En poesía, ya se sabe, el orden de los factores altera el producto. Esta compilación es la prueba de ello: al operar un desplazamiento de los textos, al reordenar las series, se armoniza una (nueva) resonancia. O eso se quisiera. Este libro no es solo un testimonio, el testimonio de la persistencia en la escritura sino, también, de los diferentes jalones de una mirada que continúa profundizando su propio “sistema”, como si ella misma impusiera sus propias reglas desde el interior.

Encontramos aquí una conciencia cuya escritura despliega, paso a paso, la emanación de su propia forma; la mirada es aquí la persistencia de algunas ideas u obsesiones, una exploración absolutamente consciente de sí misma. Hay un *continuum* y un movimiento. Y quizá ellos, estos textos, responden a una idea tan antigua como reciente: no hay otra fijeza que la del cambio, no hay otra estancia que aquella en constante deriva.

Cada texto es una suerte de respuesta al imperio de la realidad, a la realidad dada. Y esta respuesta no es nunca ni gratuita ni fácil. Ella se basa en una

idea que marca de modo permanente la escritura y el pensamiento: la pérdida es el hecho consumado del poema, la experiencia a partir de la cual nace la poesía. La pérdida es la razón de ser del lenguaje poético. Pero ahí adonde hay pérdida, hay proliferación. La pérdida provoca el escurrimiento del lenguaje. Ella pone en movimiento una cascada de palabras que caen como para colmar el foso, ese hueco en lo real.

Todo poema, según Paul Celan, sueña con el “misterio de un encuentro”. Los escritos de Olivares Toledo se encuentran tendidos hacia un otro, sienten la necesidad de un otro, cara a cara. Para responder a su apertura y a su acogida, habrá que vivir con ellos, responder a su invitación.

12 [...ENTONCES]

Vivimos encendiendo cigarrillos bajo la lluvia. Ejemplo que es solo ejemplo de sí mismo. Fumando bajo una lluvia intermitente y total. Horadando en lo escrito agujeros de diferentes tamaños para ver lo que detrás se esconde: una ceniza que delira consigo y recupera la salud con los otros. Horadando el mismo hueco que estas palabras construyen, ese viaje, ese trayecto hacia el no sé siempre inacabado.

Valdivia, mayo 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- Conversaciones con Juan Carlos Olivares Toledo, enero 2018.
- Duvignaud, Jean (1973). *Le langage perdu*. Paris: PUF.
- Laplantine, François (2015). *La description ethnographique*. Paris: Armand Colin.
- Nodari, Alexandre (2013). “O extra-terrestre e o extra-humano: Notas sobre ‘a revolta cósmica da criatura contra o criador’”. *Revista Landa*, 1(2): 251-261.
- Visvanathan, Shiv (2008). “Hegemonía oficial y pluralismos contestatarios”, en Gustavo Lins Ribeiro y Arturo Escobar (eds.), *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. Popayán, Colombia: Wenner-Gren Foundation, Envión Editores, CIESAS. 287-310.

ESTO ES UNA FISURA ENTRE POESÍA & ANTROPOLOGÍA

Dr. Rodrigo Browne Sartori*
Universidad Austral de Chile

El conjunto de escritos que tenemos en nuestras manos es un trabajo que, desde la dispersión e incertidumbre propia del artista, congrega componentes característicos de un espacio de rupturas de bilateralidad y habilitación de alternativas otras.

Lo bilateral se rompe, se grieta, se fisura desde la aparición de “algo nuevo” de una “&” —diría *la Olivares*—, que en una rápida y primera lectura se evidencia en el cruce y suspensión entre lo antropológico & lo poético. No se trata de Antropología y poesía en su sentido lato, limpio y prístino. Se trata de una hendidura que las agencia, que las acerca, que las encuentra y las hace ese “algo nuevo”: la *antropología poética*.

La “&” como ese “amarre” entre una cosa y otra que no sabe de clavos, ni empalmes y que se vincula como una atadura eterna “machihembrada” sobre la base de tarugos, caja y espiga, como lo podemos desprender de la experiencia de los “carpinteros de la neblina” tan bien referidos y precisamente seleccionados como parte del corpus de este trabajo *antropo-poético*.

Como consecuencia de lo anterior —de este espacio intermedio y “machihembrado”—, en esta fisura no hay definición, ni nombre propio. No pertenece. No hay autor que le cobije ni Dios que le proteja. No es y no lo es. Por ello, le aparecen personajes que cruzan del Norte para quedarse en un “entre-(Lo) Sur”, ensimismado por el equilibrio de los palafitos, arquitectura compleja donde las aguas marinas se deslizan por las fisuras de los archipiélagos. Como los artefactos de la imaginación “canciones de amor romántico” que “Son Otros objetos, sólida discursividad metamorfoseándose ‘*ad infinitum*’, generosos & profusos que derraman sentido, una & otra vez, insaciables” [p. 157] que en

* Periodista, Universidad Playa Ancha de Ciencias de la Educación / Magíster en Comunicación, Universidad Internacional de Andalucía-Rábida / DEA & PhD. Comunicación Social, Universidad de Sevilla.

pleno viaje regalan imágenes y situaciones que condimentan el andar del jeep Chevrolet Trooper a la sazón de los mejores éxitos, de las mejores “respuestas”, de Juan Gabriel y compañía.

En estos espacios de condición intermedia nos encontramos con la obra de la Olivares. Una Olivares que se presenta como la más puta de todas las putas, como *la diferencia de la diferencia* que se terceriza como lo antropológico en su maridaje con lo poético: antropología & poesía, el punto de encuentro preciso para salir disparado, *on the road*, a otra parte.

Con Breno Onetto alguna vez dijimos que los continentes no son nómades. Se estacan y estancan, no avanzan ni se mueven. Siempre se quedan, se instalan y se sedentarizan en su misma estabilidad y arraigo. Los continentes son como las identidades, las disciplinas y la permanencia hecha dogma. En cambio, los archipiélagos —“la más puta en el archipiélago de los llantos [...] la perra vieja lamiéndose el fuselaje, roto” [p. 39]— cobija a la puta Olivares y a los desvalid@s y a los desviad@s que se desenvuelven y conforman en la fisura.

Por otra parte, los archipiélagos descontinentalizan a las grandes masas de tierra, masas plagadas de terrenólogos no indagadores del sentido de la diferencia y etnógrafos limitados por las represas del episteme y las metodologías. Estos desmembramientos de tierra fisuran, dividen, fragmentan al continente y se hacen, cada vez, más flexibles y móviles. En los archipiélagos se deconstruye lo más propio de la Antropología, las bases de la continentalidad antropológica, la “cara B” de las cintas magnetofónicas: “En los años de estudiante hubo un espacio de despreocupación en el aprendizaje de la antropología como ciencia positiva” [p. 40].

ENTRE Antropología & poesía está la ruptura, la fractura que se contrapone a la modernidad, a las Ciencias Humanas, al hombre como objeto y sujeto de estudio. Desde aquí se dispara la evocación de la Antropología poética y se descubre la estrechez de la Etnografía, de las ciencias del hombre y de sus grandes verdades. Olivares —ella— argumenta que ningún mundo es igual a otro, que hay que dar prevalencia a la diferencia, a *la diferencia de la diferencia* que se percute en la Olivares y no en el Olivares. En ella como “&” —como este espacio intermedio— que evidencia la incapacidad metodológica de la situación etnográfica, extraviándose, vaciándose y disolviéndose entre los paisajes de la diferencia.

“El etnógrafo deberá confiarle su mirada a la intuición, la brújula de los sueños [...] El viaje del etnógrafo, aunque vuelva, es un viaje sin retorno. En cada partida, el etnógrafo muere” [pp. 53-54].

El etnógrafo como “algo nuevo” obedece a lo que Félix Guattari llama “tercero incluido”, “en la que el blanco y el negro son indistintos, en la que lo bello coexiste con lo feo, el adentro con el afuera, el ‘buen objeto’ con el malo...”. Cuestión que, en términos concretos y siguiendo a Jacques Derrida, se asocia al pensamiento del ENTRE que “señala la abertura articulada de esa oposición”. El ENTRE no se determina por una maniobra de unificación, sino que se vislumbra como un gesto de diferenciación que siempre produce a tercero(s) y así sucesiva e infinitamente, como la Olivares al hacerse —desde hace un rato— de lo antropológico & poético: *antropología poética*. En palabras de Gilles Deleuze,

“dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo”.

La y el Olivares enlazados en la terceridad de la *antropología poética*, fragmentados en los infinitos componentes archipiélares que se observan, en el efecto etnográfico, de los textos poéticos de Jorge Teillier y en el encuentro de Edward Rojas Vega —al Otro lado del espejo— con los palafitos chilotes, dando sentido íntegro a la vida del arquitecto de las otras cosas.

El atrevimiento y la ambición que nace desde estas páginas se radicaliza en la deglución de la experiencia. En el etnógrafo extraviado que —*on the road*— se hace parte de esa otredad, en un ejercicio de devoración extrema, fagocitando y autofagocitándose hasta el punto de digerir y consumir las partes más conservadoras de las ciencias de la verdad, de las ciencias que alinean el saber. Así lo dice Fred Murdock —el etnógrafo de Jorge Luis Borges— en el cuento *El etnógrafo*:

“Nada de eso, señor. Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad”.

Vale decir, la Olivares, en esta obra, abre las puertas para antropofagizar al etnógrafo en su ejercicio antropológico & poético y lo hace con convicción desde las arquitecturas sagradas y los rituales antropófagos en la sociedad mapuche/williche del sur de Chile. El etnógrafo, en ese rancho, no cae en la mera frivolidad, superando este estado a través del engullimiento simbólico de la experiencia:

“la representación de los rituales, el metamorfoseo de las arquitecturas sagradas & su transformación en sujetos antropófagos, la otra preciosa sangre derramada no sólo a las divinidades, sino también a las esferas de lo suprasensible, inscritas en lo arquitectural” [p. 74].

Este etnógrafo antropófago es el etnógrafo que sueña, que confabula, que viaja por los asfaltos en busca de la alteridad, de esa “&” que hace patente las degluciones simbólicas para no dejar pasar –nunca– los procesos de contaminación que se van acumulando huella tras huella, marca tras marca en cada uno de quienes hacen parte de sí esa y la otra diferencia. Se invita, a partir de este contagio, a una nueva forma de comprender las sagradas arquitecturas de los pueblos originarios.

En este espacio de intersección se cobija –siempre– lo que se plantea en esta obra como *la diferencia de la diferencia* y cuyo súmmum se precisa en los “rasgos solidarios” emanados de los materiales “femeninos”, propios de estas arquitecturas sagradas de los rituales antropófagos y –de seguro– a la luz de los diálogos entre lo antropológico & poético.

La *arquitecturable*, en esta marcha, no es estático, es nómada y móvil. Como la mutación que sufre el *rewe* al terminar el rito y ser subsumido –cual acción antropófaga ritual– por la “arquitectura del campo sagrado”, no lugarizando el lugar y dando vida a la suspensión ilimitada del acto de ingerir: “Ahora nada del campo sagrado existe” [p. 87].

En consecuencia, el documento que se tiene entre manos, es una nueva invitación para pensar de otra forma, desde otra perspectiva, desde la mirada del que viaja, del que se mueve con menos sentido que más, que se deja improvisar por los contextos archipiélares y va palpando las sensaciones de los otros, esos “algo nuevo(s)” de las rupturas de bilateralidad.

Ese es el esfuerzo que hace la Olivares al hacernos parte de este despliegue de escritos, desde “el hielo del relámpago”, para plantear con esta fisura una arquitectura de la terceridad, una arquitectura otra, que se libera –como *la diferencia de la diferencia*– de lo netamente estético y abre sus límites a distintas vías de expansión y comprensión, más próximos a los archipiélagos que a los continentes, más afin –como lúcidamente lo expondría Le Corbusier– al desorden, la improvisación... en los escombros.

* * *

Bajo la conducción de un chófer con experiencia en estas materias y orientados por un tercero en enclave de “&” [entre lo antropológico & lo poético], las páginas venideras auguran un viaje sin desperdicio...

Valdivia, mayo 2018



HUELLAS DE PÁJARO EN EL CIENO DEL SILENCIO

CONVICCIÓN DEL OCULTO VUELO

En el único viento soplando iracundo sobre los paisajes de la tierra, se transparenta el nihilismo, negación de la vida, porque los valores donde se sustenta permanecen situados en posiciones diferentes, que no corresponden a su jerarquía. Oculto está, en la arteria bendita de nuestro estilo de vida, posado él, en aquellos paisajes tremendos. Allí, impregnado eso, se desgarran un girón de absoluta realidad que llama el mirar de lo mío. Así, en las penumbras, inicia el relato andando lloroso por vuestro cavilar. Más lejos del nuestro mundo, una trama de ensueños tracé en el crepúsculo, antes de alcanzar mi rumbo, dejándome vacío, la ocre pleamar del aire al brotar de los hediondos belfos de la noche. Se narran hechos reales &, con ello, pretendo restituir el recuerdo, detallar uno de los giros del hombre: mostrar cómo, en la quietud, el horror del error estaba. El antropólogo presiente el advenimiento.

Después de siglos de tránsito, sin grandes perturbaciones, por siglos tremendos cogiendo la hierba dura de la estepa, sin olvidar el consejo dado por el zorro, según el relato mítico de Toín, hubo de llegar el guanaco al fin de la tierra, para contemplar allí, sobre los altos acantilados que vienen a herir el firmamento desde el mar delirante, atravesando ignotas profundidades, con intensa desolación, su propio fin. Amagado el guanaco por el combate sempiterno de los hombres, por el llanto del vencedor. Ese dolor anuncia la ausencia del otro, del salvaje.

Las hojarascas putrefactas, el musgo frágil, los frutos morados del calafate caídos a tierra, fueron hollados por los zapatos contruidos con la piel suave de la bestia. El salvaje corre por el bosque. Aquello no es una imagen de mi anhelo. Es un trecho de porfía realidad. A su paso, el búho triza los umbrales de la quietud, rasga el silencio con el arañazo de su duro vuelo en lago Fagnano. En mi rostro, entonces, el grito despiadado. Por la boca se me derraman los espíritus coloridos del haín o klóketen, la ceremonia de iniciación a la pubertad & la festividad secreta de los hombres. Allí, el shamán lleva sobre su piel,

tonos rojos, blancos deslavados por el canto agorero, presuroso que atrae la visión del otro nuevo mundo. Lleva negros tonos, arrancados al carbón de la fogata aterida por el rigor de la muerte. Por los ojos, nunca lo podré olvidar (nunca sin olvido), el *wáiyuwen*, el alma del hechicero muerto, de Minkiol, asesinado durante el invierno de 1921, también mana veloz la carcaja, arrastrando escombros de la mía realidad. Entonces, el llanto otra vez, lágrimas.

En un principio, solo es un susurro. Nunca más fuerte que el graznido del caiquén. En el shamán o hechicero, las voces de su canto son redondas como la tierra, herméticas como el fruto del *ichai* blanco. Al forastero, en apariencia, ellas poseen una variación disonante, un espectro cuyo trazo es representación de todas las voces del mundo. Luego, es el canto, el mágico gorjeo shamánico. Por ello, la amplia magnitud une al hombre con el fuego durante el trance. Ahí, a su mirar, se le transparentan los cuerpos opacos, opalece lo transparentado. A su mirar, incluso toda remota lejanía se arranca las raíces de cuajo & se aproxima. A su mirar de brujo viene el universo a contemplarse. Los ojos del shamán son el espejo de la creación. El mirar del shamán se hunde en las cosas, traspasa para quebrar todo lo vuestro. El canto, entonces, reordena los materiales. Después, eres otro.

El shamán tiene tratos con la muerte. En la venganza de la sangre, guía a los cazadores. En estancia Carmen fue el último combate. Sin certeza, fueron acusados los miembros del grupo de Ventura Tenenesk de la muerte de un *selk'nam* de Río del Fuego. Vinieron ocultos los otros, avanzando por las turberas a degollar niños & mujeres, cumpliendo el sagrado mandato de la sangre derramada, que desea pronta reposición, mediata venganza. Allí murieron los dos hermanos de Ventura. En dirección a lago Fagnano marchó el shamán herido. En su espalda llevó durante años tres puntas de flecha, talladas en vidrio azul, enterradas las malditas en sus músculos. A comienzos del año 1901, retorna al oriente con un grupo de los suyos. Con otro odio, diferente al nuestro. Enteros pintados sus cuerpos con tierra colorante roja. En la piel del rostro, una línea aún más roja atraviesa la cara desde cada uno de los lóbulos de las orejas, pasando bajo la nariz. Sobre ella, en el tabique, tres puntos blancos. También, del mismo tono, unos puntos en cada pómulos. El shamán lleva un tocado de piel de zorro con plumas de ala de búho. Se combate en penumbras & en aquella madrugada tan sagrada, murieron treinta hombres. Aquí, el anillo del ritual quedó por siempre cerrado. Aquí, la última guerra de las tribus. Aquí, Tenenesk comenzó la huida de años.

Más intenso que vuestro cavilar es el dolor del vidrio azul rompiendo lo mío. La huida, el vivir oculto, corriendo siempre en dirección de entera lejanía, son dolores profundamente hondos, pero todo dolor pasa & lo otro desea eternidad. Entonces la risa de nuevo. Una noche, en la celebración del pecheré, la ceremonia festiva de los shamanes, junto a Keitetowh & Halemink, la mujer-luna, Kra, se enemistó con mi *wáiyuwen*. Desde lo alto, arrojó un trozo de piel ensangrentada a mis pies. La profecía tuvo allí su oloroso escondrijo. En primavera, cuando todavía faltaban secretos por contar al forastero, a Martín Gusinde, el plomo de los Winchester se me entró por la realidad, horadando toda conciencia, atravesando toda visión. Por aquellos orificios buscó salida lo mío, mi espíritu, mi *kachpi*.

En un lugar de mis pasajes, un día, encontrarán mi tumba. Esperadas manos, ansiosas ellas, traerán de regreso mis huesos a la claridad del día. El fuego será encendido como en antiguas épocas. En esas llamas se calcinarán mis restos de hechicero. Reducido más que a cenizas, el forastero se frotará su desnudo cuerpo con ellas para que, en el fondo de sus sueños, el susurro, con lentitud, comience a transformarse para estallar en su boca, el canto. Entonces estaré de regreso & la idea habrá finalizado su vigilia. En vuestro cavilar sigue el rastro de la huella del pájaro en el cieno del silencio. Entonces, tendrás un rumbo para poder abandonar el asqueroso & miserable mundo del vencedor, mi asesino & sus generaciones, que ahora lloran mi ausencia. Sin el mirar de lo mío, el hombre gira para desencadenar el comienzo de su corta agonía. Encuentra con prisa la convicción del oculto vuelo del shamán. En tu mirar el forastero llevará mi nombre: Ventura Tenenesk. Por nunca ser atrapado.

MEMORIAL DE LAS CINTAS MAGNETOFÓNICAS

ANTROPOLOGÍA POÉTICA EN EL DESVÁN DE LOS ETNÓGRAFOS

Dedicado a Dan Fogelberg, 1951/2007

Tucson, Arizona/ Rising in the heat/ Like a mirage /
Tony keeps his Chevy/ Like a virgin/ Locked in his garage /
He brings it out at midnight/ And cruises down/ The empty boulevards /
And he prowls/ The darkened alleys/ That snake between/
The city's thirsty yards / The lonely desert skies/
Reflect the anger in his eyes/ And it is dawn.

Dan Fogelberg, 1984.

1. LA MÁS PUTA EN EL ARCHIPIÉLAGO DE LOS LLANTOS

Yo soy la Olivares, la más puta en el archipiélago de los llantos, ardiente estrella en la *Constelación de la Cruz del Sur* (ella es una estaca resplandeciente en el fondo de las oquedades oscuras de mi corazón). La nauseabunda agusal de los imaginarios me navega altanera su desgracia. La isla de Caguach, la crucificada en los cielos de la vida. En noches de garúa –silencioso–, solo una lágrima en la crujía de mis ojos de vidrio, de viento agorero & de travesía, soy la entera del cuerpo traspasada de soledades & nostalgia.

En la iluminada oscuridad de los altares, enceguecida de dolor, alucino el beso de la muerte artera & la eternidad instala su traza de sangre en el rostro, en la intemperie de mi ojeo, la precariedad & el desamparo del cavileo, el furioso filo del tiempo me rasga la policromía de la pureza, desnudo, cruento & maligna.

Crucificada & destazada en las islas arrasadas en la ira de Dios, fui la espejo de los abismos, la memorial de la caída & los naufragios, la perra vieja lamiéndose el fuselaje roto, los llanteríos & las lamentaciones, la ardiente sangre de mis profecías derramándose en los arenales del futuro. En las amadas, mis besos son abismos de lejanía, el hielo que deja el relámpago.

Arcadio Yefi Melillanca, de Cuinco, en San Juan de la Costa, hace años, ha muerto. Lo enterraron en el despoblado del cementerio de la colina, mirando hacia la salida del sol, tumba sencilla, velitas encendidas en la garúa, flores, ninguna. Me está esperando en su paraíso de posmocristiandad, con su abuelito Huentiao, la Virgen de la Candelaria & una profusión de antropólogos

extraviados & poetas huilliches (nada de ellos existentes en los tiempos de conocernos), un ramito de latúe de Pucopío & la mujer encantada del mar & sus siete ojos, tabaco & pobreza.

Yo, es Otro¹⁰, la Olivares. Ahora he vuelto, fatigado & viejo regreso desde el atrás del umbral roto. Emerjo en todos los espejos ciegos del mundo, des-enmascarado, simulado & ataviado, soberbio & triste. Silencioso, ensimismado & alegre, inconcluso.

Desde el infinito, volando a ras de los pedregales & torrentes de Patagonia, vinieron a tajar las frágiles muñecas los vidrios azules. Entonces, fueron los pájaros del dolor & la muerte arrastrando la sangre a los abismos, el derrame & la caída, la aparición de las metáforas en las estrellas brotando en los pastizales del cielo.

2. LA ARQUEOLOGÍA DE LAS CINTAS MAGNETOFÓNICAS

Algunas veces al año, desde el profundo Sur & sus garúas, retorno a Villa Alemana, a la casa donde aún viven mis ancianos padres. Me gusta sobrevolar la inmensidad de la lejanía & retornar, ocultarme entre las buganvillas & la bruma de los recuerdos sorprendentes. Entonces, allí permanezco días enteros, el cuerpo desparramado en la cama, escuchante del calor arrastrándose en mi piel. En los atardeceres, al aparecer & arribo de la brisa, algo en el cavilar me lanza a la excavación arqueológica de bodegas & desvanes.

Ansiosa, la memoria anhela encontrar en ellos respuestas & mitigar sus espacios vacíos, las ausencias & los abismos, la lágrima & su dolora, el perdido sentido de la existencia. Así, ella indaga & averigua: en los recintos se amontonan estanterías & cajas repletas de papeles, de gritos & susurros, de sangre derramada & objetos singulares, trastos. A pesar de mis afanes, ninguna luz logra traspasar el muro del tiempo e iluminar el fondo de las cuadrículas, las desesperadas excavaciones de la memoria en su pasado. Entonces, irremediablemente rota & fragmentada, ella se vuelve contra sí misma & me engulle, se alimenta de su desgracia, la fatalidad de no lograr encontrar significados & sentidos.

Sin embargo, una tarde la espátula del ojeo se detuvo en una caja de cartón, sin rótulo, arrumbada en las ciénagas de otra, aún más grande. Al abrirla,

¹⁰ Rimbaud (1873).

aparecieron ellas: las cintas magnetofónicas, los *cassettes*. Eran tres & tenían inscritos en cada una de sus caras el nombre *ArcadioYefi*.

3. EL TIEMPO SE HA DESBORDADO EN EL ABISMO DE LOS CAMPOS ELECTROMAGNÉTICOS

La cinta se desliza en círculos sobre la superficie del cabezal, arrastra su memoria, se desplaza en las mareas del tiempo, se aleja, vuelve & gira, una vez más. Entonces, asedia & rompe el borde, se fuga e ingresa en el afuera del tiempo: el presente es su vocación, su deseo & su anhelo, regresa.

Así, la conversación entre ArcadioYefi Melillanca & Juan Carlos Olivares Toledo —el etnógrafo— no ha “envejecido”, todo lo demás sí lo ha hecho. Un mundo vivido & experimentado, en apariencia inexistente, se ha “congelado” & lo invisible —el sentido— ahora transparente su borde & su frontera, se disuelven los fósiles & los glaciares de lo ocurrido. Entonces, me asalta la convicción de que el umbral roto nunca se ha cerrado: las voces & los acontecimientos permanecen cautivos en algún lugar de la eternidad. Encerrado en su escafandra, el tiempo muere & contra la muerte, en la tarea del etnógrafo, todo sobrevive.

En el desplazamiento de la cinta de cromo sobre campos magnéticos —en un único compás que le visibiliza—, se abre un mundo que había permanecido plegado e invisible, oscuro & silencioso, entero e informe, inmanente de pasado & apenas insignificante. La memoria había extraviado el rumbo & sus pertrechos. El mundo inmerso en las cintas corrige, ajusta el trazo del recorrido & le devuelve su porfía al itinerario. Así, todo vuelve a ser como fue. Introduce una cuña en el tiempo & coloca en entredicho la sola existencia del presente, le desplaza. Entonces, los diversos sonidos devienen en la neblina, se estremecen & se arrastran en los laberintos del tiempo, son espejismos & fantasmas, suceden & se transforman en imágenes, escenas & tramas.

En el escenario oscuro e infinito del imaginario —al amparo del solo imaginar de los invisibles—, dibujan e instalan un mundo posible de habitar & experimentar, de nuevo: entonces, escucho el denso cantar de los saltapericos entre el pasto ballica de orillas del camino de ripio, observo a las lejanas serranías azules agitando su fuselaje metálico en el viento de la tarde, sentimos a las livianas hojas de los renovales desparramar su fragancia en el cielo, sentimos el refulgente chisporroteo caliente de un fósforo & su cigarro &, en las laderas

de la tarde, se nos aparece el ladrido de los perros & las ovejas remontando el oleaje de la colina &, oloroso, se derrama en la quebrada el estero & sus guijarros oscuros del fondo, todos incrustados de estrellas.

4. CORAZÓN NOCHE REPLETO DE ESTRELLAS & PÁJAROS

En los años de estudiante hubo un espacio de despreocupación en el aprendizaje de la Antropología como ciencia positiva. Irrespetuoso, la insolencia, una rebelión de baja intensidad. La noche dominaba el corazón & el corazón estaba repleto de la música de Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix & los poetas malditos —Charles Baudelaire & Arthur Rimbaud— eran los íconos de un mundo instalado en el borde, la ruptura. En el corazón noche, repleto de estrellas & pájaros, olorosa la *otredad* hacía su trabajo, se poetizaba el vivir cotidiano, el amor desesperado, efímero & frágil, doloroso, & la herida & la sangre derramada, el vector de vanguardia. El *Otro* era una presencia, encarnación, lo inmediato & lo único posible, era Aimé Césaire & sus escolopendras, las armas milagrosas.

En aquello & algunas otras cosas a recordar & nombrar en el futuro, antropología poética fue el asalto de una intuición, de una visión flamígera & delirante en un fondo depresivo, de abandono & marginalidad. De frontera, lejanía & extrañeza, de llantos e ira. Fue la persistencia de la imagen & sus imaginados(as) & los imaginarios, el aparecer de la porfía & sus metáforas.

Antropología poética es hija del dolor, de la desesperanza & la pérdida, de Arcadio Yefi Melillanca & Daniel Quiroz Larrea. Ella es el palpito de la vida & sus lágrimas arrastrándose en el ardiente pecho de la muerte. Es, en definitiva, un asalto al/del futuro:

“This is the end, Beautiful friend/ This is the end, My only friend the end/
Of our elaborate plans, the end/ Of everything that stands, the end/ No
safety or surprise, the end/ I’ll never look into your eyes... again/ Can you
picture what will be, So limitless and free/ Desperately in need... of some...
stranger’s hand/ In a... desperate land”¹¹.

¹¹ Morrison (1967).

Asalto, el fin & la separación. El comienzo del rumbo oblicuo, la deriva & el alejarse, el aparecer de los umbrales & sus umbraladas, el destello (allí emergen el borde doloroso, sus soledades & los fantasmas). Es el derrotero del vagabundo, las rías & las marismas, los pantanos & la oscuridad, nihilidad. Entonces, en la sangre derramada a raudales & la palabra escrita, anuncio & descubrimiento, revelación: navegando en las cintas magnetofónicas, Olivares & Yefi, repletos de *newen*, todavía rumbean en las tierras desesperadas & ajenas, arrastrando el llanto & el ojo ojeando el destierro, la pasión maldita del etnógrafo.

Entonces, Antropología poética es contra la modernidad porque la transformación del hombre en objeto del mirar teórico/metodológico de la Antropología fue un asunto de la modernidad, la novedad, lo nuevo & la diferencia: un intento de entendimiento, reducción que acaba destazando al sujeto, haciéndole desaparecer. Entonces, el horizonte es baldío, sombras & fugacidad, vacío inerte, silencio. El etnógrafo es alguien triste.

En Antropología poética, el entendimiento es una evocación. Es una *Otredad* que se evoca, atmósfera & vacío fértil donde la diferencia se muestra en forma total, transparentando las existencias, la nuestra & la de ellos: es la búsqueda & el encuentro de sentido, de nuestro sentido perdido. Así, no se existe fuera del texto, únicamente se puede ser en él. El *Otro* no es una entidad posible de apartar, alejándole & mirarle separada: el ojeo del etnógrafo está de manera indisoluble ligado a los miramientos de los ojeados. Encuentro: cerrazón de invisibles que se miran a sí mismos.

EL APOCALIPSIS DE LA SOLEDAD

LA LIMINIDAD DEL VIAJE ETNOGRÁFICO

Everybody's talkin' at me. / I can't hear a word they're sayin', /
Only the echoes of my mind. / People stoppin' starin' /
I can't see their faces, / Only the shadows of their eyes. /
I'm goin' where the sun keeps shinin' / Thru the pourin' rain, /
Goin' where the weather suits my clothes. / Backin' off the northeast wind and, /
Sailin' on a summer breeze, / Trippin' over the ocean like a stone

Fred Neil/Everybody's Talkin, 1969.

Deriva & repliegue al mar de la interioridad, ese propio mundo del etnógrafo en el apocalipsis de la soledad. Enclaustrado en su escafandra, el ensimismamiento es una condición fundante en el oficio del etnógrafo, algo propio & configurador de su especificidad, de la perspectiva & manera de su desempeño. El ensimismamiento está emparentado con la mirada de Narciso en las aguas espejantes. En el etnógrafo, el anhelo es la contemplación del Sí Mismo en la materia diferente, en el Otro/la Otredad de presencia transparentada. En un sortilegio, solo el ojeo en la penumbra de la transparencia, devuelve la imagen del sujeto que se averigua, crepúsculo. Imagen de la individualidad, atrapado en la pulsión del deseo, el horizonte es el destino del etnógrafo: la imagen devuelta en la transparencia del espejo, es el camuflaje & la nostalgia del Sí Mismo, la máscara de la fascinación del Otro, gota pura derramándose en el relámpago, la caída.

El cavilar es inmenso, denso & profuso, raudo e inquieto no se detiene, sucede & sucede & no se está en el mundo. Se vive fuera & lejos del mundo. Navega en una esfera metálica & opaca, repleta & traspasada de voces, voces del Uno Mismo & susurros de los Otros & del mundo, imágenes & trazos. Así, en la existencia del viajero, se superponen el pasado, el presente & el futuro. Memoria & deseo, todo ello, flota en la neblina del ensueño, son destellos & colores, atmósferas. Allí, no existe consuelo —en su cápsula—, el llanterío le quema las mejillas, la tristeza es un peñasco en los aeroplanos del corazón. Los ojos abiertos, se sueña muerto el hombre: en la soledad del etnógrafo, donde todo pareciera perdido, la esperanza es una hendidura en el imaginario. La alteridad lejana es un espacio posible, una promesa, motivo. A pesar de imaginada, existe en alguna parte del mundo, semeja a la utopía & sus rastros, se pueden encontrar en señas dispersas en el territorio del mundo presente &

cotidiano: los imaginarios de la diferencia, a pesar de su distancia, se permean & se cubren de indicios de su mutua existencia. La diferencia es real e inevitable.

En la fractura de la esperanza, el etnógrafo se sueña & la Otredad se aparece como deseo, un espacio cultural diferente & ajeno, situado en un lugar incierto —todavía desconocido—, lejano & extraño, difícil de encontrar. La poderosa imagen es una visión latente & figurada de lo que podría existir, al otro lado del horizonte, futuro & posibilidad. En principio, únicamente invisibles de sentido, nostalgia & placer, el etnógrafo —sentado en el borde de sus soledades & desencantos— vive una Otra existencia & se prepara a su epifanía.

Nostalgia de una vida ajena & el anhelo de apropiársela, jugar a desplazar su cuerpo & su existencia a una identidad & pertenencia distinta. Así, ejercer allí, la vida soñada & mitigar el cansancio & el aburrimiento del extrañamiento en su propio mundo social & cultural. Es el desencanto de la vida propia, el ritual de encierro & la dificultad de lograr una diferencia o distingo en su mundo inmediato & cotidiano: extranjero, el sentimiento de ajeno & lejano, la tristeza & el dolor, el desconuelo de su condición enajenada. Así —separado del mundo—, el etnógrafo se transforma en un sujeto de ninguna parte, espectro & sombra, metáfora.

ETNOGRAFÍA & ENCUENTRO ETNOGRÁFICO

No obstante la existencia de algunos libros de texto en el área de etnografía & lo señalado por Bronislaw Malinowski, en el inicio de *Los argonautas del Pacífico Occidental* (2001), el cual entrega una serie de recomendaciones respecto de las condiciones adecuadas del trabajo de campo —en todo proceso de construcción de conocimiento en el ámbito de la Antropología—, no poseemos la convicción de la existencia de una forma, manera o método exclusivo & excluyente de ejecución & desempeño del trabajo etnográfico:

“Hablando claramente, no hay método en etnografía; fuera de ciertos principios de prudencia y de imparcialidad, la libertad del investigador debe ser entera. Ninguna directiva preconcebida, ningún sistema, ni siquiera algún cuestionario deben trabarlo. Todo su arte se reduce a una perpetua adaptación a los hombres y a las circunstancias. Ninguna directiva preconcebida”¹².

¹² Métraux (1925), p. 289.

Girar atento en el borde del ritual, entrar o salir, silencio & espera, paciencia. Es el eje de la prudencia, el encuentro del plano de la empatía capaz de posibilitar el entendimiento de los bordes & los límites & el ritmo & la velocidad al movilizarse en el interior de una esfera de penumbras & rincones ignorados & desconocidos. En otra perspectiva, el silencio de los valores, la imparcialidad: mantenerse ajeno en Otro plano de indiferencia, sin emitir juicios desde su propio fondo valórico, equilibrio precario, caminar en el borde del abismo, sujeción.

Así, la prudencia & la imparcialidad encarnan en el etnógrafo & le posibilitan el desarrollo de su trabajo. No es posible la constitución de una metodología: incluso, la oscilación de los mundos a los cuales dedica su atención & su propia movilidad puede variar o derivar de manera significativa en virtud de causas perceptibles, insospechadas o ambas. Así, a lo largo de un espacio de tiempo o ciclos de actividad investigativa, las situaciones de construcción de conocimiento podrían ser muchas & diversas, diferenciadas e irreconocibles. En ellas, los mundos interpelados e indagados se manifiestan distintos, diversos & múltiples & los etnógrafos cambian, se transforman. Ningún mundo es igual a Otro, todo es diferente, diferencia. Así, no solo puede variar la situación & contenido del mundo a ojear, las fuerzas de transformación acometen al sujeto: nunca el etnógrafo es el mismo: la experiencia del viaje, el acceso & su desempeño en el trabajo en terreno —ese permanecer en lo ajeno & lejano—, le transforma sin cesar, es su irremediable, el tributo horroroso a su oficio. El imaginario del etnógrafo es un territorio inquieto, caótico & no consolidado, plástico. El etnógrafo es un transformista, efervescente & difuminado.

En la situación de encuentro etnográfico se hace evidente la imposibilidad del método. El hecho del “encuentro” refiere una situación circunstancial & excepcional del proceso de construcción de conocimiento. Su acontecer & materialización depende única & exclusivamente de factores emotivos & contextos azarosos, donde el desenlace de la relación & sus posibilidades se dividen en igualdad, “resulta” & “no resulta”:

“Se requiere una interacción intensa, ‘profunda’, algo canónicamente garantizado por la práctica espacial de una residencia prolongada, aunque temporaria, en una comunidad. El trabajo de campo puede también comprender breves visitas repetidas, como en el caso de la tradición norteamericana de la etnología en las reservas”¹³.

¹³ Clifford (1999), p. 79.

Es circunstancial, porque ella —la etnografía— es el punto de intersección entre dos alteridades, de itinerario & trayectoria diferenciada, provenientes de contextos ajenos & extraños, relacionadas en el azar de un interés investigativo & las conveniencias de los sujetos involucrados. Es emotiva, porque apela a esferas básicas de adaptación de los imaginarios —de los sujetos participantes de la situación— a demandas inmediatas del ambiente, en ella se cobija & manifiesta de forma soterrada algo de angustia & algo de ansiedad. Una emotividad alterada & alteradora: ella nos recuerda la dimensión de “la fascinación de lo abominable”:

“Su cerebro desgastado por la fatiga era visitado por imágenes sombrías imágenes de riquezas y fama que giraban obsequiosamente alrededor de su don inextinguible de noble y elevada expresión. Mi prometida, mi estación, mi carrera, mis ideas... aquellos eran los temas que le servían de material para la expresión de sus elevados sentimientos. La sombra del Kurtz original frecuentaba la cabecera de aquella sombra vacía cuyo destino era ser enterrada en el seno de una tierra primigenia. Pero tanto el diabólico amor como el odio sobrenatural de los misterios que había penetrado luchaban por la posesión de aquella alma saciada de emociones primitivas, ávida de gloria falsa, de distinción fingida y de todas las apariencias de éxito y poder”¹⁴.

En definitiva, somos sujetos encadenados a emociones que no solo pueden arrastrarnos a la Otredad sino, también, enriarnos en una huida sin fin, donde el gesto etnográfico se queda vacío & se disuelve: es el extravío.

En el océano de lo humano, las emociones son lo profundo, elementos basales del fondo, sustancia en el imaginario al relacionarse con el mundo circundante. Así, en el carácter adaptativo, en ese ir & venir del sujeto & la alteridad, junto al giro & cierre de las diferencias en lo circunstancial, se manifiesta la irrupción & el rol de las emociones. El juego del encuentro escapa a las posibilidades del método o la manipulación en función de logro. La presencia & actuación de ellas, implica —en la perspectiva del etnógrafo— la existencia de un sujeto en desamparo & precario, trémulo en el abismo de la diferencia.

Inmersión & artificio en el extrañamiento, es la mirada del etnógrafo. Entonces, es el predominio de la creación, instalación —en el transcurso del tiempo & según configuración de las alteridades— de maneras & formas distintas de ejercer el oficio. En su ojeo, captura & acopio de datos, no existen las

¹⁴ Conrad (1980).

rutinas & las cartas de navegación, nada. Entonces, trazando su andar en los paisajes de la diferencia, el etnógrafo deberá confiarle su mirada a la intuición, la brújula de los sueños. Entonces, en el instante en el cual la mirada rompe la superficie que soporta la imagen espejada, el encuentro:

“La etnografía, de alguna manera, sigue siendo un puente en que tú pones una cultura en contacto con otra, a través tuyo, a través de la experiencia del etnógrafo/ / Todo etnógrafo oculta, o no oculta, o adorna el dato etnográfico con su cuento teórico/ / para poder mostrar ese material tu tienes que crear/ / ahí están tus interpretaciones, tus valoraciones, tus teorías, todo eso”¹⁵.

REFLEXIONES EN UNA ROAD MOVIE

—Sabes —dijo Port, y su voz sonó irreal, como ocurre después de una larga pausa en un lugar perfectamente silencioso
—el cielo aquí es muy extraño. A veces, cuando lo miro, tengo la sensación de que es algo sólido, allá arriba, que nos protege de lo que hay detrás.
Kit se estremeció ligeramente.
—¿De lo que hay detrás?
—Sí.
—¿Pero qué hay detrás? —preguntó Kit con un hilo de voz.
—Nada, supongo. Solamente oscuridad. La noche absoluta

Bowles (2001).

En los últimos años ha comenzado a visualizarse —en los paisajes, en apariencia, conservadores de las Ciencias Humanas— un sujeto distinto entre los muchos & variopintos de aquellos dedicados a tareas de investigación e intervención socio/cultural.

Es el anuncio (exagerado) de la aparición de una categoría en el pensamiento & la praxis del hacer antropológico de la modernidad periférica: la terrenología. El hecho cristaliza en la esfera de la intervención. Se actualiza en el desempeño de antropólogos funcionarios de agencias públicas & privadas, no necesaria ni exclusivamente antropólogos. Son ellos, sus practicantes profusos, las/los terrenólogos@s.

Terrenología & terrenólogo@s son una extensión de la oficina e indican el éxito de la institucionalización de la antropología, a lo menos en el ámbito del

¹⁵ Maturana (2001).

discurso de las agencias de intervención & desarrollo¹⁶. Es la “oficinamundo”, extensión del cuerpo & los estilos de vida & las dinámicas mercantiles de la sociedad de mercado. No solamente un espacio de desempeño sino, también, un ámbito de acumulación de prestigio & empoderamiento socio/político. En la oficinamundo, la Antropología se cierra sobre sí misma & anuncia su fracaso, el fin de su transparencia, de la escatología del viaje & el desplazamiento, la descripción etnográfica. En la terrenología, la oficinamundo es una extensión finita, por cierto precaria, repleta de ilusiones, simulacro puro.

En las tareas, encargos o servicios ejecutados por las agencias, las labores de la terrenología tienden a ser asimilados a la etnografía. Incluso, a manera de convicción, personal & epistemológica, se cree que es etnografía, propone desarrollos metodológicos, artilugios engorrosos en la creación de autoridad textual. No obstante, no lo es, porque carece del logos del viaje¹⁷. No lo es, porque carece del logos de la representación & la reflexión de sus nuevas & diferentes maneras. No lo es, porque ser etnógrafo es un asunto de vida o muerte simbólica, asimilable a un trabajo, pero algo más contundente en lo experienciable. Es algo paradigmático & peligroso.

Así, la aparición en el horizonte de estos “riders on the storm” (una emblemática e ilustrativa canción de The Doors) es la visión angustiada & apocalíptica del cambio (irremediable) de las maneras tradicionales de entender el trabajo en la Etnografía & la Antropología. El aparecer de los nuevos sujetos es la visión operacional de ese cambio, anuncio & amenaza de la desaparición de las hojarascas descoloridas & la gota de rocío¹⁸. Es la transformación de lo socialcultural, lo político & lo económico¹⁹.

No obstante, este surgimiento de la terrenología & de las/los terrenólogos, exige la realización de una pausa crítica & deconstructiva desde el lugar de la etnografía. Así, se puede cavilar desde el otro lado del espejo & su mixtura heterotópica²⁰, desde sus contrarios, los originales, la antropología & la etnografía²¹. Es una reflexión e intromisión de un otro —el oficiante etnógrafo— que se piensa desde el Sí Mismo, desde lo vivido, lo obrado & sus experiencias. Intención de pensamiento que solo busca desplegar & atesorar

¹⁶ González (2007).

¹⁷ Quiroz (2007).

¹⁸ Olivares (1995).

¹⁹ Bauman (2007).

²⁰ Foucault (2002).

²¹ Rodríguez (2000); Quiroz (2007).

maneras personales de entender & experimentar los trabajos de la Etnografía: en la oscuridad del presente & lo contemporáneo, las máquinas se detienen & se fija la imagen, nada avanza & nada rueda, es la intromisión del cavilar en los cuadros de una “road movie”. Sentado en la silla, en un afuera, el oficiante —a su antojo— desplaza los fotoramas (“slow camera”), ojea & cavilea, caviloso.

DESCRIPCIÓN DEL MIRAMIENTO QUE EXAGERA:
UN TEXTO DESBORDADO DE UNA IMAGEN POSIBLE

En la terrenología pareciera carecerse del interés capaz de hacer posible la experiencia de encuentro con la diferencia en la diferencia. Interioridad solo repleta de modernidad tardía, no existe la angustia, el horror o algún otro movimiento en el interior del imaginario: es la *inemoción*. No existe en el pensar, un espacio de la diferencia, ni siquiera la idea del traspaso, el cruce de umbrales, el adentrarse en algo distinto. El mundo es una unicidad, un homenaje al implacable miramiento de la modernidad del capitalismo tardío. En estos ámbitos, la magia de los lares se ha perdido irremediable & definitivamente. El poeta Jorge Teillier es un antiguo fantasma, un misterioso oculto en las sombras de los andenes vacíos de las estaciones ferrocarrileras de Lo Sur. El pasado que habitaba nuestra cotidiana existencia se ha olvidado²².

Las/los terrenólogo@s son sujetos tecnológicamente sofisticados: cámara réflex digital, mp3, viático, comisión de servicio, indumentaria *outdoor*, Caterpillar/Columbia *with Goretex*, laptop, celular satelital, banda ancha, camioneta *full 4x4*, GPS, helicóptero. Trazan sus recorridos en las autopistas, se detienen en los *fast food* de las orillas, mean apurados, almuerzan en la “picada” de una ciudad intermedia, ese lugar nostálgico de un mundo que se les asoma condenado a perecer, a manos del progreso. No se sienten ajenos, autopistas & no lugares²³ también son una extensión de la oficina, nada del mundo le es ajeno. Incluso el avión no es un sitio de extrañamiento. Ellos son el mundo, *departure & arrival*. En todas partes, siempre existe un insospechado lugar donde ellos ejercen & se actualizan²⁴.

²² Traverso (2002).

²³ Augé (2005).

²⁴ Mora (2007).

La/el terrenólogo@ cree en la modernidad, es sujeto contemporáneo. Es positivista, aplicado en metodología, a pesar de alguna probable precariedad epistemológica. No gusta de los estudios culturales, mucho menos de aproximaciones de “mirada oblicua” (mirar a la manera de los poetas & shamanes)²⁵. Así, Michel Taussig es la encarnación antropológica de sus pesadillas de deshonra, caída & extravío. Además, jamás nunca leerá “antropología poética”.

Arrastra un secreto: la/el terrenólogo@ tiene miedo & culpa. Se detendrá, no cruzará umbrales. No construirá complicidad con lo profundo & lo trascendente²⁶. No podrá saber que los objetos se transparentan & se disuelven en el sentido; no podrá ver al otro lado de ellos ni será sujeto de seducción & seducido. Afuera, periferia, extrañamiento.

Centrado solo en sí mismo, a pesar de ser un sujeto bien intencionado, no le interesa construir *insights*. El sentido de su trabajo es su progreso personal/profesional & la eficiencia & eficacia de su agencia (las preguntas son un ejercicio de su ideología, no una convicción del oficio). Es un Ilustrado—clásico—, cree en la razón: con ella—método mediante—puede capturar conocimiento o construir verdad objetivizada. Cristaliza la institucionalización del discurso antropológico en la esfera de las agencias—públicas & privadas—de intervención sociocultural. En definitiva, posee sólida convicción en el artificio de la Antropología como un transformador infalible de la realidad circundante, no de la suya propia.

No es la nostalgia de otro tiempo ni la nihilidad del presente, el sustento de su paradigma. Al contrario, sus epistemes son presente & futuro, un espacio de vida donde se desempeña la promesa del conocimiento como poderoso elemento de resolución & transformación e intervención de los mundos alejados de los centros de modernidad.

ITINERARIOS EN LA ESFERA DE LAS FRONTERAS INTERIORES

Irse, dejarse ir, desplazamiento, el adentro en lejanías, el viento de la vastedad en los parabrisas del ojeo, trazo. Estremecido, cruza el umbral el antropólogo en su irse, en su abandono, el temblor en el abismo de la interioridad, el imaginario resquebrajado, la emoción derramada en los pastos duros de Patagonia.

²⁵ Quiroz (2007).

²⁶ González (2003).

Ansiedad, el relámpago, la cinta asfaltada de las autopistas & las carreteras abriendo el mortal abrazo de la alteridad en la lejanía.

En contraste, el imaginario de un único mundo es el imaginario de la/del *terrenólogo@*. En su esfera de luces & novedades, la modernidad no admite paisajes de alteridad. Incluso, la tenue presencia de lo distinto es anuncio de una modernidad inconclusa, el impensable espacio donde el progreso aún es un ausente. Entonces, no existe extrañamiento, nunca se ha dejado el propio mundo, el único mundo posible, & nunca se podrán encontrar los distintos. La diferencia es una gradiente gruesa, sin rupturas ni fronteras interiores. Su ausencia es benéfica, la amenaza se muestra sometida, el retorno & regreso a casa son certezas, convicción.

EL PUNTO DE FUGA EN LA MÍSTICA DEL ASFALTO

La mística del asfalto es el corazón del hombre, el desasosiego, azul en el cielo de la pupila, los pájaros en el viento, los espejismos de la lejanía, *on the road, again*. Al anochecer, el atrás se hunde en el espejo del jeep, algo innombrado espera en el futuro. Es el irse, el hondo. Sus anhelos son la contemplación del Otro, la búsqueda & encuentro del lugar añorado, el entendimiento de lo humano, el sosiego:

“Me desperté cuando el sol se ponía rojo; y aquél fue un momento inequívoco de mi vida, el más extraño momento de todos, en el que no sabía ni quién era yo mismo: estaba lejos de casa, obsesionado, cansado por el viaje, en la habitación de un hotel barato que nunca había visto antes, oyendo los siseos del vapor afuera, y el crujir de la vieja madera del hotel, y pisadas en el piso de arriba, y todos los ruidos tristes posibles, y miraba hacia el techo lleno de grietas y auténticamente no supe quién era yo durante unos quince extraños segundos. No estaba asustado; simplemente era otra persona, un extraño, y mi vida entera era una vida fantasmal, la vida de un fantasma”²⁷.

La mística del asfalto lleva al etnógrafo a los laberintos de lo múltiple. El mundo se abre en su distinto, las diferencias se le aparecen, se muestran el atavío. Está condenado al futuro porque el pasado se disuelve en la profusión de la diferencia. Entonces, no podrá volver a recorrer un camino inexistente.

²⁷ Kerouac (1981), p. 14.

El viaje del etnógrafo, aunque vuelva, es un viaje sin retorno. En cada partida, el etnógrafo muere.

Pasión en el irse, el desborde emocional, el deseo de siempre abandonarse & la pasión de lo profuso, lo profundo & lo intenso, son los motivos del etnógrafo, el desasosiego en un mundo donde solo es un ajeno, extraño, extrañamiento. Un diferente en el gris de las ciudades, la dolora & la noche transparentada de vacío, garúa. Vive en situación de exilio, recorre —buscando a los poetas muertos & su poesía— los andenes vacíos de la abandonada estación ferroviaria. Lloro, ojea al otro lado de la ventana, espera sentado junto al fuego. En el instante en el cual el tiempo se desliza entre la trama de los recuerdos & las imágenes del ensueño, baila solo. Entonces. Engalanada en la muerte, irrumpe en él la pasión del viaje, el amoroso de su vida entera:

“/ la inquietud de sí mismo es una especie de aguijón que debe clavarse allí, en la carne de los hombres, que debe hincarse en su existencia y es un principio de agitación, un principio de desasosiego permanente a lo largo de la vida”²⁸.

Así, imagina siempre que está en otra parte, con otras gentes, otros cielos & sus estrellas, sueña. Vive otras vidas: en el amanecer, en el temporal de imágenes, la furiosa envergadura del viento arrancando el plumaje de las palabras le deja el sentido a la intemperie, es el andar horroroso de los invisibles en la oscuridad de sus imaginadas:

“¿Qué se siente cuando uno se aleja de la gente y ésta retrocede en el llano hasta que se convierte en motitas que se desvanecen? Es que el mundo que nos rodea es demasiado grande, y es el adiós. Pero nos lanzamos hacia adelante en busca de la próxima aventura disparatada bajo los cielos”²⁹.

En el advenimiento del vacío, el irse acaba. Es el encuentro. Nunca las cenizas recordarán el fuego que les trajo al mundo, silencio. Así, en la existencia del etnógrafo, los itinerarios son cauces derramados —desde su estilo de vida, sus experiencias & orientación epistemológica— a todas las magnitudes del mundo. Invisibles, sus esencias devienen a la historia e instalan la rosa de los vientos en el hacer del oficiante. Entonces, ahí donde nada había, enmascarado & oculto, se instala un sentido:

²⁸ Foucault (2002).

²⁹ Kerouac (1981).

*"Can you picture what will be/ So limitless and free/ Desperately in need of/ some stranger's hand/ In a desperate land"*³⁰.

Los itinerarios, a pesar de su traza, son destellos en las planimetrías. El viaje del etnógrafo resulta un artefacto impredecible. Siempre encadenado a su alteridad, solo acontece, sucede: ella, es su horizonte, su guía & su rumbo. El sentido, se engalana en la trama, se deja ver, se representa, retorno de las palabras & el texto.

Irse es derrame de lo múltiple en el Uno Mismo, dejarse ir en el acontecimiento, soltar amarras. Alejarse en la desesperada búsqueda del sentido. Eso es el etnógrafo, un sujeto donde el irse es asunto de la pasión desbordada & la fractura, del extrañamiento & el dolor. Un sujeto carente, falto de sentido, transparentado de nihilidad & nostalgia.

El viaje es un asunto serio. Es a la manera de Joe Buck/ Jon Voight en "Midnight Cowboy" de John Schlesinger (1969), del capitán Willard/ Martin Sheen, en "Apocalipsis Now"/ "El corazón en las tinieblas" de Francis Ford Coppola (1979)/ Joseph Conrad (1902) & de Lope de Aguirre/ Klaus Kinski en "Der Zorn Gottes" ("Aguirre, la ira de Dios") de Werner Herzog (1972), Kit Moresby/ Debra Winger & Port/ John Malkovich en "The Shelkering Sky" ("El cielo protector") de Bernardo Bertolucci (1990). No olvidemos a Wyatt/ Peter Fonda & Billy/ Denis Hopper en "Easy Rider" ("Buscando mi destino") de Denis Hopper (1969), Sal Paradise/ Jack Kerouac & Dean Moriarty/ Neal Cassady en "On the Road" (1957).

En cada uno de ellos existe una tensión maléfica, el susurro de la fascinación de lo abominable³¹ —todavía a resguardo en los instantes de la partida—, anuncia su texto doloroso en la blanca papelería de sus imaginarios. Los viajes poseen un efecto devastador en el Ser del etnógrafo. Ninguno de ellos podrá escapar del torbellino donde la diferencia aniquila a los oficiantes.

En tanto, la única lejanía posible es la lejanía del tiempo. Los viajes son un desplazamiento hacia un Otro en el infinito de ese tiempo. La vastedad del mundo & su baldío a cruzar solo es aparente. Lo geográfico no es lo relevante, como tampoco el lugar donde el viaje acontece. El etnógrafo es un astronauta del infinito: "There's a starman waiting in the sky/ He'd like to come and meet us/ But he thinks he'd blow our minds"³².

³⁰ Morrison (1967).

³¹ Conrad (1980).

³² Bowie (1972).

En sus navegaciones, el etnógrafo deberá transformar —como todos los sujetos históricos— ese tiempo infinito en tiempo humano, hacerlo vivible³³. Inmerso en los ríos del tiempo, no podrá escapar, no tiene escapatoria, el relato es inevitable. Aquí, se parecerá al capitán Willard: nunca —a pesar de encontrar al coronel Kurtz— podrá abandonar el remonte del río arriba.

Así, en la tentativa de conjuro de su padecer, fluye el relato. Solo mediante la construcción de una narrativa puede el etnógrafo instalar su experiencia en el cielo del infinito, en la historia. Entonces, la trama es el lugar donde el viajero se metamorfosea en su laberinto.

El itinerario laberíntico & la travesía, el espacio aterrador donde la trama captura el ser del etnógrafo & le metamorfosea, le incorpora en un drama anterior a sí, una tipología discursiva de preexistencia. Así, todo es anterior, todo: el viaje es anterior al desplazamiento & las vicisitudes solo son fuerzas benéficas/maléficas en espera del viajero en los vericuetos de lo infinito. Iniciado el recorrido, no existe otro desenlace posible porque el discurso es Uno, solo un morir simbólico del sujeto en el extrañamiento, viaje, padecimiento, fascinación de lo abominable, la búsqueda de respuestas, el fin de la orfandad, el anhelo de llenar los vacíos de la soledad & el fin de la nostalgia, superación de la nihilidad:

“La oscuridad viene cargada de sueños, imágenes premonitorias del día siguiente y cada hora de la vida. Con los ojos cerrados y el cuerpo adormecido por la tibieza nocturna aprendes a conocer los misterios irresueltos de este mundo que no es posible retener dentro de uno, pero que a través de la memoria y cierta lucidez pueden ser arrancados para extraer el sueño a la vida, no para quedar atrapados entre las nubes de acontecimientos que trepanan la oscuridad, sino más bien para encontrarle un lugar en el espacio diurno donde todo es resplandor ligero y sabiduría”³⁴.

El discurso es Uno. En él, Occidente reclama su propio horror: el viaje de los etnógrafos es una metáfora de la búsqueda del sentido de la existencia. Se busca en la alteridad la imagen del Sí Mismo. El padecimiento, la pasión del etnógrafo, es la manera en que Occidente se empeña en saber de Sí. Víctima inocente, el etnógrafo es un héroe maldito, no tiene escapatoria, *no exit*.

³³ Ricoeur (1995).

³⁴ Gallardo (2007).

EQUIPAJE LIGERO & EL SENTIDO DE LA ALTERIDAD

El ámbito de la alteridad es ajeno & de entendimiento distante. El Otro & sus Otriedades se muestran incomprensibles, el sentido palpita oculto en el aparente del estilo de vida. Existe una distancia construida únicamente de extrañeza e insignificancia que se debe conjurar mediante el desplazamiento & el tránsito como única manera de alcanzar un punto de fuga desde el cual construir entendimiento. Misterio & lejanía son magnitudes definitorias en el aparecer del viaje en la Antropología. Es en definitiva un ritual de iniciación, siempre actualizándose en el comienzo de alguna de nuestras travesías. Un desplazamiento único sobre un plano posible de tiempo. Es un traslado multidimensional en el infinito del tiempo, donde la existencia del etnógrafo se verá afectada de modo irremediable. El Otro, a pesar de encontrarse junto a nosotros & su contemporaneidad, es sujeto ajeno & distante. La constatación de su presencia inmediata solo es un simulacro elaborado por el paradigma, las epistemologías & la modernidad. Así, la cercanía aparente —difuminada—, ese gesto que arranca al sujeto de alteridad de la esfera de la diferencia es el resultado de la mirada brutal que niega —horrorizada— la convivencia de lo distinto & la existencia del infinito. Es la mirada ingenua apoderándose de la esfera de lo antropológico, una forma sofisticada de colonialismo & dominio político que las agencias encarnan & desempeñan: la inquietante tarea de instalar la modernidad en las zonas “frías” de las periferias del mundo.

Así, la “terrenología” no pregunta, no averigua ni indaga el sentido de la diferencia. El Otro es un tenue matiz, únicamente objeto/verdad objetivizada, resultado. Solo estaría diagnosticando el estado del arte, escogiendo unas pocas variables de la superficie & operando en función de sus objetivos de intervención. Así, reúne materiales precarios en lo urgente, más interesada en la rentabilidad & el dominio del lucro.

En ese marco de desempeño, no elabora “diarios de campo”: no se expone ni se desnuda. La interioridad existe, sin duda. No obstante, ella no desempeña rol alguno en su visitación, no existen preguntas, silencios ni cosa alguna parecida, ni emoción ni conflicto, nada. En su accionar no se encuentra la “dimensión interior de la parafernalia etnográfica”, el trabajo del tiempo & de la experiencia etnográfica en el tiempo:

“Los diarios de campo son metaforizados en el laberinto (sugerencia aguda de Olivares). Parece que siempre van hacia delante, del lunes al martes, del 20 al 25, de enero a mayo, de 1990 a 1996, pero todos sabemos que no es así: hay atrasos y regresos, premoniciones y recuerdos, que se encadenan como una hélice genética”³⁵.

Entonces, sin diálogo interno, esferas de sentido carentes de relevancia & significancia. En su apuro & velocidad de mercado, el “diario de campo” se asemeja a un artificio del pasado, reflejo de un tiempo ido e inexistente, un intruso, una nostalgia exótica, un aparato raro e incómodo en el equipaje ligero de la/del “terrenólogo@”. Es el temido laberinto del Minotauro.

EL CIELO PROTECTOR DEL ASTRONAUTA
DEL INFINITO & EL LOGOS DEL VIAJE

En la intencionada & ardorosa tarea de cristalizar la Antropología en el discurso de las agencias, el ojeo & los miramientos de la Etnografía fueron sometidos a presiones de transformación & olvido. En el instante de su mercantilización, al Otro lado de “The Sheltering Sky”, el pasado ha desaparecido en forma definitiva e irremediable. No obstante, la Etnografía todavía sobrevive en los astronautas del infinito, los muchos que aún ejercen & ofician la práctica & viajan con pasión, apasionados. Ellos son los místicos del asfalto. Generosas vidas que reiteran el gesto inicial de la Antropología.

Expansión & consolidación de la modernidad, el incremento de la velocidad & el aparecer profuso de carreteras & autopistas no cierran los itinerarios de esos antropólogos, ni le apartan de la escena de los entendimientos de los fenómenos socioculturales & la humanidad de hombres & mujeres. Sea la Etnografía un “movimiento interior”, nada del mundo del afuera podrá aniquilar el anhelo de aquellos viajeros en un mundo salvaje, diferente & desconocido.

En Etnografía, el logos del viaje es la cualidad de un irse, un traslado del sujeto no hacia una lejanía del mundo (lejaníamundo), sino el traslado en una profundidad en el mundo (profundidadmundo). Itinerarios & tramas, el astronauta del infinito desembocará siempre, en un relato. Sin Etnografía no hay relato & sin relato, no hay alteridad. Es decir, sin Etnografía, no existe el Otro, su invento, su motivo & su Utópico. El tiempo es lo único posible:

³⁵ Quiroz (2001), p. 10.

“Y a la inversa, la metáfora del viaje, para evocar la narración, expresa su aire aventurero en el encuentro con los demás, en el encuentro con uno mismo, en una encrucijada de caminos. En el origen de los grandes relatos épicos, hay viajes, vagabundeos, recorridos y encuentros. Pero si todo relato es viaje, se debe a que ha sido compuesto, creado, y a que, de su concepción primera a su elaboración final, se ha verificado un recorrido (el recorrido mismo de la escritura que empuja al escritor a tratar de encontrarse, o de construirse, a sí mismo recurriendo a algunos recuerdos, a algunos testimonios, a algunas imaginaciones y a algunas esperas que siempre guardan relación con determinadas formas de alteridad). Y también porque, leído y releído, el relato constituye para todo lector un encuentro, bueno o malo, excitante o no, un encuentro que lleva tiempo, que requiere un tiempo, y que desemboca a veces en identificaciones, en vínculos incondicionales establecidos al término de un viaje interior que el espacio del libro (líneas, páginas) materializa y al que ronda la presencia de los otros, más o menos próximos (autor, personajes)”³⁶.

EL DESESPERADO GESTO DE LA LIMINIDAD
& EL ENCUENTRO TERAPÉUTICO

Estar allí³⁷. Un trazo del desplazamiento ha finalizado. El tránsito fue duro, doloroso. En la profundidad de una noche de lluvias, salir al asfalto, seguir un itinerario en la oscuridad, el mundo solo existe en los focos de la Trooper. Es el túnel, la angustia & la ansiedad, el imaginario repleto de imágenes & susurros. En la madrugada, riela la luz en las cumbres de las cordilleras de Llifén, la Otredad se acerca, somos el camino, la lágrima & la lejanía. Ahora, solo pertenecemos a la ruta: el rocío en las piedrecillas del ripio es la única patria del etnógrafo.

El etnógrafo es el asfalto. Así, instalado en los recintos mágicos & sagrados de las memorias, podría acceder al resplandor del sentido en los objetos que se disuelven. El etnógrafo muta & se transforma, encarna en la imagen del asfalto la negra cinta del desplazamiento: el viaje es un rito de paso. Esos que, “/.../indican y establecen transiciones entre estados distintos. Y con ‘estado’ quiero aquí decir ‘situación relativamente estable y fija’”³⁸.

³⁶ Augé (2003), pp. 76-77.

³⁷ Geertz (1989).

³⁸ Turner (1999), p. 103.

En los momentos de su ser asfalto, se disuelve & se licúa. Es un salto en el abismo entre mundos irremediabilmente separados & ajenos, distancia. Es el vértigo del extrañamiento, salir del mundo e ir al Otro mundo. Es la liminidad del etnógrafo³⁹, su desnudez & su condición monstruosa, la precariedad. Inestabilidad & movilidad, los paisajes cambian: la interioridad & el afuera cambian. Así, transcurre el recorrido hacia la alteridad, evento denso & conmovedor: la existencia de una atmósfera de liminidad en el desempeño del trabajo etnográfico origina una progresión irremediable a la transformación. Entonces, al desencadenarse, no podrá escapar a sus influjos & consecuencias.

No es fácil al etnógrafo recibir una invitación a un Nguillatún, no. El etnógrafo, a los ojos e imaginarios de la Alteridad, vive expuesto a la sospecha: es un extraño, extranjero & lejano, un sujeto de lo maléfico & puede contaminar de caos & daño a la Otredad. El desempeño —profesional & legítimo— de las/los “terrenólogos” puede muchas veces no golpear ni romper la esfera de confort & comodidad del Otro. No obstante, el ir & venir, la reiteración a veces forzada & clientelar de la relación, la ausencia de encuentro & la ausencia de situación etnográfica, junto a los magros resultados de las intervenciones, agota & fatiga las emociones & las imágenes del Otro en el Otro, la relación fenece & los espacios de acceso se cierran. Esa es la huella con la cual uno se encuentra, fractura & abismo, distancia & oposición. No se puede olvidar: el etnógrafo es objeto de memoria, evoca recuerdos ingratos & desilusiones, dolor & rabia, ensueños: es un antropólogo & no es el primero & único en cruzar el despoblado en pos de un encuentro con Otros. Allí, en la memoria de las gentes, se habita como un mal dolor, una mala experiencia & un mal recuerdo. El proceso de modernidad, la presión del mercado al adecuado & pertinente desempeño profesional de la Antropología & su aporte concreto & definitorio a la construcción de lucro, junto a las dinámicas de re-significación sociopolítica de las comunidades indígenas, las minorías & las alteridades nítidas & definidas, atrapan al etnógrafo en las redes de una tensión brutal, sin salida. *No exit.*

Entonces, a la alteridad en tensión se le solicitará generosidad & paciencia, buscando cruzar el umbral. Eso no siempre sucede, muchas veces retorna el etnógrafo a casa. En su cavilar & su interioridad una puerta se cierra —de manera violenta— en sus ojos, un universo exótico se extingue, se apaga, el mapa del territorio se empequeñece: hombre muerto caminando.

³⁹Turner (1999).

Estar allí, protagonista en lo horroroso de una realidad densa & profusa, lejana e incomprensible, en la multitud de la alteridad, es la profunda extrañeza de la transparencia. Estar allí, una realidad incluso alterada al entendimiento de la propia alteridad que le ha provocado & responsable de su emergencia & presencia. Es Otro giro en la alteridad de lo alterado, un desesperado ir al corazón de la diferencia —el Uno Mismo— con el propósito de capturar & atesorar el sentido del Nguillatún, la Otredad o el sentido de objetos singulares & poderosos. Así, el desplazamiento no es lineal, ni suave. Es un abismo en el laberinto, fácilmente podría el etnógrafo, extraviarse en el alucinado recorrido. Entonces, expectante, siempre el compañero en el viaje es el miedo. Se puede oler su aroma repulsivo, su presencia añeja: nunca cesa de rasguñar las lucernas del entendimiento & la quietud emocional. Anhela apoderarse de nuestro imaginario & guiarnos a la huida, el abandono & la ruptura de la propia biografía & su historia, fracaso. Así, el miedo no claudica & acosa buscando destruir la situación etnográfica & sus encuentros⁴⁰. Incluso, solo la intuición o la sospecha del miedo puede derribar el propósito ulterior de nuestro oficio & sus alegrías. Entonces, el fin de las entrevistas & las preguntas, los párpados se cierran, se velan las fotografías (cuando fue posible alzar la cámara). Ahora, la pregunta es consigo mismo: qué hago en este lugar, con estas gentes: no se vence el miedo, nunca. Es una pequeña mascota, dormitando en el piso de la Trooper. A veces, en la penumbra de los viajes, se le escucha respirar. El miedo fantasma, la profecía & el vidrio azul rasgando las muñecas, el deseo & el delirio. Entonces, andar de un Nguillatún a otro, ir & venir, es una tarea fatigosa & demencial. Ningún paradigma, ninguna episteme ni metodología, etnógrafo solitario, silencio e inmovilidad. En la “Mirada Collage”, el desesperado gesto del encuentro terapéutico es suficiente para seguir bailando purrún. Bailar & bailar, girar & girar en el interior de una esfera sagrada repleta de iguales. Girar & girar, ver cruzar las golondrinas rumbos del infinito.

Al final del viaje, el etnógrafo ha superado la liminidad & se hace Otro. Su deseo & su motivo lo llevan a un nuevo estado. Entonces, deberá ser investido de la diferencia, el imaginario dispuesto:

“Al hablar de aspecto estructural / / los neófitos son separados de sus respectivas posiciones estructurales y, consecuentemente, de los valores, normas, sentimientos y técnicas asociadas con dichas posiciones. Igualmente se ven

⁴⁰ Quiroz (1995).

despojados de sus anteriores hábitos de pensamiento, sentimiento y acción / / . La situación liminar puede ser en parte definida como un estadio de reflexión”⁴¹.

Estar allí. Andar de un Nguillatún a otro—Rupumeika, Pitriuko, Witrapulli, Tinglo, Riñinawe & Marramio—, trasladando a las mágicas—Nguillatufes, Machis & Papai—, en todas las direcciones del territorio, no es un asunto fácil & liviano. Los frenos calientes, rodando sobre los caminos ripiados de la cordillera, lluvias intensas & vientos implacables, neblinas, fumar & fumar, un café negro mientras el paisaje se desliza en la esquina del mirar. Es un ir & venir, adentro & afuera, tarea fatigosa & demencial, incomprensible. Seguro, es un encuentro etnográfico, lejos de ningún paradigma, ninguna episteme & metodología.

No obstante, límites & definiciones inciertas, confusas. No solo la subdivisión de la alteridad es ambigua. Lo es también la situación del encuentro en el cual participa del etnógrafo. Lo es su especial & compleja situación en el entramado de la diferencia: ¿quiénes son los Otros?

En la MiradaCollage se busca el encuentro etnográfico, ese es el deseo: ser ese Otro & averiguarle, indagar. Un objetivo diferente al observado en el paradigma, episteme & método de la intervención & el desarrollo. En la construcción de conocimiento sobre un Otro (artimaña experiencial/conceptual en la pretensión de saber del etnógrafo & su mundo), el plano de enlace con la Otredad sucede en la profundidad & cercanía de las emociones, afectos & sentimientos del Sí Mismo & los sujetos de alteridad. Entonces, se cristaliza en otra intensidad & densidad, implica peligros & daño, alegrías & sueños compartidos: se encauza en la dinámica de una relación de carácter dialógico:

“Las ciencias humanas deben explorar la fuerza cultural de las emociones para delinear las pasiones que provocan ciertas formas de conducta humana”⁴².

Entonces, en ese ámbito, el método —la ortodoxia de los manuales, los libros de texto & la experiencia de los “modelos”— debería ser desplazado. Al no hacerlo, al fijar el empeño única & exclusivamente según el diseño propuesto en la episteme, emerge la posibilidad de transformar al etnógrafo en un simulacro, un cínico & manipulador social: el etnógrafo enmascarado. Además, cuando se realiza observación participante al amparo del Trabajo de

⁴¹ Turner (1999), p. 117.

⁴² Rosaldo (1991), pp. 29-30.

Campo no existe posibilidad alguna de fijar el transcurso de los hechos, la dirección e itinerarios de la realidad: en esos momentos, somos hojarascas en la marejada. Las cosas suceden a nuestro pesar, definitivamente todo es ajeno & lejano, a lo menos los aspectos relevantes & definitorios de lo real. No es posible intervenir & alterar. Así, el etnógrafo, en su desempeño en el trabajo de campo —el FieldWork—, solo podría construir método —mínima & delicadamente— en algunas tareas de las áreas del registro.

Ojear & ojear —en Rupumeika—, sentado junto al fogón, sin salir mucho del campo sagrado, temeroso del influjo de las aguas del lago. Imaginando la existencia en un acontecer ajeno, en un lugar al cual no pertenezco (mañana, acá solo seré un recuerdo, un lejano, espectro disolviéndose en la memoria de la alteridad). Entonces, todo se manifiesta lejano, el etnógrafo es un sujeto apartado. Me he separado, no consigo instalarme en un mundo propio. Se me aparece fantasía Lo Sur, el discurso nostálgico & añejo de un lugar, inaprensible.

Ojear, ojear, sumergido en las marismas de la ambigüedad. Así, sentado junto al fogón, desolación & orfandad: es una mirada primera en una inmensidad saturada de imágenes & destellos. Carece de paradigma, de episteme & metodología. Es implacable: al final del ritual, intentaré encontrar el camino de vuelta a casa. La evocación, es la única certeza. Anclaje del etnógrafo:

“La evocación no es presentación ni representación. Ella no presenta objetos ni representa ninguno, aunque torna disponible a través de la ausencia lo que puede concebirse, pero no presentarse. De esta manera está más allá de la verdad y es inmune al juicio de la performance. Ella supera la separación de lo sensible y lo concebible, de la forma y el contenido, del sí-mismo y el otro, del lenguaje y el mundo”⁴³.

Los rituales son textos vivos⁴⁴ & no se extinguen, según nuestro parecer & experiencia. Ellos, solo desaparecen & se ocultan en la memoria de las gentes & el vacío de los espacios, es el secreto & su latencia. Ni siquiera enmudecen, ellos me hablan, juegan. En la memoria de los oficiantes —sus devotos—, permanecen & son evocados, el recuerdo se encarga de tenerles siempre presentes, se experimentan una & otra vez, van & vienen, destellos. En el solo hecho de arribar & ser recibidos, el ritual & su arquitectura nos incorporará a los estratos de su memoria:

⁴³ Tyler (2003), p. 298.

⁴⁴ Moulian (2002).

“Cada uno de nosotros es una metáfora para los individuos con los que entablamos contacto. Ellos nos suministran imágenes de lo que implica ser una persona auténtica, y al incorporar sus modalidades de ser (sus amañamientos, su estilo), nos convertimos en sus sucedáneos, en metáforas de su realidad”⁴⁵.

Somos alguien/algo en el imaginario de las gentes, espectros. El etnógrafo, únicamente otro elemento en un drama total & desconocido, complejo & profundo. Al parecer, la realidad ocurre según un plan misterioso & sorprendente, ajeno al control del sujeto, de sus teorías & métodos. Así, su llegada estaba predestinada. Su arribo, certidumbre, espera: en noche de garúa, la mujer chamán —la mágica—, le había soñado (“Qué bueno que vino, lo estábamos esperando. Yo, lo había soñado a usted”). Entonces, constancia de hechos dispersos & anacrónicos amarrados al flujo del tiempo universal, escenarios. En el imaginario & la memoria de las gentes, el etnógrafo es un sujeto de siempre, posee un lugar —vacío & significado—, un destino.

La experiencia de los rituales, las casas abandonadas & los nuevos desarrollos arquitectónicos de la ciudad, perdurarán. En el imaginario del etnógrafo, en las notas de su diario de campo & sus registros, los rituales vividos & ojeados, perduran. Allí, podrá el olvido erosionar las imágenes más frágiles & precarias. Sin embargo, otras —densas & abigarradas— se mostrarán imborrables, inextinguibles. Así, ellas portan una memoria a la cual pertenecemos, donde hemos dejado de ser ajenos & extraños. Entonces, el etnógrafo & su presencia está en todas ellas, repetición & réplicas. Es la aparición del espejo, contemplación del Uno Mismo & la experiencia vivida, mirar & mirar, volver a la imagen desde ángulos & planos diversos, play/rewind. Otros viajes, el mismo acontecimiento. Así, cuando el recuerdo emerge, ese gesto nos sitúa —a todos— frente al espejo.

Entonces, un traslapo de experiencias, juego de espejos e imágenes. La memoria que deviene en metáfora. Así, somos metáfora de la metáfora. En ese doble giro, en las dimensiones que se traslapan & fusionan, ejerce su presencia nuestra MiradaCollage, el mix que metamorfosea la opacidad & la transparente. Es el desenlace & la confluencia del viaje etnográfico, la observación & el análisis espacial & la antropología poética. Es el instante de la revelación:

⁴⁵ Gergen (2006), p. 304.

“Experiencia y expresión se desarrollan en una dialéctica que no sólo sedimenta lo político de la acción simbólica, sino que en muchos casos se ve envuelta en un extrañamiento que nos encara con lo expresable, momento (cuando no es ignorado) que se materializa como una poética de la experiencia y una poética de la expresión. Se trata de un instante vivido, cuya intensidad aparece ante nosotros como una relación, como un entendimiento repentino cuya fugacidad es atrapada mediante una metáfora que es asociación y sustitución del significado”⁴⁶.

Estar ahí. En el océano de la alteridad, mirando. El periscopio del etnógrafo, su epifanía. La operatoria del entendimiento es un relámpago. La distancia se ha cerrado, fin de la vastedad, intensa cercanía. El Otro borra su alteridad e ingresa en la esfera del etnógrafo, la diferencia ofrece & traduce el secreto, se despliega el sentido.

Entonces, el paradigma, las epistemes & concepciones de la Antropología inscritas en la mundovisión del etnógrafo & su modo de trabajo en el Fieldwork, la cualidad & los atributos del objeto arquitectónico de su interés & preocupación, la ausencia de foco de Otras perspectivas disciplinarias, o el fracaso o resultados inadecuados de las existentes, establecen —desde la metáfora— una plataforma de desarrollo a la MiradaCollage:

“la metáfora es un recurso que apela a la sensibilidad del lector, aunque no necesariamente como dispositivo al servicio de un relato conmovedor, sino como un eficaz medio de establecer y depositar conocimientos, saberes que evidentemente no podrían ser comunicados con enunciados del tipo si A, entonces B.”⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, Marc (2005) [1992]. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur.
- Bowles, Paul (2001) [1949]. *El cielo protector*. Madrid: Alfaguara.
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Conrad, Joseph (1980) [1902]. *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza Editorial.

⁴⁶ Gallardo & Quiroz (2008), pp. 19-20.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 20.

- Foucault, Michel (2002). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gallardo, Francisco (2007). "El camino de las almas y el paraíso wayuu". En: Quiroz, Daniel (ed.). *Etnografías mínimas*: 19-24. Santiago: CDBP/DIBAM.
- Gallardo, Francisco & Quiroz, Daniel (eds.) (2008). *Un almuerzo desnudo. Ensayos en cultura material, representación y experiencia poética*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Geertz, Clifford (1989). "Estar allí. La Antropología y la escena de la escritura". En *El antropólogo como autor*: 11-34. Barcelona: Paidós.
- Gergen, Kenneth J. (2006) [1991]. *El Yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- González, Yanko (2003). "Nuevas prácticas etnográficas: el surgimiento de la Antropología Poética". En Richard, Nicolas (comp.). *Movimientos de campo, en torno a cuatro fronteras de la antropología en Chile: 185-202*. Guatemala/Francia: Editorial ICAP y École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- González, Yanko (2007). Comunicación personal.
- Kerouac, Jack (1981) [1957]. *En el camino*. Barcelona: Anagrama.
- Malinowski, Bronisław (2001) [1922]. *Los argonautas del Pacífico Occidental*. España: Ediciones Península.
- Maturana, Felipe (2001). *Etnografía, aclarando conceptos*. Santiago: Proyecto Alejandría.
- Métraux, Alfred (1925). "De la méthode dans les recherches ethnographiques". *Revue d'Ethnographie et des Traditions Populaires*, 23/24: 266-290.
- Mora, Gerardo (2007). "Trasnochado y entumido". En Quiroz, Daniel (ed.). *Etnografías mínimas*: 193. Santiago: CDBP/DIBAM.
- Moulian, Rodrigo (2002). "Las trampas de la memoria. Información, significación y sentido en los procesos de comunicación ritual. El caso del Nguillatún Huilliche". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 6: 47-68.
- Olivares, Juan Carlos (1995). *El umbral roto. Escritos en Antropología poética*. Santiago: Fondo Matta. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Quiroz, Daniel (1995). "El oficio del etnógrafo y la Etnografía como artificio: reflexiones y presunciones". En Olivares, Juan Carlos. *El umbral roto. Escritos en Antropología poética*: 11-17. Santiago: Fondo Matta. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Quiroz, Daniel (2007). "Etnografía, etnógrafos y otras yerbas". En VI Congreso Chileno de Antropología, Valdivia.
- Ricoeur, Paul (1995) [1985]. *Tiempo y narración III, El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores.
- Rodríguez, Juan Carlos (2000). "Interpretación y crítica de la interpretación: los caminos de la Antropología". En *Nihilismo y crítica: las políticas del saber*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- Rosaldo, Renato (1991) [1989]. *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo.
- Traverso, Ana (2002). "Discusión en torno al concepto de poesía lárca". *Documentos lingüísticos y literarios, notas de divulgación* 24/25: 63-70.
- Turner, Víctor (1999) [1980]. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. México: Siglo XXI Editores.
- Tyler, Stephen (2003) [1986]. "La Etnografía posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto". En Reynoso, Carlos (ed.). *El surgimiento de la Antropología posmoderna*: 297-313. Barcelona: Gedisa.

ON THE BORDER

LA ETNOGRAFÍA LÁRICA DE JORGE TEILLIER

Sabía que durante el camino habría muchachas,
visiones, de todo, sí, en algún lugar del camino me entregarían la perla.

Kerouac (1957).

EL PERISCOPIO

En Jorge Teillier, La Frontera es un territorio virtual desplegado al otro lado de las ventanillas del carro de ferrocarril. Es una película. Afuera, en la superficie resquebrajada del celuloide, cuadro a cuadro se desempeña la realidad. El mundo atisbado no es el aparente de las cosas, sino una consecuencia de la mirada del poeta en viaje. En su submarino, la nostalgia es el único periscopio capaz de sondear el universo oculto bajo la superficie: el filo del ojo aparta las aguas apocalipsis del tiempo que se metamorfosea en las estaciones derruidas, en los andenes desiertos donde una muchacha espera un tren que nunca llegará, en las bodegas abandonadas, en los letreros donde falta la letra H, en los vagabundos durmiendo a orillas de las líneas, en las espigas de trigo dobladas por el viento, en las sombras recortadas sobre el muro medianero de los patios del sur.

En La Frontera, el mundo se ha roto hasta mostrarnos a nosotros, a través del miramiento del poeta, su desenlace. La Frontera es profundidad que nunca podremos tocar, el sueño negado a la precariedad de la existencia. A pesar de no poder verle, existe delante de nuestra mirada. La Frontera es una imagen poderosa del mundo que deseáramos habitar. Es nuestra esperanza, el último trazo, destello de la palabra.

EL SHAMÁN DEL SIGLO XX

No será infinita nuestra ceguera. Porque Jorge Teillier estuvo aquí, no está vedado el recorrido de la carretera que conduce a la tierra prometida. Al cerrar los ojos, con las maletas atiborradas de metáforas, podremos vagabundear en las maravillas de La Frontera, el territorio mítico donde pastan todas

nuestras utopías. En el cruce de culturas del sur, una mañana de garúa, Jorge Teillier se vistió de shamán: es el resplandor del rocío en los hierros viejos del tendido ferrocarrilero.

Solo comprando un billete en el *Expreso Nocturno*, se puede ingresar a los territorios de las maravillas: el viaje del shamán del siglo xx es en ferrocarril, en el *Expreso Nocturno* de las 10:00 PM. Engalanado, dejando atrás las estaciones vacías, envuelto en una nube de humo, se transparenta en la tormenta, se sumerge. Es la ruptura del tiempo, el abandono de la historia, el retorno a los lares. Un viaje al fin del mundo.

En el pasajero de los trenes de la noche, el poeta es otro existente. Alteridad, su conviviente. El viaje en ferrocarril es mimesis del viaje chamánico, desdoblamiento, aparición, el fin del hombre. El viaje es transformación, una muerte absoluta y necesaria que no niega nada. Afirmación. Solo así ese otro que somos nosotros mismos podrá ejercer su presencia. Se abandona un lugar del presente donde no se habita, un lugar de destierro, indeseado. Se recorre la oscuridad de la noche que es oscuridad de muerte. El vino que se bebe en cada una de las estaciones de los ramales, a lo largo del tendido, es el brebaje de las alucinaciones. En la madrugada, el nuevo mundo que aparece al otro lado de las ventanillas es señal de arribo de la visión: las cordilleras invisibles del infinito, La Frontera.

Antes del arribo del poeta, en los trenes de la noche, nada de La Frontera existía. Era baldía la tierra, solo recuerdos, oscuridad: no estaba el pasto duro de las colinas, ni los geranios rojos en la ventana de la abuela, tampoco los ferrocarriles recalentados, sudando en la garúa. Ni siquiera el molino a la entrada del pueblo estaba. Entonces, en este escenario, las palabras del poeta vienen a develar todos los secretos almacenados, la eternidad se transforma en texto significativo, se instala la imagen en el acero del ojo. El universo era un caracol. En el naufragio de las ausencias, existimos: un pájaro asoma su vuelo sobre los tejados esplendorosos del pueblo; en un rincón del bar, las muchachas se reúnen a escuchar canciones románticas en el Wurlitzer. Sin prisa, el musgo vuelve a crecer en los tabloncillos de los cercos a orillas del patio de máquinas.

En La Frontera, el color del tiempo ha impregnado el corazón de las cosas del mundo. Es el color de la fragmentación, de la decadencia, de la soledad. La poderosa fragancia de las ausencias, la nefasta: las pinturas rupestres de la muerte. Anuncio, enmascaramiento. El poeta ahora es un vagabundo en el espacio sagrado de la muerte. Nadie que ha caminado en aquella vastedad puede

volver. Atrapado irremediabilmente, está condenado a perecer. La Frontera es algo más que territorio de muerte. Es borde. Al sur de Lautaro, no existe nada más, ni tiempo ni espacio.

El tiempo es el verdadero enemigo del hombre, su causa de exterminio. Averigua su temple al hombre, hasta quebrarlo. El relato del shamán, la poesía, es un conjuro imposible. Aniquilar la fugacidad del hombre es el anhelo del texto. Imperecedera, la imagen enfrenta, apartando la oscuridad de lo inerte. La metáfora es una propuesta de salvación. Al desplegar el secreto oculto en la profundidad del mundo, el tiempo sucumbe, pero también como territorio de la eternidad: Lautaro es el paraíso. Al cruzar el umbral de la casa paterna, el olor de las manzanas de guarda nos pellizca la nariz. El tiempo permanece encerrado en el azucarero enlozado de la abuela.

ETNOGRAFÍA LÁRICA

En el presente, el destino de la Antropología es solo la búsqueda de lo oculto, el encuentro con el corazón del mundo. Un lugar indescriptible. Ahí, la única posibilidad es la poesía. Fin de las máscaras, the end: al crepúsculo, en los andenes desiertos de la estación de Lautaro, con su periscopio triste, Jorge Teillier escruta el recorrido de la muerte. En su viaje al otro lado del espejo, la alteridad del poeta ha podido establecer un diálogo con la profundidad del mundo. Un diálogo con la mismísima muerte, en el paraíso, La Frontera. Una conversación donde no existe la ansiedad que erosiona el cavilar, sino la quietud de haber encontrado justamente aquello buscado. No es posible apreciar tensión en el recorrido del poeta. Es un vector apartado del azahar. Azimut, donde ese otro que es el shamán se encarna en el habla del hombre. En la invención de la Etnografía de los lares, etnografía lárca, metáfora. Entonces, en su referir a La Frontera, los textos poéticos de Jorge Teillier son Etnografía pura. Rigurosos, evocan repletos de autoridad la existencia de un mundo posible. Sin su presencia, ese mundo habría permanecido ignorado, desconocido. Descripción del mundo encontrado, una película de las ausencias en el adentro de nuestra inmensa soledad: la tierra ha dejado de ser una cosa baldía.

No existe ninguna duda, Jorge Teillier estuvo allí, en lo otredad, en La Frontera. Acaso sea el giro fundamental de su miramiento etnográfico la causa de la autoridad textual que mana de sus poemas. Sin embargo, en el futuro, en

el fondo de las cuadrículas, los arqueólogos no encontrarán rastro alguno de su presencia. En el pavimento embaldosado de los andenes de las estaciones no quedaron rastros de sus zapatos: el shamán no camina, vuela. Las márgenes de sus textos seguirán presentándose como testigos únicos de la jornada vivida. Su periscopio triste es patrimonio del aire. Seguramente, cuando vuelvan los ferrocarriles a recorrer, atravesando como celajes, el territorio donde estuvo La Frontera, la locomotora azul del *Expreso Nocturno* se llamará la *Jorge Teillier*. Ningún ojo de shamán contemplará, desde el otro lado del vidrio, la profundidad del mundo. Otro indicio claro de que es el único que ha estado allí. No pudo ser de manera distinta el sortilegio: viaje, búsqueda de lo oculto, encuentro, diálogo, retorno, escritura, son los materiales permanentes con que trabaja la Etnografía.



ARQUITECTURAS SAGRADAS & RITUALES ANTROPÓFAGOS EN LA SOCIEDAD MAPUCHE/ WILliche DEL SUR DE CHILE

El problema estribaba en mantenerse allí, que su conciencia captura
con firmeza la estructura entera de la realidad que le rodeaba
y se la ingeniara para avanzar. La estructura y la conciencia se encontraban allí,
y también el conocimiento de lo que tenía que hacer.
Pero no hallaba la fuerza necesaria para superar
el abismo que separaba el saber del hacer.

Bowles (1993).

[EL LEPÚN DE WITRAPULLI EN PUTRENGTRENG, EN LAS CORDILLERAS MÁGICAS
& BENDITAS DE SAN JUAN DE LA COSTA, PROVINCIA DE OSORNO, REGIÓN DE LOS LAGOS]

Get your motor running/ Head out on the highway/
Looking for adventure/ In whatever comes our way./
Yeah, Darling/ Gonna make it happen/ Take the world in a love embrace/
Fire all your guns at once and/ Explode into space/ I like smoke and Lightning/
Heavy metal Thunder. /Racing in the wind/ And feeling that I'm under./
Like a true nature child/ We were born/ Born to be wild/
We have climbed so high/ Never want to die/ Born to be wild/ Born to be wild.

Mars Bonfire/ *Born to be wild*, 1968.

*El etnógrafo extraviado en la fábula de sus sueños:
crónica de viaje e iniciación*

Ese dolor le desgarró el imaginario, errar en la inmensidad de la vida, el plumero de la sangre & el ojo de vidrio azul, su nombre & su aliento, la olorosa. Los espejismos sobre el asfalto son los fantasmas de nuestra memoria. Antropólogo on the road, una canción al naufragio & extravío de sentido, epifanía de inmensidad & el dolor. En la antesala de la oscuridad, la muerte fácil anda suelta. Lloran los shamanes, la mano se aferra al volante, un cigarro rubio en los labios. La imagen de la amada & su abandono, ruge el motor de la Trooper. Implacable, la oscuridad de la noche, la Trooper traga gas *oil*, caliente la caja de cambios, ahora rodar & rodar en el ripio suelto de los caminos —angostos, repletos de curvas & subidas empinadas—, del mundo de San Juan de la Costa en Osorno, al Sur de los 40°: estamos en los territorios de la LafkenMapu. Luz de luna riela en el horizonte ondulado de las colinas, las cordilleras mágicas & benditas. Es el hastío de la vida, el desasosiego, la queja & el dolor malsano:

el etnógrafo extraviado en la fábula de sus sueños, alegoría. Ojitos de cielo, inocencia, entusiasmo & asombro. El deseo del viaje es alcanzar la imagen transparentada de la Alteridad, el Otro en las constelaciones de lo múltiple & lo diferente. En esas entidades & dimensiones, apertura de los bordes, umbradas, encuentro de la trascendencia: es un viaje al corazón de las cenizas, ojeo al tiempo & su envergadura. Es mirar la arquitectura del infinito & del Newen, su configuración & materiales, el girar & girar de los lepuneros en los recintos sagrados de PuTrengTreng, la representación de los rituales, el metamorfoseo de las arquitecturas sagradas & su transformación en sujetos antropófagos, la otra preciosa sangre derramada no solo a las divinidades sino, también, a las esferas de lo suprasensible, inscritas en lo arquitectural.

La Trooper rueda & rueda en la profundidad de la noche. Presurosos, cruzamos Misión San Juan de la Costa: el caserío del cementerio, arquitectura de los muertos, ofrenda de los linajes & los deudos a sus amados finados, una ciudad al Otro lado del espejo de la vida (una urbe de muchos & pequeños volúmenes coloridos, de tipologías diferenciadas donde cada objeto puede parecerse a otros &, en su extensa definición, es distinto). Nos internamos aún más en la cordillera sagrada, subimos & subimos. Los ojos cerrados, lágrimas en las mejillas, el tiempo se cierra, el camino no tiene fin, ni salida, ni nada. En la negrura, bailaremos wishalestro & comeremos carne de oveja, haremos ofrendas a Huenteyao, en la madrugada, desde PuTrengTreng en Witrapulli. Ahora —afanosos—, saldremos a Bahía Mansa & de allí, como un celaje, los ojos repletos de inmensidad & el corazón triste, iremos a Pukatra. Ella no volverá. El mejor latúe es el de la zona de Millantué. Veremos perros & bestias —jirones de espuma & baba hedionda caerán desde nuestros hocicos—, gritaremos la ausencia de su beso. Canten, canten los shamanes alborozados todos, alucinados: has estado en la casa de Agüelito Huenteyao? Allí, pintado el rostro de sangre fresca del sacrificio, de rodillas sobre los peñascos, llorando? Ahora —en las Cordilleras Infinitas del Océano— eres un bendito, repleto de Newen andas la tierra entera. En el cruce a Riñinawe deseo florecer en la primavera venidera, dedal de oro, amarillo de estrellas, único & soberbio, la pureza del placer. Entonces, estará ahí todavía el camino a casa?

Las mágicas techumbres de piedra en la casa de Abuelito Huenteyao

En verano, algunas veces, los cielos anochecen cubiertos & ninguna estrella se aparece en las paredes de la bóveda celeste, noche oscura, pura negrura

del universo & del mundo, invisibilidad de todas las cosas, el hombre inmóvil & temeroso, silencio e inquietud. Así era el mundo esa noche helada, en la víspera del viaje desde Putrentren hacia la casa del Abuelito Huenteyao en Pucatrihue, el Ngen poderoso & mediador entre hombres & divinales, al cual —de manera ritual & emocionada— se le deben presentar los jóvenes iniciados de la comunidad ritual que realizan su primer viaje & visita, desde sus hogares en el interior & los ajenos, los antropólogos en viaje, sujetos algo extraviados, presumiendo de su concimiento de Alteridades & Otriedades. No obstante, un motivo fundamental de los comuneros es llegar al Ngen para solicitarle permiso para la realización de un Lepún, según lo solicitó & encomendó el padre —recientemente fallecido— del Nguillatufe, el oficiante.

Un cordero negro arrastraron a la cajuela de la Trooper. Es la bestia sacrificial, el animal mediante el cual los hombres & mujeres de la visita intentarán generar un diálogo con la divinidad. Una de las mujeres —entera vestida de negro— porta el Konkan, la rama de laurel, sagrada, representación del territorio donde los comuneros viven. Sus trenzas son un relámpago en la oscura noche & brillan los ponchos de los hombres, el etnógrafo es un fantasma.

Banderas, colores difusos en la brisa nocturna, caja & tambores, guitarras & banjos, trutruacas & cornetas, toca la banda de la comunidad & se inicia el viaje sobre los caminos de ripio que bordean las altas cumbres de las colinas o los bajos inundados del fondo de los pequeños valles costinos. Viajan los jóvenes, los adolescentes que nunca lo han hecho antes, los hombres adultos & no muchas mujeres, no muchas. Los focos de la Trooper son como cuchillos, destazan la densa totalidad del mundo.

Ensimismados, no supimos dónde amaneció. Ahora, entumidos & arrodillados en los arenales amarillentos de Pucatrihue, enceguecidos contemplamos las aguas del océano & las techumbres de la casa de piedra del Ngen, los farellones emergiendo desde las profundidades, la poética abisal de la piedra pura apartando a los hombres & mujeres de la noche & el infinito, el vuelo de los pájaros, el sonido del relámpago & la garúa, fina derramada en las mágicas cubiertas, el Newen palpitando en el cielo acerado del amanecer.

Echadas & tendidas sobre la eternidad de las arenas, como animales de otro mundo, esperan las embarcaciones —de tablazón pintada de amarillo rojo— sus navegaciones, el ir & venir de los promeseros al corazón del Ngen. En el balneario, nadie se entera ni se asombra de nuestra presencia mística &

trascendente, ni del viaje sagrado. Es una convivencia posmoderna, todavía sin tensión⁴⁸.

Al final de la navegación, al otro lado del pequeño canal, el roquerío. Descalzos caminamos entre las peñas, buscando el lugar más sagrado de todo el universo religioso Mapuche/Williche. Allí, el lugar del sacrificio, de las ofrendas & la rogativa, toque de trutruca, silencio interior, evocación de la divinidad, arrodillados & estremecidos los viajeros.

Fecundos & descalzos en la colina sagrada de PuTrengTreng

Es el primer lepún del nuevo Maestro de Ceremonia. El antiguo ha muerto, era su padre & le dejó —al morir— la misión & la responsabilidad de “levantar” cada año, en febrero, el ritual en un nuevo lugar, asignado & perteneciente a un miembro del linaje: es la colina de PuTrengTreng, en las cordilleras de Witrappulli, en San Juan de la Costa. Es el sitio más alto en un extenso territorio de colinas algo arboladas & valles de sembrados & empastadas, esteros olfateando el océano. El suelo reseco, a causa del intenso sol & la ausencia de lluvias profusas & prolongadas en verano. En su altura, al girar el ojo, se puede ver en rededor, todo el mundo & el azulcielo. Así, el campo sagrado se encuentra en el azimut de la tierra. Más allá, sólo eternidad del tiempo e inmensidad del espacio, el océano de los maestros & shamanes. El campo sagrado está al borde del infinito.

En este lugar, es un —trabajo—. Al parecer, un asunto fundamental en la existencia del Maestro de Ceremonia & su linaje, patrilineal & patrifocal. Es una totalidad trascendente, motiva & compromete toda la esfera de identidad & pertenencia cultural del sujeto & el grupo parental. Solo se puede existir en ese hacer, en la relación intensa & apasionada con la magia & lo religioso. Es la búsqueda incesante —a veces ansiosa— de poseer & acumular Newen, una compleja categoría, dificultosa en su definición, descripción & entendimiento. Así, es un invisible de poder/energía, benéfico, que habita todas las formas de vida —fácticas & no fácticas— & las cosas relevantes & significativas del mundo. En principio, la sangre sacrificial, al derramarse, & los estertores de la muerte son indicativos de la presencia, la calidad & cualidad del Newen. Es el movimiento, el agite & el palpito, flujo & reflujo de la vida/muerte. En la cosmovisión de los mapuche/williche de San Juan de la Costa, la gradiente de

⁴⁸ Vattimo (1991).

poder absoluto & total se alcanza en la existencia & presencia, omnisciente & constante de Agüelito Huentiao o Agüelito Huenteyao, el Ngen principal de los territorios de Lo Sur, cuya morada se encuentra en una cueva en un enorme peñasco, en las agüasales de la costa de Pucatra o Pucatrihue⁴⁹.0

En la madrugada anterior a la iniciación del ritual, el Maestro de Ceremonia & otros lepuneros —participantes & miembros de banda— viajaron en dirección del peñasco de Huenteyao. Allí, en ritual de horas, solicitaron el permiso para realizar la festividad e iniciar a lo jóvenes en los asuntos relacionados al lepún & la creencia. La sangre derramada de un cordero “negro” —poseedor de un Newen e influjo más fuerte & potente— entregará, en el transcurso de toda la ceremonia, el Newen necesario, responderá preguntas esenciales e importantes. También, el maestro nos untó el rostro & los brazos de esa sangre. Así, nos podremos transformar en lepuneros, podremos bailar & bailar en el ruedo del campo sagrado, en lo alto de la colina de PuTrenTren, día & noche: en los mundos de la epifanía de su desaparición, somos Otros: en ese momento, lloramos porque el Agüelito Huenteyao llora en los ojos de sus promeseros, devotos, los descalzos. Nuestras lágrimas mojaron la cueva donde habita, rito iniciático, iniciación.

Los materiales salvajes de una espacialidad mágica & sagrada

En la construcción del campo sagrado, abundan los materiales “salvajes” & “frescos”. Son todos vegetales, extraídos de los bosques de la cordillera & valles costinos. Es una faena masculina, lo preferente. Las mujeres principales de los linajes colaborarán en la terminación del altar, o tabernáculo, & tejerán las guirnalda de los arcos: ellas son las llamadas a relacionarse de forma íntima con el follaje del folle. Todos los vegetales conservarán su corteza, lo cual contrasta con la desnudez de hombres & mujeres, representada e inscrita en la obligación de andar & permanecer descalzos. No poseen volumen —son proporcionados en relación a la totalidad del recinto. Incluso, el “árbol” investido de rewe sólo es un trozo de otro más grande. Es apropiado & justo, sólo importa que evoque clara fortaleza, hierático. Así, nada podrá derribarlo, arrancarlo ni torcer. Sus cualidades, son contrarias a los otros materiales, precarios, frágiles & moldeables. Acaso materiales “femeninos”?

⁴⁹ Olivares (1995).

No obstante, su cualidad representativa —el refugio de sentido— solo es posible en virtud de la presencia de otros rasgos —solidarios— de lo arquitecturable. Sin ello, no se configura como espacialidad singular & poderosa, arquitectura.

Una esfera mítica & sagrada del azulcielo

En PuTrenGTreng, la cima de la colina es un balcón a la bóveda celeste. Su superficie es una circunferencia de veinticinco metros de diámetro, abarca & copa el máximo de la planicie existente en la cima de la colina. El borde & los límites del campo sagrado son una cinta de fibra de corteza de ñocha. Se le amarra, en trechos de tres (3) metros a estacas de coligüe junto a varoncitos de luma. Posee una entrada de arco & guirnalda orientada al PuelMapu & una salida, idéntica, en situación poniente. Entre ellas, otra puerta tapiada con varas de coligüe, la “Puerta de la Interrogación”. Al regreso del viaje al Ngen de Ahuelito Huenteyao, en cada una de las puertas, el altar & el rewe & toda la superficie del campo sagrado, se rociará agua de mar, traída desde Pucatra. Al impregnarlo todo, el agua del océano consolida la naturaleza sagrada del lugar, las materialidades & los recintos. En virtud de su influjo & poder, la salmuera —el agua salvaje— fija & congela las materialidades & sus estructuras, los recintos & sus funcionalidades programáticas, en una sola unidad significativa, representación: el campo sagrado (esfera mítica & sagrada), el mágico espacio de la rogativa al Ahuelito Huenteyao. Entonces, descalzos & silenciosos, tenemos la obligación de observar & respetar las normas del ritual & las instrucciones de los “bastoneros” & el Maestro de Ceremonia. Así, el espacio, definido & configurado en la sutil & precaria arquitectura de los susurros, se metamorfosea en un artefacto cultural amarrado al infinito del azulcielo, una escafandra de las divinidades & los Ngen, arquitectura de lo mágico & lo sagrado. Ella resulta de la acción de domesticar el vacío informe emplazado en la cima de una colina de la cordillera costina, un pedazo de mundo hundiéndose en el infinito. Es la intuición de la existencia de un paso al Otro lado, una vía en el anhelo de alcanzar la trascendencia & lo benéfico. El ritual le relata al maestro de ceremonias & los prometeros el algoritmo de su simple/compleja arquitectura & sus metamorfóseos.

En San Juan de la Costa, una comunidad de lepuneros es un grupo de linajes emparentados & aglutinados en la existencia de una “banda”. Músicos

intérpretes, banjo, guitarras, tambor o caja, trutruka & estandarte, la “bandera”. Ella puede ser un género azul (kalfv) & su amarilla estrella de numerosas puntas, flameando en lo alto de un astil de coligüe, o también una “makana” de flores. En ambos casos, es representación del infinito del firmamento, el azulcielo, la morada de la divinidad. Entonces, el andar de la banda & el sentido del azulcielo girando & girando en el aviso del horizonte, esencialmente la música repletando los espacios & los imaginarios, refuerzan la presencia del muroborde. Diversidad de dimensiones—incluso antagónicas—concurren & participan en levantar un abismo, el cual otorga una dimensión humana & cultural al campo sagrado, la domesticación del infinito.

El folle en el altar tabernáculo, el hualle en el rewe & latúe de Pucopío

En el espacio central del campo sagrado, el recintopreciado, el lugar del altar & el rewe. El primero es un volumen—compacto & denso—de estructura de varas de coligüe, bajo & de cubierta cilíndrica, entero cubierto de ramas de folle & con una abertura en su frente, orientada en dirección de la PuelMapu, alineada con la puerta de entrada al campo: un tabernáculo verde & vegetal. En su interior, una pequeña mesa—rústica—de madera, alimentos & velas sobre ella, una artesa de muday. A la salida, un brasero donde arde el eskutún, mana el humo de las ofrendas—trigo o harina tostada, hierba mate, muday & azúcar—, grácil se eleva en busca de su encuentro con la divinidad. No lejos, un orificio cuadrículado en el suelo. Ahí rodará a las profundidades de la tierra la sangre derramada en el sacrificio de los corderos, oquedad de entrada del Newen. En este tiempo diferente suceden hechos diferentes, impensables & casi imposibles: no son gotas de agua, sino gotas de sangre las que se hunden en la tierra reseca, llueve sangre. El mundo se ha trastocado, durante algunos días, la realidad será subvertida & allí viviremos, emocionados & contentos.

Necesario a la instalación del rewe, los hombres fueron al bosque de fondo de valle, talaron un hualle de renuevo, cortaron el remate de sus ramas, lo desnudaron de follaje. Lo arrastraron colina arriba, junto al altar, le enterraron en lugar más alto de ella: era el rewe. Imponente & solitario, en lo alto de sus ganchos pelados se deja la carne de los animales faenados del sacrificio. Allí permanece & se ora, las mujeres toman lo necesario a la elaboración de los alimentos. El rewe es un vigoroso árbol de carne, un monstruo benéfico. Al final del ritual, completamente despojado de su follaje cultural, solitario se

le dejará enterrado, señal inequívoca de lo sucedido: antropofagia del ritual. Así, aquella desnudez & soledad, anclada en la intemperie, es el testimonio & el vestigio del festín ritual del Nguillatún/Lepún, al devorarse a los hombres/mujeres mediante la ingesta de la “arquitectura del campo sagrado”.

En un espacio significativo, junto al eskutún, el altar & el rewe, instalé una larga rama verde, oscura & grasosa. Es latúe: le traje en un viaje —corto & especial— al valle de Pucopío, el lugar donde crece el mejor, el más poderoso & potente, según dice el Maestro de Ceremonia⁵⁰. Así, en la conjunción del eskutún, el altar, el rewe & el latúe, se configura el recinto de máximo poder. Allí, es sagrado & pleno de Newen: la cualidad invade todas las cosas al alcance de (en) su esfera. Entonces, se encarna & experiencia el atributo del poder benéfico de la divinidad. En ello, se enmarca: el ritual es un invisible de sentido, antropofagia.

Es notable, en la vivencia del etnógrafo, la fuerte & constante presencia de la música durante el transcurso del ritual. Ella es responsabilidad de las diversas bandas que, desde alejados lugares de San Juan de la Costa, han arribado durante la noche o la madrugada del primer día. El desempeño de las bandas, en momentos de ofrenda u oración, repleta el aire de sonidos bellos, construye una atmósfera envolvente, gratifica & motiva al sacrificio. Es la música de los depredadores, la música anterior al festín antropófago.

En el wishalestro, anda la tierra el descalzo al compás de la música de las bandas. El wishalestro es el baile del purrún en los lepunes de la costa⁵¹. Una fila de hombres & mujeres —de dos en fondo—, tras una banda de músicos intérpretes & trutruqueros, descalzos bailan —en silencio & ensimismados— al interior o exterior del campo sagrado, en el borde de la periferia delimitada gracias al ruedo de corteza & estacas. A los miramientos del etnógrafo no parecieran ser un “muro” o “borde”. Ellos semejan el lejano rodar de los pájaros en la cúpula del cielo, se deslizan —desde el océano a la cordillera andina— sobre una superficie evocada en la presencia del etéreo ruedo vegetal & las restricciones. Así, el espesor de lo etéreo conforma un límite denso & duro —algo transparente—, una espacialidad infranqueable, no se puede cruzar: hombres & mujeres, en su interior o exterior, han sido separados del mundo, el cual ahora es ajeno & lejano, informa e insignificante. Es una doble prisión, doble cerrazón del mundo. El ritual somete a los hombres a la arquitectura, a la muerte en el festín del ritual al engullirse aquella arquitectura.

⁵⁰ Olivares (1995).

⁵¹ Moulian (2002).

La entrada & salida al universo de lo sagrado es mediante el cruce de los umbrales de arcos, estructuras de estacones curvos de coligüe & guirnaldas de hojas nuevas de folle. En el plano de lo humano, son aberturas donde se conecta & comunica el universo de las divinidades & los Ngen con el mundo de los humanos: puertas mágicas, sortilegios espaciales capaces de relacionar dimensiones complejas & absolutamente diferenciadas, característica topológica del espacio/tiempo semejante a un agujero de gusano o Puente de Einstein-Rosen: al entrar, se produce un desplazamiento en la caída o ascensión, cruce de pliegues, atajos. Es la conectividad entre este, nuestro Mundo, & el Otro, el de las divinidades.

Sin embargo, existe una puerta imposible: clausurada, ella no se puede flanquear. Además, hacerlo significaría el ingreso al mudo de la transgresión & lo maléfico: en ese momento, uno podría quedar expuesto al aliento de la muerte. Es la puerta de la interrogación. Ella se ha confeccionado con dos varas de coligües que todavía conservan sus filosas hojas, sin adornos ni guirnaldas, ningún atavío. Su clausura se logra mediante otros dos trozos de coligües, cruzados & amarrados. En el segundo día de ritual, las mujeres participantes se ubican en orden al interior del campo sagrado & los hombres, afuera, al otro lado del “muro”. Las bandas tocan & tocan. Entonces, hombres & mujeres se preguntan acerca de la divinidad, responden. Surgen las letanías & los sones de trutruka: preguntas & respuestas se suceden & se entrelazan. Hombres & mujeres cantan & cantan.

El sol, implacable, calienta la tierra & conjura las aguas, las del cielo & las otras, las de la superficie de la tierra. Así, los hombres & las mujeres se refugian al amparo de las mágicas techumbres en el fuselaje del TrengTreng, alejándose de KaiKai: la colina de la celebración es uno de los lugares más altos del sector de Witrapulli.

En el invisible destella la arquitectura del Nguillatuwe de PuTrengTreng. Al finalizar el tercer día de festividad —al crepúsculo—, la música se apaga lenta, lentamente, cesa. En el nuevo silencio —a veces sólo susurros—, los músicos de las distintas bandas contemplan el altar/rewe del Nguillatuwe & la rama de latúe. Las gentes han dejado de bailar, se detuvo el wishalestro, el silencio se solidifica & destella en lo alto de la colina e inundan sus marasmos, todas las cordilleras mágicas: el sol implacable se derrama al océano, arquitectura del silencio el Nguillatuwe, neblina & horizonte. Entonces, las gentes del linaje anfitrión, junto al Maestro de Ceremonias, comienzan a desarmar —como si

fuese un enorme mecano o estructura prefabricada— el Nguillatuwe: desanudan las amarras de fibra & desentierran los coligües de las puertas & los Otros, los perimetrales, la marejada del infinito, se apropia del erial. Entonces, lenta & cuidadosamente, comienzan a desmontar el tabernáculo & el altar/rewe. En un último giro, & cargados en los brazos de sus amorosos lepuneros, los materiales darán una última vuelta al lugar donde estuvieron emplazados & podrán despedirse. Luego, como materiales sin valor, solo restos informes de una maravilla, serán arrojados a una quebrada cercana. Allí, la putrefacción los volverá a reintegrar a la tierra.

[DUST IN THE WIND:

APOCALIPSIS EN EL NGUILLATÚN DE PITRIUKO EN LA CUENCA DEL LAGO RANCO,
PROVINCIA DE RANCO, REGIÓN DE LOS RÍOS]

I close my eyes, only for a moment, and the moment's gone/
All my dreams pass before my eyes, a curiosity/
Dust in the wind, all they are is dust in the wind/
Same old song, just a drop of water in an endless sea/
All we do crumbles to the ground though we refuse to see/
Dust in the wind, all we are is dust in the wind, ohh. Now, don't hang on,/
Nothing lasts forever but the earth and sky. It slips away/
And all your money won't another minute buy/
Dust in the wind, all we are is dust in the wind/
All we are is dust in the wind, dust in the wind/
Everything is dust in the wind.

Kerry Livgren/Dust in the wind, 1977

*Una casa enorme & femenina, comunitaria
& de muchos dormitorios*

Durante meses, las reuniones se sucedieron. Se trataba de “levantar” el Nguillatún, de nuevo. El ciclo no se puede interrumpir & la memoria trabaja en el imaginario de los hombres & de las mujeres, infatigable: erosiona el presente en la aparición de la angustia & la ansiedad. Así, la última junta, en los inicios del mes de diciembre, temprano en la mañana, se realizó un Llellipún, una pequeña ceremonia propiciatoria, el conjuro. Entonces, estuvo todo listo. Hubo acuerdo & habría Nguillatún, como siempre fue: el mundo puede seguir girando en el tiempo. La esperanza se dibuja en el umbral del futuro:

Ir a Pucatriwe es cambiar el Newen del Nguillatún que hay, ahora es traer el buen Newen, la nueva fuerza. No todos pueden ir porque hay varios que tienen que viajar al WenuMapu por tema de edad, los que ya ven que su tiempo no va a hacer para acompañar a los Welches, los más jóvenes para cambiar el Newen. Así, los más jóvenes comparten con el compromiso de asumir el papel de las personas que más antiguas, ellos pueden seguir en vida acompañándole, pero ya no van a ser ellos los que van a dirigir los espacios, ya sea Rewe, ya sea rancho. Así, los que van a morir se aprovechan de despedir también: te vas a dejar lo que fuiste a buscar en principio, a devolver. Vas a despedirte a agradecer lo que se te entregó siendo buen mapuche, por que si vas a ir eres buen mapuche⁵².

Comenzaron a llegar en carretas tiradas por enormes & poderosos bueyes o antiguas camionetas, propias o arrendadas para la ocasión. Entre los bártulos venían los enseres & utensilios, los corderos sacrificiales, la tina del muday, las planchas de zinc, la madera, clavos & martillos, alambre, pequeños aparadores, mesa & sillas, frazadas & colchones, camas. Era una mudanza: desde todos los sectores —cercanos & lejanos— de la comunidad las gentes se trasladaban al sitio del campo sagrado, los niños encaramados sobre los bártulos, alegres & despreocupados. Otros, junto al Nguillatufe, recorrían las escasas arboledas nativas del sector, cortando & recogiendo ramas de folle. Algunas mujeres cortaban flores silvestres & las agregaban a los ramos traídos junto a la mudanza, profusión de colores fuertes & contrastados, tamaños diversos & texturas distintas. En un momento posterior, las mujeres utilizarán las flores en la elaboración de un Sí Mismas, imagen & símbolo de su presencia esencial en el Nguillatún.

Fueron los hombres, los jefes de linaje & su parentela, los encargados de levantar cada uno de los ranchos. Este año serían trece. Se instala una estructura de pie derechos & vigas de 3 x 3 m, con amarre de alambres & revestida, en tres de sus lados, con planchas de zinc acanalado, clavadas a los maderos. La cubierta se confecciona en zinc, de un agua con suave pendiente. Todos los ranchos son iguales, ninguno difiere del otro, sus vecinos, son todos hermanos. No existe distingo alguno en su materialidad, en la configuración de su estructura, el desempeño & disposición de la cubierta & el tamaño de los recintos & la disponibilidad programática. Su emplazamiento & distribución

⁵² Entrevista a Juana Nahuelquin.

es excepcional en relación con una ruptura de la imagen & experienciación de la autoridad tradicional & la estructura social de la comunidad, el estatus & prestigio de los linajes: en el campo sagrado, los ranchos se sitúan de manera que cada uno de ellos está a igual distancia del altar & rewe: en esa nueva distancia & lo absoluto e intensamente sagrado, son iguales. Unos, de un lado, & los Otros, enfrente, se miran. Así, las diferencias del mundo cotidiano se disuelven o, al menos, tienden a desaparecer en la instancia sagrada del ritual.

Arquitectura precaria & densa, de cobijo & contención temporal, su construcción es un asunto exclusivo de los hombres. Ellos, sin planimetría ni observaciones técnicas, levantan desde el suelo desnudo el recinto. Ellos son los que guardan & atesoran, en su imaginario, la tecnología, las maneras, el emplazamiento & las proporciones de los ranchos, las soluciones técnicas. No solo las unidades habitacionales del ritual: así, en la memoria de los comuneros también se almacena la traza & las coordenadas del mapa total & completo de Nguillatuwe. Ellos levantarán el altar/rewe. Entonces, estará casi completo.

El aparador de la cortina estampada de pequeñas flores azules

El relato programático de los ranchos también es igual. En su único recinto, al fondo, a su lado izquierdo, una cama, frazadas & sábanas. Otro colchón empaquetado en sus cobijas, penumbras. Adelante, un aparador de madera & su cortina de tela estampada de pequeñas flores azules & una mesa pequeña donde se preparan los alimentos, junto a ella, un tarro de aluminio donde se almacena agua. Al otro lado, una gran mesa rodeada de sillas & bancas, donde se come, se bebe mate & se conversa, un lugar reservado a las pocas & mínimas visitas. Algo más afuera —enfrente—, se ubica el fogón &, más afuera aún, la tinaja de madera que contiene el muday. Luego, un vasto trecho de pradera —un océano verde & luminoso—, el muro del altar & el rewe.

Durante los días de fiesta, el rancho es un objeto propiedad de lo femenino. Su tenencia & dominio encarna en una mujer especial & significativa, la kamashka. Ella se comportará como una singular “dueña de casa”, solicitando colaboración según su parecer, decidiendo el menú & repartiendo los alimentos. El papel de mujer principal en el rancho implica un enorme volumen de trabajo & sacrificios. No obstante, resulta una gratificación profunda a las mujeres, todas dispuestas a cristalizar el rol. En esos días, ataviada de sus mejores

ropajes & sus coloridos pañuelos, duerme poco, a prisa & sin descanso, va & viene de un lugar a otro. No se detiene, no reclama. Va & viene.

La kamashka es la makana del rewe. Ser & corporalidad se han escindido. Entonces, la mujer aparece allá, en lo cúlmine de lo sagrado, transformada en una vara delgada adornada de flores que, según su entendimiento & satisfacción, le representan. Símbolo de lo femenino en el plano sagrado, ninguna makana es igual a la otra. Momentos antes de ser “plantadas” en el rewe, permanecieron junto a la tinaja de muday, la bebida que solo ellas pueden preparar. Su posición denota el lugar que le corresponde en el transcurso de la oración. En esta poderosa ligazón entre el rancho —el sitio de lo cotidiano en el ritual— & el altar/rewe —el sitio de lo sagrado—, la arquitectura del lugar tiende a manifestarse como una espacialidad “llena” de lo femenino. Ausentes ellas, no habría ranchos, ni rewe, ni altar, ni purrún, ni nada, nada.

Hojitas verdes, flores de colores & sangre derramada con el corazón de lo sagrado. El Nguillatuwe de Pitriuko se arma, esencialmente, en la presencia & emplazamiento de los ranchos. Su disposición —uno al lado de otro, enfrentándose a los otros con el altar/rewe como estructura central & medianera— hace posible la constitución de una enorme & única casa de muchas piezas multifuncionales, con un jardín central. Así, son los ranchos, el muro del espacio sagrado, el borde que se utiliza para separar el mundo de afuera —profano & maléfico— del Otro, el de adentro, sagrado & benéfico. El muro se refuerza mediante la presencia del fuego, del agua & el tumulto de los encuentros & conversaciones, la preparación & el consumo de los alimentos. Entonces, el muro colabora en la conformación de la elipse, el campo sagrado:

Los techos de los ranchos nos protegen de la noche & la lluvia. Nosotros matamos corderos & una de las formas de mostrarle a la gente, a los de las artes, es dejando nuestras cosas arriba del techo, el espacio para ofrecerle al otro —los de las artes— & mostrar a los otros —los lepuneros— también. Matando un cordero & pones el cuero arriba & aparte de entrar al de las artes, del otro lado se hace ceremonia a lo que le estás ofreciendo: hay alguien que siempre te está mirando, son antepasados⁵³.

En el centro de ella, el altar/rewe. Un recinto sorprendente, en apariencia, arquitectónicamente contradictorio. No obstante, su dicotomía signica logra construir un único sentido, en virtud de una cosmovisión híbrida & especular,

⁵³ Entrevista a Juana Nahuelquin.

difuminada & no claramente delimitada: ello resulta del proceso histórico del grupo cultural Mapuche/Williche. Así, el lado que se orienta & carga hacia el este es el lugar del tabernáculo, donde permanece la imagen del Sagrado Corazón, rodeado de velas, guirnaldas & ramos de flores & escudillas llenas de sangre. Es el lugar del eskutún & el orificio donde cae la sangre derramada de los animales sacrificiales. También, el lugar del ruego frente al Konkan de laurel. Junto al tabernáculo, una enorme mesa donde, en las comidas, las autoridades del lepún, invitarán a muchos a sentarse en tan privilegiado lugar & especial ocasión.

Al otro lado, también orientado al este, el rewe. Enormes ramas de maqui, laurel, folle, todas dispuestas en línea. Una pared verde cerrando el horizonte a la PuelMapu, muralla. Recostando su figura esbelta & luminosa contra el denso verde a sus espaldas, las makanas de las kamashkas. A sus pies, rústicos tablones a ras de superficie —a manera de repisa—, donde durante —la presentación de los alimentos— se depositan los metawes o tazas con muday, las fuentes & ollas con comida.

Un recinto intermedio & residual —significativo & de sentido arquitectónico— es el comedor comunitario: en el lugar en donde se purrunea —el círculo que rodea el altar/rewe & le separa de los ranchos— será utilizado como “comedor”. En efecto, las kamashkas reparten una porción de sus comidas a los participantes & bailarines del purrún. Es generoso momento, comunitario. El alimento “presentado” se reparte a todos, sin importar su origen, su adscripción parental o su condición social. Entonces, todos comemos desde las ollas & fuentes, bebemos muday de los metawes, sentados en el pasto mojado, empapados bajo la garúa, en el Nguillatún de Pitriuko.

Apocalipsis Now!

Durante tres días & sus noches, las madrugadas & los crepúsculos, el Nguillatún de Pitriuko desplegará su realidad aparte. Sin olvidar ningún artificio mágico, cruzará las mañanas de garúa, el día toldado & las noches heladas & oscuras, la penumbra apenas apartada en las marejadas del llamerío de los fogones, acontecerá. Los susurros de la memoria & las experiencias de años anteriores, le llevarán a su situación final: tripal, la salida. Las kamashkas retiran sus makanas, bailan & bailan.

El sol se despeña en los acantilados del crepúsculo. La resolana comienza a llenar la superficie & la arquitectura del campo sagrado. Mi cuerpo cansado

se transparenta en las sombras. Los oficiantes del Nguillatún baila un purrún largo, el último, el de la despedida, giran & giran. Suenan los tambores & las cajas, las trutrukas & el acordeón. Giran & giran, tensos & presurosos, carrusel de atavíos & colores, se ha marchitado el fuego del eskutún, una pequeña hebra de humo trepa la pared del cielo, giran los hombres & giran las mujeres en rededor del altar/rewe. Al poniente, brillante, enorme & lejano, el sol se arrodilla en el horizonte.

Entonces, a los ojos & entendimiento del etnógrafo, sucede algo impredecible, sorprendente & desconocido. La Nguillatufe, capitán & sargentos, & sus banderas del azulcielo, salen del campo sagrado, corren & corren, & se dirigen hacia el horizonte, persiguen al sol, gritan & gritan, corren. No se detienen todavía, corren. En el campo sagrado la conmoción es enorme. Mas ella es señal de inicio de otro gesto poderoso & brutal. Gesto implacable: como relámpagos, grupos de hombres se abalanzan sobre el altar/rewe & lo destruyen, arrancan el folle, derriban el bosque sagrado. Sin furia, atropellan & destruyen el tabernáculo de la imagen del Sagrado Corazón. Lanzan & esparcen las flores & las guirnaldas en el suelo, apagan el fuego & nadie dice nada, en silencio. Simultáneamente, otros hombres proceden a desarmar los ranchos. Desclavan las planchas de zinc de la estructura. Las arrastran & las cargan en los vehículos. Separan las vigas de la estructura & derriban los postes. Apagan los fogones, esparcen el agua & limpian el lugar, rápidos, relámpagos. Entonces, solo en unos pocos minutos, todo ha sido destruido, el campo sagrado no existe más. Es solo memoria, texto del imaginario & la experiencia, pasado & futuro, recuerdo & devenir. En el otro sector, los lepuneros se detienen, dejan de gritar, ojean el sol & retornan, caminando en silencio o conversando en voz baja.

“En esta dimensión supraestática, la pretensión del sentido, de la realidad, de la verdad, me gusta allí donde se borra. Pienso que la buena arquitectura puede hacer ella misma su trabajo, que no es un trabajo de duelo, sino un trabajo de desaparición, dominar tanto la aparición como la desaparición”⁵⁴.

Ahora, nada del campo sagrado existe. Cada una de las familias, de inmediato, comienza a reunir los bártulos & carga las carretas o las camionetas. Apilan los enseres & los muebles, las planchas de zinc & las vigas & los postes, beben las últimas copas de muday. No se despiden, solo se van, vuelven a sus

⁵⁴ Baudrillard & Nouvel (2007), p. 24.

casas, regresan. El inicio del crepúsculo —anuncio del arribo de la noche, la insignificancia & lo maléfico—, la ruptura & apertura de la espiral del purrún junto al apocalipsis de la arquitectura, son el texto final —el desenlace— del drama del Nguillatún de Pitriuko. Violencia sacrificial & desgarró: arranca a los hombres & mujeres del lepún: vuelve a fundar el mundo en el mismo sitio donde, en otro tiempo remoto & mítico, mediante el influjo de la memoria, se ungió la presencia de lo mágico & lo trascendente: al no dejar huella de él —invisibilizándolo—, les reinstala en el mundo de siempre, el sacrificado & rutinario mundo de los cotidiano: hace del Nguillatún un secreto: el lugar, la arquitectura & la experiencia trascendente & ulterior, irremediables se han ocultado. Es el eriazó sangriento, el vacío de la muerte.

*El festín del ritual & el fin de la arquitectura,
el hombre devorado & la fiesta antropófaga*

En las comunidades Mapuche/Williche del sur de Chile, el desempeño fáctico del ritual del Nguillatún/Lepún hace posible su transformación en un invisible de sentido, una Otredad, alteridad de la alteridad o doble giro de diferenciación, violencia & despegó, inmersión & cercanía, borde & abismo. En esa alegría horrorosa del fin, el ritual se metamorfosea hacia la total aparición de una “Entidad Sujeto”, oculta & externa al imaginario colectivo de las gentes devotas & participantes. Ninguno imagina o supone la existencia de ese monstruo, ninguno le ve o lo siente, nadie le palpa ni se horroriza o se estremece de su oculta fuerza maléfica. Es una presencia constante e insospechada, una dimensión en la esfera de lo distinto, despliegue & epifanía, revelación del Otro lado de las esferas.

Epifanía, manifestación: invisible de sentido, su desempeño & las consecuencias de sus acciones & sortilegios mágicos, son ajenas al control & posibilidades de manipulación, según la creencia & voluntad de sus oficiantes, sean los shamanes o sacerdotes —el/la Machi/Nguillatufe—, o los mismos “lepuneros” & sus grupos familiares (los ranchos). Así, el ritual es la apariencia/lo aparente, máscara de ese Otro —la “Entidad Sujeto” & su deseo antropófago—, el monstruo transparente del vacío: esos eriales en la tierra, cercanos al AzulCielo de los Mapuche/Williche, donde se puede emplazar arquitectura sagrada/arquitectura efímera.

La arquitectura de los Nguillatuwe se construye según planimetrías centenarias, inscritas en el imaginario colectivo de las gentes —de los shamanes &

sacerdotes— & transmitidas —sin grandes ni significativas transformaciones—, de generación en generación, entre el grupo de especialistas. Las planimetrías de lo sagrado son, en definitiva, las planimetrías de los inmensos & vastos volúmenes de lo invisible. Ellos, destellando en la memoria —fuera del tiempo humano—, se alzarán según materiales inmediatos & gráciles. Si bien las estructuras & los recintos de lo sagrado pueden aparentar fragilidad, todas ellas conforman una volumetría densa & sólida, definitiva & significativa: la transparencia no indica ni define una espacialidad permeable. Al contrario, en aquella transparencia, el borde se manifiesta impenetrable: es el oscuro abismo capaz de hacer posible la diferencia, arquitectura & su secreto, el espacio salvaje del vacío.

En PuTrenTren & Pitriuko, los rituales finalizan al crepúsculo. La caída del sol en el horizonte de las aguas del océano desata la aparición del invisible monstruo del vacío: entonces, el ritual se metamorfosea & la arquitectura sagrada es devorada en ese abismo transparente. Así, hombres/mujeres mueren —ritual & simbólicamente— en ese insaciable gesto antropófago que los devuelve al tiempo. El invisible monstruo del vacío es la bestia antropófaga instalada en las entrañas del ritual. Ella —irremediable e inocente— devora la arquitectura densa & sólida de los Nguillatuwe, la hace desaparecer & la disuelve. Al hacerlo, posibilita el estado “liminal”⁵⁵ de los hombres/mujeres participantes. Sin la “liminalidad”, los bordes no podrían dejar de ser impermeables & toda transición entre dimensiones diferenciadas —arquitectura sagrada/arquitectura cotidiana & vacío/lleño, adentro/afuera— implicaría la aparición de la violencia de la muerte verdadera.

En el mundo de las creencias de los lepuneros Mapuche/Williche, el desarme de la arquitectura del Nguillatún —en San Juan de la Costa o Lago Ranco— es el hecho importante & significativo, & adquiere valor de antropofagia —a entendimiento nuestro— solo en la perspectiva del amarre de la desaparición de las arquitecturas a la existencia de un estado liminal, atmósferas de liminalidad. Así, en esas “neblinas” fuera de los imaginarios, pueden esos lepuneros pasar de un estado a otro, de una dimensión a otra, de un tiempo universal a otro —humano & coherente con las demandas de la vida cotidiana/profana—, sin ser destazados al movilizarse entre aquellas dimensiones diferentes, brutales. Es cruce de umbrales, de abismo & Otredades. Un viaje en el sentido: en su acontecer, hombres/mujeres deben ser devorados —indirectamente— como

⁵⁵ Olivares (2011).

única manera de preservar su humanidad. La arquitectura & su muerte en las fauces del ritual es la víctima propiciatoria del retorno de los hombres —desde las esferas de lo sagrado— a los asuntos de los mundos cotidianos, el día a día, la historia.

El desarme de la elaborada & preocupada arquitectura del Nguillatuwe, sea de manera veloz—como en Pitriuko/Lago Ranco— o lentamente—como en PuTrenGTrenG/San Juan de la Costa—, solo es la representación de la particularidad de las arquitecturas sagradas Mapuche/Williche (arquitecturas efímeras de estructuras permanentes & denso sentido & significado), su cualidad de cuasi/secretas & lo multidimensional de su materialidad & su configuración programática & los invisibles de sentido, en el cual adquiere su esencia de objeto singular & poderoso⁵⁶.

El metamorfoseo antropológico del ritual & la ingesta de las arquitecturas no solo hace desaparecer esas arquitecturas de lo sagrado —el Nguillatuwe— sino, también, a los lepuneros & sus creencias. Así, se manifiesta, en el orden macro de la dinámica cultural de lo Moderno, como una fuerza de “contra”, oposición de una poética ancestral de lo sagrado —inscrita en la cosmovisión & mundovisión de los sistemas culturales de pueblos originarios—, un poema de la memoria & palimpsesto, de las máscaras & el antifaz, un simulacro de invisibles, donde se manifiesta la imposibilidad de lo humano frente a la grandeza del cosmos & lo imposible de la razón en el dominio del mundo & las cosas: sin antropofagia el hombre no podría ser hombre, ni menos un viajero de las esferas & los mundos espejeantes. Necesita —de alguna manera— ser engullido por sus propias creaciones —los invisibles de sentido—, para existir como tal en un mundo extraño, ajeno & precario. Así, en la perspectiva de “MiradaCollage”⁵⁷, la arquitectura de los Nguillatuwe no solo es arquitectura a pesar de lo efímero & precario de su manifestación fáctica sino, también, en su mágica & discursiva naturaleza de “comida” en un festín sagrado: en este punto, abismo e inflexión hacia una comprensión distinta de la arquitectura de pueblos originarios.

⁵⁶ Baudrillard & Nouvel (2007).

⁵⁷ Olivares (2011).

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. & Jean Nouvel (2007). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Traducción de Horacio Zabaljáuregui. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bowles, Paul (1993). *Déjala que caiga*. Madrid: Alfaguara.
- Entrevista a Juana Nahuelquin, Pitriuco, Lago Ranco, 2010.
- Moulian, Rodrigo (2002). "Las trampas de la memoria. Información, significación y sentido en los procesos de comunicación ritual. El caso del Nguillatún Huilliche". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 6: 47-68.
- Olivares, Juan Carlos (1995). *El Umbral Roto. Escritos en Antropología Poética*. Santiago: Fondo Matta. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Olivares, Juan Carlos (2011). *Las techumbres de la garúa: el sentido de lo propio en los discursos de la arquitectura de lo Sur*. Tesis doctoral. Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía & Humanidades, Escuela de Graduados,.
- Vattimo, Gianni 1991. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.

RUPUMEIKA BLUES

ETNOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA MAPUCHE/

WILliche DE LA PUELMapu

On the first part of the journey,/
I was looking at all the life./
There were plants and birds,/
and rocks and things./
There was sand and hills and rings./
The first thing I met, was a fly with a buzz./
And the sky, with no clouds./
The heat was hot, and the ground was dry/
but the air was full of sound.

Dewey Bunnell/*A horse with no name*, 1971.

CARPINTEROS DE LA NEBLINA

En la Región de Los Ríos, en los sectores de borde lacustre de Maiwe & Maqueo, & el valle del río Weinawe, Rupumeika, en la cordillera andina de Futrono, Llifén, la tradición constructiva arquitectónica de los carpinteros Mapuche Williche de la PuelMapu fue un asunto relevante, significativo e incorporado a la memoria de las gentes de los lugares. Entre ellos, se desarrolló profusamente el oficio de la carpintería en madera. En efecto, en cada uno de los linajes o familias, uno o más de sus miembros poseían los conocimientos & ejecutaban —en el territorio—, a pedido, obras u objetos arquitecturales: el auge de la tradición se alcanza en la mitad del siglo xx entre las décadas de 1940 y 1960, luego comienza a declinar en forma lenta. En el presente, no muchos son los carpinteros & no muchas las obras u objetos de su repertorio todavía disponibles en el paisaje. En Maqueo, a orillas del Maiwe, uno de los más antiguos, es Juan Isaías Loy Huenulef, de noventa y tres años de edad:

“Nació acá en Maqueo, en Maiwe, el se crió hasta su adolescencia en Maiwe, y después se trasladó con su familia hacia Osorno (San Juan de la Costa), cuando él ya era un lolo. Y de ahí se casó allá, y con los años se devolvió a su tierra, otra vez, de nuevo a vivir acá a Maiwe. En San Juan de la Costa se casó con María Angela Silva, ella es de allá. Los padres de mi abuelo eran de acá de Maiwe, los dos Huenulef, Loy Huenulef y la Sra. Huenulef. Les quedan 3 hijos, tuvieron 5, poca familia pa’ la costumbre, pa’ la tradición,

porque se casaron muy viejos, cuando tenían como 30 años. Y viven los dos abuelos todavía, todavía están juntos, en Maiwe”⁵⁸.

Juan Isaías Loy Huenulef, antiguo residente de Maqueo, carpintero. El oficio, un componente más en la totalidad del universo de competencias, conocimientos & habilidades necesarias a un hombre Mapuche Williche para poder sobrevivir en los territorios de la PuelMapu, en la primera mitad del siglo xx:

“Sí, era carpintero. Al abuelo siempre lo buscaban de maestro para que fuera a hacer de repente agregados, para que vaya a arreglar pisos, pero yo sé que él trabajó mucho en eso desde joven, y lo único que no sé es dónde aprendió, seguramente aprendió trabajando, ayudando a alguien /.../ eso era esporádico, ellos no se dedicaban de lleno a la carpintería, en el campo se trabaja en otras cosas, la crianza y muchas otras cosas. En cada casa había un carpintero para que haga los arreglos de casa y todo eso/.../”⁵⁹.

En el presente, de sus obras & repertorios de aquellos tiempos –inicios del siglo xx–, unas pocas & antiguas construcciones abandonadas & derruidas, ocultas e ignoradas sobreviven en los paisajes del territorio. La arquitectura Mapuche Williche de aquella época, & sus “casas de tres pisos”, ha desaparecido & también han desaparecido los conocimientos, las maneras de trabajar & las técnicas, los volúmenes & la composición arquitectónica. En el caso del linaje de los Loy, a pesar de traspasar la tradición a sus hijos, la tradición –irremediable– desapareció: los carpinteros se quedaron solos, los hijos se marcharon, desaparecieron o murieron en los espejismos de la distancia & la lejanía, en la ausencia:

“Ellos –los hijos–, no viven cerca. De hecho, su hijo que vive, o que a lo mejor vive, no está acá, él también hacía de carpintero. Se llama Víctor Loy, él no vive acá, hace muchos años que no se sabe de él, se fue a la Argentina, cruzó la frontera hace unos 30 o 40 años, 35 años más o menos deben ser”⁶⁰.

Los ejemplares de la tradición –los objetos singulares & poderosos–, transitaron de imaginario en imaginario, de carpintero en carpintero en un proceso ignorado & desconocido, donde incluso el relato del origen no existe o solo es una tenue narración en la neblina del tiempo. El estilo, esa fuerza

⁵⁸ Entrevista a Gladys Quintul.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

precaria inscrita en los volúmenes, no dejó registro, relato ni memoria de su existencia en la intemperie del paisaje. Solo objetos enmudecidos, heridos de muerte; es la agonía de las tempranas formas & composiciones de una arquitectura rumbos de la muerte.

Son los caseríos en los territorios del ensueño, el paisaje mitológico del pasado, los pantanos de la memoria arquitectural, la arquitectura⁶¹:

“Lo que no sé es cómo copiaban sus modelos ellos, cuál era el sentido pa’ construir. Antiguamente a los abuelos les gustaba mucho construir casas altas, porque ellos arriba guardaban todo lo que era sementera, por eso construían las casas altas, arriba pa’ guardar, de bodega de cereales, y abajo era el espacio donde vivían los familiares, y abajo tenían subterráneo también, casi siempre las casas antiguas tenían un zócalo, siempre, igual pa’ guardar cosas, herramientas, uso de bodega yo creo. Y tenían dos puertas, una p’ al lado donde salía el sol y otra al extremo opuesto. Las casas están orientadas dependiendo donde salga el sol, no importaba acá el camino, no importaba el paisaje, nada de eso /.../, importaba las fuerzas que se reciben, positivas, las puertas tenían que estar orientadas a la salida del sol”⁶².

LAS CASAS DE TRES PISOS & COCINA FOGÓN

Las casas de los antiguos linajes de la zona de Maiwe-Maqueo & Weinawe-Rupumeika fueron bodegas, enormes & altos graneros de madera nativa —aserrada en los establecimientos del valle—, orientados hacia el lugar del cielo donde, sin renuncia, todos los días salía el sol e iniciaba la eternidad de su recorrido. Puertas & portales, orientación hacia la fuerza del PuelMapu, el Newen. Objetos delicados en lo programático, complejos & funcionales. Su eficiencia & eficacia permitía el despliegue de la existencia diaria de cada uno de las familias & también decantar, en su volumetría & programa, el modo adaptativo del estilo de vida indígena de los bordes lacustres de la cordillera andina. Objetos a maneras de graneros, dormitorios, cocinas:

“/.../porque yo me acuerdo que la casa donde nací era así como la casa de él, que tenía abajo el zócalo, el piso arriba, un segundo piso, y el tercer piso, que lo usaban para guardar todo lo que era sementera, porque antes

⁶¹ Baudrillard & Nouvel (2007).

⁶² Entrevista a Gladys Quintul.

se cosechaban montones de arvejas, lentejas, todo ese tipo de cosas, maíces, de todo se daba, ajo, chalote, porque eso necesita mantenerse no en calor ni en humedad, entonces todo lo guardaban ahí, y las papas estaban en el zócalo, porque esas necesitan cuidado y humedad, abajo el zócalo era siempre oscuro, una parte del subterráneo. Y ahí abajo guardaban la papa, la chicha, guardaban manzanas también, y abajo no tenía piso de madera, era tierra, el piso de madera empezaba en el segundo piso⁶³.

Casas atractivas al juego de las niñas en su infancia, en su adolescencia en un cerrado & clausurado universo de garúas, tormentas & relámpagos, de esperas e incertidumbres, magia & tesoro:

“A la casa de mi abuelito me gustaba mucho entrar, era de dos pisos, nosotros jugábamos mucho arriba en el segundo piso y mirábamos por las puertas de arriba, porque arriba también tenía puertas y con la misma orientación, tenía puertas y tenía rejas para que nosotros no nos cayéramos. En el corredor jugábamos en el invierno, salíamos atrás de la casa a jugar, eran espacios súper agradables. Y de hecho la otra casa que yo conocí, vecina de él, que está como a un kilómetro de su casa, también tenía la misma orientación, y también el corredor en la puerta de atrás, no en la puerta de adelante. La puerta de adelante era donde la gente llegaba, entraba, y pa atrás había dormitorio, comedor, siempre tenía una parte de comedor, y uno del comedor salía hacia el corredor, a jugar⁶⁴.

Eran casas de jugar & dormir, de procrear & parir hijos, de pewmas & desvelos, de agonías & muerte. Nunca hubo fuego en sus recintos, fogata & fogón, nunca el chisporroteo de la viruta seca, hambrienta mordiendo el lomo flaco de la noche, no. En sus recintos en lo alto, oscuridad & frío, la noche al desnudo, verdadera & cruda, estrellas imaginarias en el cielo de la escarcha: el fuego benéfico estaba en otra parte, separado de la gran casa de tres niveles, confinado en la “cocina fogón” o “fogón”:

“Al lado de las casas estaba la casa del fogón, al lado de la casa siempre había una casa del fogón, para uso diario, siempre al lado, de un piso. La gente comía alrededor del fogón, y ese era una casa que estaba siempre al ladito, aparte. Ese fogón era toda la casa, no tenía nada más que las paredes, ni mesa, o algo para poner las cosas, se comía alrededor del fogón, el mate se tomaba ahí mismo, la

⁶³ Entrevista a Gladys Quintul.

⁶⁴ *Ibid.*

gente estaba rodeando el fogón conversando, o trabajando los que estuvieran. Siempre las abuelitas estaban hilando y el marido estaba asando papas, convidando mate, los hombres en la tarde, en la noche se dedicaban a convidar mate, y las madres, las tías, todas trabajando, y comían papas. En la casa donde yo nací era así también, también había fogón, una inmensa casa y un fogón afuera, en la casa de al lado. En la casa de mi abuelo siempre fue así, la casa del fogón al lado de la garita, muy cerca, apegada a la casa. Cuando yo era niña me gustaba ir a la casa de mis abuelos, nos calentábamos los pies en el fogón, en brazos de los abuelos, mientras ellos conversaban nosotros nos quedábamos dormidos. Sobre todo me gusta acordarme de los regalones de los abuelos⁶⁵.

Las “cocina fogón” son pequeñas, encerradas & oscuras. La unidad programática & su amplitud —su vocación—, se define según la potencia del fuego & la extensión de sus bordes, la luz irradiada, claridad & penumbras. Era un volumen accesorio a la gran casa de tres pisos. Es un universo aparte, emancipado. Es el lugar “día”, el lugar “sol”, espacialidad de lo cotidiano en el sistema habitacional Mapuche Williche, donde se manifiesta la división sexual del trabajo agrícola en el hogar: allí, a orillas de las brasas, las mujeres transformarán el vellón salvaje de las ovejas en “lana” & los hombres, construirán relaciones sociales con los ajenos o distantes.

EL MACHIMBRE & LA CAJA Y ESPIGA

Relevante, en la construcción de las casas de tres pisos & los fogones, era la utilización de complejas & elaboradas técnicas de machihembrado en la estructura, los forros & las cubiertas, sobresaliendo elaborados ejemplares de “caja y espiga”, “cola de milano” & “horquillas”. En la totalidad del maderamen necesario a la construcción de una casa, el gesto cultural del machihembrado —a manos de los carpinteros—, introduce en las maderas de la estructura, la diferenciación sexual necesaria a todo intento de levantar una casa capaz de autosostenerse, soportar las cubiertas laterales & las techumbres: en el coito de los machos & las hembras, nacimiento & aparición del ensamble & la pieza única, unitaria, amplitud & superficie. Así, el machihembrado incorporaba a la casa —desde lo cultural—, una cualidad adaptativa contra las aguas & las garúas,

⁶⁵ Entrevista a Gladys Quintul.

el viento & la tormenta, el paso del tiempo & la memoria & sus olvidos, esa voluntad –salvaje–, de disgregación de los materiales de los objetos. Entonces,

“Las casas estaban hechas para la lluvia, para el viento, todo eso, las casas antiguamente eran muy firmes, muy bien hechas, de madera robusta, buena madera, lo mejor, y eran espigadas. Así era la casa donde yo nací, en vez de clavos tenía tarugos, caja y espiga”⁶⁶.

El machihembrado no sabe de clavos, no los necesita. Su deseo es la atadura eterna, donde el único intermediario es el conocimiento del carpintero & su habilidad de ir soldando los trozos de madera. La arquitectura resulta de ese “amarre”, en la pasión de la madera domesticada & desnuda:

“La aprendí con mi papá, cuando trabajaba ponía la base nomás y marcaba cuánta distancia era. Los hoyos pa’ poner los postes, ya sabía las medidas y los hoyos de los postes los marcaba, los íbamos cortando los pedacitos y dejábamos las espigas listas pa’ enchufarlas ahí. Eso era fácil, había que tener cuidado nomás de no errar las medidas/.../ No se trabaja con azuela. No, formol (formón) y barrenos nomás ocupábamos, y serrucho. Se marcaba, y se le hacían los cortes y de ahí formol. El hoyo igual, tres barrenazos, sus cuatro barrenazos y ahí formol. Usaba la medida del poste, si el poste tenía dos y media, bueno el hoyo también tenía dos y media, llegaba y se paraba, se enchufaba el poste y quedaba paradito, y quedaban firmes al tiro/.../ Hoy en día la gente no piensa mucho en lo que puede venir a futuro, terremotos, los temblores grandes. Antes se pensaba en eso y la gente hacía sus casas firmes, espigadas”⁶⁷.

La tradición parecía inmemorial, sin sobresaltos se transmitió de padres a hijos. No obstante, en el presente, una crisis terminal recorre el mundo de los carpinteros de la PuelMapu:

“Mi papá, Juan Quintul Huala, aprendió de sus abuelitos, así se transmitía, siempre fue así, todo lo que uno sabe de un oficio uno lo aprende de su familia, en ese tiempo en cada casa había carpinteros. Él era de San Juan de la Costa, yo creo que en la zona sur era todo casi la misma tradición/.../ Don José (el suegro), yo creo que todavía sabe hacer ese trabajo, el Osvaldo (su marido) es corte, clavo y martillo, pero antiguamente eran así. Mi papá yo sé que sabía de ese trabajo, pero la gente joven no”⁶⁸.

⁶⁶ Entrevista a Gladys Quintul.

⁶⁷ Entrevista a José Panguilef.

⁶⁸ Entrevista a Gladys Quintul.

No eran únicamente carpinteros. Eran horticultores-pastores & el oficio de carpintero era una práctica inscrita en el modo de vida, de igual valía que las otras habilidades & conocimientos, incluso su desempeño estaba determinado por la disponibilidad de tiempo:

“/.../era agricultor, nosotros todos. Hacíamos siembras, siembras grandes, tres, cuatro cuadras de trigo, limpiábamos, rozábamos, hacíamos roza y quemábamos, pasábamos bueyes, limpiábamos la tierra. Y mi papá se entretenía con eso, cuando no atendía el campo le atendía yo, por eso mi papá no trabajaba establemente de carpintero, cuando había tiempo nomás. Porque el trabajo de nosotros es como siempre he trabajado yo aquí: agricultura, crianza de ovejas, vacas/.../así nos criamos nosotros, trabajando”⁶⁹.

Ser carpintero & realizar trabajos de carpintería no es un asunto principal ni esencial en la vida laboral de los hombres de la PuelMapu. El acceso & la propiedad de la tierra permiten el despliegue de un modo adaptativo, donde el arraigo & la permanencia se manifiesta como lo propio del ser “horticultor-criancero”. La diferencia es lo Otro, el carpintero, un sujeto errante, viajero en el territorio que va de un lugar a otro, construyendo & cristalizando un oficio de tiempo completo:

“Tenemos que hacer una casa la hacemos nosotros mismos, tenemos que trabajar la siembra, lo hacemos nosotros mismos, criar animales, los criamos los mismos, todos los trabajos de uno, no busca gente. Pero pa’ hacer trabajo de carpintería, uno deja otro trabajo tirado, porque nosotros vivimos de la siembra, de lo que produce la tierra, los corderos, limpiar el piso de los corderos, ese es el trabajo de uno. Cuando es empleado uno, cuando trabaja en una parte, se trabaja en eso no más, si yo no tuviera tierra y fuera maestro, estaría trabajando de maestro en todas partes. Iría de pueblo en pueblo, así andan los maestros, yo tengo familiares, sobrinos, que andan así, viven en Valdivia, tienen su casa en Valdivia, pero no paran, están en Paillaco, en Angol, donde va la empresa paran”⁷⁰.

La velocidad es otro asunto contra la supervivencia de la tradición de los antiguos, los carpinteros, del machihembrador. El mundo en el cual se habita es ahora más veloz, la rapidez de lo moderno impone su ritmo en los quehaceres de las gentes & el desempeño de los oficios tradicionales. Así, los

⁶⁹ Entrevista a José Panguilef.

⁷⁰ *Ibid.*

carpinteros abandonan las lentas & prolijas maneras de antaño & privilegian la velocidad, no importando la calidad:

“Aquí hay algunos carpinteros, lo que pasa es que ahora los carpinteros de ahora eligen lo más fácil, lo más rápido, pero si hubiera una pega que tendría que hacerse así, el carpintero lo hace, nada más porque es demorón nomás, la gente de hoy en día trabaja de otra manera, es más demorón el trabajo ese”⁷¹.

En el presente, todavía quedan trazas de ese mundo de antaño. Sin embargo, ese mundo sucumbe ante la presión de la transformación moderna de la sociedad Mapuche Williche de la PuelMapu:

“Aquí en Rupumeika tengo un cuñado que se llama Segundo Raimilla y ese trabajaba así, todo espigado. Pero ahora último, como salió la moda y los otros maestros hacen lo mismo que los otros: corte y clavo, pinza y clavo nomás, ya ningún maestro trabaja como antes, hasta yo mi casa la hice así, sin espigas”⁷².

Al parecer, la tradición de carpintería, del machihembrado & las casas de tres pisos, vino desde el sector de San Juan de la Costa, en la provincia de Osorno. No es un hecho & una situación poseedora de una absoluta certeza, solo es una posibilidad. Incluso, puede corresponder a una tradición en esencia local, de ámbito restringido, no lo sabemos, carecemos de certeza. No obstante, las gentes de Maiwe-Maqueo-Weinawe & Rupumeika, enuncian –invocando la precaria memoria & sus recuerdos opacos–, a San Juan de la Costa como el lugar de origen de esta tradición de carpinteros:

“Allá en San Juan de la Costa. Las casas eran parecidas a las de Maihue, la casa de mi abuelo [de Maihue] tenía zócalo, tenía segundo piso, tenía tercer piso, y tenía corredor, era más chica nomás. La casa de San Juan de la Costa también tenía corredor, parece que todos los viejitos les hacían corredores a las casas, para dejar la leña que no esté mojándose, pa’ dejar las botas, pa’ dejar los zapatos mojados, pa’ dejar los ponchos cuando llegaban mojados, porque ahí no importa que se moje, se estile la ropa, en el campo se llega a veces con la ropa estilando”⁷³.

⁷¹ Entrevista a José Panguilef.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Entrevista a Gladys Quintul.

CORDILLERAS DE NEWEN

Los objetos en abandono & los objetos arquitectónicos & las tradiciones constructivas, siempre —a través de su estado de conservación & presencia—, parecieran referenciar el impacto causado por el paso del tiempo, como si el tiempo fuese algo con la capacidad de destruir las cosas & hacer desaparecer los estilos constructivos, aniquilarles & dar muerte, otorgándosele al tiempo una cualidad inexistente, impropia & ajena. El tiempo no destruye nada, no puede. Lo único que puede hacer el tiempo es permitir la destrucción. El solo ocurre &, de esa manera, posibilita un abismo temporal donde la arquitectura —al igual que todas las otras cosas—, puede acontecer & perecer como una ofrenda al delicado asunto de temporalizar la experiencia humana.

La arquitectura no muere a causa de la presencia & actividad del tiempo. Al contrario, ella es el tiempo. Incluso, ella no sucumbe a pesar del abandono del inmueble & su decadencia. En ese gesto, ella denota que sus esencias son otras & diferentes. En esta matriz & dinámica, en el proceso de resignificación cultural en el cual se encuentran los comuneros de los valles andinos de la PuelMapu, la posibilidad de la transparentada arquitectura Mapuche Williche de los últimos setenta años podría ser el retorno.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean & Jean Nouvel (2007). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Traducción de Horacio Zabalauregui. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Entrevista a Gladys Quintul, Rupumeica, Lago Maihue, 2010.
- Entrevista a José Panguilef, Rupumeica, Lago Maihue, 2010.

AÑIÑIR, ARQUITECTURA DE LOS MUNDOS POSIBLES

EL SENTIDO EN UNA CIUDAD CINEMATOGRAFICA

A lo largo de las autopistas se multiplican las referencias
a las curiosidades locales que deberían retenernos
aun cuando estamos de paso, como si la alusión al tiempo
y a los lugares antiguos no fuese hoy
sino una manera de mentar el espacio presente.

Augé (2005).

1. LA ARQUITECTURA & LO ARQUITECTURIZABLE

En los horizontes & vastedades del mundo, en cada uno de los baldíos donde hubieron de encontrar emplazamiento, las arquitecturas se manifiestan como un universo de objetos singulares. Ninguna arquitectura es igual a otra, incluso en aquellas donde una misma tipología ha originado un conjunto. Así, al ojear la ciudad desde las colinas aledañas o desde el paso nivel de la autopista que la conecta con otras ciudades distantes, ella recorta en el crepúsculo su particular “skyline”. Una línea, un horizonte artificial clavado en el muro del infinito. Entonces, entre la bruma de la lejanía, se entrelazan todos los volúmenes & ninguno de ellos, deja de ser la singularidad: son artefactos esplendorosos & mágicos, no en el sentido de cosas maravillosas, sino en cuanto manifiestan el vértigo del espacio, lo construido & su representación⁷⁴.

Ellos, los objetos singulares, son representaciones multidimensionales en un mundo real, objetos de borde, limítrofes. No pertenecen a un único ámbito: algunas veces parecen ser esculturas, también mercancías e, incluso, en otras, patrimonio. Sufren extrañamiento en su amor al borde. Entonces, traspasando un delicado límite, se transforman en Otra cosa, una diferencia radical & sustancial. Múltiples & diversos elementos se integran en un afán creativo & programático, originando espacios elaborados, posibles de mirar & ocupar, o simplemente ignorar o nunca vivenciar. Así, no solo lo palpable & lo expuesto a los miramientos de los habitantes & ocupantes de un espacio es la arquitectura⁷⁵. Ella siempre es un algo más, un oculto, un secreto que se articula en una trama de sentido: materiales & posibilidades tecnológicas,

⁷⁴ Baudrillard & Nouvel (2007).

⁷⁵ Baudrillard & Nouvel (2000).

diseños & programas, tipos & estilos, experiencias e imágenes culturales, deseo, seducción & motivos de los sujetos usuarios, todos ellos colaboran en la aparición —en los imaginarios sociales— de lo “arquitecturable”, el espacio donde se vive, se anda & se encuentra sentido, el lugar del hombre.

Un espacio arquitectónico es, en definitiva, una composición, una sucesión de secuencias encadenadas de sensaciones, instaladas en la memoria de los imaginarios, prolongaciones & virtualidad, juego & tránsito. En definitiva, el espacio de la arquitectura, es un espacio virtual, un *Otro* invisible elaborado en un recorrido en relación al desplazamiento & la velocidad⁷⁶.

No obstante, al mirar de reojo desde el vano de una ventana los caminares presurosos en la plaza dura de un centro comercial, extraviarse en los pasillos de un gran edificio de departamentos o al cruzar sobre una vía elevada la autopista al Sur, hombres & mujeres no son habitantes & usuarios de meros objetos dispuestos en la superficie de una ciudad. Al contrario, lo arquitecturable son tipos de artefactos a los cuales hemos denominado “artefactos de la imaginación”. Lo arquitecturable está hecho de los escombros & restos materiales acopiados en los muchos ojeos & experiencias que se depositan en el tiempo de la memoria, de los desplazamientos, las velocidades & los espacios. Los inmuebles & sus agrupaciones, los barrios & sectores, las periferias & los centros, las autopistas & los tendidos ferrocarrileros de los *subway*, la ciudad & sus conurbaciones, todos parecen ser siempre lo mismo. Envueltos en algo similar a la eternidad, cruzan la vastedad del tiempo, se fijan a su forma, se detienen & no se transforman.

Sin embargo, ello es solo una ilusión, un enmascaramiento, simulacro: en cada experiencia de hombres & mujeres, lo “arquitecturable” no se construye con los elementos fácticos e inmediatos, sino con las imágenes guardadas en la memoria.

En la arquitectura & sus artefactos de la imaginación, existe la implacable presencia —oculta—, de algo no dicho, algo que se manifiesta a manera de invisible, origen & sustento de Otra realidad: es la imagen tridimensional del mundo donde habitamos, un lugar situado más allá de las apariencias. Así, aquello transparentado en las cosas de la arquitectura —los volúmenes & los vacíos—, toda esa presencia en los vastos baldíos del mundo, es el sentido. Entonces, estamos en la umbralada de la arquitectura de los mundos posibles.

⁷⁶ Baudrillard & Nouvel (2007).

2. LO ARQUITECTURIZABLE & LA SECRETA CIUDAD DE LOS POETAS

Hombres & mujeres, arquitecturizan, emplazan construcciones & conectividad en su cavilar, habitan. Así, los poetas como cualquier otro habitante de las ciudades, también arquitecturizan e instalan su mundo arquitectónico en alguna vastedad de los territorios donde transcurre su existencia, en un tiempo histórico. Son habitantes & usuarios, arquitectos. Ardorosos e infatigables, elaboran una trama urbana donde despliegan de manera poética —esporádica o permanente— sus vidas & su poesía. Ese, es el lugar donde habitan los poetas, según decía Jorge Teillier:

“/.../ lo importante en poesía no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito, de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano”⁷⁷.

Confluencia & cruce de espaciotiempo, ese lugar es un sitio trascendente & muchas veces transparentado de magia que emerge desde una mundovisión. Es una representación & posee un sentido. En definitiva, se es habitante de una ciudad elaborada no solo con los materiales que entrega la propuesta urbana —ese palimpsesto donde se acumulan siglos de historia— sino, también, con los materiales de la imaginación social, el mito & la utopía. La ciudad de los poetas es un invento como invento es el poema, ciertamente real & verdadero.

3. *MAPURBE*, LA ANTIUTOPIA

El poeta David Añiñir Huillitraro es habitante de *Mapurbe*, una ciudad emplazada en los territorios de *Mapulandia* —referencia clásica a Disneylandia, el hogar del Pato Donald—, un lugar central al cual se sugieren todos los puntos cardinales de su realidad: “Somos mapuche de hormigón/ Debajo del asfalto duerme nuestra madre/.../”⁷⁸.

El poeta es un miembro especial en la categoría de los habitantes de la urbe: es mapuche, alteridad radical. Aun más especial en la cualidad de su materialidad, hormigón. Elemento fundamental en la arquitectura de la mo-

⁷⁷ Teillier (1971).

⁷⁸ Añiñir (2000).

dernidad, el hormigón es una piedra fabricada en los alambiques de la cultura. Es un artificio, un simulacro que ha adquirido vida propia. Denso, duro e impermeable, es un fósil de lo orgánico, es la muerte.

Mapuches fosilizados, ellos viven en la ciudad de Añiñir. Ella, la urbe, se emplaza en una explanada —emparentada al hormigón— cubierta de asfalto gris, los fuselajes del abismo. Esa costra endurecida & aceitosa es un cielo protector del sueño de la Otra tierra, “*la madre*”, la olvidada, la lejana & casi ajena, imposible de volverle a andar. No solo superficies & elevaciones también emplazamientos dislocados de una arquitectura insólita donde la noche —al otro lado del alquitrán— es abajo. Los abismos del asfalto son el espacio del cuerpo vivo que, inerte, permanece en el sueño. En la oscuridad se enmascara, también se transforma en un cuerpo vulnerable, cuerpo escondido & desaparecido. A pesar de su radical diferencia, no pueden hombres & mujeres mapuche, someterle a sus miramientos. La noche es abajo & no se puede entrar en ella, son los párpados cerrados del asfalto.

Arquitectura de los deshechos, de las excretas, una ciudad entera de mierda. En aquella metrópoli exultante, las fecas escurren desde las cloacas abiertas, contaminando. Hedor & miasmas derramadas a entera libertad. Saturación, anegamiento de los lugares & los emplazamientos, arquitectura del desagrado & la repulsión, un mundo apartado de la pureza, un sitio asqueroso & nauseabundo donde —paradójicamente— se puede nacer: “Nacimos en la mierdopolis por culpa del buitre cantor”⁷⁹

En mapurbe, los descendientes del héroe cultural son usuarios obligados del sistema de transporte público. En sus recorridos, trazan la segregación que les provoca la arquitectura de *Mapurbe*, cristalizada mediante la espera, la velocidad & la demora & la utilización de vías exclusivas, sean calles, avenidas & autopistas. Son los asalariados, la “servidumbre” de las clases acomodadas & dominantes, las lavanderas, los obreros panificadores, los feriantes & los vendedores ambulantes, adscritos a la categoría del comercio informal & subempleo: “Somos hijos de los hijos de los hijos/ Somos los nietos de Lautaro tomando la micro/para servirle a los ricos/.../”⁸⁰.

Mapurbe es una arquitectura de escenarios malignos donde acontece el daño mítico, la presencia de fuerzas provenientes de afuera de la tierra —los

⁷⁹ Añiñir (2000).

⁸⁰ *Ibid.*

Wekufe malolientes— destructoras de la armonía & el equilibrio. Una poderosa fuerza que exhala mal olor, la impresión en el aire de los efluvios de la descomposición, aparición de la presencia densa de la muerte: “La lágrima negra del Mapocho/ nos acompañó por siempre/ en este santiagoniko wekufe maloliente”⁸¹.

Así, arquitectura del ocaso, del crepúsculo & las sombras. Ella, se representa en las calles de *Mapulandia*, *Mapulandia street*. En su traza poseen esquinas frías & solitarias. Entonces, calles oscuras, umbrales de soledad & ámbitos de la muerte: la sangre derramada del apuñalado es referencia a la violencia de Mapurbe:

“Eres tierra y barro/ mapuche sangre roja como la del apuñalado/ Mapuche en F.M. (o sea, Fuera del Mundo)/ eres la mapuche ‘girl’ de marca no registrada/ de la esquina fría y solitaria apegada a ese vicio,/ tu piel oscura es la red de SuperHiperArchi venas/ que bullen a gorgotonos sobre una venganza que condena”⁸².

Mapurbe es un artefacto del pensamiento que puede estar en cualquier ciudad de nuestro país: en Iquique, Calama, en Antofagasta, en Valparaíso, en Temuco, Valdivia o Santiago. Ella solo existe en el imaginario social del poeta Añiñir, como muchas otras ciudades pueden existir en nuestros imaginarios, se emplazan en la memoria & el olvido: están hechas de retazos de experiencia vital, de vivencias & biografía, de materialidades & recorridos, de aquello capaz de perdurar & de eso otro, lo que puede ser olvidado. En esencia, ellas son invisibles & reales. En lo específico —en Añiñir—, *Mapurbe* es una ciudad occidental latinoamericana, colonizada desde la perspectiva de la diferencia del imaginario del poeta, la segregación & la marginalidad. Su arquitectura resulta de una oposición a una *Otredad*, un otro mundo en un *Allá* mítico, ajeno & fuera de la historia: “Oscura negrura of Mapulandia street/ sí, es triste no tener tierra/ loca del barrio La Pintana/ el imperio se apodera de tu cama”⁸³.

El poeta es un habitante —itinerante— de ciudades & pueblos emplazados en los territorios de la república. En cada uno de ellos desempeña su existencia & arquitecturiza. Entonces, se traslada de un lugar a otro, llevando los resplandores de un mundo de futuro, un lugar posible. Así, desde todos esos

⁸¹ Añiñir (2000).

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

lugares que ha habitado, Añiñir ha recogido diversos & múltiples elementos & los ha almacenado en la memoria. Entonces, en un momento de su vida, despliega sobre el baldío de la ciudad real & del papel en blanco la arquitectura de su invención, la arquitectura de los mundos posibles, el nuevo mundo. Así, aparece *Mapurbe* en la faz de la tierra & la poesía.

4. EL POETA AÑIÑIR & LA CIUDAD CINEMATOGRÁFICA

La óptica desde la cual se instala en el mundo *Mapurbe*, es la del poeta habitante & usuario de las arquitecturas vividas, visitadas & vistas en la urbe. Es un hombre que ha convivido con los eriazos, las torres de alta tensión, los pasos a nivel, las autopistas, las calles polvorientas, la densidad habitacional & los espacios públicos deteriorados. Añiñir es un sujeto urbano en la intemperie, un desamparado —transido de precariedad—, marginado. Un habitante de la denominada *Nueva Frontera*, aquella originada en el contexto de deterioro estructural de la sociedad mapuche rural⁸⁴. Un borde donde se ha instalado el gesto poderoso del olvido & sus vacíos. Así, el olvido & los eriazos, en el recuerdo & la vivencia, le han obligado dirigir la mirada hacia la mundovisión de sus ancestros, el pueblo originario mapuche. El olvido le demanda el ojeo de mundos vistos desde la lejanía. Es el miramiento del ajeno desde el medianero del borde, la separación del Sí Mismo & su *otredad*.

No es la Utopía del retorno lo que se instala en el imaginario de Añiñir. Ella no es posible porque su cavilar de sujeto urbano no se entrelaza a las problemáticas de la demografía o el territorio, no⁸⁵. En el periscopio de Añiñir se refleja la imagen de una *Otra* arquitectura, esa de los retazos & los fragmentos, las mezclas & lo híbrido, la densidad & los vacíos estremecedores, los espejismos de la lejanía en el asfalto caldeado & las calles inundadas en invierno. *Mapurbe* no es una Utopía, es el nombre de una ciudad real que el poeta Añiñir ha inventado para poder seguir viviendo su diferencia.

Es una ciudad cinematográfica. En la lectura de su poesía, es posible evocar la imagen de *Mapurbe* como una ciudad de anticipación, una antiutopía. En ella no existe el futuro, solo un presente denso donde atmósferas pesadas

⁸⁴ Antileo (2006).

⁸⁵ *Ibid.*

& oscuras, lugares solitarios, la violencia & la degradación, segregación & atomización, las redes informáticas, las interfases & la fuerza policíaca se entremezclan para entregarle a sus habitantes una ciudad capaz de producir desasosiego & fascinación. Ciudad de penumbras, de sombras recortando los volúmenes, de luces amarillas & neón multicolor, *Mapurbe* es la antípoda posmoderna de la Diagonal de los Casinos en Las Vegas, es el otro lado del espejo de una sociedad de opulencia & ocio. Definitivamente, es un artefacto de la imaginación posmoderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Antileo, Emilio (2006). "Mapuche & santiaguino: el movimiento mapuche en torno al dilema de la urbanidad". Disponible en www.mapuche.info/mapuint/antileo070700.pdf [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2008].
- Añiñir, David (2000). "Selección de poemas". Disponible en <http://meli.mapuches.org/spip.php?article30> [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2008].
- Augé, Marc (2005). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, Jean & Jean Nouvel (2007). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Traducción de Horacio Zabaljauregui. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Teillier, Jorge (1971). *Muertes y maravillas*. Santiago: Editorial Universitaria.

EL LUGAR DE EDWARD ROJAS VEGA
EN EL ITINERARIO DE JORGE LOBOS CONTRERAS:
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA ANTROPOLOGÍA POÉTICA

1. OLD MINE, THE DISAPPEARED PLACE
[THE GHOST OF MARILYN MONROE]

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/
Ella es una nube/
Que el viento conquistó.

Eduardo Parra Pizarro, *La conquistada*, 1975
[Los Jaivas].

Tú me preguntas cómo fue el acoso aquel que obtuve/
Metes la lengua en mi cabeza/en mi pensar, en mi algo/
Y bien: te dejo suponer que abandoné mi pueblo/
Que huí rompiendo el crudo umbral como un puma aterrado.

Patricio Manns de Folliot, *El equipaje del destierro*, 1982.

A inicios de la década de 1950, nace en el hospital de Mina Vieja Edward Rojas Vega. En ese tiempo, el poblado de Mina Vieja era un dispositivo de viviendas obreras de mineros, emplazado a casi tres mil metros de altura sobre el nivel del mar en medio de los contrafuertes de la cordillera andina de la Región de Atacama. En ese poblado vivió & creció el niño Edward Rojas Vega. Un lugar maldito & polvoriento, desolado e irremediabilmente condenado a desaparecer: en el inicio de la explotación cuprífera, la Compañía Andes Copper Mining Co. —entre enormes cerros desnudos e inhóspitos & sobre un terraplén formado con los deshechos de la faena—, instaló el campamento minero [la mina de Potrerillos tuvo un especial método de explotación subterránea

mediante el sistema de “hundimiento de bloques” dados los excelentes resultados alcanzados en otras partes del mundo⁸⁶. Era un poblado de pequeñas casas de calamina & bloques fabricados con la escoria de la fundición cuprífera]. Un día, los derrumbes en el interior de la mina abrieron un forado en la superficie de la tierra & en la vida de los mineros & sus familias. Entonces, el pueblo de Rojas Vega, sin aviso previo, acabó desapareciendo en ese abismo infernal, apocalipsis del lugar [no obstante, la tragedia, el pueblo & su horroroso destino se transformarían en el otro lado del espejo en la memoria de Rojas Vega].

Así, al cumplir siete años de vida, & carente de un espacio de arraigo, ese día del apocalipsis del pueblo comenzó la mágica & extraordinaria travesía de Rojas Vega hacia [en] la Alteridad. Intentando no desaparecer junto a su caserío polvoriento & silencioso, Edward Rojas Vega inicia su andar rumbo de la diferencia cultural & se desplaza hacia lo Otro, & sin derramar lágrimas & sin ni siquiera mirar atrás, cruza los umbrales de la vastedad & sospecha en ella la existencia de una profusa diversidad oculta en el aparente del mundo. Su viaje es una huida & una silenciosa & secreta búsqueda, intentando recuperar su lugar en el mundo, lograr definitivamente escapar del abismo & los maleficios de la Modernidad.

Entonces, en el transcurrir de años, mientras su itinerario magnífico se despliega implacable, rumbos del SUR, Rojas Vega se va transformando también en un Otro, diferencia de la diferencia en el doble giro de su liminidad, la memoria de la tragedia vividas opera & marca la traza del andar & los encuentros. El viaje en la diferencia trasparente el oscuro mundo & la inmensidad se dibuja en el imaginario de Rojas Vega & sus itinerarios se metamorfosean una & muchas veces, el mundo se le aparece como vasto & profundo, esencialmente diverso & profuso. En ese momento del viaje de años, Rojas Vega está entero transparentado en el anhelo de la diferencia [los diferentes lugares & las distintas configuraciones culturales] & siempre dispuesto a la experiencia de lo ajeno & lo distante, el otro lado del horizonte [pasajero de la vastedad, entero repleto de lejanía] es lo único posible.

⁸⁶ Delcourt (1927).

2. UN LUGAR AL OTRO LADO DEL ESPEJO [LA APARICIÓN DE LOS PALAFITOS CHILOTES]

Me pregunté si la quietud del rostro de aquella inmensidad
que nos contemplaba a ambos significaba un buen presagio o una amenaza.
¿Qué éramos nosotros, extraviados en aquel lugar?
¿Podíamos dominar aquella cosa muda, o sería ella la que nos manejaría a nosotros?
Percibí cuán grande, cuán inmensamente grande era aquella cosa
que no podía hablar, y que tal vez también fuera sorda. ¿Qué había allí?

Conrad (2013)

No tiene miedo. En las noches, todavía despoblado de sentido & carente de arraigo, cruzará al Otro lado [la Otredad de los archipiélagos septentrionales de la Patagonia], sospecha e intuición, arribo:

“Y luego llegamos a Castro. Cuando vi los palafitos de Castro fue otra revelación. Yo había estado muy interesado en el tema de la arquitectura sin arquitectos/.../Entonces, al ver los palafitos, fue ver esa arquitectura sin arquitectos: arquitectura vernácula hecha por la gente, sin necesidad del trabajo de los arquitectos. Era como que el libro se volvía realidad y me di cuenta de que en Chile había un lugar donde era posible reconocer una arquitectura vernácula”⁸⁷.

No obstante, el miramiento de Rojas Vega sobre los palafitos no solamente es la constatación & reconocimiento de la representación de un hecho arquitectural sino, también, la constatación de la existencia —en el imaginario del arquitecto— de una matriz de búsqueda de arraigo & de materiales fundantes a su propuesta arquitectural, sea en el ámbito de la obra o del desarrollo paradigmático. En definitiva, el encuentro de Rojas Vega con los palafitos de Castro se constituye en un encuentro con el Otro lado del espejo & la profundidad & densidad signica de la Alteridad, esencialidades, el espeso & misterioso depósito de los materiales originales: los palafitos & sus características arquitectónicas, su emplazamiento & su patrón de asentamiento, el paisaje & el territorio, las gentes & sus usos y costumbres [estilo de vida o modo adaptativo y/o Weltanschauung] son todo lo más aboslutamente opuesto al lugar perdido en su infancia [el espacio arquitectural en donde el arraigo se desvaneció], el caserío de Mina Vieja. Es una “revelación”, sin duda.

⁸⁷ Mansilla & Rojas (2007).

Así, al contrario de Mina Vieja, en el fiordo de Castro, desde el abismo de las aguas quietas donde se refleja el azulcielo, a los ojos & miramientos de Rojas Vega, ahora emergen las casas montadas sobre pilotes gráciles & robustos. Es un Otro caserío buscando alcanzar la cúpula celestial, escapando de las oscuras profundidades del fondo informe [incluso desapareciendo las aguas, las casas & sus gentes seguirán allí, imperturbables].

A pesar de aquella certeza, otros diversos peligros acechan el noble & amoroso descubrimiento de Rojas Vega. Abismos de otras dimensiones & características amenazan con devorar el nuevo lugar de arraigo: la Modernidad se manifiesta contraria a la presencia de ese repertorio de objetos arquitectónicos & les decreta prescindibles, erradicación & ajuste del paisaje según la imagen objetivo del nuevo futuro. Así, ellos [los palafitos del fiordo de Castro] “adquieren una función sociopolítica al retratar la disputa que el ‘progreso’ había instalado en el mundo entero: tradición versus modernidad”⁸⁸.

Entonces, amagado en la posibilidad de una nueva pérdida, Rojas Vega se opone a la desaparición de este lugar de arraigo recién descubierto & abrazado [ahora —en su imaginario de forastero—, el lugar se le manifiesta como un destello epistemológico & paradigmático]. Anclado a ese arraigo, desarrollará su obra & su paradigma arquitectural durante cuarenta años & más [en todos sus espacios habitados, le acompañará Marilyn Monroe, como una metáfora de lo perdido en la tragedia de la infancia, presencia poética del pasado & del poder de la memoria]:

“Si un conjunto de edificios de madera construido sobre palafitos en el agua ha sobrevivido a terremotos, maremotos, incendios, al movimiento moderno en arquitectura, a la dictadura militar, al tiempo y a los gustos dominantes, significa que esa arquitectura, como respuesta creativa y adecuada a un espacio físico, social y cultural es pertinente. Ahí reside su fuerza”⁸⁹.

⁸⁸ Rojas & Elmúdesi (2014).

⁸⁹ *Ibid.*

3. LA “ARQUITECTURA DEL LUGAR” ES UN CONJURO EN EL IMAGINARIO DE ROJAS VEGA

/.../el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio
de sentido para aquellos que lo habitan y principio
de inteligibilidad para aquel que lo observa.

Augé (2000)

La invención & cristalización de la “*Arquitectura del lugar*” pareciera ser la traza completa de un pensamiento arquitectural originado en el acto reparatorio de conjurar la carencia, de volver a encontrar un lugar de arraigo & recuperar el sentido de la existencia —pertenencia e identidad—, apartando el flujo poderoso de la nihilidad Moderna & sus pulsos nefastos en las esferas de lo trascendente & sin duda. Así, el “*lugar*” es el motivo esencial del arquitecto & define, caracteriza & valoriza su obra [objetos contextualizados & fondo paradigmático]. La pérdida del lugar & el inmenso & brutal viaje —desde el desarraigo— en busca de un nuevo lar⁹⁰, su encuentro como acto reparatorio & la reiteración de esa mitigación en el proceso de creación de cada una de sus obras, en alguna medida puede explicar, desde la Antropología Poética⁹¹, el sentido de la vida del arquitecto. Entonces, en cada obra Rojas Vega reitera —una & otra vez—, la narrativa mítica de su viaje [huida] escapando de las fauces del abismo monstruoso, es el despliegue infatigable & *ad infinitum* de un guión humano, demasiado humano. Arquitectura en donde se configura el rielar de la fantasía & la magia⁹².

4. LA “ARQUITECTURA DEL LUGAR” DE ROJAS VEGA EN EL TRABAJO DE JORGE LOBOS CONTRERAS [ITINERARIO DESDE ARQUITECTURA LÁRICA A “EMERGENCIA ARQUITECTURA & DERECHOS HUMANOS”]

Una de las relaciones privilegiadas de Rojas Vega es Jorge Lobos Contreras [Punta Arenas, 1961], arquitecto titulado en la Universidad de Chile [1984], durante décadas un acompañante asiduo en la creación & el modelado de

⁹⁰ Teillier (1965).

⁹¹ Olivares (1995).

⁹² Olivares (2001).

conocimiento arquitectural en Chiloé & territorios aledaños, un “*compañero de grandes reflexiones*”, según Rojas Vega⁹³.

Lobos Contreras nació en Punta Arenas en 1961, es hijo de Juan Edmundo Lobos Barrientos [1936/1979], funcionario público en Tesorería de la República e Iris del Carmen Contreras Fernández [1938], dueña de casa. Su abuela paterna era de Chonchi & de ascendencia Mapuche/Huilliche [no obstante la adopción de apellidos españoles].

El trabajo de su padre le llevó a vivir en muchos lados distintos, Río Negro, Calama, Río Bueno, Valdivia & Ancud. Una vez titulado de Arquitecto, vivió en Ancud durante muchos años, Puerto Montt & siguiendo un antiguo patrón chilote de movilidad masculina relacionada al trabajo estacional [el modelo del “puestero” en la estancia ganadera de Patagonia], va & viene entre Madrid, Copenhagen & Venecia.

Su trabajo presente, “Arquitectura de Emergencia & Derechos Humanos”, deviene montado en muchas fuerzas e influjos. Según su propio relato, en primer lugar recuerda:

“/.../CALAMA 1973, 10 septiembre, 20.00 hrs., marcha de obreros de Chuquicamata, descendiendo de la mina a 800 metros sobre Calama con las linternas encendidas y sus herramientas en ristre, para defender el gobierno de Salvador Allende. En ese momento tenía 11 años y me prometí unirme a los movimientos sociales de igualdad y equidad”⁹⁴.

Luego, en un segundo orden cronológico & autobiográfico:

“/.../ANCUD 1978. Puntaje más alto de la PAA a nivel nacional lo que me permite ingresar a cualquier escuela de arquitectura en el primer lugar de admisión. No tengo ninguna duda prefiero la universidad pública & SANTIAGO 1979, ingreso a arquitectura en la Universidad de Chile, lo que consolida mi visión de trabajar por un mundo socialista y más equitativo”⁹⁵.

Así, a su arribo a Chiloé, este,

“/.../se transforma en mi laboratorio de ideas, donde todo lo aprendido y aplicado en el archipiélago en 12 años, es luego repetido en los distintos lugares donde trabajamos con EAHR (EMERGENCY ARCHITECTURE & HUMAN RIGHTS);

⁹³ Mansilla & Rojas (2007).

⁹⁴ Lobos (2017).

⁹⁵ *Ibid.*

Nepal, Jordania, Palestina, Siria, Mozambique, Zambia, Italia, Dinamarca, Uruguay, Chile, entre otros”⁹⁶.

No solo laboratorio de ideas sino, también, un espacio de encuentro & relación y reflexión con Rojas Vega. Allí, habrá espacio para la creación de propuestas originales en el ámbito de nuevos paradigmas arquitecturales, sean la “Arquitectura Láríca” & “Arquitectura Cultural”. Respecto de este asunto de creación & modelado del conocimiento, dice:

La Arquitectura Cultural surge en Chiloé en el paralelo 42° de latitud Sur, no se comprende sin la existencia del Taller Puertazul de Castro, pero su fundamento e inspiración última se encuentra en Jorge Teillier, en la Poesía Láríca cuando dice:

“/.../para mí lo importante en poesía no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito, de un espacio y tiempo que trasciende lo cotidiano, utilizando lo cotidiano”⁹⁷.

Entonces, Rojas Vega se aparece como una tercera fuerza e influjo [junto a algunas otras todavía no enunciados o desconocidas] en el quehacer actual de Lobos Contreras. En esa relación, el primero le muestra “los valores de la arquitectura con su profunda relación con los seres humanos de Chiloé”⁹⁸.

Es en este insumo, o aporte, donde se forja –entre Rojas Vega & Lobos Contreras– una costura magnífica & amorosa, terrible, invisible & secreta, otro abismo de sentido oculto en el aparente. Es decir, entre la tragedia de Rojas Vega mirando cómo su pueblo se hunde entre las piedras & el cascajo de la cordillera desértica, su huida al SUR en busca de arraigo & sentido [la revelación de los palafitos del fiordo de Castro como reparación de la carencia], & la invención del paradigma de “Arquitectura del Lugar”, & el quehacer presente de Lobos Contreras en distantes & diversos territorios de Alteridad en el dispositivo & formato de Emergency Architecture & Human Rights, se manifiesta este amarre & su consecuencia virtuosa. Según Lobos, Rojas Vega es un arquitecto de valor significativo porque pertenece a la clase de aquellos trabajadores en comunidades específicas, menos favorecidas o carenciadas & con claros valores humanistas⁹⁹.

⁹⁶ Lobos (2017).

⁹⁷ Lobos (2001).

⁹⁸ Lobos (2017).

⁹⁹ Lobos (2014).

Al resolver & reparar su propia carencia mediante el conjuro de encontrar arraigo al Otro lado del espejo, Rojas Vega inventa la “Arquitectura del Lugar”, teoría & método desde el cual, sin saberlo, Lobos Contreras captura & recoge una mirada antropológica de la Arquitectura, “/.../la fantasía y la magia de la arquitectura como fenómeno de impacto cultural”¹⁰⁰.

Pensamiento & obra de Edward Rojas Vega se derraman sobre el imaginario del colega. Ahora —años después e itinerarios diversos—, Jorge Lobos Contreras recorre el mundo regalando lugares posibles a quienes han perdido su lugar de arraigo a causa del abismo & los demonios humanos & mundanos [abismos parecidos o similares a los responsables de arrebatarle a Rojas Vega su lugar primigenio de arraigo & felicidad], la Modernidad.

A lo mejor, sin este influjo invisible & poderoso no sabríamos del paradero de Jorge Lobos Contreras. En la reciprocidad del “encuentro”, su existencia & trabajo también le otorga sentido a la vida de su colega & amigo, Rojas Vega, & lo mantiene lejos del abismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (2000). *Los no lugares/Espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Conrad, Joseph (2013) [1902]. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Ed. Juventud.
- Delcourt, Edmundo. (1927). “Monografía de la Andes Copper Mining Company”. *Boletín Minero*, 43 (334), 89-106.
- Lobos, Jorge (2001). “Arquitectura Cultural y Poesía Lórica”. *Revista Suelo Americano*, 3, 53-55.
- Lobos, Jorge (2014). “Carta de postulación del Arquitecto Edward Rojas Vega a Premio Nacional de Arquitectura de Chile” [manuscrito]. Copenhagen.
- Lobos, Jorge (2017). Comunicación personal.
- Mansilla, Sergio & Edward Rojas (2007). “Caminando por la cornisa de este planeta llamado Chiloé: Testimonio de Edward Rojas V., arquitecto”. *Alpha (Osorno)*, (25), 239- 259.
- Olivares, Juan Carlos (1995). *El umbral roto. Escritos en Antropología Poética*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino. Fondo Matta.
- Olivares, Juan Carlos (2001). “Pensamiento y obra / Entrevista al Arquitecto Jorge Lobos”. *Revista de Arquitectura*, 8 (9), 38-51.
- Rojas, Edward & Bárbara Elmúdesi (2014). *Palafitos de Castro/Chiloé: patrimonio vernacular contemporáneo*. Santiago: Salesianos Impresores S.A.

¹⁰⁰ Lobos (2001).

Teillier, Jorge (1968). *Crónica del forastero*. Santiago: Arancibia Hnos.

Teillier, Jorge (1965). "El poeta de los lares: nueva visión de la realidad en la poesía chilena". *Boletín de la Universidad de Chile*, 13 (56), 48-62.



MONSTRUOS COMESUEÑOS

MUSEO & ALTERIDAD CULTURAL EN EL ARCHIPIÉLAGO DE CHILOÉ

Por todos los caminos de la noche te acercas,
a lamerme los sueños, a sembrarme el insomnio,
a mantenerme abiertos los párpados pesados y,
al aclarar el mundo, me pregunto hasta dónde
debí haberte dejado que entraras de repente
por esa puerta abierta.

Patricio Manns de Folliot, *El pacto roto*, 1982.

En la oscuridad plena de las noches de lluvia, el atratrao atraviesa presuroso el piso de anchos tablones. En el rescoldo de la estufa de hierro enlosado, se enfrían las cenizas de otro día que no existe más. En el entretecho, los gatos pequeños abren los ojos para que la nueva mirada se adentre en la oscuridad. Afuera, en la profundidad de la ciénaga salobre sucumben los reflujos de las altas mareas. Sin que nadie pueda verlo nunca, la espuma de la sal refule en los ojos ciegos de la noche. Entonces, la luna abandona el mundo. La oscuridad victoriosa proclama la muerte de las luces. Ahora, el mundo es una esfera negra repleta de maleficios:

“El atratrao es bicho que el hechicero domina para ponerlo en la casa. Tiene mucho arte mágico para hacer mal. Es un bicho que se alimenta de la lana o de la transpiración del cristiano. Se alimenta también de la flema del cristiano, de eso se mantiene. Come en la noche, le come la flema y el aliento a uno, las transpiraciones que quedan en la ropa, afecta toda la fuerza. Vive en los esquineros de la casa, en los rincones húmedos de los dormitorios. Corre muy rápido, tan rápido que uno no lo ve. Adivina el pensamiento de uno y escapa. A la gente la seca, la echa a perder, la deja en malos estados. Es un profesional para robar los sueños, presto toma el aliento y se roba el sueño. Viene y, como uno está desvaído, toma el sueño. Para combatirlo, lo único que sirve es el agua del mar grande que se bota en las esquinas de las casas. Cuando está en la cocina, se hace curanto de mariscos quilmahues, es para vaporizar la casa con el mar”¹⁰¹.

El atratrao es un monstruo de la noche, un ser mágico, sobrenatural, monstruosidad maligna. Lejos de la luz, durante el día dormita en los rincones

¹⁰¹ Entrevista a José Clodomiro Merilicán Lindsay, Llanco Bajo, Chiloé, 1993.

de la cocina o de los dormitorios. En la noche, cuando todos sus habitantes se han dormido, hambriento buscando comida, abandonará su guarida. En su lomo de animal pequeño ríela la escasa resolana de la penumbra. Se alimenta de los sueños de los hombres & de las mujeres, es un comesueños. Un monstruo chupador de la oscuridad. El rastro feroz del atratrao es trazo de muerte severa. Esa muerte, la muerte mágica que solamente amenaza a los durmientes que sueñan, a las mujeres & hombres de la casa. En su desamparo, a lamerle los fluidos vendrá el atratrao, a lamerle todos los alientos & flemas hasta arrancarle los sueños. Entonces sabremos que, sin ellos, un hombre o una mujer habrán perdido su humanidad, dejan de ser, se transforman en otra cosa. Otros. Carecer de sueños es el fin de la diferencia, el fin del hombre. Es el retorno a la naturaleza, al mundo indiferenciado de las cosas, abandono, muerte paradigmática.

En las islas del archipiélago de Chiloé, en Puerto Ichuac, en Caulín, en Detif, en Caguach, en Quinchao, en Quehui, en todas partes, la noche está repleta de peligros. No solo el viento & la lluvia existen como peligros, están también los monstruos mágicos de la oscuridad, los hijos de los brujos: el machucho o el atratrao. Ellos hacen posible que la fragilidad del hombre se ahonde. Entonces, en ese abismo, la vida se descubre efímera, se palpa fugaz. El futuro no existe, está condenado a perecer en alguna noche aciaga. Aquí, el maleficio es la inmediatez humana, mucho más que el mar, las embarcaciones, la cestería, la cerámica & todas las otras cosas del mundo.

En la imagen del hombre que duerme, cubierto en tibios cobertores de lana de ovejas tejidos a telar, su inmovilidad es un aparente. El hombre puede soñar. A pesar de ella, a pesar de sus ojos cerrados que nada ven, en los sueños el hombre vive otra experiencia. En los universos oníricos, el hombre puede trascender el despoblado monótono de su cotidiano, viajar lejos de casa. Este hecho es su alteridad, el signo definitivo que le aparta de la naturaleza. Ese es el movimiento que trae al mundo la posibilidad de instalar la cultura. El hombre se aleja, marca a sueños su diferencia. Solo apartándose puede el hombre poblar de signos el vacío al cual ha sido arrojado.

Sin embargo, en ese otro mundo del sueño la tragedia también está presente. Parapetado en los pasadizos olorosos & multicolores del imaginario, el mito maléfico, la monstruosidad, le muestra al hombre la inaccesibilidad al tiempo total. No es posible la eternidad. El arribo al absoluto está negado. En las islas del archipiélago de Chiloé la negación de la eternidad es asunto de

los monstruos. En estas gentes no existe la vastedad sin fin. El hombre no es el dueño del tiempo, a pesar de que empeñe su vida en instalar cronología al transcurrir. En las noches, en las esquinas oscuras de las casas, el corazón del comesueños ansioso palpita esperando a que el hombre se duerma e indefenso sueñe. El atratrao es la nihilidad del otro mundo que, como una paradoja, habita en nosotros mismos.

El mundo cotidiano de las islas del archipiélago es un mundo traspasado de sortilegios. Sin embargo, la presencia de ellos no se hace explícita al primer miramiento del indagador. En Chiloé, el mundo es una máscara de otro mundo. Aquí, todas las cosas, además de referirse a sí mismas, también refieren a otro orden fenomenológico: cuando los hombres que urden cestería deben ir a lejanos lugares a buscar quinileja, no remontan ríos, no cruzan lagos ni lagunas, no navegan en los canales ni se adentran en los golfos. Es probable que el viajero pueda encontrarse con el resplandor del barco fantasma, *El Caleuche*. Los canastos confeccionados por un tejedor que ha visto a la mágica embarcación son malos canastos. En Chiloé, los canastos al igual que las esquinas de las casas, al igual que otras cosas, no son lo que parecen ser. Aquí, en esta última frontera, los objetos no son objetos, son artilugios contruidos con los materiales del sortilegio mágico.

El despliegue museográfico de esta alteridad, que se enmascara en el aparente, no tiene cabida en las vitrinas de nuestros museos, al menos tal como hasta ahora las hemos contruido. La instalación de un museo de la alteridad chilota supone que el atratrao no nos arranque los sueños. Este hecho sería una muerte severa para el etnógrafo que pretende resguardar el patrimonio de la otredad, llenando el vacío insignificante de los recintos existentes.

Agradecimientos/al colega Yuri Jeria Muñoz
In memoriam/Pedro Delco, indígena chono
Ancud/Detif/Puerto Ichuac

AVERÍA EN LA SALA DE MÁQUINAS

LA COLECCIÓN ANTROPOLÓGICA DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL
DE VALPARAÍSO

Cada lágrima derramada con pasión es un grano de arena robado al desierto del vacío:/
cada beso es una llama para el resplandor de los muertos.

Rojas (1981).

La Antropología es el relato del encuentro entre hombres, entre estilos de vida diferentes¹⁰². Así, en nosotros, antropólogos, aclara un augurio, un estigma. Estamos involucrados en el encuentro. Estamos también sometidos al acoso imperecedero, a la sospecha, a los manifiestos del temor de los otros. Aquella certeza nos arranca llantos, nos obliga a la vigilia. Estamos marginados, dolidos. Estamos ataviados de máscaras plasmadas por la violencia. Nuestros rostros se han engalanado. En el fondo del atavío, en la penumbra, reposan los rostros del hombre, nosotros maniatados, ellos maniatados. Así, por los designios de la intolerancia, sobrepasados, muchos hombres, estilos de vida, antropólogos, sucumben en el encuentro.

Herido e iracundo, a veces logra el hombre saber algo acerca de la existencia del mundo, de sus cobijados. Sabe de sí mismo, de su ir transido. En el mundo, la idea arremete la materia. Cuando el hombre sucumbe, la idea pareciera desaparecer. La materia orgullosa proclama su libertad. Se otorga un devenir abandonando el tiempo mundano, alejándose del hombre, negando la historia. En su huida, la materia instala su ausencia. Sin embargo, a todos los pesares la idea sobrevive. Ahí, los motivos del hombre le nutren. Valparaíso es un enorme pesar, una idea, un olvido repleto de las injurias del mundo, de los hombres.

“Aquellos que desembarcan en Valparaíso, que beben en los bares de la Plaza Echaurren, que hacen el amor en la costanera o en los viejos hoteles destartados, que deambulan por Playa Ancha, la calle Clave o el Barrio Chino; que se asoman a las balastradas de los cementerios colgando como balcones sobre el plan, que transitan por los vericuetos de los cerros y suben y bajan interminablemente por los ascensores enfermos, bajo la niebla o los aldabonazos

¹⁰² Olivares (1986), p. 51; Olivares & Quiroz (1987), p. 55.

del viento de otoño; o aun aquellos que devuelven la amarga vida lanzando su desamparo al mar desde la Piedra Feliz; los que despertaron una vez en la noche acosados por el bramido del Toro o soñaron con unas piernas que esperan siempre en los alrededores de la Plaza de la Victoria, o escribieron un nombre borroso y solitario en las paredes y las mesas del Roland Bar, no saben que Valparaíso de hoy es un puerto construido piedra por piedra sobre otros innumerables puertos que desaparecen bajo los pies, enterrados por la pesada ligereza de ciertos materiales que segrega el tiempo¹⁰³.

La colección antropológica depositada en el Museo de Historia Natural de Valparaíso es un refulgir. En cada objeto arde un fuego. Los fuegos son alimentados con las navegaciones de los vencidos, los injuriados, los ignorados, los hombres ausentes. Así, algo está oculto en los objetos. A eso es posible referirse mediante un relato, un discurso, un poema. Es una certeza, podemos arrancarles a los objetos su misterio, las realidades de los hombres ausentes. Incluso, podríamos caminar lejos con ellos. En Valparaíso, en esa inmensa bodega, las realidades permanecen todavía ocultas, mal almacenadas, sometidas a los rigores del mundo, de nosotros los hombres. En Valparaíso andamos los ausentes buscando las ausencias. Al parecer, ahora estamos obligados al encuentro.

La naturaleza implacable se ha manifestado en terremotos, en inundaciones que provocan un inmenso daño a la colección antropológica del MHN. La magnitud de los daños se ahonda todavía más cuando se comienza a percibir la tarea efectuada por los aficionados. La profesionalización de la antropología adquiere particular importancia para comprender algunas de las muchas aristas del problema.

La realidad ausente fue injuriada porque los objetos fueron tratados solo como objetos. Aquí, la ingenuidad, la ignorancia vinieron a desplegar junto a la garúa, sus plumas de otoño. Ese vuelo acabó. Sin embargo, su estela quedó, allí, en los objetos. Esto impone una tarea ardua, lenta, llorosa. A veces sucede, las ausencias no pueden retornar.

Nosotros no hemos heredado una tradición antropológica. Nosotros, las generaciones jóvenes, hemos heredado de los aficionados, de los autodidactas, una falta de respeto por nuestro quehacer, nuestro oficio amoroso. Estamos sometidos a la sospecha¹⁰⁴. En los centros urbanos de provincia, los aficiona-

¹⁰³ Manns (1972), p. 50.

¹⁰⁴ Olivares & Quiroz (1987), p. 59.

dos, los autodidactas, se reúnen en asociaciones, institutos, sociedades, etc., todas ellas traspasadas con el carácter de “científicas”. Al correr de los años, se transforman en grupos de poder que actúan sin control, debido a la carencia de una legislación apropiada, de una política cultural clara, certera. Así, incurren en errores nefastos, muchos de los cuales causan daños irreparables a los objetos, dejando en la ausencia absoluta a las realidades ocultas en ellos. Además, el oficio de antropólogo se resiente, se desprestigia. La integridad del ser humano sufre agravios. En las sociedades científicas de provincia, los aficionados, salvo honrosas excepciones, no poseen un respeto por las diferencias de los estilos de vida. Son aquellas diferencias las que permitieron el desarrollo de la antropología. También ellas marcan los derroteros de nuestro oficio. En el aficionado sólo importan los objetos.

Insisto, la colección antropológica del MHNV muestra las huellas de esta concepción arcaica de los objetos, los museos, la tarea antropológica. Vengan a mirar las vasijas Aconcagua Salmón pegoteadas con neoprén. Vengan a mirar los huesos traídos desde Quereo, los muchos kilos de cerámica fragmentada, recogida ansiosamente en el litoral. Aquí, la injuria ha creado objetos a partir de otros objetos. Vengan a mirar cómo la ignorancia no ha respetado siquiera la historia de los objetos. Vengan a mirar a los gusanos de las polillas atragantados con atavíos pascuenses, confeccionados en plumas, en fibras vegetales.

Una colección antropológica es un sistema. Sus componentes, sean los objetos, la documentación, los embalajes, etc., se relacionan en función de los objetivos propuestos por el coleccionista. Así, el azar muchas veces no participa en la estructuración, en el funcionamiento del sistema. Esta temática aún no recibe la suficiente atención en la tarea de la antropología en el ámbito de los museos. Un trabajo reciente acerca de la documentación de naipes Aonikenk, entre algunos de sus logros destaca que

“/ / el estudio de los naipes ha permitido corregir un antiguo error, como es su pretendida afiliación mapuche, hipótesis que ha quedado descartada por ausencia de pruebas sólidas / / ha sido posible reunir las dos partes de la misma baraja que permanecieron separadas por muchos años”¹⁰⁵.

Los objetos depositados en el MHNV, al recibir una nueva numeración, al ser agrupados en regiones definidas con profunda arbitrariedad, al ser subdivi-

¹⁰⁵ Quiroz & Massone (1988), p. 13.

didados según la naturaleza de su materia prima, permitieron que muchas de sus colecciones se disgregaran. Así, solo en los objetos arqueológicos, más de tres mil de ellos forman un caos, un tremendo desafío. El arqueólogo que acepte la tarea estará obligado a realizar una excavación en la bodega, en los documentos, en el recuerdo de los descendientes de los hombres que donaron colecciones, de los hombres que vendieron colecciones.

Estamos en Valparaíso, en el umbral todavía. La bodega donde permanecen los objetos es un mundo en el mundo. No es un mundo de objetos, es un mundo de estilos de vida. Nuestro oficio intentará reparar las averías. Solo entonces los barcos muertos volverán a sus navegaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Manns, Patricio (1972). *Los terremotos chilenos*. Santiago: Quimantú.
- Olivares, Juan Carlos (1986). "El exilio de la fragancia resquebrajada o una reflexión en torno a la antropología". *Boletín Museo de Cañete* 2: 51-69.
- Olivares, Juan Carlos & Daniel Quiroz (1987). "El umbral roto: la mirada antropológica". *Boletín Museo de Cañete* 3: 55-71.
- Quiroz, Daniel & Mauricio Massone (1988). "Los naipes Aonikenk en la Colección Etnográfica de Jorge Schythe". *Museos*, 1, 1-16.
- Rojas, Gonzalo (1981). *Del relámpago*. México: Fondo de Cultura Económica.

SHAMANES EN LA GARÚA

ANTROPOLOGÍA POÉTICA DEL JESÚS NAZARENO DE ISLA CAGUACH,
ARCHIPIÉLAGO DE CHILOÉ

1. FORASTEROS EN LA NOCHE

Entonces, no hubo ningún otro lugar en el mundo donde poder ir, carentes de refugio nos quedamos allí, esperantes en la fría noche. En la cúpula de la torre de la iglesia de Santa María de Achao, arañando a gritos de socorro en la mejilla dura de las campanas, jinetes en la tormenta.

Al rielar la luz de madrugada en el candil de las olas, esperanzados los llenos de gozo, escuchamos voces en la lejanía de las aguas adentro.

A plena luz de día supimos ciertamente de ellas. Desde la niebla, soberanas, emergieron las proas de las lanchas, los navíos enteros pintados de amarillo, rojoazul, lanchas de otro mundo que venían desde isla Caguach.

Entonces, pareció que podría haber un lugar en aquella otredad para nosotros, una tierra de garúas en medio del océano.

2. NAVEGACIONES A CAGUACH SHAMAN

Antes de anochecer, habilitados cruzamos el umbral del agua, entramos en nuestro asombro, sentados en la cubierta de la lancha marina del capitán Alberto Ruiz.

En la rampa de Santa María de Achao, River Phoenix contemplaba las cartas náuticas trazadas en el cieno del fondo.

Nosotros navegamos en esos canales profundos de aguaverde hasta la vez primera de la fiesta de Jesús Nazareno de Caguach, el poderoso en aquellas benditas lejanías, jinetes en la tormenta.

El viento de travesía azota la embarcación. Ateridos los viajeros se refugian de la lluvia, se ocultan en la bodega repleta de estacones de luma. Bebiendo mate amargo, otros pretenden apartarse del atardecer frioso. El etnógrafo, en silencio mirando rastros de futuro en la oquedad de la ventana rota de una casa de alto en isla Quenac.

El capitán busca en las aguas el cadáver de su hermano muerto en el naufragio del último invierno. Una muchacha herida de muerte lanza por la borda la fotografía del amado ausente.

3. LUZ DE BRUJOS

Embarcados en la lancha *Gina II*, una noche de lluvias, cruzamos Pasaje, el angosto canal que separa isla Quenac de isla Caguach. Luces de brujos titilan en la oscuridad queriendo engañar a los navegantes de la noche, el resplandor de la muerte que amenaza a los viejos, a los viajeros que retornan a casa.

Ellas no pudieron hacernos extraviar el camino. En la madrugada, en la lejanía vimos el fanal de una lámpara de kerosene, encendida por un promesero. Entonces, a pesar de la tormenta, pudimos desembarcar.

4. BENDITAS EN LOS ARENALES

La fotografía enfoca los cristales de la Rolleiflex. El viento del noroeste arremete el ojear de Mariana Matthews, arrastrando sobre el asfalto de su memoria las hojarascas descoloridas del mundo para siempre perdido. En un recodo de la ruta, su amado Ricardo Mendoza se toma un copete de chicha cocida con Gabriel García Márquez.

Esas mujeres, las otras descalzas con sus atavíos & estandartes de color púrpura, esperando a orillas de las aguas, sobre los arenales grises, las morenas mirando el horizonte rumbo de isla Apiao, son las mujeres de la Hermandad de la Virgen.

Ellas, con sus pies mojados por la espuma de la marejada, una al lado de la otra, esperando. A los hermanos del pueblo de Apiao, esperando.

5. NAVEGANTES DEL FIN DEL MUNDO

Una mañana, los hombres jóvenes de isla Caguach, arribanos & abajinos, vinieron a la iglesia todavía vacía a ungir sus vidas tocando el manto del Nazareno poderoso. Entonaron cánticos, fueron bendecidos.

Desconfiando de la memoria, se peinaron, arreglaron sus trajes, se tomaron fotografías a color. En la chalupa de ciprés, los tripulantes embarcaron garrafas

de chicha cocida. Benditos navegantes salieron a remar las embravecidas aguas, buscando a sus hermanos de isla Apiao.

Después, todos quedamos allí, mirando en el horizonte el andar de nuestros hermanos. La isla de Apiao solo era un muro azul en el atrás de la lejanía, implacable, que nos separaba. Entonces supimos que el viento ni iba a amainar.

6. EL REGRESO DE LOS NAVEGANTES

Esperantes del regreso, atisbamos el adentro de las aguas en la escafandra del vidrio de la fotografía. Lejanas embarcaciones aparecieron sigilosas, desplegaron su envergadura hasta doblegar los pastos del viento de travesía, se acercaron agitando sus alas de tablazones de ciprés. Pudimos tocarles su casco maltrecho, escuchar el estallido del agua helada en la piel de los remeros.

Las mujeres de las Cofradías de la Virgen & el Nazareno poderoso, alegres agitaron sus manos saludando a los benditos en arribo, a sus hermanos de Apiao, los primeros en llegar.

7. MEDIADORES

Saltaron a tierra los patrones de imágenes, los últimos shamanes de las islas. Benditos iluminados que resguardan la santería. Ellas, frágiles, en su amparo se guarecen de todas las inclemencias, incluso del olvido que les arranca la pintura & del tiempo que corroe sus antiguas estructuras de madera.

En los negros ojos de Juan Andrés Millalonco aún se divisan las velas cangrejeras de las antiguas navegaciones para el acarreo de la santería.

Hurgando en los bolsillos de su paletó podremos hallar, plegada en silencio, la antigua papelería de los mapas confeccionados con el polvo fugaz de las estrellas, susurros que desde siglos orientan a los navegantes de los archipiélagos interiores.

8. IMÁGENES

Sin prisa, uno de los patrones de imagen venidos de isla Apiao, arrastró desde los arenales grises de la playa —hasta la rampa— una antigua caja de madera de alerce

desembarcada de la chalupa. Allí quedó ella, sobre el cemento humedecido, inmóvil, la caja de madera. Miramos en silencio, sentíamos que el viento amainaba.

9. OFRENDAS

En la iglesia, a los pies del poderoso, encendieron cirios los devotos promesantes. Los tripulantes del pesquero de alta mar, valdivianos, también pusieron sus ofrendas. Agradecidos los andantes.

Blancas, las velas vemos arder durante días. Cae la esperma sobre la piel de la Margarita Huenchur Ainol. Los huairavos vuelan a ras de las aguas. Velas encendidas, lágrimas para iluminar la crucificada oscuridad de la noche.

10. BANDA CAGUACH

El día de procesión, los músicos de Banda Caguach, sobre el barro, caminan en círculos alrededor de la iglesia, persiguiendo una misteriosa canción que habita en la garúa. Trazan el andar a golpes de bombo, tocan & tocan. Transparentados de júbilo, entonan pasacalles a su poderoso Nazareno. La memoria de los músicos de Banda Caguach está repleta de pájaros. Desde siglos, las partituras de todos los vuelos anidan en el barro de los pantanos. Tienen cuerda para rato,

11. MUERTE & REITIMIENTO DEL CHANCHO

Con su humanidad desparramada sobre el patio, el chanco parece una ballena a la deriva, una bestia que ha soltado anclas, un vagabundo de las islas.

Valorado en los arenales de la tarde, el animal se estremece, estalla su quilla, se rompen las cuadermas, los estanques dejan escapar oleadas de sangre. Agoniza. La sala de máquinas se inunda del aliento soberano de la muerte. Muere. En el cristal óptico de la Rolleiflex vemos cruzar fantasmas. La flor amarilla del espinillo emerge desde el otro lado del invierno, victoriosa proclamando el advenimiento. El Jesús Nazareno de Caguach abre sus ojos, otra vez.

El filo del cuchillo acerado asoma sus labios en el cuero duro. La carne fatigada muestra su mejilla al resplandor del acero. El beso de la muerte es una

promesa que nadie olvida. En las penumbras de la cocina fogón, el desguace de la estructura vacía. La carne pende de una viga enhollinada. El ruido de los motores aceitosos de las lanchas que se alejan de Caguach, es un fósil en los estratos de la noche. Aquella muchacha morena que cruzamos en isla Teuquelín, llorando se ha marchado para nunca más volver.

Sin fatiga, los cuchillos rebanan el músculo, la fibra rota & la vena vacía. El fuego derrite el caparazón destazado del animal, hierve la grasa en el perol de fierro fundido, sudan los hombres. En un pequeño tacho enlozado, beben chicha cocida con azúcar. Beben & beben. En una panera, las roscas dulces que acompañan a los chicharrones.

Muerte & reitimiento del chancho en el inicio de la festividad del poderoso de Caguach. Víctima sacrificial, bestia sagrada entregada en cuerpo & alma al temple de acero & el ardor del fuego. Clamor para decirle al poderoso que sus amados hijos están pronto a llegar.

12. JUEGOS DE BANDERAS

Juego de banderas en el viento de travesía después de la garúa. Juego solo de los fiscales & patrones de los pueblos de Apiao, Tac & Caguach. Festividad de mediadores que se vuelven a encontrar sobre el pasto de la explanada frente a la torre de la iglesia. Girar & girar las banderas de colores al compás de la música de la banda.

Alegres en su fiesta, patrones & fiscales, hijos de la Santísima Trinidad, se inclinan para saludarse, se miran reconocidos. Se tocan, se besan. Luego se apartan, estallan. Fragmentos de infinito que vuelven a oírse desde los bordes sagrados, como si se mirasen de una isla a otra.

13. TIBURCIO TUREUNA

Tiburcio Tureuna, el habitante antiguo de la isla Apiao, durante los días de la fiesta, no duerme. En la penumbra de la iglesia vacía, permanece en vigilia junto al Nazareno. Enciende las velas, junta la esperma, habla bajito. Tiburcio Tureuna no tiene apuro en alcanzar la mañana. Es un poeta que instaló el crucificado para acompañarse en la desolación de la noche.

14. GUIRNALDAS DE AVELLANO

Buceando en follaje puro de los renovales, durante días las mujeres rastrearon el fondo del bosque. Infatigables & diligentes reunieron las hojas siempre verdes del avellano & las hebras largas del boqui. Luego, bajo la atenta mirada de su poderoso bienamado, envueltas en su rebose de lana negra & repletas de amor, se sentaron una tarde completa en el interior de la iglesia a tejer guirnaldas. Las manos acostumbradas a tejer canastos, ligeras fueron entrelazando las hojas en el amarre de boqui. Al crepúsculo, desde el cielo de la bóveda hasta los pilares de la nave central, colgaron las olorosas trenzas.

15. PROCESIÓN

El viento norte hace crujir la techumbre de la iglesia repleta de fieles. A pesar de la violencia del temporal, los tarugos de canelo mantienen sujeto el envigado de la estructura. Es el noveno día, el apocalipsis, el inicio de la procesión.

El relámpago, que profundo hiere los ojos de los promeseros, es la imagen del Jesús Nazareno de Caguach. Su rostro, de madera policromada, cruzado de sangre, es el mascarón de proa de la eternidad.

Banda Caguach recorre la explanada, gira. El pasacalle se propaga como un trueno, rasgando el delicado velamen de la memoria. Nuestra cabeza repleta de recuerdos. Buscando el ángulo apropiado, la fotografía hunde su periscopio en la estratósfera del pasado.

Sentado entre las bancas de maño de la iglesia, River Phoenix ofrece Lucky Strike sin filtro a una muchacha que llora.

Al crepúsculo, el gentío camina silencioso sobre el pastizal húmedo. Las imágenes son llevadas en andas, se agitan sus ropajes de colores, gotas de agua resbalan sobre las mejillas de madera. Bernardo Vera Mancilla, el ciego del pueblo, restriega sus ojos en el manto púrpura del Nazareno. Los pescadores, los arrepentidos, los fieles promeseros de todos los pueblos, las primorosas princesas de las congregaciones, todo el gentío congregado, en silencio se inclinan frente al Jesús de Caguach crucificado en el aguacero.

16. CAGUACH SHAMÁN

Una noche tuve un sueño: bajo mis párpados cerrados, la oscuridad se quebró con el golpe del resplandor de un muro de fuego en el horizonte. Fuego en toda la profundidad de las islas interiores & sobre las ardientes aguas, un hombre caminaba en dirección de nuestras embarcaciones. Sin un lugar donde recibirle, en plena noche, salimos a buscar un puerto apropiado para su arribo. Hambrientos & trastornados, errantes anduvimos de marea por el archipiélago. A la madrugada, el anuncio: escuchamos el croar de las ranas.

En aquella isla construimos iglesia de madera de alerce. Entarugándolas, apuntalamos las vigas en la altura. Bailamos noches enteras al compás de Banda Caguach, cantando los gozos. Matamos un chancho, comer & comer. Concluidas las faenas, puse nombre a nuestro lugar sagrado. Se llamó Capilla Nueva.

Entonces, para que todo aquello que se ha narrado pudiese existir, instalé ojos de vidrio en el rostro ciego del poderoso Nazareno.

Isla Caguach/San Carlos de Ancud,
agosto 1995/junio 1996.

PATAGONIATANGO

CRÓNICA DE UNA EXPEDICIÓN A LA VASTEDAD¹⁰⁶

[ANTROPÓLOGO EN VIAJE]¹⁰⁷

1. LA NOMENCLATURA DEL GIRO

Glorioso prospera el pastizal amarillento en los espejismos de la inmensidad. En el pellejo asfaltado de la Ruta Nacional N° 237, ahora somos una pequeña caravana dispuesta a rodar en las mejillas duras del territorio. Otra vez en el camino, Kerouac. En silencio dar vueltas, alejándonos hacia el corazón del sureste, repletos de asombro hasta alcanzar el final de la calzada, dispuestos a perder el pensamiento.

Es cruce de culturas el camino a recorrer. Apariencia, un abismo en el espejo roto del tiempo, Kerouac.

Enfrentando la penumbra, la cordillera es una usina abandonada, Kerouac. Piedra vieja que se fragmenta bajo el peso de la noche. No hay humo en lo alto de sus grises chimeneas de basalto. Allí, en el amaine del viento, solo puede el ciprés tirar anclas. Entre las estructuras, enormes pájaros remontan los parajes del cielo, escuchamos el golpe de las alas del cóndor al cortar los rieles de la luz crepuscular.

“Me estoy volviendo loco por tu culpa, más que un loco/Te miro y me dan ganas de arrancarte el corazón./ Tú has hecho de mi vida un camino con espinas/pero también de rosas cuando me entregas tu amor”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Dedicamos esta crónica a Aníbal Toledo, hermano de mi madre. Todavía joven, abandonó su hogar, convirtiéndose en caminante. Durante muchos años anduvo de pueblo en pueblo. En una noche de octubre de 1956, a la edad de treinta y un años, murió atropellado en la carretera N° 68, a la altura de Curacaví. En noches de garúa, en algunos de los recorridos sobre los caminos del sur, he sentido su compañía.

¹⁰⁷ Nos parece dificultoso distinguir, en nuestro país, “un estilo de vida de las carreteras”, en especial en el sur. El remate de la Ruta Longitudinal N° 5, a la entrada de Puerto Montt, recién comienza a configurar algunos elementos distintivos: las gasolineras, el restaurante, hombre que arriban buscando alguna oportunidad, una muchacha que espera a un viajero que demora en arribar. Sujetos en tránsito. En nosotros, el asfalto de la carretera es algo ajeno todavía. Patagoniatango solo es un principio de relato antropológico, de otras carreteras en territorios diferentes.

¹⁰⁸ “Más que un loco”, canción escrita por Leo Dan, grabada por Leonardo Favio en 1988.

Patagoniatango, ojos girasol en el filo del horizonte, mirando en la profundidad del crepúsculo, a los cazadores aonikenk trepar el escarpado silencio de la luna rielando en los pastizales de la muerte. Girasol, nomenclatura del beso que traspasa de pesar mi cavileo.

2. TENDIDO FERROCARRILERO

En la meseta esteparia, antes de cruzar las negras aguas del alto Chubut, el tendido ferrocarrilero de Línea Sur es una estrella fugaz pudriéndose en la soledad de Patagoniatango, Kerouac. En El Maitén, un poblado fantasma, contemplamos las locomotoras con sus intestinos desparramados en el patio de máquinas de la estación. Quisimos encender sus antiguos hornos, Kerouac, soplando nuestro aliento en los ventrículos vacíos de las máquinas. No pudieron resucitar aquellas bestias, Kerouac. No pudieron. Esa noche, llorosos nos acostamos junto a ellas con nuestros rostros pegados a la endurecida piel.

“Mi tristeza es mía y nada más/Mi tristeza es mía y sola está/No quiero consuelos, no./ No, no voy a llorar/Mi tristeza es mía y nada más”¹⁰⁹.

En los hilos del telégrafo tictaquean las gotas de rocío de la madrugada. Es el guardaluces que anuncia el arribo de otro día. Los quirquinchos arrastran sobre los rieles los pesados carros de la lejanía. En el hielo de los charcos a orillas del tendido, los geranios se arreglan la camisa para estar presentables a la llegada del sol. Arrojando valor caliente, Kerouac, la mañana ingresa a la estación. Los pasajeros descienden de los vagones desparramándose entre las calles polvorientas de El Maitén. Nosotros, abandonamos el pueblo rumbo a Patagoniatango, Kerouac. Avanzando sobre la carretera 40, a orillas del tendido ferrocarrilero de Línea Sur. Llevábamos el pensamiento repleto de misericordia.

3. CEMENTERIO

Al ojear la vastedad de la estepa, la desolación enciende sus faros en las escotillas del infinito, Kerouac. En su lejanía, irremediable se fragmenta el colosal

¹⁰⁹ Leonardo Favio, “Mi tristeza es mía y nada más”, 1968.

itinerario de los pájaros. Patagoniatango entera es un cementerio de aves, en su cielo vacío solo pueden volar shamanes.

“El mundo sigue girando, girando, nadie lo puede parar./ Las cosas siguen cambiando,/ cambiando./ Al final, nada será igual”¹¹⁰.

Alucinaciones, Kerouac, Patagoniatango son puras alucinaciones, un palimpsesto esparcido en la inmensidad de las soledades. Imagen.

De rodillas en el borde de la calzada, contemplamos la vastedad de la meseta. Mientras caen lágrimas de nuestros ojos, nos arrancamos de cuajo el pensamiento. Se lo ofrecemos a la inmensidad. Nos llenamos de los gloriosos pastizales de la estepa andina. Ahora somos la mismísima carretera asfaltada N° 237. Sobre el alquitrán, nuestros sueños son arrastrados por el viento helado.

4. HIELO EN EL ALQUITRÁN

Girando hacia el norte, abandonamos el territorio de Chubut. Al final de la carretera vacía, florecieron espejismos que nunca pudimos alcanzar. Nosotros, solo susurros en los pastizales, jinetes de tráfico ligero, Kerouac. No quedaron huellas de nuestro recorrido en los estratos de la cordillera esteparia. Fuimos tragados por las distancias, también nos convertimos en espejismo. La vida se deshace en el viento de Patagoniatango.

En el transcurso de la marcha, muchas veces cruzamos el tendido ferroviario de Línea Sur. Al mediodía, la meseta: cañadones secos, serranías bajas, silencio. Presurosos, Kerouac, dejamos atrás el cruce a Ingeniero Yacobacci. Tendido en el asiento trasero, Francisco Mena Larraín, dormía.

“Caminando, trasnochando, deambulando estoy./ Voy pensando, voy soñando./ Largas calles solitarias recomiendo voy./ Nada encuentro, nada veo, qué me pasa hoy?/ Me siento libre, de qué me sirve,/ me estoy ahogando en un mar de soledad”¹¹¹.

¹¹⁰ Leo Dan & Leonardo Favio, “Y el mundo sigue girando”, 1969.

¹¹¹ Leonardo Favio, “Me siento libre”, 1968.

5. NOCHE DE PATAGONIATANGO

Las luces del jeep trepanan el cráneo de la noche. Florece sobre Patagoniatango, la cinta asfaltada de la carretera, Kerouac. También ahora no sabemos dónde estamos. Solo podemos ver el camino delante nuestro. En su viento helado, se congelan todas las aguas. Entonces, resplandecen las estrellas sobre el hielo del asfalto. La escarcha se encarama en el parabrisas. Escarbamos las superficies del vidrio buscando el infinito, Kerouac. El filo del hielo nos hace sangrar las manos, escuchamos a la muerte arrastrando sus herramientas entre las tumbas del cementerio de Ñorquinco. En la oscuridad de la gasolinera, River Phoenix fuma Lucky Strike sin filtro. Una muchacha de ojos azules nos lanza un beso desde una ventana rota. Cruzamos de largo, nuevamente. Rueda la nostalgia en las carreteras del fin del mundo, Kerouac.

6. PIEDRAS CARAJAS

Aquellos trazos ocre en las piedras, son las palabras del shamán, el soplo de la inmensidad, el infinito. El gesto de la mano, esparciendo alucinada el texto de la visión en las piedras, es un relámpago que todavía puede engeguercer. Nadie, Kerouac, puede borrarle su infinito a las piedras carajas de Patagoniatango. La precaria envergadura de la voz no puede pronunciar el nombre de las cosas alucinadas de la vastedad, el crepúsculo crucificado en el viento helado de la Patagonia, girando en la mitad de la carretera hacia Aluminé, Kerouac.

Pilcaniyeu/ San Carlos de Ancud,
invierno de 1996



LA METAMORFOSIS DERRAMADORA DE SANGRE:

UNA APROXIMACIÓN (MÍNIMA/PRECARIA) INTERPRETATIVA

A *JORNADA DE OMAGUA & DORADO*

Aquel era el punto del peligro, lo sentía.
En aquel momento era casi como si no existiera.
Había renunciado a toda seguridad a favor de algo que,
según lo que todo el mundo le había asegurado y lo que él mismo sospechaba,
era una verdadera quimera.

Paul Bowles, 1993

1. TRAZAR UN ESPACIO AL CAVILEO

Lo inmediato es una ilusión, un resplandor del abismo. El mundo es un aparente, es un profundo, un escondido. Allí, somos habitantes de las superficies, de los bordes, la oscuridad. Lo otro, el sentido de las cosas —su transparencia—, se oculta, se anuncia enmascarada e insospechada. El sentido se instala en una estructura de significación. Entonces, se muestra símbolo. No son ideas, no son cosas. Son artefactos de la conciencia, alientos del otro mundo. Un algo vive en él, resplandece. En ese —su poderío— el trazo se anuncia, escapa, se disuelve. En el mundo de las apariencias todo sentido se encuentra oculto. El paso más allá está cerrado, todo es ilusión, el mundo es algo insospechado.

Algo anhela decir de algo. Inicio. La sospecha del texto como una instalación donde se dice algo más allá de sí. Trazo, anuncio de las umbraladas. El sentido se derrama en el texto, le traspasa.

En un océano de apariencias, el texto invita a la captura de sus secretos, lo oculto, el abismo de sentido, el último borde antes del infinito, la insignificancia. Algo se esconde en el texto. Ese algo es Otro, diferente. No puede ser aprehendido en la inmediatez del miramiento, no. El sentido del discurso es lo oculto en los atavíos del texto, en sus máscaras, los espejos & la ausencia.

Transparentar el texto buscando aprehender el sentido del discurso, hacerle deslizar su sentido a los anaqueles de nuestra conciencia, es oficio arduo, oblicuo. El extravío —en aquella tentativa— puede inundarnos de mala agua. Entonces, la búsqueda se convertirá en relato de un último naufragio, locura. Un baldío, silencio, ausencias.

En su arribar al mundo, el texto se ha cerrado en sí mismo, es un nautilus. Instante de lejanía, lo ajeno. Distante, borde, hermético. Ni siquiera escotillas,

ninguna lucerna. Instante del origen, el texto es un aliento de algo innombrado: angustia, el temblor al solo contemplar superficies —espejeantes— donde únicamente se refleja —al infinito— la imagen, el aparente de nosotros mismos. Intuición, el hielo del relámpago.

En un intento de capturar —develando— el sentido en un texto, se constata la inexistencia de un vínculo metodológico eficiente & eficaz capaz de permitirnos adentrarnos en el laberinto donde el sentido habita, donde rielan sus apareceres de significación. Ese anhelo de traspasar la imagen de nosotros mismos —cruzar— hasta alcanzar el sentido. Entonces —al anhelo—, solo la intuición, el esbozo de algunas vías o recorridos, precariedad.

Infatigable, la intuición recorre la envergadura del texto. Le ausculta e indaga sus bordes, la extensión.

En la envergadura del texto se traza fugaz la imagen del sentido. Al sujeto instalado enfrente del texto se le adentra el aliento de eso otro, en instantes el sentido estalla en su interior, la conciencia se atavía de él, todo se llena de significación. Así, el encuentro entre sujeto & sentido, se resuelve en la irrupción de lo sorprendente, la fascinación de lo abominable.

2. ALTERIDAD & LEJANÍA EN LA *JORNADA DE OMAGUA Y DORADO*

Jornada de Omagua y Dorado es una “relación verdadera” de un viaje de descubrimiento junto con un relato del alzamiento & las crueldades de Fernando de Guzmán & Lope de Aguirre, los “perversos tiranos”. Es un antilugio, elaborado por el bachiller Francisco Vázquez, soldado de la expedición. Es un testigo. Su intención es “fijar” la verdad de los hechos relatados:

“He querido contar esto tan a la larga, por causa que este tirano publicaba que se habían alzado porque había servido a Su majestad veinte y cuatro años en Pirú, y que no había habido remuneración de sus servicios; para que los que esto viesan y supiesen, entiendan qué tales fueron sus servicios, y el galardón que merecía por ellos; y cómo Su Majestad y sus ministros, de quien él se quejaba, se habían habido con él harto benignamente, pues no le habían quitado la vida, mereciendo tantas veces la muerte”¹¹².

¹¹² Vázquez (1986), p. 151.

Se relata lo visto, lo oído. Francisco Vázquez estuvo allí, en el distanciamiento que es la Jornada, el viaje en las tinieblas. Su relato no son los hechos, no la experiencia ni lo visto. En la jornada, las cosas vistas han sido arrastradas al plano de las cosas dichas & las cosas escritas. Entonces, escuchamos. Así, el testimonio se ampara en el juicio. Entonces, podemos juzgar. El testimonio necesita justificar, pretende alcanzar un sentido¹¹³.

La narración instala el relato en el tiempo. Así, surge el tiempo como aquello en que los acontecimientos suceden¹¹⁴. Es el tiempo interior, intratemporalidad: estar en el tiempo. Ahora, solo en tanto se pueda narrar se podrá estar en el tiempo.

Sin embargo, a pesar de la intención de Francisco Vázquez, de todo su afán, su voluntad & su memoria, los hechos relatados, “dicen” algo de algo, manifiestan la presencia de otros contenidos —sentido—, una totalidad unitaria inscrita en el texto, configuración. Al parecer, Jornada de Omagua y Dorado es una metáfora del extravío del hombre en la alteridad. Ese sería su decir: es la caída de occidente en la diferencia extrema del mundo salvaje. Es el tiempo del extravío en el tiempo absoluto, del aniquilamiento irremediable en la diferencia, el narrado en Jornada de Omagua y Dorado. Nos dice algo acerca de lo efímero del hombre, ser (en) de la muerte.

En la construcción de aquella metáfora, el sentido demanda la instalación de una trama configurada en torno al “alejarse” de los personajes en un “adentro” en el tiempo absoluto de la eternidad, siguiendo el curso de un río —ancho & caudaloso— en busca —cada cual— de su Utopía. En el transcurso del recorrido, los viajeros se “extraviarán” a causa del pulso del “corazón de las tinieblas”¹¹⁵. El “extravío” es aparecer de la violencia, la sangre será derramada.

El norte de los viajeros es la lejanía de la Utopía. Incluso, una lejanía ignota, un paisaje imaginado —repleto de “cosas benéficas”—, el cual se “borra” (al voltear el recodo del río) en la presencia del paisaje real. Algo distante, un lugar de “adelante” en un mundo sin límites, sin referencias, eterno e inconcluso, el deseo [al Otro lado de las tinieblas, resplandece el deseo]:

“Decían tan grandes cosas del Río y de las provincias a él comarcanas, y especialmente de la provincia de Omagua, así de la gran muchedumbre de

¹¹³ Ricoeur (1983), p. 19.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 53.

¹¹⁵ Olivares (1995), p. 94.

naturales, como de innumerables riquezas, pusieron deseo a muchas personas de las ver y descubrir”¹¹⁶.

En los viajeros, la vastedad es una sospecha. Ella les sitúa más allá del borde donde la selva salvaje se encuentra con el caudal del río. Un más allá al cual no se puede ingresar. Así, el futuro se ha cerrado en una sola posibilidad: alejarse retornando a un punto situado, incluso, más allá del origen. Giro, travesía, hasta el otro lado de la muerte.

En ese alejarse, los hombres se internan en eternidad donde el “horror” de la alteridad se manifiesta de manera poderosa, implacable, feroz:

“A cabo deste tiempo dimos en un pueblo grande indios, que esta sobre mano derecha en una barranca muy alta del río. Son estos indios desnudos y flecheros, tienen yerba muy mala, y casas de adoratorio para sus ritos y sacrificios; y ala puerta de cada casa destos hay dos sacrificadores, adonde nos pareció que deben degollar los indios que sacrifican. En el uno está pintado en una tabla un sol y figura de hombre, a los hombres; y el otro que tiene pintada la luna y una figura de mujer, a las mujeres. Están todos llenos de sangre humana, a nuestro parecer, y esto sacamos por conjeturas, que no tuvimos a quien lo preguntar, por falta de lengua”¹¹⁷.

En aquello visto, la selva se muestra saturada de señales. La anterior, es una: separando la cabeza del cuerpo, el degüello “enmudece” al hombre. La sangre que ha sido derramada se ha secado. Entonces, en la ausencia de la palabra, ella dice. Es una metáfora. Un artefacto orientado a la memoria pretendiendo acosar el distanciamiento. La sangre anuncia la fragilidad de la palabra, la posibilidad de perder todos los sentidos, volviendo inútil la búsqueda.

Señales, voces: es una “tierra mala”, enferma que acabará también enfermando a los viajeros. Sometidos al influjo de los miasmas de la “tierra mala”, los hombres serán contagiados de lo “horrible”, lo “abominable”.

Ese tiempo propicio a la enfermedad se manifiesta en el ingreso al tiempo absoluto de la eternidad: se anuncia en la destrucción de los artefactos de navegación. Ellos se muestran frágiles, delicados e incapaces de soportar el “poder” las aguas. Entre el desasosiego de la tripulación, ese gesto de no desear ir, las embarcaciones son destruidas por las fuerzas del río:

¹¹⁶ Vázquez (1986), p. 12.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 65.

“Otro día, por la mañana, dio el bergantín que llevábamos en un bajo y del golpe se le saltó un pedazo de la quilla, y el Gobernador lo vido quedar en seco y no se detuvo a lo socorrer, antes caminó con el restante de la armada/.../”¹¹⁸.

3. SANGRE DERRAMADA MARCANDO EL TIEMPO

En *Omagua y Dorado* matar es la manera de marcar el tiempo, de instalar un “reloj” en la vastedad de lo absoluto. Desde ella —informe— la muerte emerge presurosa de su acecho, ordenando el acontecer de los viajeros con su aparecer.

Sin aviso, la sangrienta irrupción de la muerte se inscribe en el imaginario de los hombres, ordenando el flujo de la eternidad en un tiempo humano: el fin de la existencia coloca al hombre en la historia. Así, la historia se hace memoria. En ella se guarda el recuerdo de los sucesos.

En el andar atroz e insoportable del hombre en la infinitud, la transformación de tiempo absoluto en tiempo humano se convierte en un imperativo, una demanda voraz. Entonces, la construcción del tiempo se configura como una obsesión, un ir hacia delante, huida (no es posible desandar el camino, el regreso es siempre adelante (el pasado también)). La sangre de los muertos es lo único capaz de trazar huellas en los arenales de lo absoluto, instalar esa mínima separación entre el infinito & los hombres, ese espacio donde aún se puede vivir. En virtud de ese poderío, la sangre se muestra como una “sustancia mágica”.

Como en ella no existe tiempo histórico, mediante la muerte se marca el tiempo en la esfera de la Utopía. En el espacio del distanciamiento, el tic-taqueo de la sangre derramada permite a los hombres estar en el tiempo. En la Jornada un acontecimiento es el derramamiento de sangre. Un acontecer, se reitera, aparece una vez, reaparece, desborda. Así, el sentido titila en la oscuridad. Ahora es la palabra quien se desborda por que se le interpreta. La palabra esta “abierta”. Entonces, se puede cruzar el umbral.

Este trabajo acerca de *Jornada de Omagua y Dorado* es también un “distanciamiento” en busca de algunas mínimas trazas del sentido inscrito en el discurso de lo narrado.

¹¹⁸ Vázquez (1986), p. 20.

El hierro destaza los cuerpos, los “abre”, conecta la interioridad del hombre con lo informe del infinito, le instala en la eternidad, los arranca de la historia, de la cultura & los devuelve a la naturaleza: “/ /le dio con una espada a dos manos por los pechos, que lo pasó de una parte a otra”¹¹⁹.

El hierro cruza el cuerpo de los hombres, de un lado a otro, separa con violencia aquello que es unidad, troza: “/ /le dió una estocada al dicho d. Juan de Vargas que le pasó todo el cuerpo”¹²⁰.

Así como los cuerpos se “abren” derramando sangre, las embarcaciones también se “abren” para que en ellas se derramen las aguas del río. Los hombres son navíos, náufragos en las aguas de la eternidad: “/ /aquella noche, los que eran de opinión de volver al Pirú, barrenaron y quebraron la chata de los caballos, y se anegó/ /”¹²¹.

Se “marca” el tiempo “derramando” líquidos vitales, ocasionando así la muerte. Los recipientes –cuerpo [sangre] & navío [agua]– son “quemados” al “abrirse”, permeabilidad según violencia. Los fluidos se alejan de su caudal, abandonan el espacio donde permanecían contenidos según su condición, es el fin de la vitalidad. El agua se derrama al interior del barco; la sangre, al interior de lo real.

4. EL MONSTRUO METAMORFOSADO

El encargado de “marcar” el tiempo en la ría de lo absoluto es un “monstruo” metamorfoseado. El héroe responsable de la búsqueda, el “elegido”, Pedro de Orsúa. Es joven, delicado & hermoso. Amable & de buen trato, misericordioso, jinete experto, leal sirviente a la Corona, respetado & amado¹²². Es un héroe “benéfico”. Es el influjo de lo “abominable” lo que ocasiona la metamorfosis. Las fuerzas de la malignidad existentes en el distanciamiento, “contaminan” lanzando al extravío al héroe. Lo femenino de doña Inés, es el agente contaminador:

“/ /pero como dicen que pocos mortales viven sin falta, entre estas virtudes tuvo algunos vicios y resabios, aunque se creyó que Doña Inés, su amiga, le hizo tomar los más dellos/ /”¹²³.

¹¹⁹ Vázquez (1986), p. 35.

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 36.

¹²¹ *Op. cit.*, p. 45.

¹²² *Op. cit.*, pp. 40-41.

¹²³ *Op. cit.*, p. 41.

Entonces, la enfermedad, el inicio de la metamorfosis. Los atributos virtuosos de Orsúa comienzan decaer. La motivación de la búsqueda de la Utopía es reemplazada por la búsqueda del placer inmediato presente en la existencia cotidiana:

“/ /habíase hecho remiso y descuidado en la buena gobernación y disciplina de su campo y armada, y mal acondicionado y desabrido, tanto, que los que primero le conocíamos, decíamos unos con otros que no era posible que fuese Pedro de Orsúa, o que estuviese en su libre juicio”¹²⁴.

Es una transformación hasta la muerte cruzando a través de la enajenación. El hombre se detiene, transcurre el tiempo, es la lentitud, paroxismo. El olvido socava el presente, le aleja. El héroe se ha quedado atrapado en los pantanos de un tiempo distinto al de los otros, la diferencia, martirio. Entonces, nacimiento de don Fernando de Guzmán, nacimiento de Lope de Aguirre:

“/ /mas Lope de Aguirre y un Lorenzo Calduendo fueron de parecer que mejor era matar al Gobernador y alzarse con todo, y así lo acordaron y determinaron y que siendo el D. Fernando general y cabeza, podrían buscar la tierra y poblarla/ /”¹²⁵.

Don Fernando de Guzmán era joven, gentil & tranquilo, virtuoso. Un buen hombre. Glotón, gustaba de beber, amistoso. Ambicioso, traidor¹²⁶. No obstante, con la colaboración de Lope de Aguirre,

“/ /luego puso casa de Príncipe, con muchos oficiales y gentileshombres; comió desde entonces solo, y servíase con ceremonias. Cobró alguna gravedad con el nuevo nombre; dio nuevas conductas a sus capitanes/ /”¹²⁷.

El sujeto amistoso ahora es un solitario. Se aísla, se aleja, construye distancias con los otros, sus antiguos iguales. Anuncio del arribo de lo monstruoso.

La transformación del hombre muerto origina la presencia de un tiempo de restauración del orden original. Ahora es necesario “fundar” en el caudal de la alteridad, de la lejanía & el distanciamiento, el mundo al cual se pertenece. Se sabe en el acecho de la diferencia, se escucha el susurro de la salvaje malignidad

¹²⁴ Vázquez (1986), p. 41.

¹²⁵ *Op. cit.*, pp. 33-34.

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 63.

¹²⁷ *Op. cit.*, p. 51.

del afuera, se intuye la delgada & frágil frontera entre uno & otro mundo. Es el asedio del tiempo absoluto. Todo transcurre rápidamente, apremio, prisa.

En la muerte de don Fernando de Guzmán se materializa el monstruo anunciado en las transformaciones precedentes. La representación busca como soporte a Lope de Aguirre. Un hombre viejo, feo, de cara pequeña, cruel. Es perverso e insomne, cojo. Lujurioso, bebedor & glotón. Mal cristiano, hereje.

Lope de Aguirre es un ser maléfico, monstruo maléfico. Es diferencia. Incluso, aún más, es la culminación de la metamorfosis del extravío —distanciamiento— en la diferencia. Nada más distante de lo humano que el monstruo, la diferencia total, absoluta. Negación del sujeto histórico, el monstruo es una criatura construida con los materiales informes de la eternidad. Es el caos, imagen de lo posible de cada cual.

La unidad de lo metamorfoseado es el uno múltiple, finalmente representada en el personaje Lope de Aguirre, debe ser destruida. Es una manera de regresar a la situación inicial, recuperar el orden superando el caos en (de) las cosas alteradas a causa del influjo del distanciamiento. Colocar la diferenciación allí donde ella pudo dejar de existir:

“/ el gobernador Pablo Collados mandó recoger las armas y municiones, y que le hiciesen cuartos al tirano, y lo pusieron por los caminos alrededor de Barchicimeto, y así se hizo; y su cabeza fue llevada al Tocuyo, y en una jaula de hierro fue puesta en el rollo, y la mano derecha a la ciudad de Mérida y la izquierda a Valencia/ /”¹²⁸.

El destace de Lope de Aguirre relata el regreso. El peligro ha cesado, el distanciamiento ha concluido. Ninguna fuerza maligna acecha en la espesura oscura de lo salvaje. Entonces, en el “trozar” lo monstruoso, lo metamorfoseado se desdobra “hacia atrás”, recuperando el tiempo del inicio & lo vuelve a instalar en la historia, lejos de todas las tinieblas.

5. LO TRANSPARENTADO

Se ha sometido a la *Jornada de Omagua y Dorado* a los miramientos de una búsqueda de “lo dicho” en lo “oído”. Un tímido artefacto del cavilar le averiguó. A

¹²⁸ Vázquez (1986), p. 146.

pesar de su fragilidad, el texto pareció “abrirse” solo un instante, suficiente. Eso es un “distanciamiento”. El del “olor” en los sentidos del relato, relámpago. Visión, estremecimiento.

En ella, Guzmán & Aguirre son tres momentos (tres tiempos) en un proceso de transformación del ser hasta la muerte. Son la representación de lo que las fuerzas inscritas en la diferencia radical —la alteridad/otredad— provoca en la conciencia de los occidentales, el trabajo poderoso de las “tinieblas”. El derramamiento de sangre durante la travesía —ella abriendo su trazado en el infinito— del distanciamiento, es la tentativa de marcar el tiempo, como única manera de situar un borde —el borde de la historia— que mantenga a Occidente separado de lo salvaje, lo primigenio, lo infinito. Es lo transparentado en esta tentativa mínima & precaria. Omagua y Dorado es lo que sucede cuando se está afuera & “/.../viajar era la manera de estar fuera, o de no estar en ninguna parte”¹²⁹. Entonces, el sentido se disuelve. Apocalipsis Now [el viajero es un místico].

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (1993). *El genio del paganismo*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Baudrillard, Jean (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Bowles, Paul (1993) [1952]. *Déjala que caiga*. Madrid: Alfaguara.
- Lévi Strauss, Claude (1969). *Antropología estructural*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lotman, Iuri (1998). *La semiósfera II*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Iuri (2003). “Sobre el concepto contemporáneo de texto”, *Entretextos*, 2. Traducción del inglés de Gastón Gainza, revisada por Álvaro Quesada a partir del original en ruso. www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf
- Lozano, Jorge et al. (1999). *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Olivares, Juan Carlos. 1995. *El umbral roto. Escritos en Antropología Poética*. Santiago: Fondo Matta. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1983). *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Andrés Bello.
- Ricoeur, Paul (1992). *La función narrativa y el tiempo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Ricoeur, Paul (2000). “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”. *Análisis*, 25, 189-207.
- Vázquez, Francisco et al. (1986). *Jornada de Omagua y Dorado*. Madrid: Miraguano Ediciones.

¹²⁹ Baudrillard (1991), p. 161.

ATESORAN, INTERCAMBIAN, DESECHAN & OLVIDAN DISCURSO & SENTIDO EN LA CANCIÓN DE AMOR ROMÁNTICO

Yo no tengo alas para decirte/ mis heridas/
y en el cielo pasan nubes/ el pájaro de nieve/
amor, si tu dolor fuera mío/ y el mío tuyo,/
que bonito sería, amor amar./ No tengo ventanas para asomar/
mi soledad/ y hasta los cristales del silencio/ lloran silencio.
[“Amor amar”, de Camilo Blanes (Camilo Sesto) & Lucía Bosé, 1972]

1. A ROAD MOVIE

Resolana de la madrugada riela en las techumbres de calamina, apartando las penumbras de la última noche. Un cigarro rubio en los labios, el humo se derrama en el helado océano de luz matinal, fumarolas. El andar del motor caliente del jeep Chevrolet Trooper ruge & traga gas oil. La escarcha todavía ciega & desesperada se abraza a la cinta asfaltada de la ruta RN 3: “Blue Hotel, on a lonely highway,/ Blue Hotel, life don’t work out my way./ I wait alone each lonely night”¹³⁰.

Alejándonos del mar & la ciudad inerte & sus tejados, briosos ascendemos rumbos de Pampa del Castillo. El atrás del infinito se ojea en el espejo retrovisor. Los pozos petroleros se balancean en el vértigo de sus profundas oquedades, el aliento de las eternidades, las estructuras del viejo & oxidado fierro arrancándole sangre al baldío. Ascender, trepar en el itinerario hacia la planicie de los espejismos, la pampa seca & el pasto duro, Patagonia.

El aire tibio de la mañana se transparenta de canciones, canciones de amor romántico. Entonces, en todo su fuselaje, entera Patagonia repleta de canciones, gotas de rocío en las hebras de pasto duro, los invisibles & sus sentidos. Allí, la traza del viaje es un desplazamiento hacia (en) la interioridad, aparecen pájaros e imágenes, el rostro difuminado de la amada titila entre los cañaverales de la lejanía. Envuelto en nubes de canciones, ahora el viajero es Otro & se encuentra en otra parte. En su imaginario, alguien pregunta. Entonces, la canción responde. Así, su vida adquiere sentido, sabe que regresa.

¹³⁰ Chris Isaac, “Blue Hotel”, 1990.

2. LOS ARTEFACTOS DE LA IMAGINACIÓN

Los artefactos de la imaginación son artilugios culturales. Su concepción & desarrollo, su “instalación” & desempeño, manifiestan profundidad temporal & extensiva propagación. En la actualidad, en las sociedades de capitalismo tardío, ellos se encuentran disponibles & dispuestos a dejarse capturar, anhelantes de sus anhelosos. Artefactos de consumo masivo, obtenerles no es dificultoso, seducen & se transforman en objetos de deseo & aplacamiento, fetiches. Su presencia en los anaqueles de los puestos de venta en los *mall* o tiendas de departamentos, es iconografía de llamado, susurro, una mágica invitación a poseer & ser poseído. Son mercancías que han dejado de ser eso, pura mercancía. Son apariencias aparentes, secretos incrustados en el resplandor de las vidas al arder en las soledades de los mundos contemporáneos¹³¹.

Se han convertido en bienes esenciales, imprescindibles. No se puede carecer de ellos, no pueden dejar de acompañarnos. Son los artefactos de la imaginación: un circulante invisible & vital en la experiencia cultural de los sujetos de una comunidad humana. Se han convertido en mascarar, enmascaramiento. Así, los rostros vacíos de los sujetos deambulan, buscando elementos & atavíos mediante los cuales, poder representarse & Ser en el mundo. Es la construcción de la “humanidad” de hombres & mujeres. Una búsqueda ansiosa, angustiante & demencial. Entonces, en esa zona de ruptura, aparecen ellos, los artefactos, implacables: la inexistencia de artefactos del imaginario, es la fatalidad, la muerte del hombre, de la sociedad & la cultura.

Enmascaramiento, entonces simulacro. Lo real ha desaparecido entre los mecanismos & las vísceras de los artefactos de imaginación & sus soportes representacionales. Transforman el desierto de lo real en paraísos de simulación. Entonces, en aquellos arenales de los mundos & la vida nueva, ellos sosiegan la carencia, carencia de realidad e incluso, aquietan el horror de un universo que se instala vacío, mudo & silencioso en el ojeo e imaginario de hombres & mujeres. Así, únicamente en el aparente de lo simulado —en la ilusión de lo real—, puede el hombre de la sociedad del capitalismo tardío, vivir.

Las canciones de amor romántico son artefactos de la imaginación. Ni siquiera objetos, solo invisibles repletos de sentido porque el sentido es un invisible, esencia. Aquello —“la sustancia”— otorga “vida” a las canciones

¹³¹ Baudrillard (1988).

&, solo la “muerte” del sentido será el fin de ellas. Son un discurso, un artefacto total & absoluto capaz de metamorfosear su texto multidimensional en el imaginario social de sus escuchas, son viajeros del espacio/tiempo de los estilos de vida. Son Otros objetos, sólida discursividad metamorfoseándose *ad infinitum*, generosos & profusos que derraman sentido, una & otra vez, insaciables.

No obstante, a pesar de su invisibilidad, no pueden sobrevivir en el azul de las cordilleras invisibles del infinito¹³². El sonido de una canción propagándose a velocidad sónica, es sólo eso, únicamente ruido. Allí, en aquello “ajeno” & rápido, no se puede “leer” nada. Las canciones son pájaros, buscan nido en sujetos culturales que les capturan & atesoran, intercambian & regalan, desechan & olvidan. Sujetos culturales donde puedan metamorfosearse según arbitrios del estilo de vida & la cosmovisión: los invisibles habitan en mí, desde casi siempre. Así, solo en el Uno Mismo, puede el invisible constituirse en un discurso de sentido: la cosmovisión de los sujetos es el único & exclusivo espacio del metamorfoseo.

3. EL ESCUCHAR DE LO TRANSPARENTE

Al escuchar una canción, los sujetos desean ser poseídos & poder ser, de esa manera, Otro. Transformarse, dejar de ser aquello que se ha sido en el silencio. Encuentro de una diferencia, ese distinto que siempre nos acompaña, oculto en la solapa del vestón, en la ventana gris de nuestros solitarios ojos. Las canciones nos poseen & nosotros nos abandonamos & comenzamos a pertenecerles, ellas se han apropiado de nuestra vida.

Así, en el oscuro universo de la interioridad, comienza a resonar la voz, los acordes de los instrumentos: el invisible rasga su fuselaje & se desprenden coloridas imágenes. El sonido es un cuchillo destazando el presente. El tiempo derramado tiene el color de la sangre. La lágrima balbucea en el vano de la ojería, engalanadas en susurros, las gotas de rocío ascienden al cielo. Intimidad, susurros & penumbras, la tibieza de una mano irrumpiendo desde la oscuridad.

La canción nos ha arrancado del espacio/tiempo del presente. Estamos fuera de la historia. Ahora, viajamos a nuestro antojo en la autopista del infinito. Somos Jorge Luis Borges enfrentados a las visiones de *El Aleph*¹³³.

¹³² Quiroz & Olivares (2004).

¹³³ Borges (2006).

La escucha de la canción no es la canción. Solo es su invisible, el discurso & su texto que, transparentado & metamorfoseado, despliega su sentido, siguiendo la traza según las coordenadas de estilo de vida, existentes en el imaginario del escuchante.

No obstante ellas pudiesen estar “editadas”, las canciones de amor romántico solo poseen existencia en cuanto alguien oficia de escuchador, escuchante. Siempre, en cada uno de los sujetos de una comunidad cultural, existen espacios de vida, una temporalidad baldía de sentido, donde ellas pueden desplegar la envergadura de sus plumajes, los textos repletos de sentido(s): toda la gente escucha canciones. Así, cuando nadie las escucha, ellas no existen. En ese momento son artefactos “muertos”, ruido a manera de polvo en el viento. Espectros inmóviles en un mundo solo de silencio, peñascos en la vastedad de los desiertos, objetos en reposo en los pastizales del horizonte. Solo huesos desparramados a orillas de las carreteras del silencio.

En la escucha, la canción de amor romántica busca el metamorfoseo, interpela a la experiencia de vida del sujeto —la biografía—, a su pertenencia cultural & sus contextos evocativos, las emociones, sentimientos & afectos. Entonces, se adentra en su imaginario & se transforma, se abre hasta la totalidad & se instala en la arquitectura de los espacios de significación, los recintos de lo simbólico & lo hermenéutico. Allí podrá el sentido permanecer, acaso eternamente o acaso fugaz, & desaparecer entre susurros, plegándose sobre sí como si fuese un “peludo” muerto en el ripio suelto de la ruta RN 3, Patagonia.

Las canciones de amor romántico siempre son la misma canción & siempre son una canción distinta, mutan en función de variables presentes en el universo de su construcción, de la escucha & los sujetos escuchas. Nunca permanecen detenidas, acontecen, se “mueven”. Son contextuales, “transformistas” & fractálicas, palimpsestos. Así, cada una de ella puede transformarse en infinitas otras.

4. DEL ARTEFACTO A LA MERCANCÍA

Vienen de lejos, de un mundo donde fueron creadas según talentos personales, estilos & tradiciones musicales, políticas empresariales del negocio de la producción musical & las tendencias del mercado en relación con las modas. Las canciones de amor romántico son, en definitiva, también mercancías, como todos los artefactos del imaginario. Novedosas, especiales & singulares

en un horizonte de homogeneidad, tradición cultural o ambos, evocadoras & provocadoras, ellas satisfacen. Son objetos de saciedad.

Sin llamarles, a destellos aparecen sorprendentes e incompletas, en el imaginario de los músicos. Se arrastran en la soledad de aquellas interioridades, claman salir al mundo. Entonces, en la cadena de montaje del imaginario, sonidos & líricas, se irán convirtiendo en el objeto invisible en busca de otros & ajenos imaginarios multitudinarios donde aparecerse: el interprete & su interpretación, el escucha & su escuchar, los contextos:

“En ellas está dicho casi todo. Claro que de una manera ambigua, llena a veces de sobrentendidos, velando con frecuencia las verdades más profundas. Nadie que acude a un concierto tiene muchos deseos de ver a su cantante espiritualmente desnudo, de informarse de sus mayores intimidades, de identificarse hasta el fondo con sus alegrías o sus tragedias. Busca más bien encontrar en la voz amiga una expresión artística de sus propios conflictos, de sus deseos, de sus ensueños”¹³⁴.

En una canción de amor romántico todo lo que se podrá o podría decir está dicho, discurso total, cerrado & absoluto. El invisible es un ataviado, un oculto, “transformista”. Así, cada uno *es* en la voz de Otro, alteridad de la cual nos apropiamos para depositar en ella —en una perspectiva antropológica—, la experiencia del amor. Entonces, el invisible es un discurso de Otro donde los sujetos pueden discursar (se). Un Otro ámbito, un universo de invisibles en el espacio/tiempo de lo cotidiano en un estilo de vida.

Las canciones de amor romántico se desempeñan en el tiempo humano, como si fuesen un relato, narración¹³⁵. Son finitas & no obstante, aunque muchas de ellas logren alcanzar una enorme profundidad temporal & transformarse en “clásicos”, muchas morirán. El viento del olvido irá desgarrando su(s) precario(s) fuselaje(s) & el sentido acabará derramándose en el silencio, hasta hacerlo desaparecer del imaginario social. Así, al perder paradójicamente su invisibilidad, “solidificándose”, las canciones de amor perecen. Al estropearse la esencial cualidad de licuarse, tienden a solidificarse en la memoria de su escuchante. Imposibilitadas de licuarse, el olvido les transparenta hasta la muerte, la irremediable. Entonces, el amor ha desaparecido.

¹³⁴ Blanes (1985).

¹³⁵ Ricoeur (1983), (1992), (1995).

5. LAS CANCIONES DE AMOR ROMÁNTICO COMO RELATOS DE LA MANERA DEL AMOR

Las maneras del amor son también maneras culturales. Valores, orientaciones, usos & costumbres del amor romántico son elementos de una ideología de anticipación & de trascendencia, elaborada en el imaginario de un estilo de vida, abstracciones. Relucen en ellas las poéticas de la rememoración: se asigna un valor al vínculo con el pasado en tanto sea la posibilidad de accesibilidad a su carácter evocador¹³⁶. No solo evocación también ensueño. En efecto, las canciones, al instalar a hombres & mujeres fuera del tiempo, posibilitan la manipulación de las historias personales mediante la construcción de un gesto vinculante con lo vivido (el pasado) o con lo deseado, el ensueño, ensoñación (el futuro).

La ideología del amor se representa en fácticos & también en textos de singulares características & múltiples géneros diferenciados, de carácter público. Inscritos en la cosmovisión de una comunidad humana, configuran discurso. Así, en cada una de las relaciones románticas de los sujetos portadores de aquella cosmovisión, los fácticos & la multiplicidad textual del amor mostrarán las trazas de aquella ideología trascendente. Nadie, ninguno, podrá escapar a su poder, de una u otra manera estaremos encadenados en la “lógica cultural” del amor.

En virtud de aquella ideología inscrita en el denominado “pensamiento débil”¹³⁷, las gentes –en un mundo de tenue posmodernidad– pueden “escribir/inscribir” sus relaciones de amor romántico en un universo de sentido(s). Así, las relaciones de amor son, en definitiva, discursos & las canciones de amor romántico son textos mercantilizados mediante los cuales las gentes adquieren, acopian e intercambian sentido en sus relaciones de amor.

En un mundo donde las gentes –presurosas– se reducen a un *Sí Mismo*¹³⁸, todas ellas, ansiosas & desesperadas, buscan sentido. Así, en todos los lugares se busca producir & acopiar sentido, significar el mundo, hacerlo visible¹³⁹. No obstante, el peligro es el abismo del sentido, el desborde donde hombres

¹³⁶ Vattimo (1991).

¹³⁷ Vattimo (1991), (1995).

¹³⁸ Lyotard (1986).

¹³⁹ Baudrillard, (1988).

& mujeres perecen¹⁴⁰. La visión pornográfica de infinitos & múltiples sentidos abriendo sus fuselajes en el imaginario de las gentes, “imágenes de primeros planos”, saturación, ruido. El silencio en donde todo se transforma solo en apariencia, en nihilidad.

6. ROSA DE LOS VIENTOS EN EL ENTENDIMIENTO DEL ARTEFACTO

En un mundo contemporáneo, pleno de nihilidad & entropía, donde el único deseo existente consiste en ser el destino del otro¹⁴¹, las canciones de amor romántico son artefactos muy poderosos en la posibilidad de alcanzar el cumplimiento de ese anhelo. En las canciones de amor romántico todo el destino del sujeto pasa al objeto, dirá Jean Baudrillard.

“No hay nada mas difícil que vivir sin ti/sufriendo en la espera de verte llegar/el frío de mi cuerpo pregunta por ti/y no se donde estás/si no te hubieras ido sería tan feliz”¹⁴².

Entonces, en la contemplación de su formidable poderío, se obliga en nosotros —antropólogos ojeando desde el discurso & la cultura— una mirada de entendimiento. No obstante, en las disciplinas del discurso, el texto & la Antropología, el entendimiento reflexivo & positivo de la canción de amor romántico es asunto complicado & complejo, teórica & metodológicamente. Las canciones están constituidas de insumos pertenecientes a magnitudes diferenciadas que se asocian & ordenan según tipologías estructurales presentes en la tradición, la cosmovisión & el negocio de la música: instrumentos, sonidos & silencios, sujetos históricos, voces & lírica.

Su complejidad, se sustenta en la presencia de magnitudes diferenciadas & la relación entre todas ellas, su asociación a un ordenamiento tipológico & las dinámicas del negocio musical. La complicación se espeja en que la canción es un objeto discursivo Otro, un invisible de sentido, una entidad total & absoluta que sólo puede entenderse reflexivamente como ello, un Otro objeto, indivisible.

En definitiva, su materialidad híbrida, el ser un invisible transparentado de sentido, un artefacto de la imaginación, total e indivisible, provisto de “mági-

¹⁴⁰ Baudrillard (1988).

¹⁴¹ Baudrillard (1984).

¹⁴² Marco Antonio Solís, “Si no te hubieras ido”, 1999.

cas” e insospechadas dinámicas de funcionamiento, le transforma en un objeto de entendimiento dificultoso de abordar, a lo menos, desde una perspectiva donde el punto de fuga sea el ojeo antropológico.

En ese ojear de la búsqueda de su entendimiento, su complejidad & su complicación, no pueden ser intervenidas en un brutal gesto de reducción teórico metodológico, ni tampoco separadas en múltiples objetos de indagación. El anhelo de entendimiento de la canción de amor romántico no puede separar la música de la lírica, el interprete & los escuchas & lo escuchado. “Destazar” la canción —como una vaca en el matadero— determina la “muerte” de ella & lanza el ojeo antropológico a la nada. Sería la aproximación reflexiva a un objeto distinto, a los plumajes descoloridos, huesos & cadáveres, itinerarios rotos & rumbos trancos, vísceras. Así, la tentación de la metodología de “desarmaduría”, podría aparecer como una secuencia de trabajo teórico/metodológico de entendimiento eficiente/eficaz. No obstante, el desarme estructural arruina la empresa.

Las canciones de amor romántico son también un objeto invisible capaz de licuarse/solidificarse. Ello, determina su característica de invisibilidad & metamorfoseo, cualidades inasibles en el trabajo teórico/metodológico de las disciplinas de la ciencia positiva. La aproximación de “sustancia de contraste” (lograr la visibilidad del artefacto) & “visión continua” (mirar los cambios & sus procesos), a pesar de encontrar sustento teórico en disciplinas del discurso, todavía son categorías generales sin desarrollo ni contenido metodológico. La captura del entendimiento de un artefacto invisible que se metamorfosea, no es asunto fácil.

Finalmente, su carácter de mimesis¹⁴³ aleja el entendimiento de la canción romántica de los aparatos conceptuales positivistas. Le aleja de los paradigmas de lo moderno e incorpora el esfuerzo de entendimiento a la esfera de la interpretatividad posmoderna, los enfoques hermenéuticos & la fenomenología, lo transdisciplinario & las antropologías de vanguardia.

7. THE END

Este trabajo solo es una tenue traducción de una intuición, un imaginado de años: el sentido es un invisible sin esencial & fundamental consideración en la

¹⁴³ Ricoeur (1983), (1992), (1995).

Antropología, principalmente en la Antropología positivista. En la indagación del sentido de un estilo de vida, la averiguación ulterior es el sentido de lo humano. Nosotros, trasgresores en la contemporaneidad del ojeo antropológico, tenemos la convicción de ella como un artefacto capaz de traer al mundo esos sentidos. Es el deseo, el arrebató & la ansiedad: mirar los invisibles de un estilo de vida.

Las canciones de amor romántico son un adecuado punto de fuga del andar de la reflexión. Sus características especiales imponen un desafío de desarrollo de largo aliento, de fatiga & alegrías. El etnógrafo es el astronauta del infinito. Entonces, existe la posibilidad de encontrar respuesta a la pregunta por el sentido, el invisible del discurso.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanes, Camilo (1985). *Camilo*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Borges, Jorge Luis (2006). *El aleph*. Buenos Aires: Emeccé.
- Baudrillard, Jean (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Liotard, Jean-François (1986). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Quiroz, Daniel & Olivares, Juan Carlos (2004). "Una etnografía visual en las cordilleras del Alto Río Claro". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4, 200-216.
- Ricoeur, Paul (1983). *Texto, testimonio & narración*. Santiago: Andrés Bello.
- Ricoeur, Paul (1992). *La función narrativa & el tiempo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo & narración: configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Siglo XXI.
- Vattimo, Gianni (1991). *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Vattimo, Gianni (1995). *Más allá de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

A SU MEMORIOSA DEJA CEDER

FRAGMENTOS RECOBRADOS¹⁴⁴

SOLES DEL MARGA MARGA

Juanita Puta en la madrugada, parió sus chiquillos, hijos de Benito Puta. Fueron ocho (8) los críos, todos pelados, transparentes, ciegos. En una caja de cartón les entregué materiales: semillas de girasol, papel picado, aserrín. Ella ha preparado un nido espléndido. Se encarga de mantener a sus hijos limpios, relucientes. Su pequeña boca succiona sus desechos. Los amamanta. Cada vez que le visito, no olvida de mordisquearme furiosa los dedos. A pesar de los presagios, no se los ha comido. No sé cuántos machos & cuántas hembras son. Es la vida, inocente e injusta, que amerita su sortilegio, una vez más.

Todo lo que es profundo ama la máscara;
las cosas más profundas de todas sienten
incluso odio por la imagen y el símbolo
Nietzsche (1885)

Igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma;
no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye.
Lévi-Strauss (1981)

¿Por qué estamos tan lejos de la tierra en que la luz abrí?
Manns de Folliot (1985)

1

Algunos años atrás, en un cavilar casi en solitario, solía decir, entre muchas ideas posmodernistas que causaron escandera en la academia, que el antropólogo era un buscador de ausencias.

¹⁴⁴ Fragmentos inéditos, escritos entre noviembre de 1991 & marzo de 1992, recuperados para este libro.

2

Entonces, el motivo implícito en el anhelo del averiguador era requisar la realidad. Quería que la Antropología fuese restituida a nosotros, sus oficientes. Afanes subversivos que no he abandonado, a pesar de ser un habitante empedernido de la periferia laboral.

3

El antropólogo que, durante un tiempo posible de contarse en siglos enteros, presente el advenimiento de un nuevo decir que siempre estuvo allí, oculto, al acecho e ignorado, puede trazar otro rastro de su errar en la tremenda magnitud de la profundidad: la búsqueda es una máscara, la máscara de la huida.

Nosotros, los que tantísimo tiempo hemos vivido aquí, lo encontramos aquella tarde. Nosotros fuimos. Era un ánima? No. Un aparecido? No. No era. Macún tampoco era, porque todavía no anochecía. No, nunca pudo ninguno de nosotros discurrir qué era esa persona. Levantaba sus brazos sangrientos hacia el cielo. Cuando tus ojos claruchos me miraron, de las carajas heridas a raudales corría la sangre. Escuchamos un griterío nunca antes visto. Unos llantos tremendos también. Cantó el cur/cur, invisible pájaro agorero que le anuncia, en los ramajes míticos, la tempranera muerte a un hombre a orillas del mar. Un trozo de vidrio azul, el ardoroso gollete de una viejísima botella rota, le había destazado las venas nuevamente a ese iluminado doliente que nosotros vimos ahí, arrastrándose al atardecer en los venteados arenales de Caleta Milagro. Otros, juramentados a la bendita Virgen del Carmen de la misión de Rahue, dicen que el maldito miraba en el abismo de la memoria, preguntándonos de la antigüedad. Eso pudieron recordar quienes, sentados alrededor del fogón de la cocina durante las noches de temporal en ese invierno, temerosos junto a mí, cotejaron todas las apariciones. En la fría mañana, al despejarse las pequeñas vegas sembradas de patatas de la neblina, al abandonar quedadiza ella los faldeos de pastura de las colinas bajas, dejándolas cubiertas de rocío, allí, entre las casuchas desvencijadas del cementerio de Cuinco, le escucharon musitar ruegos de retorno a la abandonadora.

El antropólogo, después de retornar de las montañas de San Juan de la Costa u otro viaje al corazón de las tinieblas, después de construir textos que

relatan los eventos acontecidos, durante un tiempo que se puede contar en siglos enteros, comienza a presentir el advenimiento de un nuevo decir que siempre estuvo oculto allí, al acecho. El pájaro odioso del abandono le instaló su nidal en las grutas del asombro. Solo la dolora que produce el abandono permitirá a ese hombre saber de eso que se presagiaba en su cavar. El descubrimiento de las máscaras no es otro acto brutal en la vida del antropólogo. Estupefacto, frente a la brutalidad del abandono, siente aquello como alivio. Podrá seguir cabiendo su tarea: escribir relatos etnográficos.

El afán manifiesto del recorrido era una apariencia que ha dejado de existir, permitiendo el asombro perpetuo de la realidad: el antropólogo es un huidor. Un hombre ataviado que, al huir de sí mismo, no solo niega su estilo de vida sino que, también, oculta aquella negación en la única afirmación que puede llevarle a la otredad. La Etnografía permite vivir aquello que se piensa, se anhela. Un sortilegio antropológico. Este sortilegio es la fascinación de lo abominable descrito en los textos de Joseph Conrad, en los relatos recordatorios de las abandonadas & el amor de Carolina Botto Blanco a Luis Cornejo Bustamante.

La profundidad posee desborde, no tiene fondo, no acaba nunca. La profundidad es infatigable. La profundidad es memoria memoriosa.

Acto todavía más complejo es el que realiza el antropólogo al huir en su memoriosa. Corriendo el hombre amoroso junto a sus heridas, en los vericuetos del delirio, a su memoriosa deja ceder [durante algunos trechos el hombre parecía correr entre los cañaverales de un pantano desconocido]. Una mirada inclemente traspone la umbralada, recolectando, según una estructura ignorada, los materiales que secreta la memoria. Esos serán utilizados en la construcción del texto. Así, podemos estar aquí & no estar aquí, al mismo tiempo. No obstante, el transparente de la garúa se desmorona & naufraga en los oscuros aguazales de la memoria [los materiales de la memoria son solubles en las aguas del tiempo].

No existen, todavía, palabras posibles de relatar la profundidad del mundo. No puedo. Entonces, me estremezco/ lloro. La bendita Virgen de la Candelaria de la Misión de Rahue se jaló tres rayas al amanecer del 2 de febrero/ sentada junto al fogón/ nosotros nos acompañamos/ antes de levantar el rocío en las

empastadas comenzamos a bailar como unos locos/ Todos bailamos/ La Dorotea Aparicio prendió algunos velones a la imagen de la bendita/ Arribaron peregrinos de Remehue, Río Negro & Trumag.

La Sofía Bachmann le preparó miltrines tostados con grasa de chanco/ El agua para el tecito le traje de una vertiente/ Tomaba tecito en un jarro enlozado azul la bendita/ Ere tan linda/ Te amo, le dije.

LLANURAS FULGURANTES

A pesar de estar siempre, a trechos considerables, repletas de abandonos & sueños desgarrados, en las llanuras fulgurantes del amor, las realidades de encuentro ahora descritas son inocentes. Igual como el rocío que moja tus miramientos, en anochecida.

SOÑÉ A LOS GUERREROS MAPUCHES CONTROLANDO UN SEGMENTO CONSIDERABLE DE LA RED DEL FERROCARRIL DEL SUR

Entre los cañaverales húmedos del pantano llanero, el hastío inclemente, siguiéndole las olorosas huellas a la templanza, horada feroz la quietud aparente de la pecosa hasta encontrarle la umbralada a su amoroso cavilar. Este no puede mitigar ese acoso a su procedencia. Estremecido, a la madrugada se deja vencer. La imaginería de la memoriosa se desmorona, confundiendo sus materiales, colmando a través de los túneles abiertos en ella, los vacíos torrentes de la insignificancia. Una inmovilidad absolutamente profana se apodera de zapatos bonitos, anticipando el aparecer enmarañado de los llantos en el avío hondo de sus ojos.

Pretendiendo apropiarse de la arboladura del futuro, en una ventana rota del tiempo, el horror ha instalado su guarecer. Al errar en los trechos pantanosos de las fulgurantes llanuras del amor, veo flamear sus afanes aniquiladores en la realidad hasta ahora descrita.

Alexandra, ¿podremos oír el colibrí labrar ardoroso el derrotero a las rías? En silencio, junto a los cardos azules, nosotros, esperantes, creemos que el borde de la otra orilla no es un sortilegio distante.

MIRAMIENTO A NUESTRA ALUCINACIÓN

Algunas veces indago perentorio los vaciaderos del cavilar, preguntándole acerca de la persistencia de la vida. Ella todavía no sucumbe. No se ha prometido el día que ha de venir. Solo se obliga a alcanzar el anochecer, estableciendo ignorados vínculos con el tiempo. Yo le odio en el instante cuando el sol de la mañana me ojea el rostro. La vida caraja me entierra sus anclajes, me somete a su desatino.

La rutilada imagería emergente de los afectos destazados en abatimiento propone una nueva realidad. La duda acrecienta su soberanía. La memoria generosa alimenta las maestranzas de la alienación. Con sus bodegas repletadas de memoria, la carcasa del cavilar naufraga en las mareas de aquella realidad advenediza.

Macarena no es un invento de la imagería. Tener la certeza de hecho extraordinario es prometedor. Escuchar su voz solo evoca la realidad. Alexandra comienza a tornarse real, también. Entonces, la ansiedad se atenúa en magnitudes considerables. Los cubanos de la tarde espléndida están en *becker*: hijos de la revolución.

Un día, Chile convocará a sus Libertadores. El derrumbe del liberal/iluminismo entregará la razón a Nietzsche. Nosotros deberemos, en ese momento solemne, arrastrar hasta la madrugada a las auroras fieras. La ira me fecunda el llanto postrero.

Aviones cazabombarderos despegan desde los llanos pantanosos de Trumag. Su misión es azotar la estepa de altura de Colihuai, siguiendo el torrente del Alto Puange, pretendiendo destruir los vestigios arqueológicos. Es una venganza. La bendita Virgen del Carmen de la Misión de Rahue despide a los valerosos pilotos de la fuerza. Las turbinas propulsoras son alimentadas de dolor. El ataque es al atardecer. El sol se hundirá en el océano.

Si has venido a buscar frutillas tendrás que hundir tus manos en la tierra. ¿Qué esperas?! Me ha dicho que mi problema es pensar mucho. Es bastante cuerdo aquello. Apunta a la afectividad fragmentada.

Los vestigios fracturados, esparcidos en el piso desusado del Alero Tres Palmitas, revelan impetuosos la futilidad de cualquier tentativa humana encausada en los caudales del tiempo. Incluso, los besos furtivos, estampados a fuego en las mejillas blancas de la hembra ajena, su mano estremecida, extendiendo la esperma fugaz en los peñascos, fueron avatares inútiles, incapaces de conjurar

la amenaza de la eternidad. Las garúas de invierno arrastran la cubierta de tierra vegetal de las laderas escarpadas. Los talleres líticos, azulados, afloran después de siglos.

Al cruzar los cascajales ardientes, el forastero no deja rastro. A pesar de su huir, nadie ira en acoso. Ninguno de nosotros pronunciará su nombre. Aquí estaremos. Esperando verle arrastrarse en busca de agua. Algunas veces, al anochecer, aprovechando los profundos boquetes que la realidad transparentada abre en los sueños imaginarios del forastero, el llanto adentra iracundo su amarga cabalgadura, pretendiendo señorear en las llanuras fulgurantes del amor. La realidad conclusa ha desbaratado todo anhelo del esperante amoroso. No existe arribo vuestro en estos pastizales carajos. Ese ruido entre los cardos azules, solo es el llanto olfateando mis rastros dulces.

Me besó cortito en la boca la bendita Virgen de la Candelaria de la Misión de Rahue/ siempre lo recordaré/ agitaba sus manitos despidiendo a sus hijos/ que iban a bombardear Colliguai/ llorando como unos hijos de puta/ cómo les dolía a esos valientes tener que hacerlo/ para aplacar su ira.

ENMASCARAMIENTO

La Antropología despliega sus miramientos en realidades humanas que se dejan ver enmascaradas. No es suficiente lograr una descripción ardua del artificio. Es la idea lo que interesa al averiguador. Nosotros seguimos el rastro a una 'metafísica', a valores que sustentan una manera de ser en el mundo. Nuestro estilo de vida no es un estilo de vida enmascarado a la manera de la sociedad Selk'nam. No es explícita su presencia, su acontecer. La máscara no aparece como máscara. Aparece como 'verdad'.

WICKED GAME

1 Sospecha del esclarecimiento de lo anhelado

Saber cierta la manera como uno desea vivir. No es posible seguir girando alrededor sin atreverse a la tentativa. El tiempo transcurre, se aleja inexorablemente la posible concretización de la idea que se evita, evita hasta lo insopor-

table. No tenerle miedo a la plenitud. No tenerle miedo! Las fuentes del Ganges pueden ser encontradas. Seguir acá es postergar un encuentro notable.

2 Ruptura del sinsentido/

El encuentro otorga un significado, al errar, que se muestra caótico, hasta ahora. Enlaza un pasado, al devenir en trazos armónicos. Otorga continuidad a un juego/ wicked game/

3 Los gritos de la memoria/

La memoria es una que grita, grita. En silencio, queremos ahora escuchar su decir. Sin duda, será un hecho esclarecedor. En su persistencia atosigadora, la reiteración de los temas, los personajes, los ambientes & las tramas, la memoria pretende esclarecer la obscuridad del viajero, que muchas veces le mira con desdén. Que le maldice a la maldita por el recuerdo. Una nueva manera de entender la memoria.

LOS GRITOS DE LA MEMORIA

No te quedes allí, zapatos bonitos. Abandona la ventana rota. Un gesto tierno podría hacer trizas el horror. Escondida detrás de los visillos blancos urdidos por la abuela durante las tardes de garúa, semejas una aparecida ojeando ojuda la nada.

Es medianoche ahora. Todo se acerca, se une, entrelaza, funde. El mundo es una sola cosa en la obscuridad de la noche. La profundidad se apropia de la casa en ruinas.

Aterida, entra a las llanuras fulgurantes del amor. Permanece en silencio escuchando a la memoria. Mira la reiteración de sus temas. Ella, desde hace mucho tiempo, desea decirte algo, susurrando. Algo se arrastra en sus aguas: una imagen anticipadora del devenir que verdaderamente anhelas. No le pierdas el rastro a la memoria. Escucha.

LAS MAREAS DE LA NOCHE

Estremece al esperante, en la medianoche, la vastedad. La memoria muestra generosa la imagen de un pájaro muerto, un guairavo. En sus ojos vacíos, riellando, los destellos de la luna. El silencio. No encuentra el hombre las palabras para poder decir. Pájaro muerto.

Cuando el resplandor de los inmensos fogones de tus sueños, en secreto, se extinguían, me acerqué poderoso a besar la braserada/ la tierra ardió años/ arrodillado, el rostro pintado de cenizas/ la obscuridad se apropia soberana de mis huesos calcinados/ la garúa.

El trueno del relámpago se propaga en los cañadones abandonados de la memoria. En los umbrales de mis ojos vacíos/ la obscuridad aúlla mientras pare en los estratos fósiles el recuerdo.

BIBLIOGRAFÍA

- Lévis-Strauss, Claude (1981). *La vía de las máscaras*. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones. México: Siglo XXI Editores.
- Manns de Folliot, Patricio (1985). "Concierto de Trez-Vella", en Patricio Manns/Inti Illimani, *La muerte no va conmigo*. Santiago: ALERCE, 1986 [ALCL 503].
- Nietzsche, Friedrich (1984), *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza.

EPÍLOGO



EN BUSCA DE LAS NACIENTES DEL NILO...

O UN ENSAYO DE HISTORIA AUTOBIOGRÁFICA

Dr. Daniel Quiroz Larrea*

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Escribí el prólogo del primer libro de Juan Carlos Olivares, ahora escribo el epílogo del segundo. Este libro debería llamarse *Antropología Poética II* y el otro *Antropología Poética I*, pero son nombres de cursos de pregrado y no tienen el lirismo de *El umbral roto* ni de *El hielo del relámpago*, aunque el ejemplo de las antropologías estructurales de Claude Levi-Strauss sea una invitación sugerente. Pasó un tiempo largo entre un libro y otro, más de veinte años (1995-2018), pero, total, “veinte años no es nada”.

Quiero escribir este epílogo hablando de los primeros años de la colaboración que hemos desarrollado desde 1978 hasta ahora: son cuarenta años, mucho tiempo (no puedo desprenderme del complejo de historiador que corre por mis venas).

Terminaba la década de 1970 y comenzaba la de 1980. Me había titulado ese año de 1978 con una tesis sobre la Antropología de los sistemas culturales¹⁴⁵. Recuerdo que Juan Carlos manifestó interés en ella y así comenzaron, “sin querer queriendo”, nuestras siempre “serias” conversaciones sobre la Antropología, sus problemas y limitaciones. Fue mi alumno en una serie de extraños cursos que se me ocurrían durante esos años, Antropología termodinámica, Etnología de los chonos y otros canoeros meridionales, y fue mi ayudante en las asignaturas regulares de Ecología general y Ecología cultural. Muchos antropólogos aún deben recordar esos cursos. Fuimos creando lazos no solo profesionales, también personales. Juan Carlos había estudiado Arquitectura y yo Ingeniería y ese antiguo aprendizaje formó parte importante de nuestras colaboraciones. Mi práctica de antropólogo la había realizado en San Juan de La Costa y él era de Osorno y conocía bien la zona. Esas experiencias, co-

* Antropólogo, Universidad de Chile; Magíster en Arqueología, Universidad de Chile; Doctor en Historia, Universidad de Chile.

¹⁴⁵ Quiroz (1978).

munes, pero no contemporáneas, alimentaron también nuestras conversaciones.

Un proyecto para estudiar la extrema pobreza en el secano costero de la Región de O'Higgins fue una iniciativa que nos permitiría desarrollar una coexperiencia de campo significativa.

Con otros profesores y estudiantes de Antropología teníamos que investigar pescadores, algueros, salineros y agricultores, algunos de los “otros” contruidos en esa época. En el triángulo Pichilemu-Ciruelos-Cahuil desarrollamos entre 1980 y 1982 un “trabajo de campo” real. Habíamos diseñado un enfoque conceptual surgido de nuestras experiencias, particulares y diversas, que buscaba ser una mezcla de ecología, etnografía e historia. Pensábamos que sería apropiado para estudiar “otros”. Lo llamamos, con algo de arrogancia, Eco-etno-historia. Produjimos un solo artículo¹⁴⁶, pero llenamos varios cuadernos con anotaciones y muchos, muchos dibujos. Algunos de ellos todavía se conservan.

Nos juntábamos regularmente en la casa de mi abuelo, en Linderos, para hablar sobre esta Eco-etno-historia y llevábamos un registro detallado de las conversaciones. Un cuaderno universitario de tapas verdes lo testimonia. Los “otros” eran ahora grupos indígenas del sur. Desplegamos una enorme “erudición”, provocada por las frecuentes visitas a la Sala Medina de la Biblioteca Nacional de Chile, y también una desbordada “imaginación”, sobre todo por la fragmentación excesiva de la documentación disponible.

Los primeros en transformarse en sujetos de nuestras intensas reflexiones fueron los “cuncos”, grupos mapuches que vivían en las serranías costeras entre Valdivia y Maullín, territorio donde se encuentra San Juan de la Costa, ese campo común, recorrido y conocido (en nuestra etnografía interior de moluscos y crustáceos fueron denominados “cangrejos”). Le dedicamos muchas horas de estudio y terminamos publicando un texto que hablaba del viaje al mar que realizaban los habitantes de la cordillera de la costa osornina, utilizando la información obtenida en los archivos, principalmente en la Sala Medina y en las entrevistas realizadas por nosotros en San Juan de la Costa¹⁴⁷. La importancia del viaje en la etnografía se nos presentaba con una claridad insoportable.

¹⁴⁶ Quiroz, Poblete y Olivares (1986).

¹⁴⁷ Quiroz & Olivares (1987).

Definíamos nuestro quehacer señalando que la Eco-etnohistoria era “un procedimiento y un método que pretende unir los resultados de la etnohistoria y de la ecología cultural”, con el objetivo de “analizar diacrónicamente [los] sistemas eco-culturales”. Pero de inmediato agregábamos que la incorporación activa de la experiencia etnográfica “nos lleva a la literatura, al cuento, a la poesía; sí, se ha escuchado correctamente, a la poesía”. Tal vez esta frase deba considerarse como una verdadera “declaración de principios”. Terminábamos definiendo un punto de partida:

“Pensamos que las sugerencias que los antropólogos podemos encontrar en la literatura no son nada despreciables y este trabajo puede considerarse como un primer intento de un sincero acercamiento”¹⁴⁸.

El trabajo se publicó en una revista proyectada para recibir los artículos que pudiéramos producir (no solo los nuestros sino, también, los de otros): el *Boletín del Museo Mapuche de Cañete*. En este contexto debo dedicarle unas líneas informativas sobre esta revista. Se publicaron seis números entre 1985 y 1991. En los cuatro primeros números Juan Carlos Olivares publicó tres artículos en solitario¹⁴⁹ y tres en colaboración conmigo¹⁵⁰. Podemos definir la revista como un espacio experimental donde intentamos escribir juntos, logrando resultados muy alentadores. La revista *Museos* cumplirá el mismo papel en la década de 1990.

Otros grupos sobre los que conversamos fueron los chonos y todos los canoeros que recorrían archipiélagos e islas desde Chiloé hacia el sur (en nuestra jerga los chonos eran los “caracoles”). Sobre ellos solo contábamos con la información proveniente de documentos escritos. Las extensas discusiones se reflejaron en un artículo que presentamos en una importante reunión de etnohistoriadores¹⁵¹.

En el intertanto Juan Carlos escribía su tesis de grado¹⁵², que asombraba terminando con una hermética poesía. Pero más que antropología poética, como será luego denominada su obra, su tesis corresponde a una fina etnografía de San Juan de la Costa y, por supuesto, de la Antropología chilena.

¹⁴⁸ Quiroz & Olivares (1987), p. 15.

¹⁴⁹ Olivares (1985a), (1985b), (1986).

¹⁵⁰ Olivares y Quiroz (1987), (1988); Quiroz y Olivares (1987).

¹⁵¹ Quiroz & Olivares (1988).

¹⁵² Olivares (1987).

Será presentada y defendida con mucho éxito en 1987, a pesar de agoreras prevenciones. Esta obra ha sido caracterizada como un trabajo con

“hondas resonancias nietzscheanas, en algunos pasajes imbuido de un lirismo exacerbado, en otros, exhortativo y ampuloso, pero siempre intercalando párrafos, frases, categorías que reclaman un estatuto teórico, una defensa sin concesiones del trabajo empírico, una aquiescencia inequívoca ante la fuerza de los datos”¹⁵³.

Es una desgracia, que esperamos poder remediar, que permanezca inédita, aunque algunos de sus capítulos hayan sido publicados y discutidos.

Entre 1987 y 1989 nos encargamos de la curatoría (como se diría ahora, en esa época el término no se usaba) de tres exposiciones realizadas en la Biblioteca Nacional de Chile, dedicadas a los pueblos “fueguinos”, mapuche y rapanui. Escribimos los textos de las muestras y sus catálogos, otro ejemplo de trabajo conjunto¹⁵⁴. El trabajo curatorial nos condujo al estudio de colecciones, tema que nos preocupó en la década de 1990, pero esa es otra historia que no puedo contar en estas breves páginas.

Si se detienen a mirar las referencias bibliográficas que acompañan este epílogo, contarán doce textos, escritos por Juan Carlos Olivares, como único autor o con mi colaboración, publicados entre 1985 y 1989. Es una buena marca en una época que no era obligación publicar y las revistas indexadas eran escasas e irrelevantes.

Los nuevos textos que se presentan en este libro corresponden a experimentos literarios que Juan Carlos ha elaborado siguiendo diversas direcciones, algunos temas son muy antiguos, otros más recientes, siempre buscando darle sentido a un oficio todavía peligroso y subversivo: la Etnografía (como dijo un viejo sabio estructuralista, “la vida no tiene sentido, pero hay que vivirla como si lo tuviera”). Espero disfruten de estos textos. Son una clara muestra de que la Antropología poética no ha muerto, que “solo andaba de parranda”, aunque muchos hayan tratado de enterrarla (entre los que me incluyo, por supuesto). Pero nuestra época es espacio y momento de muertos-vivientes y los zombies siguen siendo atractivos.

La Eco-etno-historia es y será mi maldición

Linderos, 25 de mayo de 2018

¹⁵³ Gómez-Esteban (2011), p. 96.

¹⁵⁴ Quiroz & Olivares (1987b); Olivares & Quiroz (1988b); Olivares y Quiroz (1989).

NOTA

Respecto del título del libro. Hielo [Ice] y Relámpago [Lightning] son dos superheroínas de DC Comics, la primera, creada por Keith Giffen, J.M. De-Matteis y Kevin Maguire, aparece por primera vez en *Justice League International*, 12 (abril de 1988) y la segunda, creada por Geoff Johns y Dale Eaglesham, aparece en *Justice Society of America*, v. 3 #12 (marzo de 2008). No digo más.

BIBLIOGRAFÍA

- Gómez-Esteban, Jairo Hernando (2011). "Del hecho al dicho hay un poético trecho. Prolegómenos para una investigación social literaria". *Magis, Revista Internacional de Investigación en Educación*, 4 (7), 87-103.
- Olivares, Juan Carlos (1985a). "Un encuentro con Arcadio Yefi Melillanca: Bajo la hojarasca estaba la gota de rocío". *Boletín del Museo Mapuche de Cañete*, 1: 19-27.
- Olivares, Juan Carlos (1985b). "Prácticas alucinógenas entre los moradores de la Cordillera de la Costa". *Boletín del Museo Mapuche de Cañete*, 1: 39-52.
- Olivares, Juan Carlos (1986). "El exilio de la fragancia resquebrajada o una reflexión en torno a la antropología". *Boletín del Museo Mapuche de Cañete*, 2: 51-68.
- Olivares, Juan Carlos (1987). *Que olvidado estaba el hombre*. Tesis de grado en Antropología, Santiago, Universidad de Chile.
- Olivares, Juan Carlos & Quiroz, Daniel (1987). "El Umbral Roto: la mirada antropológica". *Boletín Museo Mapuche de Cañete*, 3: 55-71.
- Olivares, Juan Carlos, & Quiroz, Daniel (1988a). "Tubérculo, ritual y embrujo en San Juan de la Costa". *Boletín del Museo Mapuche de Cañete*, 4: 7-24.
- Olivares Juan Carlos & Quiroz, Daniel (1988b). *Platería mapuche: los atavíos son hijos de los siglos*. Catálogo Exposición *Plateros de la Luna*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Olivares, Juan Carlos & Quiroz, Daniel (1989). *Rapa Nui: presencia en el océano y el tiempo*. Catálogo Exposición Conmemorativa del Centenario de la Incorporación de Isla de Pascua al Territorio Nacional. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Quiroz, Daniel; Poblete, Patricio & Olivares, Juan Carlos (1986). "Los 'salineros' en la costa de Chile Central". *Revista Chilena de Antropología* [Santiago], 5: 103-120.
- Quiroz, Daniel & Olivares, Juan Carlos (1987a). "Amutuan Pucatra Agüelito Huentiao, Amutuan Puca-tra (Permanencia de una pauta adaptativa en San Juan de la Costa)". *Boletín del Museo Mapuche de Cañete*, 3: 13-26.
- Quiroz, Daniel. & Olivares, Juan Carlos (1987b). *Martín Gusinde, Cazador de Sombras*. Catálogo Exposición Conmemorativa del Centenario del Natalicio del R.P. Martín Gusinde Hentschel S.V.D.. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Quiroz, Daniel. & Olivares, Juan Carlos (1988). “Nómades canoeros de la Patagonia Occidental Insular Septentrional: el mundo de Don Pedro del Agua”. Silva, O., E. Medina y E. Tellez (eds.). *Encuentro de Etnohistoriadores*. Serie Nuevo Mundo: Cinco Siglos, 1. Santiago: Universidad de Chile. Departamento de Ciencias Históricas.

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de quinientos ejemplares, en el mes de agosto de 2018
en Salesianos Impresores S.A.
Santiago de Chile



Para el conocido antropólogo Claude Lévi-Strauss la Etnografía corresponde a la observación y descripción de un grupo y de su cultura (en otras palabras, el trabajo de campo), siendo el prototipo del estudio etnográfico “una monografía dedicada a un grupo lo bastante restringido para que el autor haya podido recoger la mayor parte de su información gracias a la experiencia personal”. La experiencia personal se refiere aquí a la convivencia del etnógrafo con las personas cuyo modo de vida desea conocer.

No hay una definición de Etnografía compartida por todos los antropólogos (para qué hablar de los otros que también la usan y que no lo son). pero, tal vez, la mayoría se sienta cómodo con esa perspectiva tradicional que la define como “el proceso de aprender el modo de vida de una comunidad y de informar los resultados de ese aprendizaje”. La Etnografía utiliza los datos que obtiene mediante la aplicación de diversas técnicas y herramientas: observar y conversar, participar en lo que la gente hace y escuchar lo que dice. También recurre a documentos depositados en archivos o en la propia comunidad estudiada (hace mucho tiempo dejamos de trabajar en comunidades ágrafas) sobre sus actividades.

Esta colección, impulsada por la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural busca transformarse en un aporte al conocimiento de los grupos que forman parte de nuestra sociedad; también del largo proceso que permite alcanzar ese conocimiento, resaltando la naturaleza representacional de toda etnografía.



En Antropología Poética, el entendimiento es una evocación. Es una Otredad que se evoca, atmósfera & vacío fértil donde la diferencia se muestra en forma total, transparentando las existencias, la nuestra & la de ellos: es la búsqueda & el encuentro de sentido, de nuestro sentido perdido. Así, no se existe fuera del texto, únicamente se puede ser en él. El Otro no es una entidad posible de apartar, alejándole & mirarle separada: el ojeo del etnógrafo está ligado e manera indisoluble a los miramientos de los ojeados. Encuentro: cerrazón de invisibles que se miran a sí mismos.

El cavilar es inmenso, denso & profuso, rauda e inquieto no se detiene, sucede & sucede & no se está en el mundo. Se vive fuera & lejos del mundo. Navega en una esfera metálica & opaca, repleta & traspasada de voces, voces del Uno Mismo & susurros de los Otros & del mundo, imágenes & trazos. Así, en la existencia del viajero, se superponen el pasado, el presente & el futuro. Memoria & deseo, todo ello, flota en la neblina del ensueño, son destellos & colores, atmósferas. Allí, no existe consuelo —en su cápsula—, el llanterío le quema las mejillas, la tristeza es un peñasco en los aeroplanos del corazón. Los ojos abiertos, se sueña muerto el hombre: en la soledad del etnógrafo, donde todo pareciera perdido, la esperanza es una hendidura en el imaginario. La alteridad lejana es un espacio posible, una promesa, motivo. A pesar de imaginada, existe en alguna parte del mundo, semeja a la Utopía & sus rastros, se pueden encontrar en señas dispersas en el territorio del mundo presente & cotidiano: los imaginarios de la diferencia, a pesar de su distancia, se permean & se cubren de indicios de su mutua existencia. La diferencia es real e inevitable.

Inmersión & artificio en el extrañamiento, es la mirada del etnógrafo. Entonces, es el predominio de la creación, instalación —en el transcurso del tiempo & según configuración de las alteridades— de maneras & formas distintas de ejercer el oficio. En su ojeo, captura & acopio de datos, no existen las rutinas & las cartas de navegación, nada. Entonces, trazando su andar en los paisajes de la diferencia, el etnógrafo deberá confiarle su mirada a la intuición, la brújula de los sueños.