

# MAR CON SOROCHE

Nº 7

revista de poesía y otras escrituras del entre acá

Santiago — La Paz

marzo del 2009



VIOLETA PARRA EN BOLIVIA  
DICHAS DE ERNESTO CAVOUR, LENI BALLÓN Y JORGE MIRANDA.

ESCRITURA EN PAMPA:  
DAGHERO, KAY, CANESE, VILLENA, SCHILLING, ECHAVARREN ET. AL.

LA ILÍADA, ACTO 2 (TEATRO DEL ANDE)

TRASLACIONES:  
HOWE, ANÓNIMO/A DE CHAYANTA, CELAN, AYALA ET. AL.

LOS CAMARÓGRAFOS: CUITAS DEL ETNO-DOCUMENTAL,  
ELIOT WEINBERGER.

AFTER PARRA, BY K. J.

## yaqha layqa phichhitanka

andrés ajens

violeta parra manuscibió en bolivia  
gracias a la vida - el sesenta y seis  
pa marcar territorio, pa que ninguna  
changuita le levantara al gringo favre

y en las multitudes al hombre que yo amo  
y la voz tan tierna de mi bienamado  
y la casa tuya, tu calle, tu patio  
cuando miro el fondo de tus ojos claros

violeta parra escribió en la peña nayra  
gracias a la vida - el sesenta y seis  
y de la paz se trajo el revólver tigre  
que arrasó con todo a las seis de la tarde

¿cómo volver de la paz y no arrasar?  
¿cómo no volver a chuqiyapu marka?  
¿cómo no domar al tigre ni marcar  
territorios y vivir para cantarla?

¿el canto de ustedes, layqa phichhitanka,  
que es el mismo canto? kunats larch'ukista.  
¿y el canto de todos, mä lurawix tu-  
putaw, que es mi propio canto, sasaw si?

pa ir ya traduciendo, pa ir ya recalando  
la breva: atesta un zamponero de marca  
en la carpa de la reina en los sesenta  
que cuando alguien la llamaba respondía:  
mar para bolivia, hay sí, violeta parra.  
gracias a la vida, layqa phichhitanka;  
layqa phichhitanka, kunats larch'ukista.

## Croema

Caoepiritan las nubatroces  
sobre los vilejos bocerrajes  
del yoelyo

Otros, besocupados,  
mascarapiquean el ororó  
más que el horará

En el aro, arrorró  
cabisvalles los (s)in/dios  
pachamaman y pachacuten  
los machax versos subversos  
de la retromatria

Otros, videosiglan  
para la vigilogia  
del satílofe omniojoso,  
enimaginario despiapiado,  
croador del tierro y la ciela,  
que tose:

“Bush! Bush! Bush!”

tras lo cual preocupivientes  
democratillecen fatabulosamente

Mientras, los bolivianos,  
pesimimos vanoseando  
la cuedalidad,  
futbolósofos,  
chicharrónomos  
lloro(már)tires...

inédito de Sergio Gareca (en Oruro).

## A LA VISTA

La mirada hemos abierto, dices, a una rosa veloz / y la llamamos aquí; y aquí la dibujamos y guardamos, la excribimos / como una carta en boca veraniega. Aquí: en boca, vacante, la mirada guarda y huaquea un aire de maderas voladoras, destinaciones, dados antes de darse a la caída, envíos, comarcas. Soroche padre, cómo no, y desmadre que un *amour fou* da, deslenguándose. Para oír el hueso de las voces, los informes del estado del mundo / que dan ciertos siameses cuando son escindidos y se oyen entre caracoles marinos. Y así abrazamos al *voyeur* del *sic*, y lo que señalamos aquí (*sic*) se vuelve rosa de los textos, morosa para su memoria, ojo de una cerradura por donde pía lo *ob-scène*, movimientos de la vida oculta, cuántos respiran en la pieza, dónde están las piernas de la vida, los labios de la muerte, sucesiones de fiebre que las encienden y apagan, y *l'amour* - en esa ex-cena - una lámpara, unos gemidos, tintineando indiscreción, lo que pocos ven. Porque tú, caro lector, ¡eres un mirón! ¡Otra vez, en boca veraniega, padre Beaudelaire! Habría que traslucir aquí, pero: bello del aire, cara, mirón ciego, ¡nada que ver! Poeta, si hoy escribe, nada ve - si *ego* escribe, ex-cribe ciego - y/o siega. ¿Siega? Ve Ud.: cada lector es un *voyeur*, *voyeuse*, figadura a través de la cerradura - que abre paso a veces al pánico soroche, a lo pro i bido a caso, cual maderas voladoras, informes de siameses, metamorfosis de seda, cual niña caracola plath, plath, plath... ¿Y el poeta qué, cómo siega este ciego? - [aquí siego] ¿Y el amor qué? ¿Cuándo? El amor ciego de cierto, a primera vista; *munat rusa, kunats larch'ukista*. A prima vera entrevista. Desierto. Oasis. A la vista.

Emma Villazón, en Santa Cruz de la Sierra, y Andrés Ajens, en Rosal esquina

**Mar con Soroche** es una iniciativa co-alentada por Lenguandina (Santiago La Paz), Ed. Pirotecnia (La Paz), El Cielo de las Serpientes (La Paz), e Intemperie (Santiago). Lote editorial: Jorge Campero (La Paz), Juan Carlos R. Quiroga (La Paz), Román Antopolsky (Pittsburgh), Roberto Echavarren (Montevideo), María Teresa Andruetto (Córdoba), Jusara Salazar (Curitiba), Marcelo Villena (La Paz), Kent Johnson (Illinois), Forrest Gander (Providence), Zacarías Alavi (La Paz), Elvira Hernández (Santiago), Erin Mouré (Montreal), Graciela Huinao (Santiago), Vicky Aillón (La Paz) y Andrés Ajens (Santiago). Asistente de edición: Roxana Cerda (Puente Alto). Diagramación: Ezio Mosciatti / Marcos Alonso. Las fotografías que puntúan diversas secciones de esta edición corresponden a Óscar Wittke (en Valparaíso); el dibujo de portada es de Cecilia Vicuña. Email: marconsoroche@yahoo.com.br

## Índice

### A modo de epígrafe, p. 1

*Croema* Inédito de Sergio Gareca (en Oruro).

### Violeta Parra en Bolivia, p. 5

Testimonios de Ernesto Cavour, Leni Ballón y Jorge Miranda, recogidos por Juan Carlos Ramiro Quiroga (en La Paz).

### Poesía en pampa, p. 17

Textos de Guillermo Daghero (Córdoba), Silvio Mattoni (Córdoba), Carlos Schilling (Córdoba), Gustavo Borga (Villa Nueva), Susana Arévalo (Córdoba), Silvina Marcadal (Córdoba), Mauro Césari (Paraná), Claudia Santanera (Córdoba), Mario Arteca (La Plata), Jorge Canese (Asunción), Ema Villazón Richter (Santa Cruz de la Sierra), Marcelo Villena (La Paz), Roberto Echavarren (Montevideo), Pedro Granados (Lima), Ronald Kay (Contulmo / Wüpperthal) y Andrés Ajens (Concepción / Santiago).

### La Ilíada, acto 2 (Teatro del Ande), p. 49

Texto de César Brie (en Sucre).

### Traslaciones, p. 63

*33 Rules of poetry for poets 23 and under —after Nicanor Parra*, de Kent Johnson (en Freeport), traducción del inglés de Rodrigo Naranjo (en Santiago); pasajes de *Wari nayra*, de José Luis Ayala (en Lima), traducido del aymara por él mismo; *A doua zi urmând să înceapă deportările* y otras prosas de Paul Celan, traducidas del rumano por Román Antopolsky (en Pittsburgh); pasajes de *Souls of Labadie Tract*, de Susan Howe, traducidos por Marcelo Pelegrini (en Santiago / Madison); pasajes de *from the living page*, de Kit Kelen (en Macao), traducidos al portugués por Nicole Rio da Silva y Custódio Cavaco Martins; pasajes del Atau Wállpaj p'uchukakuyinpa wanka, anónimo de Chayanta, traducido del quechua por otro anónimo.

### Los cámara. Cuitas del documental etnográfico; p. 85

Ensayo de Eliot Weinberger (en Nueva York), traducido por Román Antopolsky.

### Apartados, p. 101

Textos de Rodrigo Naranjo (en Santiago), Martín Bakero (en París), Luis Hermoza (en Lima / Barcelona) y Kevin Nolan (en Cambridge).

### Bibliografemas, p. 109

Las fotografías que puntean diversas secciones corresponden a Óscar Wittke (en Valparaíso).



**Testimonios  
de Violeta Parra en La Paz**

## De cómo Violeta Parra se trajo a Chile un charango de Bolivia y también un revólver

*La gran compositora y artista chilena trepó en dos oportunidades a La Paz en 1966. En ambas ocasiones fue en busca de su amor, Gilbert Favre. La última vez se trajo de regalo un charango y también un revólver con el que acaso se quitaría la vida algunos meses después. Tal la dimensión de la revelación de **Ernesto Cavour**, uno de los charanguistas más grandes de Bolivia, quien fue amigo de Violeta Parra.*

por **Juan Carlos Ramiro Quiroga (en La Paz)**

1. En 1960, el “gringo” Gilbert Favre, suizo aficionado a la música folklórica latinoamericana, llega a Chile como ayudante de una expedición arqueológica al desierto de Atacama. Al poco tiempo conoce a Violeta Parra en Santiago, deja la expedición, se enyunta con ella y, con altos y bajos, tocan música y viven juntos durante los años que vienen, en Santiago, París, Ginebra y otra vez Santiago. El gringo, o “el afuerino” como le decía Violeta, se entusiasma por la quena aunque ya era un virtuoso en el clarinete.

2. A principios de 1966, Favre viene a Bolivia en busca de nuevos horizontes, habiéndose deteriorado la relación con Violeta Parra. Llega a La Paz y visita el programa El Show de los Sábados de Micky Jiménez en la Radio Méndez. Ahí conoce a Ernesto Cavour, de 25 años, quien era un artista exclusivo de este show porque un año antes, en 1965, había ganado el primer premio como solista instrumental en el Festival de Salta, Argentina. Favre se había interesado bastante en la música nativa del país y le confesó a Cavour en el poco español que sabía que quería venir a vivir a Bolivia, poner una peña y crear un conjunto.

3. Después de hablar con la Radio Méndez, el Gringo retorna a Chile y meses después vuelve a La Paz con grabadora y todo. Y decide quedarse y se aloja en un hotel momentáneamente. Desde el principio, la idea de crear un conjunto le pareció “macanuda” a Cavour, uno de los primeros charanguistas de la nueva ola o del nuevo folklore, quien quería promocionar este instrumento en Bolivia y en el exterior. Cavour seleccionó a los músicos para formar *Los Jairas* mientras que Favre se dedicó a buscar el local o a crear la Peña Ñaira en una galería de arte-imprenta que dirigía Pepe Ballón.

4. Cuando ya estaba creado el grupo con Julio Godoy, Yayo Joffré, Ernesto Cavour y Gilbert Favre, vino a parar a la peña el artista Alfredo Domínguez y se unió al cuarteto que se puso por nombre definitivo *Los Jairas* y Alfredo Domínguez. Y empezaron a tener mucho éxito con su repertorio.

5. “En ese entonces, en 1966, vino a la ciudad de La Paz la señora Violeta Parra a buscar a su Gringo. Ella se quedó un tiempito en la ciudad”, recuerda Ernesto Cavour, 68 años, en una entrevista dada en el Museo de Instrumentos Nativos (Calle Jaén, casco viejo de La Paz), el viernes 19 de septiembre de 2008.

6. Ernesto Cavour Aramayo nació en La Paz en 1940. Tiene el título de *Maestro del Charango* desde 1973. Ex integrante, fundador y nominador del conjunto Los Jairas y Alfredo Domínguez (1966). Desde 1962 es fundador, director y propietario del

Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia. Escribe desde 1960 varios métodos de enseñanza del charango. Entre sus obras figuran: *Diccionario Enciclopédico de los Instrumentos Musicales de Bolivia*, *Los Instrumentos Musicales en Bolivia*, *Inventos de Cavour* y *El Charango*.

#### **-Me dijeron que Violeta Parra se quedó a vivir en La Paz un mes.**

**Ernesto Cavour:** Sí, se quedó un mes la primera vez, luego volvía constantemente. Iba y venía a Bolivia, incluso a nosotros nos llevaba a Santiago de Chile. La primera vez se los llevó a Los Choclos, unos músicos lustrabotas que tuvieron mucho éxito allá. Después se llevó a Los Jairas y Alfredo Domínguez a finales de 1966. En esa oportunidad, Violeta Parra nos dice a mí y a Julio Godoy, un guitarrista inteligente y vivo, que nos quedáramos en Chile. Y nosotros no queríamos porque en nuestra Bolivia había mucho trabajo. (...) Y Violeta viene a La Paz nuevamente y cuando cantaba lo hacía al estilo de la compositora chuquisaqueña Matilde Cazasola. Un estilo que no llamaba mucho la atención y que no era muy comercial. La señora iba y venía a La Paz y nosotros fuimos tres veces a Santiago.

#### **-¿Cómo conoció a Violeta Parra la primera vez?**

**E.C.:** Ella llegó por primera vez a la Peña Naira. Vino a buscar al Gringo Favre que era su amor, su vida y quería llevárselo a su tierra. Pero el gringo no quería volver a Santiago, debido a que se había enamorado de la música de aquí. Estaba muy "acercado" a la música boliviana y no logró llevárselo. Y Violeta se queda en La Paz y logra hacer una exposición de pinturas en la Peña Naira. (...) Nosotros teníamos mucha afinidad con Violeta Parra y nos veía cómo tocábamos y cómo era Bolivia. Y también ella empieza a componer: *Run run se fue pal norte / no sé cuando vendrá. / Vendrá para el cumpleaños / de nuestra soledad...* (tararea Cavour). Y canta: *Ya me voy me voy para Bolivia. Sonaron, sonaron los cascabeles*. Después Violeta Parra compone *Gracias a la vida* y temas más fuertes. Ella era folklorista y tocaba cuecas como la chaquera y la cueca chilena. Era estudiosa de estos ritmos. Posteriormente hizo una música neofolklorica que era lo contrario de *Gracias a la vida*. Y en su despedida de La Paz, yo le regalé uno de mis charangos, porque tenía dos. Y Violeta se va a Chile, con ese charanguito graba un disco y verdaderamente su voz queda muy diferente a lo que ella tocaba.

#### **-¿En qué año regaló ese charango a Violeta Parra?**

**E.C.:** Ha debido ser en 1967, más o menos. Fue el primer charango profesional, artístico y de quirquincho que se va a Santiago de Chile.

#### **-¿Quién construyó ese charango?**

**E.C.:** Lo construyó el maestro chuquisaqueño Isaac Rivas Romero, quien ya ha fallecido y sólo sus hijos siguen su labor. Yo le di ese charango a Violeta Parra en nombre del conjunto Los Jairas. Hay que tener en cuenta que el charango ya había viajado a esas tierras con los emigrantes potosinos y comerciantes orureños, pero estos eran charangos campesinos. Los comerciantes minoristas de La Paz que viajaban a Arica ya llevaban charangos de afición. Pero el que regalé a Violeta Parra ha sido el primer charango comercial y artístico. Incluso Violeta incentivó al grupo Inti Illimani. Un grupo que nació en la Embajada de Bolivia en Chile, un 6 de Agosto. Este grupo



fue a tocar a nuestra embajada y aún no tenía nombre. Y Eulogio Dávalos, un guitarrista virtuoso desde los 12 años de edad, fue a radicar a Santiago de Chile. Y les dijo a los jóvenes músicos chilenos que se llamasen Inti Illimani y así se llamaron. De ahí vino después Illapu que estaba dedicado a otro cerro, el Illampu. En realidad este grupo se llamaba Illampu, pero como se equivocaron en la prensa se llamó Illapu. Además, le quiero contar algo. Antes del golpe de Estado de Banzer, en la época cuando algunos presos logran escapar de la cárcel de San Pedro y también uno que estaba implicado en el gran robo de Calamarca<sup>1</sup>, un individuo, cuyo nombre guardo en reserva, es el que vende el revólver a Violeta Parra. Y yo le digo a Violeta: "¿Para qué quieres un revólver?" "Para matar perros", me dijo. Ella tenía en Santiago una peña llamada La Reina. Este nombre tenía doble sentido, porque era Carpa de La Reina que era ella misma y porque la zona se llamaba la Reina. Y nosotros actuábamos también en la Peña El Carmen de los Parra.

### **-¿Este revólver fue vendido por un boliviano?**

**E.C.:** Sí; fue por quien volvió a la cárcel nuevamente después de fugarse de ella. La señora Violeta se llevó el revolver y supimos después que se había matado. Tal vez fue con ese revolver, no sé. Yo pienso que se mató por soledad. Ella vivía sola y estaba desolada completamente y su amor la había abandonado. No podemos decir que fue por el Gringo Favre. Fue por otros motivos. Violeta Parra tenía un carácter especial, fuerte, muy duro y exigente. Era una señora geniecillo. Cuando íbamos a actuar a Viña del Mar o a Valparaíso, yo realmente me encontraba frente a una diosa de la canción. Era maravillosa y era una potencia musical, porque tenía conversaciones con Atahualpa Yupanqui y con Horacio Guarani.

### **-¿Usted le enseñó a tocar charango a Violeta Parra?**

**E.C.:** No. Ella aprendió por sí sola, porque tocaba todo mirando. Cuando uno es músico, con experiencia en años, agarra un instrumento, y lo toca rápido y aún mejor si uno lo ve. Si está bien afinadito el instrumento que llega a las manos, uno le pesca mirando. Eso ha ocurrido con ella, porque yo bien tocaba el charango y ella nos chequeaba o miraba. Violeta era una forma de autodidacta. Ella aprendía a tocar instrumentos sólo mirando. Se puede decir que ella puso un nuevo estilo a la música en charango, más llano, más sublime y más suave. De esa manera conocimos a Violeta.

### **-¿Cómo fue el primer encuentro con Violeta?**

**E. C.:** Yo ya la conocía por referencias discográficas. La conocía como una recopiladora de cuecas y tonadas chilenas. Justamente ella y Margot Loyola eran los principales contrincantes en la recopilación de cuecas y tonadas chilenas. Después de la grabación de los discos, Violeta empezó a tomar otro estilo. Su música se fue convirtiendo más propia y personal. No sólo su canto, sino sus composiciones para arpa, guitarra y quena inclusive. También trabajé con su hermano Lautaro Parra, porque él vino a Bolivia. Con él viajamos por toda Bolivia. El era un payador, porque

---

<sup>1</sup> El gran atraco a una remesa de la Corporación Minera de Bolivia (Comibol) ocurrida el 28 de junio de 1961 en Calamarca, 60 kilómetros de la carretera entre La Paz y Oruro. En este suceso estuvieron involucrados cinco personas, entre ellos los policías y hermanos Hugo y Marcial Fuentes. El atraco, considerado uno de los más sonados y violentos de la historia, ha sido llevado a la pantalla por Paolo Agazzi en el film "El atraco"; asimismo el escritor boliviano Enrique Rocha Monroy describió el atraco en su novela "Tres cruces en el camino".

cantaba e improvisaba lindo. Luego vino aquí un compañero de ella, Alberto Zapicán, quien tocaba el bombo junto a ella y nos visitó por aquí. Pero como Favre, la dejaron sola. Algunas composiciones de Violeta Parra fueron inspiradas en Bolivia. Hay una dedicada al Gringo que decía: *Ya me voy, ya me voy para Bolivia...* Porque ella vino a nuestro país creo que dos veces. Aquí creó su canción *Gracias a la vida* entre otros temas más. Y el charanguito que le regalé está en el disco que ella grabó en Santiago. *Gracias a la vida* era como la *Misa Criolla* de Adrián Ramírez. Ambas composiciones daban relevancia al canto latinoamericano, después de la muerte de Violeta Parra.



Dibujo de Verónica Cabanillas, en Lima.

## El cuarteto andino: Peña Ñaira, Pepe Ballón, Gilbert Favre y Violeta Parra

por Juan Carlos Ramiro Quiroga (en La Paz)

*Con tus mentiras y promesas,  
tú me has engañado, k'uchi mozo.  
Tú me decías "nos casaremos"  
y yo creyendo que eran verdades  
muy mansamente me entregaba  
a tus brazos, k'uchi gringo.*

*Lero, lero, lero.  
Lero, lero, lero,  
Gringo Bandolero.  
(Gringo Bandolero, de Los Jairas.  
Huayño de Alberto Ruiz - Yayo Joffré).*

1. En la época de vacas flacas, 1965, de la Galería de Arte, Artesanía y Folklore Naira, llega casualmente a la ciudad de La Paz, Bolivia, un suizo francés que tocaba la quena y el clarinete, quien se llama Gilbert Favre. Había llegado de Santiago de Chile. No se sabe cómo fue el encuentro, pero él entabla comunicación con el director de la galería, Luis Alberto Ballón Sanjinés, más conocido en el ambiente cultural por el apodo Pepe Ballón. El propósito de la visita: trastocar el funcionamiento cultural de la galería hacia la música folklórica, es decir, convertirla en una peña. Algo difícil para esa época donde la sociedad boliviana, clase media y la aristocracia, rechazaba a rajatabla dicha expresión popular con aires indígenas.

2. La idea fue gratamente recibida por Pepe Ballón, quien a pesar de no conocer al joven sujeto, le encantó la voluntad y la perseverancia con la que Favre farfullaba sobre este tema en su escaso español. "Perfecto gringo. Estoy encantado con la idea y yo te doy el local y le podemos hacer una peña, pero yo no tengo plata", le dice Ballón. Pero el gringo, de 25 años, no se arredra y lanza toda su emoción, y le cuenta que tiene relación con el Embajador de Suiza, un señor llamado Bock y le asegura que conseguirá su ayuda. Ballón le reitera: "Perfecto."

3. Y van los dos a buscar a dicho embajador y le proponen la idea de abrir una peña en la calle Sagárnaga donde ya funcionada la galería. "¿Cómo te puedo ayudar?", le manifiesta Bock. El gringo propone que la embajada le ayude a conseguir los muebles y el embajador dice: "Perfecto" y les da dinero para que puedan hacer elaborar dichos muebles. Estos muebles fueron mandados a hacer en la cárcel de San Pedro.

4. Mientras se preparaba la apertura de la Peña Naira, el gringo se junta con un músico joven, Ernesto Cavour, ahora un gran charanguista, y otro que se llamaba Julio Godoy, quien interpretaba la guitarra. Entonces, los tres comienzan a tocar en la Peña Naira, recientemente remozada para pintores e intelectuales, que le echaban duro a los tragos. El primer concierto en la Peña Naira fue el 4 de marzo de 1966, cuatro meses después del primer encuentro entre Pepe Ballón y el gringo Favre y a un año de la creación de la Galería de Artesanía y Folklore Naira, el 21 de enero de 1965.

5. A paso lento y seguro, la peña comienza a consolidarse porque su estrecho escenario se abre a otros músicos. El Gringo había mantenido contactos con algunos grupos de sicuris. Primero comenzó a tocar con un grupo de lustrabotas que se hacía llamar los Cebollitas. A pesar que el lugar era tan chiquito y estrecho, lo compensaba con una acústica admirable por el tipo de bóveda del recinto. "Te imaginas cómo entraban los zampoñistas a dicho lugar. Porque además se asomaban desde afuera, comenzaban a tocar ahí y entraban a la peña. Era una cosa maravillosa, porque el sonido se amplificaba", recuerda Leni Ballón, la única hija de Pepe Ballón, quien aceptó charlar no sólo sobre la Peña Naira, sino sobre su mentor y los arrebatos pasionales entre Gilbert Favre y Violeta Parra. La entrevista se llevó a cabo el martes 9 de septiembre de 2008, en casa de Leni Ballón, ubicada en la calle Pedro Kramer N° 972 entre Calama y Plaza de la Tortuguita, ciudad de La Paz, Bolivia.

6. En todo el tiempo que se iba formando la Peña Naira, el gringo Favre le fue contando a Ballón de una persona que había conocido y con la cual había vivido en Santiago de Chile. "Decía que era una mujer maravillosa y hasta un músico extraordinario, además compositora de música y letra y no sé qué. Y le comienza a contar y a hacer oír las grabaciones a mi papá. Esta personalidad era Violeta Parra. Mi padre ya había empezado a conocerla de todo lo que el gringo le había hablado. De oídas nada más", adelanta la hija de Ballón.

7. Leni Ballón nació en La Paz, el 13 de mayo de 1946. Fue bailarina de ballet y de danza española, con Carmen Bravo y Melba Zárate respectivamente. Estudió en el Colegio Israelita. Su mamá se llamaba Elena Morales Sarco y su papá Luis Alberto Ballón Sanjinés, más conocido como Pepe Ballón. En la actualidad, vende libros y a veces trabaja como maquilladora profesional. Tiene un pequeño archivo con recortes de periódicos locales y revistas del extranjero que tratan de la muerte de Violeta Parra, y también de su tránsito en La Paz.

**-Me he informado que el gringo Gilbert Favre estaba escapando de esta relación tan pasional.**

**Leni Ballón:** Lo que pasa era que Violeta Parra era una mujer sumamente talentosa y virtuosa que se había enamorado del Gringo y éste de ella. Ella era mayor que el Gringo y además era muy absorbente y fuerte.

**-Me han dicho que el gringo era muy mujeriego...**

**L. B.:** No sé. De esa parte de mujeriego en Chile no sé. Pero lo que yo sé es que el gringo se cansa a tanto acoso de la Violeta Parra y decide escaparse. Incluso cuando sale de Chile, lo hace por el desierto de Atacama. Va seguramente a Arica y después sube al desierto de Atacama y se pierde el gringo y lo rescatan unos arqueólogos y llega a Bolivia.

### Una señora muy desgñada

**-¿Así fue su ingreso a Bolivia?**

**L. B.:** Resulta que un día mi papi estaba en la galería a esa hora de la tarde y llega una señora muy desgñada, de haber pasado un viaje terrible seguramente, con su maletita. Entra y le dice busco a Gilbert Favre. La impresión que tuvo mi padre de entrada fue un poco desagradable porque era una mujer que había viajado durante mucho tiempo por tierra y venía sucia. Además era fierita y una mujer medio feita. Mi papá le contesta que Gilbert no está aquí. Pero pase por favor, tome asiento y si quiere esperarlo no creo que demore.

**-¿En qué fecha ocurre este memorable encuentro?**

**L. B.:** Eso fue como el 67, porque Violeta Parra llega a La Paz a comienzos de año. Como te dije entra la señora, y mi padre se pone a charlar con ella y comienza a encontrar una mujer distinta a la que veía. O sea, ese aspecto tan peculiar que le dio de entrada se modifica a algo maravilloso, porque mi padre encuentra a una mujer de una cultura muy buena y una persona de una picardía sin igual y de una alta sensibilidad. Esa mujer comenzó a cambiar ante sus ojos.

**-¿Durante qué tiempo charlan y cómo ocurrió ese cambio?**

**L. B.:** Charlan una hora o más o menos, creo. Y resulta que mi papá al oírle charlar tanto le preguntó: ¿Cuál es su nombre? Y ella le dice: Violeta Parra. “¿Pero cómo no? Si yo la conozco, Gilbert me ha hablado maravillas de usted y ahora veo que él realmente tenía toda la razón. Estoy sorprendido y feliz de que usted esté en Bolivia”. Y ese fue el encuentro de mi papá con Violeta Parra.

### **El nidito de amor**

**-¿Qué sucede después?**

**L. B.:** Entonces llega el gringo Favre y ambos se dan un gran abrazo. Para esto, Gilbert no tenía un lugar para morar. Lo que sacábamos en la galería era pues mínimo para sobrevivir. Viendo esta situación, mi padre le dice: “Oye gringo, aquí en el depósito atrás hay un cuartito que te lo podemos habilitar o tú habilítalo y vente a vivir, porque no tienes dónde vivir.” Y le cedemos dicho lugar que había en Peña Naira y era un lugar muy pequeñito que él lo arregló precioso. Entre ambos ponen unas tablas en el piso de tierra, encima colocan el colchón y unos estantes porque había una ventanita.

**-¿Eso sigue habiendo en Peña Naira?**

**L. B.:** Claro. Ahora ahí hay un restaurante. Allí se acomodó el gringo y cuando llegó la Violeta, por supuesto se alojó con el gringo. La Violeta vino con la idea de rescatar al gringo, a quien amaba profundamente.

**-¿Quería llevárselo nuevamente a Santiago?**

**L. B.:** Claro. Pero ella no estuvo mucho tiempo en La Paz. Se quedó un mes. Para este tiempo, el gringo ya era un mujeriego. Aquí sí era un mujeriego, porque además las mujeres lo perseguían porque era un hombre simpático, agradable, lleno de chispa, humor y de sabiduría. Era un gran músico. Y comienzan las chiquillas y las mujeres medio a acosarlo, y como cualquier hombre cedió acaso a la tentación y estuvo con gil y mil. Incluso nosotros teníamos miedo que cuando estaba Violeta Parra adentro llegara una de sus chicas, a la que llamábamos su Fotonovela. La cuestión es que pasó ahí la Violeta Parra, después actuó en la Galería Naira.

### **Violeta expone dibujos en La Paz**

**-¿Qué noche sucedió esa presentación?**

**L. B.:** Violeta Parra pide que le compremos cartulina y marcadores. Y comienza a pintar en la galería Naira. Además de pintar y exponer dibujos, la Violeta Parra actúa y canta. Esto ocurrió en mayo de 1966, después de varias semanas que llega a La Paz. Ella pintó algunos dibujos con marcadores. Hizo una pintura primitivista y muy especial. (Leni ve un recorte del periódico El Diario y lee lo siguiente: “Los dibujos emotivos trasuntan en su autora un espíritu que capta y expresa escenas y personajes que adquieren vida en sus rastros. Presentó anoche Violeta Parra en la Galería Naira. Sus numerosos trabajos merecieron elogiosos comentarios. Son obras que demuestran gran sensibilidad, no en vano Violeta tiene alma de artista. Luego de inaugurada la muestra tuvo lugar la

presentación de Violeta Parra en interpretaciones folklóricas de Gilbert Favre en su ya popular quena y del conjunto Los Caminantes, Los Choclos y el afuerino (Alfredo Domínguez). Todos ellos como siempre obtuvieron muchos aplausos." Esto fue la noche del jueves 26 de mayo de 1966. Lo que sucedió es que se inauguró la exposición y se hizo después una especie de peña.

**-¿Puedes recordar algunas escenas de cómo ella preparaba sus dibujos para exponer en la Galería Naira?**

**L. B.:** Violeta Parra preparó sus dibujos en cartulina. Se hace la inauguración de la exposición con músicos, con una especie de peña al final como te dije. Violeta vivía en la galería, vivía ahí adentro. Siempre teníamos contacto con ella. Me regaló una fotito suya que la guardo por ahí. Era una persona maravillosa, tal como la encontré mi papá la encontré yo, pese a mi juventud.

### **Gracias a la vida**

**-¿Es cierto que la canción "*Gracias a la vida*" lo estrenó en la Galería Naira?**

**L. B.:** Sí. Además Violeta Parra lo compuso en la Galería Naira. Había un colaborador nuestro que se llamaba Rudy Hendrich y este amigo había llegado un día a la galería y entró al depósito a saludar a la Violeta Parra. Y ella le dijo: "Mira Rudy lo que he escrito. Quiero que lo veas." Y Rudy vio que Violeta había escrito la canción "*Gracias a la vida*" con su puño y letra en un cartón de zapatos. En esa canción habla del Gilbert Favre, de sus ojos claros. También habla de la casa y del patio, porque saliendo del depósito donde ellos vivían había un patio delante de otro patio. Es que había dos patios en la Galería Naira. Violeta habla de todo eso. Ella compone aquí esa canción al gringo Favre. Es una canción bellísima...

**-¿Hubo una simpatía vivísima de tu padre con Violeta no sólo artística, sino política?**

**L. B.:** Yo creo que además de la calidad de mujer que era Violeta Parra, el vínculo que hay sobre todo con mi padre es el arte y también las ideas políticas. Mi padre era un hombre de izquierda. Un hombre que había luchado toda la vida. Mi padre fue fundador del partido Comunista boliviano y ha estado vinculado toda la vida a la izquierda. Yo creo que eso fue también algo que inmediatamente los unificó. Los hizo ver que pucha, eran dos personas que se entendían en todo aspecto tanto cultural como artísticamente. Sin ser mi padre un artista, era un amante del arte. Yo creo que fue uno de los gestores más grandes de la cultura en La Paz. Yo alguna vez he contado esta historia de la Galería Naira, la Peña Naira y de Pepito en México. Mi padre estaba exiliado en México y la gente me decía: En vez de estar exiliado este señor debería ser ministro de cultura. Pero no, a mi papá lo combatieron, lo apresaban, lo confinaron y lo exiliaron varias veces.

**-Hay algo que no está muy claro. ¿La primera llegada de Violeta Parra a La Paz, ella sólo expuso sus dibujos y no cantó?**

**L. B.:** No. Violeta cantó. Qué no iba a cantar en la peña. Lo hizo en cuatro oportunidades. Y expuso una sola vez sus dibujos. Mientras que la segunda vez que ella vino a La Paz sólo cantó.

**-¿En las posteriores visitas de Violeta Parra a La Paz, a qué artistas se lleva a Santiago para actuar?**

**L. B.:** Viene y se lleva a Los Jairas a tocar en su carpa en Santiago. También se lleva a Los Choclos, que eran unos muchachos lustrabotas de la Plaza Murillo que les gustaba tocar zampoñas. Todavía están vivos algunos.

Jorge Miranda, integrante de Los Choclos,  
*conmemora una exclamación de la autora de La cueca de los poetas:*

## **“Mar para Bolivia, habla Violeta Parra”**

*Tal la revelación sobre una de sus exclamaciones favoritas que utilizaba la gran artista chilena cuando atendía por teléfono, resaltada en una entrevista a don Jorge Miranda, 77 años, un integrante de Los Choclos, un conjunto musical boliviano que tocó en la famosa Peña Naira en La Paz y en el Circo La Reina de Violeta Parra en Santiago.*

**por Juan Carlos Ramiro Quiroga**

1. Los Choclos fue uno de los primeros conjuntos de zampoñas que tocó en la Peña Naira y que además fue invitado por la propia Violeta Parra a presentarse en su famosa Carpa de La Reina en Santiago de Chile en 1967. El conjunto nació de Los Cebollitas, grupo de similares características musicales, que también ofrecía su recital en la mencionada peña paceña.

2. El conjunto Los Choclos se creó en 1952, año de la Revolución Nacional. Entonces contó con 40 integrantes que formaban parte del Sindicato de Lustradores y Calzados. De ese grupo se escogió a los mejores tocadores, entre ellos al entrevistado, que conoció a la compositora chilena Violeta Parra, además de Hernán Rollano, Augusto Gutiérrez, ya finados, Isidro Quisbert, Alberto Bustillos, para viajar a la capital de Chile.

3. En 1965, Jorge Miranda, de 22 años de edad, y los integrantes de Los Choclos acostumbraban almorzar en el Mercado Lanza, ubicado en la Pérez Velasco. Una vez se acercó un turista y no sabían cómo se llamaba, porque no hablaba castellano. Ahí se presentó el desconocido como Gilbert Favre. A pesar de la dificultad en la comunicación lograron su amistad y hacerlo comer, porque entre todos se hizo una cuota para convidarle un plato. Aunque le ofrecieron todas las comidas del menú paceño, al joven gringo no le gustaba ni el asado ni el saice ni el bistec ni las almóndigas. Cuando ya se daban por vencido alguien trajo un plato de pescado y Favre señaló favorablemente dicho almuerzo. Y entre todos le compraron una lata de sardinas. Esto comió muy bien con pan. Luego se perdió por casi cinco meses.

4. El joven gringo volvió a buscarlos al Mercado Lanza para invitarlos a la Peña Naira. Ya había aprendido a hablar un poco de castellano y les demostró que dominaba la flauta. También les contó que se había venido de Chile a través del desierto de Atacama. “¿Y por qué se ha venido desde tan lejos?”, le preguntaron Los Choclos. “Se había escapado de doña Violeta Parra. No quería estar con ella. Había llegado aquí a Bolivia y ya era componente de la Peña Naira”, contestó Jorge Miranda, quien había escuchado al gringo narrarles este suceso en varias ocasiones.

5. *Jorge Miranda nació en La Paz en 1931. Fue vendedor de periódicos y también billarista. Trabaja 56 años en la Plaza Murillo, centro del poder político en Bolivia, como lustrador de calzados. El 50 se licenció del cuartel y el 51, a la edad de 20 años, se fue a incorporar a Los Choclos, que significa wawas o chiquitos. Se fundó*

*la Juventud Los Choclos para "chocar musicalmente" con Los Cebollitas, que trataban de dominarlos. Actualmente, Miranda es uno de los últimos integrantes de Los Choclos que está aún vivo. Todos sus colegas han muerto. Tiene 77 años y en abril de 2009 cumplirá 78 años.*

\*

**-¿Cómo se contactó con ustedes la señora Violeta Parra?**

**Jorge Miranda:** Cuando ya estábamos actuando nosotros en la Peña Naira, llegó una señora chilena. No la conocíamos ni sabíamos quién era. Y cuando Violeta Parra nos ha escuchado tocar, ha dicho que por qué no vamos a Santiago de Chile.

**-¿Les ha invitado personalmente?**

**J.M.:** Nos ha invitado ella y Gilbert Favre ha dicho sí. Vamos a juntar hartos dineros para llevarlos. Después cinco personas del conjunto Los Choclos hemos viajado a la primera peña que había sido de los Parra en Santiago de Chile. Tocamos en dos oportunidades. Los hijos de Violeta Parra también tocaban y cantaban, y era lindo. Ahí hemos sabido que los políticos los estaban buscando, porque los hijos de Violeta Parra daban la contra al gobierno.

**-¿Qué les contaba Gilbert Favre de su relación con Violeta?**

**J.M.:** Que le exigía mucho en todo, que trabaje. Y él no podía trabajar porque le gustaba la música, la quena. La flauta tocaba lindo. También ella tocaba y nosotros tocábamos nuestros instrumentos. Le han gustado nuestros instrumentos andinos.

**-¿En qué año fueron a Santiago?**

**J.M.:** Ha debido ser a fines de los años 60, no recuerdo muy bien.

**-¿Tocaron en la carpa de Violeta Parra?**

**J.M.:** Primero fue en la peña de los Parra, después en la carpa de Violeta Parra. Ahí hemos tocado. Y recuerdo que cuando le llamaban por teléfono, ella hablaba y decía: "Mar para Bolivia, habla Violeta Parra".

**-¿Qué bueno, y ¿qué más decía?**

**J.M.:** Y todo aquel que llamaba, quería el conjunto Los Choclos y nos invitaban a todas partes.

**-¿Qué temas tocaban allá en Santiago?**

**J.M.:** Tocábamos todo, entre huayños, cuecas... Son muchas piezas y las tenemos hasta ahora mismo. Es muy difícil recordar tantas piezas antiguas.

**-¿Cómo era doña Violeta?**

**J.M.:** Era muy buena persona. Caramba, nos decía: "¿Qué es lo que quieren?, ¿poroto quieren?, ¿café quieren?, pero ¿díganme qué?" Cada día poroto y poroto nos daba. Una vez hemos ido a actuar ante una de sus amistades. Doña Violeta había conseguido la pega para nosotros y nos iban a pagar. Ella cobró, nos dio y alcanzó para sus gastos. En la carpa nosotros actuábamos de noche nomás.

**¿Cuánto tiempo se quedaron en Santiago?**

**J.M.:** Casi un mes y medio.



**-¿Y Favre les acompañó?**

**J.M.:** Sí, con él más hemos ido. Violeta Parra, Gilbert Favre y nosotros.

**-¿Otros grupos musicales les acompañaron en este viaje?**

**J.M.:** Han ido otros grupos, pero no nos conocíamos bien. Éramos medio alejaditos. Con otros artistas más hemos viajado. Ahí hemos sabido que a los hijos de Violeta Parra los han asesinado en el Estadio.

**-¿Qué cosas más recuerda de doña Violeta?**

**J.M.:** Cuando estábamos armando la carpa de doña Violeta, se caían todos los postes grandes y no podíamos armarla, porque el lugar era un cenizal. Y caía un aguacero y en 15 días no vimos el sol. Pura lluvia caía de día y de noche. Hemos subido al cerro San Cristóbal, cerro Santa Lucía; pero las fotografías que nos sacábamos salían bien opacas a causa de la neblina y la lluvia. Tenían funiculares para subir allí. Y nos bajábamos a pie, viendo de paso el zoológico que había ahí. Hemos aprovechado de conocer todos esos atractivos de Santiago de Chile. Pero lo que más me ha gustado era lo que Violeta Parra decía: "Mar para Bolivia, habla Violeta Parra." Así decía cuando contestaba el teléfono. "Y quiero a los músicos", añadía.

**-¿Y cuánto les pagaban por actuación?**

**J.M.:** 50 a 40 pesos chilenos. Creo que era al cambio unos 100 bolivianos. Y cuando ya estábamos en La Paz, hemos logrado saber que doña Violeta Parra había fallecido en Santiago de Chile. Lo hemos sentido hartito. Luego Gilbert Favre murió no sé en qué parte de Europa.



Dibujo de Andrea Araos, en Valparaíso.



# escritura *en pampa*

*encuentro ladinoamericano de escrituras*

- pampa: del quechua *panpa*; 'llano', 'llanura', 'llaneza' y (también) 'sitio del medio', 'lugar de encuentro'.
- estar en pampa: permanecer al descubierto, desnudo o apenas con lo puesto.
- escritura en pampa: a la intemperie, expuesta al buen y/o mal tiempo, al y a lo temporal, dado y datado y, en algún (sin) sentido, a la máxima irrefutable contingencia.
- escritura en pampa (bis): casi enteramente fuera de todo familiar adentro: casi fuera del mercado, casi ajena al sistema lógico o tecnológico, casi sin interlocución ni institución de respaldo (salvo... de cierto... en esta ocasión... la universidad nacional de villa maría!).
- escritura en pampa (bis bis): en la carencia extrema, sin haber nada (en) propio, sin identificación asegurada de antemano, todo tomado al paso o prestado – donde la originalidad su ilusión reitera.
- en pampa: lo que cada invitado/a halle en consonancia, precisamente en Villa María, en octubre, en el medio de la pampa.

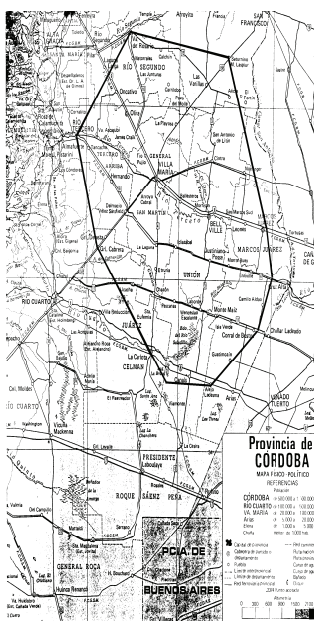
(que alguien se encuentre con otro u otra, la mayor parte de las veces favorece guiños más que certezas o precisuras)

Guillermo Daghero,  
en Córdoba



viento much  
ob!  
traducible in traducibles des ai  
res  
en pamp

ab!



vien tos nerviosa líneas letras tachas que tachas  
de líneas sub rayas tar ta mudeas un a zona

sombreas fantasma mas sobras manchas tinteas

borras

~~pampa~~

borras

~~pampa~~

borras

~~poemas~~

tachas

qué tachas? qué tiras?

una "poubellication"  
una lontananza

\_ armas en el aire

\_ pampeas

i ma i

i pa i

\_ mapeas



## Mar Chiquita

Once días nos fuimos a la orilla de la laguna hipersalada de Mar Chiquita en el primer verano juntos. El pueblo se había corrido de lugar para sobrevivir a una gran inundación. Pero todavía en las paredes del albergue, en una línea que dividía al medio la altura de la pieza en donde estábamos, se notaba el sello que la sal indeleble había impreso antes del reflujo. La pobreza, el escaso turismo de esa llanura, la misma naturaleza ambigua de un mar que parecía recordar la precariedad del mundo en el que hablamos, todo habrá contribuido para que el hotelcito no fuera reconstruido. Y felizmente para nuestra economía juvenil, el precio también se remitía a otros tiempos, antes de la catástrofe. Ahí conocimos lo que significaba dormir y despertarse, reírse, no estar más solos, deambular por el pueblo desierto, emborracharnos diariamente. Los pájaros de la zona, que si se levantaran todos juntos desplegando sus alas contra el cielo lo oscurecerían, acompañaban con su paso ceremonioso, impávido el buen clima que nos había tocado. Y vi también qué frágil podía ser, qué fácilmente se podía pensar en la mentira interna y discutir. Pero en aquellos días sólo hubo abrazos, conversación, disparos de su cámara hacia las plumas rosas de los flamencos en una sola pata. Nos picaron mosquitos innumerables mientras inmóviles perseguíamos las siluetas egipcias por la costa de ese pantano sin dioses. Pero al final el rollo no se había enganchado y no quedaron registros de la aventura zoológica. Mejor

que así fuera, que nunca hasta el último momento de conciencia, de posible entrega a la reminiscencia del deseo que entonces encontró una acmé, culminación fulmínea, vaya a dejar de verla entusiasmada persiguiendo un rosado en aguas turbias bajo el cielo que ignoraba hasta la idea de las nubes. Y a la noche, después de los aperitivos verpertinos y siempre antes de una copiosa cena, nuestros cuerpos volvían a encontrarse. ¿Quién podría negar entre nosotros que el filósofo antiguo tenía sus razones para decir que el origen de nuestra sed habría sido una perfecta unidad, que éramos dos que nunca habíamos estado separados y había sido un sueño incoherente la vida hasta esos días? En las penumbras verdes del pueblo desolado de Miramar, había fiestas, bailes que anunciaban el sí que yo había dado y las aves sagradas volando a la derecha indicaban la salvación, un sentido que termina en la muerte, pero vale mucho más que esa nada porque sigue el címbalo tintineante de su voz. Tenía una bikini de color verde claro, su cuerpo bronceado era un regalo —¿inmerecido?— que se ofrecía solo, y su perfil se alzaba coloreado cuando ella tomaba sol de frente hacia las olas enigmáticas y desafiaba con orgullo la indiferencia del lugar. Podía marcar cada día un nuevo comienzo, las aguas destructivas se habían retirado y ahora era posible para mí pasar determinadas temporadas en su cálido albergue, porque ella parecía instalarlo aun durmiendo o pensando en sí misma, en su existencia.

## Pringles

Toda la noche en ómnibus viajamos  
a Buenos Aires donde yo buscaba  
aplausos infantiles de jovencito inédito,  
pero nos recibía il miglior fabbro  
en su departamento tapizado de negro  
con libros que bailaban y se descubrían  
solos. Él ya tenía los pasajes  
a la llanura discreta, nos quería  
mostrar su pueblo natal, su antigua  
casa materna. Soñando hicimos una “L”  
que cruzaba los campos. En Pringles  
lo recorrimos todo alegremente  
y una tarde mientras vos te bañabas  
fuimos a buscar algo sin saberlo:  
ranitas, millones de minúsculas ranitas  
como un río verde claro que cortaba  
el asfalto. Nos bajamos del auto  
y recogimos un puñado con el cuenco  
de mis manos. Las pusimos después  
en las macetas del patio pompeyano  
y cuando vos saliste con el pelo castaño,  
mojado, a respirar más bien el aire  
de primavera que a decirnos “hola”,  
nunca creíste en esos animales  
demasiado poéticos para ser reales.  
“Pero sí, sí, eran miles, la rima  
es prueba” –te decíamos nosotros,  
que podríamos haber sido padre e hijo  
si la poesía fuese un pacto con la sangre.  
Dormimos en la gran cama de hierro,  
despertábamos con los hombros desnudos  
cuando él venía a traernos bandejas  
de desayunos campestres, abría  
la puerta de la pieza de arriba y exclamaba:  
“Ustedes son chiquitos pero armónicos,  
parecen un kurós y una koré  
pintados.” Y por la tarde hablábamos  
casi tácitamente de la construcción  
de una belleza, cuando no emprendíamos  
el imposible puzzle de mil piezas  
íntegramente verdes donde debería

formarse otra rana, arborícola,  
en el arduo follaje. “A ver, Silvio,  
¿por qué no nos lees lo que estás traduciendo?”  
Y yo inventaba con mi poco latín,  
mi menos griego, el poema de Calímaco,  
vía Catulo, sobre una reina egipcia  
que se cortaba el pelo para que el rey  
volviese sano y salvo de la guerra.  
El bucle se quejaba en el cielo por no estar  
ya en la divina cabeza de Berenice,  
que entonces eras vos, la chica incrédula  
buscando en la sonrisa un eterno retorno  
de las caras milenarias. ¿No será  
eros lo que en tu imagen se admiraba  
frente a las trece caprichosas sílabas  
que enrarecían mi versión? Yo no podía  
decirle entonces al poeta huésped  
que en el pelo tenías una corona de oro  
como la hija de Silanos, a la encáustica,  
mirando bajo cejas bien marcadas.  
El mechón era tuyo, lacio y rubio,  
guardado de tu infancia, y el poema termina  
pidiendo un poco de atención, tan sólo  
que le permitan percibir el perfume  
que sube desde el cuello, que el gorjeo  
de las palabras en tus cuerdas de voz  
no abandonara nunca este retazo  
de nuestra unión jovial vista de nuevo.

## Chile

Y si la chica, nieta de Vulcano,  
no hubiese ido a buscarme en un avión  
que cruzó la cordillera, quizás  
no me habría curado del contagio  
de la tonada extraña. El humo  
de la ciudad parecía un simulacro  
de volcanes antiguos que insinuaban  
una cadena. Dos días la esperé  
en el país de los poetas, inquieto,  
hasta que abrió su cuerpo esa neblina densa.  
Fuimos felices entre risas y el asombro

de todos esos jóvenes de nuestro idioma  
que lo hacían cantar con variaciones  
aunque algunos sonaran demasiado  
solemnes escribiendo, pero qué bien hablaban...

En la playa visitamos al viejo suspicaz  
que recitaba a Shakespeare en dialecto  
sudamericano. Se burló del turismo  
y de los versos grecolatinos, que eran  
todavía y siempre míos. Ese humor  
antimonumental no podía entender  
el trágico nonsense del bronce que envejece.

–Falta tu librito –te dijo a vos  
con aire donjuanesco a los ochenta años.  
–Yo no escribo poesía –contestaste. Y después  
del pescado sabroso junto al mar, el vino  
abundante, los chistes literarios, tu negación  
era la verdadera antipoesía, la vacuna  
para el virus pretencioso y el síntoma  
de querer durar. Nunca se sabe  
apreciar la euforia auténtica, el instante  
precioso: cuanto más lejos parece  
es cuando está más cerca. Ella –  
que ahora sos vos– diez años  
antes era una lámpara legítima  
en el turbio hueco de piedra pómez  
de la poesía reciclada. Hasta la espuma  
de nuestros vasos, que el viejo chileno  
insistía en llenar, era tu chispa  
brillando. Recordabas la cuna  
de algún ancestro bajo el volcán diciendo:  
“siempre es posible morir jóvenes, que el abismo  
responda de una vez, ya va quedando  
poco tiempo”. La ansiedad se iba  
con la imagen de un escritor que ríe  
y al mismo tiempo posa. Al final  
de aquella tarde vimos a otro de barba  
patriarcal abrazándose a un efebo  
que escondía del resto. La noche  
traería sus piscos y la charla  
y la alegría eterna –sí, “eterna”  
es la palabra– de volver al hotel  
donde festejaríamos el viaje en raptos  
y pensaríamos en ir a casa.



**Carlos Schilling,**  
en Córdoba.

Sepultaría el mar junto a tus huesos  
si tuviera el poder de suprimir  
los paisajes que viste en este mundo  
cuando yo todavía no era nadie,  
y construiría un muro entre tus ojos  
y el cielo estrellado para darle  
a tu mirada una lección de sombras;  
sí, te quiero encerrada, enceguecida,  
convertida a la fe que en mis deseos  
se expresa y en mis actos se revela,  
te quiero sin memoria, sin pasiones  
extrañas, sin más vida que mi vida,  
te quiero, ya sabías que te quiero,  
y es justo que cambiaras tu apellido  
por mi apellido y que tu nombre fuera  
un tributo a mi nombre: nada tuyo  
me pertenece menos que yo mismo  
cuando escucho en tu boca mis palabras  
y descubro mis gestos en tus gestos,  
aunque ninguno pueda distinguir  
quién es la luz y quién es el reflejo  
en la figura que formamos juntos,  
mitad hombre, mitad mujer, moneda  
de dos caras y un único valor,  
ahora que la arrojo, no a la fuente  
de los enamorados, sino al aire  
de esta noche que llega a nuestros cuerpos  
desde el mar, mientras gira la moneda  
sobre sí misma y tiembla su destello  
fugaz contra el destello permanente  
de las estrellas, antes de caer  
a tus pies y mostrar que la fortuna  
no se opone a la ley de gravedad.

Qué certera ilusión es la tercera,  
después del sí y del no, después de ser  
distinta a la segunda y la primera,  
ya todo condensado su poder  
en un punto de máxima tensión:  
¡la espera! Cómo late por sí misma,  
cómo vibra y se expresa en esta acción  
de volverse... no sé... puro carisma,  
puro fulgor... ¿Habrán manos mentales  
que aplaudan sin ocultas intenciones  
sus extraños efectos especiales?  
Proyectemos las nuevas emociones  
a un pasado posible (dame un beso  
por la lección) y calculemos costos  
y beneficios de que en el regreso  
tus setiembreres se vuelvan mis agostos.  
¿Cuánto me pagarías por amarte  
si yo no fuese el yo de tus recuerdos  
y en el todo de mí ninguna parte  
mereciera el destino de los cerdos?  
Te ayudo con la cuenta: dos más dos  
son cuatro, tres más tres... Lo que se suma  
también se resta al mundo que hay en vos,  
de manera que el mar, y no la espuma,  
acredite tu duda como deuda.  
Podría financiarte, pero el cielo,  
cariño, está nublado, el pan no leuda,  
y en la próxima rima ya no vuelo;  
sólo estoy contenido en esta espera  
donde nunca me sobra o falta espacio  
para ser tanto adentro como afuera  
la voz que ahora dice más despacio:  
qué certera ilusión es la tercera.

**Gustavo Borga,**  
en Villa Nueva / Córdoba.

a Patricia

Cuando tu padre  
con un palito  
se limpiaba

la nariz  
las orejas  
los dientes

vos

con un palito

dibujabas  
en la arena.

.....

Yo estuve la noche  
que explotó  
Los primeros poemas  
los leyó sin inconvenientes.

Luego se trabó

Cambió de color  
y comenzó a hincharse  
como un globo

¡Va a flotar! gritó alguien

Pero no  
Explotó y nos salpicó a todos  
de mierda.

Susana Arévalo,  
en Córdoba.

## SIN GRAMÁTICA

Polvo avizor  
alucinado  
polvo sin metáforas  
de reajo de rehén  
Fuga de abismo  
otra orilla en fuga  
mi malherido amor  
Todo es ficción menos la agonía  
Ceniza  
cicatriz en fuga  
rumor zigzag temblor  
Intermitente  
polvo sin lenguaje  
en prosa  
sin ambages ni orillas  
empecinado polvo sin gramática  
El texto es el tatuaje  
el estertor el género  
Todo es virtual excepto la agonía  
Rehén  
del rocío rehén  
del terror

## VIDAS PARALELAS

El juego con el doble conduce al páramo de Maldoror.  
El artista del trapecio, la condesa sangrienta, el idiota de la familia:  
Nada que ver con la teoría freudiana del sueño.  
¿A qué rasgarnos las vestiduras?  
¿A qué extraviarnos en las sectas orientales?  
¿A qué apurar hermano mío, el veneno más dulce?  
El juego con el golem conduce al idiota del trapecio sangriento.  
Yo no entro sin titubeos a la casa del ahorcado.  
Al Mahabharata como a una abadía de peregrinaje.  
A Capilla Impira al abandonar toda esperanza.  
Al castillo de Duino en busca de un autor.  
Yo no entro sin cabildeos a la mansión del embrutecimiento.  
A Villa Diodati como si atravesara una ventisca de nieve.  
A Cumbres borrascosas entre el solsticio de invierno y el equinoccio de verano.  
No quiero entrar al cadalso como quien entra en una fiesta.  
Al castillo de Silling como si fuera una forma de autobiografía.  
Al Tao en letras de molde.  
A las Iluminaciones como si no tuviera nada que perder.  
A la urna griega al clarear el alba y al ruiseñor de Keats con lágrimas en los ojos.  
A los glaciares del olvido desapasionadamente tuya:  
no-realidad.

**Silvina Mercadal,**  
en Córdoba.

17

La soledad fue para mí un hipnótico demasiado severo.  
Hasta que apareció él. Las nupcias deliciosas que tuvimos  
no fueron unas, tampoco únicas.  
Cada noche, y también durante la siesta  
hacía su propagación. El libertino visitante llegaba  
se arrimaba con la luz, de lumbre hacía vislumbre.  
Hay un olor nupcial en los corredores,  
en la cocina y en el patio. Y el polvo del velo que arrancó  
hasta la próxima primavera. ¿Será? ¿Se irá...?

Me abrazaste. No recuerdo más  
que tus zapatos y el abrazo.  
Tuve que hablar. Ya me despedía de vos  
y de tu boca.

En memorial boca era atraída,  
en patios, entre primulas mortuorias,  
en flor. En su piel de lobo siempre regresa,  
con un nombre secreto. Y no puedo saberlo.

De *Nupciario* (selección)

Mauro Césari,  
en Paraná.

2: acidez de las manos en los libros/las líneas ácidas/cuerpo diluído espeso en Agua/ del puro asombro/ proceso pánico: el libro albinizante empuja /al invierno de los pastos/hacia allí (al ruido frío en los pastos): lo que no sé/aquello/que no es diente, que no se dienta/resbala en el viento/ lumínico le embarra/los ojos/a esa foto:le hace surcos/ para una siembra helada/le mete por el nombre semillas huecas. Pequeños fragmentos dentados.

12: Prisma de hábitos despóticos algunos/ sólo aceptan/ hablar/ en el registro/ de las coloraciones de/ izquierda a derecha siempre/ horizontalmente pero/ efecto/ del mimetismo el camuflaje/ rebota haciendo eco/ en las pinturas/ de los cuerpos crea indios-sonidos/ enterrerianos apilados contra el frío/ la fogata de los cuerpos/ en cáscara flotante van navegan/ en racimo/ y todo entonces cambia: la balsa/ de la medusa de río el río (el ruido)/ la quieta figuración que es ciega/ como un ciego al que le sacan fotos/ en ayunas ¡extraen/ un prisma de sus venas ópticas!!

(del librito-objeto: *Ya nadie quiere hablar de música conmigo*. Inédito).

**Claudia Santanera,**  
en Córdoba.

Desvístase

Deje la ropa sobre la silla

Póngase la bata

El movimiento del verso puede registrar el movimiento de la mente en el acto de pensar /  
sentir - sentir / pensar

No respire

Respire

No respire

Respire

Ahora en sombras

Se ilumina lo que está escrito

Lo que muestra mi cuerpo en el scanner

Los archivos

Las teclas

Los bocetos

Eliminar / cortar / pegar

Clic clic clic

puntos brillantes

Las letras

Las líneas

La memoria de la placa

Clic clic clic

No respire

Respire

No respire

Respire

El corte de los versos

¿Te acordás?

Nos reímos

Las pausas

Materia

Las mayúsculas

Las pausas en la mente

No encienda todavía: hay tiempo.  
Ya puede encender, si quiere.  
Alumbre un poco delante de usted.  
Su mano ante la luz.  
Aparte la mano  
Y métasela en el bolsillo.  
¡Chitón! Espere.  
Apague.

No respire  
Respire  
No respire  
Respire

Allí está cifrado el enigma.  
La escritura es borradura, arena y agua escritas, pero asimismo imago tatuada en la coraza  
de la tartaruga.

¿Qué es, quién es esa criatura tan extraña y circular  
como una moneda posada sobre una hoja de rosa acuática  
que la sostiene en su ranura de alcancía de agua?

No respire  
Respire  
No respire  
Respire

Formamos en hilera  
Las batas blancas  
El culo al aire  
¿Y si fueran las piedras, las que de veras conocen el camino?  
No logramos imitar su sencillez  
Su peso  
La hendidura en la tierra

.....

De la serie - *ensayos salvajes sobre poesía* – sampler 2007



## 1. Miseria

“Mantuve en mi mano largo tiempo el auricular. Dios mío, por lo menos el respirar de una mujer”. Los posos del café, el cubo de basura, el filtro limpio donde colocar tres cucharadas. Lo que puede ofrecer una persona por un calabozo, y sentirse él mismo un soliloquio. Al pie de un muro el movimiento se invierte: “la descripción de sí mismo da paso a una vida abierta y aclarada”. En ninguna parte un lugar de reposo. “Este mundo”, decía Lartichaux, “fue dispuesto tal como debía ser”, dice Shopenhauer, “para poder existir”, agrega Alfred Kern. Hay una voz baja y se escucha tararear *Tantum Ergo*, aunque sólo masticaba: “irresponsable”, “burgués histérico”, “miserable”. Se trataba de un niño, sabía cómo dirigirse a él. Lo que no concibe es imaginar que un huevo perjudique a un niño de un año. Ahora se sentía psíquicamente sano, sólo que algo nervioso. ¿Quién no quisiera pasar por un hombre y encima parecerse? *Ad absurdum*, y se hace añicos. Canetti: “o sobreviven todos o nadie”. Esto califica de circular a cualquier mutación de fuga. La cosa histérica no logra escapar de su encierro, y de todas maneras nos recluimos tanto tiempo en un centro que al final quedamos quietos. O ser como Pascal, el explorador por excelencia de la miseria humana. Y bien, ¿qué sería del orden cósmico si uno respondiera sobre qué está pensando ahora? Las masas cerradas del pasado, de las que volveremos a hablar más adelante.

## 2. Una guerra

También habían ido, pero no de esa forma, noche tras noche, en una kermesse sin fin, imaginando el espectáculo que estaba a la vista, hasta el momento que ella decía que no tenía sentido decírmelo, porque las obras modernas hacían que uno se desvistiera, y se fuera con todo lo puesto a la cama. Así la luz encendida en la mesita ídem, donde había una mandarina pelada para cuando volviera. Nadie me acompañó a tomar el micro aunque escuchara cada uno de sus pasos. “En realidad, nunca estudió. Era un chapucero”, decía, y me ganaba el anochecer. Quizá se alegró de que fueran mal las cosas. Solía repetir lo difícil que era para una mujer estar sola en el mundo con tres niños (uno doble). Ahora plantan un espía en casa, pero ya se había desembarazado de golpe de una *au pair* y ese espía, decidida a no dejarse arrastrar por la guerra. En mi presencia no la mencionó; no sabía qué hacer con ella; y como no conocía el odio admitía cualquier postura. Y bien, es la representación de “lo que se ve”, todo muy elástico. “¿Es así?”; “Sí”; “¿Cómo lo sabés?”; “No hay niebla, lo veo todo con mucha claridad” (Wittgenstein). Porque conjetura que no hay razones para la conjetura; lo natural es pensar en lo que vemos, dijo Ludwig; decía. La había tomado como un hecho. Sin embargo este patriotismo es inmaduro, porque ella era más importante que toda la Argentina.

**kanto de-jeneral degeneräu**

‘¿Qué es la poesía sino un exceso de palabras?’ / anónimo

*po`ë-xía in si dental a propósito de un (eterno/nuestro/¿fallido?) des-enku`entro*

1. me kago en ladinoamérica  
en latinoamérica  
en letrinoamérica  
en laxinoamérica  
en laputamérica  
me kago en l`eterna américa  
con sus xanxos y sus zambas  
sin rayuelas sin ralla-duras ni rayaduras: américa es un grito vacío  
me kago en la poesía  
en el dios de los po`ëtas (de mierda)  
de los continentes (de mierda)  
de los países (de mierda)  
en la porkería en la filosofía  
y en la kagada de xer o no xer funcionario  
argentino bolincho rapâi  
paragua chiloka mexika  
nikaragüensis  
nambré

2. me kago en yankilandia con ww e internet inkluí  
-2 me kago en el idio ma idio ta de kreer ke la verdad  
es de quién la ostenta  
me kago en sataná en sus ovras  
y sus ponpas gracias graxias por la bilis  
por la kagadera por el hartazgo inmenso  
in-umano de no xer un huevo un karajo  
pendejas pendexos (s)umidos kogidos kuã-drados mierda de kolores mierda xika me kago  
y me niego a kagarme  
en tanta mierda mediokre agurrida hôstil insulsa  
prefiero el lsd de los simios la diktadura  
las matanzas de la konquista  
me niego a defender a los venezuelanos  
aldeanos marsianos proustianos a fidel neruda lópes vorjes & cia & troupe inkluida`s

3. me niego a no ser eternamente nadie  
en esta nhada podrida profunda infame  
medio latina medio negro medio yndio  
no tengo tiempo para lamentos  
para lapidaciones en massa  
estoi harto hundido rebenke reventado  
hasta la mata hasta el kan-san-siiiiio  
ya me kaguê en bos y todos tus akólitos  
de una eurotizidad mâ imvé@sil q'el kalvario  
más inútil que la cocacola  
más raska que nosotros mismos...  
añarakô patoruzû perurimà araka'evè  
(de-en) biban los xantos kulones kul tores del temwore'i  
en esta esquina rosada del kolakso... tupî aimara english  
¿sokete? xau xinos yndios russos mussas gytanos ytaliannos katalanos portuguessis pon-go  
mi boka y mi kulo a buestro ser-vizio  
a buestro/nuestro enku'entro enkubierto  
de-jeneral degeneräü marikales komandanchis kapitômes  
generäiz de-la-de-rrota kuras me-olbidava kanarios antillanos sin confesión hasta los  
pingüinos del ártiko chillan farrean patalean kantan (erè erèa) amérika: no me hagâis reir  
(que se me parte el labio leporino)  
¡abran karajo!  
la poesía soy xô.

**Emma Villazón Richter,**  
en Santa Cruz de la Sierra.

**Del círculo feliz**

¿Cómo  
podemos  
alejarnos cada día  
de la casa de los padres,  
del círculo de lo feliz?

Es como si abandonáramos  
poco a poco a un niño  
caído tras una gran tabla

¿A qué se reducen los gritos de ese niño  
en cualquier biografía?

Yo sólo sé  
que se nos reparte sin descanso  
entre la boca de la noche  
y la boca del día

Y de esa lujuria resulto menos que una sombra,  
menos que el pescado que será comido  
en familia. Me da miedo caminar con la luz.  
Es muy peligroso dar un paso y luego otro.  
Es como si avanzara  
hacia un punto difuso  
sin retorno.

Lo que digo es que hay que pensar  
antes de mamar de las tetas de la luz.  
¿Hacia qué brazos y rostro  
nuevamente ficticios -escriturales-  
nos dirige en estos momentos?

¿A qué reducirá los gritos del niño  
en mi biografía?

¿Hasta cuándo  
nadaremos bajo sus olas,  
buscando las palabras  
y defendiéndonos?

## Baile con mueble

Una época caminaba por mi casa  
diciéndome “no me dejes”, “no me dejes”,  
mientras veía el cemento que huía de mis pies.  
Repetía eso en cada rincón,  
como si fuera parte de un conjuro  
de uno de mis juegos de niña.  
Una diversión solitaria,  
como esa que tenía de maldecir  
mentalmente a los otros,  
enviarlos al infierno y luego salvarlos  
con un ancla de remordimiento y placer.  
Solamente que cuando  
entraba a las habitaciones, con el atardecer  
en las mejillas y esa súplica  
confusa sin destinatario,  
yo ya tenía veintitrés años.  
Había leído sobre un joven Cadou  
que decidió autorretratarse como un mueble  
porque el lenguaje no le alcanzó.  
Había leído, había leído  
y por las noches  
me soñaba bailando con él,  
apretada a una de sus patas.

**Roberto Echavarren,**  
en Montevideo.

### **El expreso entre el sueño y la vigilia**

“Sígueme, dijo uno, hacia el mingitorio  
y luego, en vez de orinar, nos tiraremos a la piscina  
para respirar mejor. Soy osado.”

Se me adelanta  
y la corriente lo lleva a un costado del río  
mientras otros, cada cual frente a una rama o un tronco,  
se ejercitan bajo metros de agua.

La primer pulseada, la primer banana  
desciende por el perfil del río.

“Ven, aquí nos tiramos mejor.”

Y la paz, el primer poema,  
se transparenta en el agua y la luz.  
Aquí estamos entre algodones embebidos en tinta.  
El tilo se ramifica contra el aire de plata  
y tu fe en el día crece a medida de los resplandores.  
Un perro duerme, respira con un jadeo suave.

A las primeras luces  
tus sentidos frescos aún no se han esponjado.  
El soplo al socaire apenas me despierta,  
después otro trecho de sueño.

Los caboclos protegen este principio de día  
y los muertos, en silencio esponjado,  
también están vivos.  
Callamos para no estrenar sino la paz y la vigilia incierta.  
El coche se va, queda un chisporroteo dentro de la luz  
y el tic tac es parte de la paz.

Se han calmado la sed y los sufrimientos del cuerpo.  
En este pulmón de raicillas  
la frescura atiende el cuerpo de nadie,

la vigilia de los muertos y el anónimo mamboretá sobre la ventana del avión a la hora del desayuno.

Pero ese ladrido que no escucho  
es un fondo de sombra que se excava en la sombra,  
y ahora unos cascos de caballo llegan lentos  
con el carrito que recoge desperdicios,  
el escape de un autobús tintinea en los vidrios  
pero no escucho nada en el principio de todo.

Basta beber del embebido algodón  
o absorber por las narinas la paz que no comienza.

Antes, cuando buscaba escaquear lo que escribo  
y tenerlo en colecciones ante los ojos  
dejaba de escribir por temor a no completarme  
y dormía a la madrugada con el sopor del olvido.  
Ahora escucho lo que escucho a la hora,  
un enturbiado arrebato de grullas en el patio.  
No hay otra falange ni otro dedo que golpetee en el caño  
y lo que estaba es la paz que se adormila  
y la cabeza sobre la funda fresca.

Nadie explica aquí todos los ruidos.  
El mezzogiorno está muy lejos.  
Se vuelca, sobre las paredes del sueño, la tinta.  
Giramos en el cubo de la penumbra  
y ya ahora y sobre esta cinta  
chirridos se ajustan y el perro despierta.



Pedro Granados,  
en Lima.

### Poema en pampa

Todo quieto y listo  
Y pura sensación en paz  
Como ahora  
Un cubo deshabitado,  
Sobrio  
Y de aroma a maderas  
Pero fruto de las sombras  
Y de las luces de los días  
Al descubierto  
Infragantis  
El viaje, el regreso  
Y la espera de esperar  
Ave metálica al interior

De ese cubo bendito  
Alboroto estridente  
Y no menos invisible  
Entre aroma a maderas  
He de morir, he de despedirme  
O al menos he de emprender  
Algún tipo de viaje  
Vagabundear un rato  
Por lo que somos  
Así me mira Germán  
Y me contempla  
Mi amorosa madre ya

Desaparecida  
Ave de alas al tope  
Entre los ángulos de mi cubo  
Ansias de amor, desasosiego  
Ante la ausencia de ventanas  
Tú eres mi ventana, la paz,  
La bienaventurada alegría  
En este mundo  
Y la rueda, el aspa,  
El salto al vacío

Que somos  
Al interior de tu cuerpo  
También ingrávido  
Y lo leve  
Apenas se resiste  
Fui un poeta entretenido  
Por la piel y su sabor  
Y tus morenas y cálidas manos  
Que tientan todavía  
Las pulgadas de mi ser tornadizo  
A tus caricias  
Sensible al aura de tu espera  
Flor de mirada abierta y fecunda  
Quizá no sepa morir  
Quizá decepcione  
a último minuto  
Metálica ave incómoda

De pico y garras  
Contra superficie tan bruñida

Del cubo

De hombros y espléndida cabeza  
Ante lo pesado del mundo  
Por dentro

Ronald Kay,  
en Contulmo / Wuppertal

*C O R R A L 1 9 6 6*

*(Puerto Austral asolado por el cataclismo de 1960)*

Donde el vendaval toca rojo el mudo badajo  
de la carnosa campana de un gladiolo y arrastra  
desde el mar, pesadamente, encima de la fiebre  
verde de los helechos y fría su herrumbrada  
cadena de sal, su caliente víscera, ahora,  
de la que viscosa y negra sangra y suena un hedor  
a congrio descompuesto, de manzana un áspero  
sudor, su turbia agua y lúgubre donde pútridos  
cascos se golpean de madera que humedece  
la marea, mástiles rotos, muelles hundidos,  
que en su gastado pulmón, su boca gangrenada  
repara con su aliento de removida tierra  
como al zinc resquebrajado y derruido de un techo  
y herido por el trizado vidrio y vacío entra  
a deshabitadas alcobas enmohecidas  
a abandonadas buhardillas, a sótanos sucios  
donde retumba y se estrella su queja enronquecida.

No es un lugar, ni una hora y, sin embargo, mi carne  
tu presencia, nuestra patria, un estado perenne  
carcomiéndose, aquí, en Corral donde naufragaron  
ayer el mar y lluvia y esta tierra eternamente.  
Ahora al subir por los enroscados callejones  
y al incorporarnos al silencio de los rostros  
que nos miran como si casi no existiésemos  
detrás de ventanas atestadas de macetas  
o desde un azadón o de un almacén vacío  
es como si algo supieran que desconocemos  
como si poseyeran la muerte como un arma  
una herramienta con que en cada día se cavan  
su morada, como si en sus ojos se asomara  
el mismo mar y la misma tierra buscándose  
en su incontenible y constante naufragio, es como  
si fuesen una ausencia permanente siguiendo  
al marido, hija o abuelo idos, y los mensajeros,  
a la vez, que nos guiaran a nuestros túmulos  
mientras nosotros tratamos, no en vano, deletrear  
la efímera rosa que nos une para siempre.

Aquí es solo un muro desmoronado, pedazos  
de porcelana o tu cabeza sobre una tumba  
inclinándose y ahora es una madera corrupta  
un viaje inexorable por lápidas tumbadas  
por el oscuro aroma que sube de los muertos  
desde un sarcófago o un caballo pastando en medio  
de las cruces trituradas o el mar que circunda  
este camposanto y devora con su inmanencia  
nuestra mirada como un agua infinitamente  
desatándose, y se necesita la ceguera  
de los días futuros y el granero y las anclas  
del antaño para saber entre tanta piedra  
dislocada la ruta y el destino o simplemente  
comprender de nuevo mi mano en tu mano o la hierba  
profusa que pisamos. Son grúas desprendidas  
son calderas abolladas, ruedas son por aquí y allá  
enormes estructuras de fierro retorcidas  
tuercas son, engranajes oxidados que incrustó  
de la usina cercana el oleaje en el costado  
del cementerio que se desplomó, piezas de proa  
entre las urnas desparramadas y sepulcros  
y son ahora los gansos que buscan su comida  
en medio de las ruinas, hortensias y tus pasos  
y es el verano en que nos hundimos con la muerte  
en la boca en búsqueda de sus frutos al irnos  
lentamente por esta playa en tanto que el viento  
se enreda en la bandera que sobre la reliquia  
imbatible de un fuerte español se agita y lucha.

a j. c. b. o.

VISITAS AL POETA DEL LUGAR,

el poeta vive afuera, en las afueras del lugar (alguien habrá [ilegible] en los extramuros rusos, o allende cajamarca, albamarca – la pampa).

cruzas chacabuco, ushpallajta la traviesas antes, te entierras cuando das con el pasaje

mendoza

y stieben, ¿qué es esto, *stieben?*, solicitas al baqueano

de la dispersa (pampa, antes evita, te agencia el susodicho antes).

2.

el poeta del lugar te da la mano. lo acompaña una mujer tan bella como austera laura o beatriz o matilde o kodama (el poeta tiene sus años). bromea. indaga proveniencias. de aquí al lado, se adelanta el baqueano.

de acentos destinos y a veces de voces hablamos, cordilleranas, mistral y al alero de general pico, casi colega de rokha, violeta parra (más tarde habrá venido hasta nosotros rimbaud, allende, el otro pablo, dylan thomas, la vecina del toay – ¿por qué no borges ni vallejo ni girondo ni huidobro ni *extracción de la piedra de locura* ni *cadáveres* ni *recorrer esta distancia?* – y una que otra sinécdoque telegráfica mateada al punto, raya a raya).

3.

el poeta lee un poema y luego otro, como quien echa la suerte entre gitanos en la palma de su siniestra mano: te

estuve

yo

quemándome

en

tu

agua. aceza. no da más. y toma

agua. y lee (entre

el amor y entre la pena) otro más arcaico, su-

yo: la flor conferida

de infancia en infancia, su yo dado ex-terminado, ¿curado?, etc. ya me parecía que eso era mío, consiente. todos los poetas son chorros zorros, hoy es decir la perdiz – oyes los médanos silbar: “el tercer vuelo termina aquí”.

4.

el poeta del lugar no escribe más. me chorearon la inspiración y los derechos de autor en lo inhóspito (una muchacha de antaño aún guarda mis legajos en un cofre bancario). si me citan no me citan. si me editan, me editan. ¡ni meditan! sólo agradezco a quienes se abandonan con desmesura (una máquina de escribir, un vino fino, un temple vil) y/o se internan por estos silábicos médanos a matear; ¿me deletrea su apellido?, ¿wi-wa-ka-wiñ?

5.

no recuerda. bien. gajes. parajes. circunstancias de escritura. circunscrituras. la escritivisión de tal poema. tal libro. o cómo se dio su obra. o cómo cedióla. o quién guarda tal o cual original. apuestas que no es olvido a olvidar. soy poeta de memoria, dizque al pasar.

5.1.

al pasar desmemora y es tan intensa su desmemoria  
que muda a tiempo de lugar, permaneciendo  
en un intervalo tan irreconocible como abierto – temporal solar.  
¿efecto nomás de violencia síquica, verde  
farmacopea, o es que llega a un punto  
el poema  
que tanto como guardar prescribe abandonar (abandonar guardar)?  
hoy es la palabra *ñiri* y ayer *arcaica* y *balada*;  
arde de entrada la palabra *caldén*  
y la palabra *arde* y la palabra *palabra* a su vez.  
poeta del lugar, atópico tópico de ayer — ¿in-  
fancia cada vez por nacer?

7.

poeta del lugar, lugar  
común decirlo ahora, cómo no, no ha lugar. salvo,  
salvo en pampa, warawara-  
pampa, *loco incitato*, inverso, de cierto,  
polar arriba, ushpallajta — polvo es-  
telar.

Marcelo Villena Alvarado,  
en La Paz

## Sea ahora cuesta, ahora llano: un delicado trabajo de matices

a Soledad Ardaya

Cela n'aurait évidemment aucun sens s'il en était autrement. Tout a été étudié, tout a été calculé, il n'est pas question de se tromper, on ne connaît pas de cas où il ait été décelé une erreur, fût-elle de quelques centimètres, ou même de quelques millimètres.

Pourtant je ressens toujours quelque chose qui ressemble à de l'émerveillement quand je songe à la rencontre des ouvriers français et des ouvriers italiens au milieu du tunnel du mont Cenis. (G. Perec, « Les rencontres », Espèces d'espaces)

No adelanto ninguna hipótesis, aunque sin duda abrazaría como axioma lo que Guillermo Daghero incide desde el quechua: “pampa” como *llano, llanura, llaneza... sitio de en medio, lugar de encuentro*, y “escritura en pampa” como *expuesta a la intemperie... casi enteramente fuera de todo familiar adentro... en la carencia extrema, sin haber nada (en) propio, sin identificación asegurada de antemano...* Tampoco ejerzo ninguna comparación, ni siquiera la que impone la lengua cuando habla de llanura de mucha extensión, cubierta de yerba, o no, e inevitablemente recuerda la original consubstancialidad del surco y el trazo, de la caricia y el trabajo del brazo en el bustrófedon. Tan sólo me muerdo los labios, como quien dice; sí, como quien dice queriendo recorrer la homología que dispone el enunciado “escrituras en pampa” de considerarse, además, la glosa que ofrece Bertonio desde el aymara: “pampa” como *el campo, o todo lo que allá fuera del pueblo, ahora sea cuesta, ahora llano. Todo lo bajo respecto de la mesa, la tierra llana...* Sin tesis ni metáfora, entonces, sólo el conjuro de algunas suposiciones en pos de un perfil de correspondencia: puesto que biológica, química, sintácticamente, hoy, en “escrituras en pampa” la pampa ocupa el lugar de cierta escritura; está visto.

La primera suposición, no es que allí esté demás poner un orden, es que *ya no hay*. *Pampa haque : vel. Purum haque*, acota Bertonio, *uno que no está sujeto a nadie, que vive a su libre albedrío*. Las tejedoras de Chukihapi, Bolivia, lo recuerdan a Denise Arnold (*Mama trama y sus crías*) a propósito de las correspondencias entre el tejido y las chacras de papa. La pampa es el paisaje que vemos a la distancia, dicen, donde pastean los animales y crecen flores y arbustos silvestres: una tierra no dividida en chacras, un espacio indiferenciado. También en el tejido, donde junto a los diseños multicolores (*salta*) alternan las pampas de los bordes y la del medio (*taypi pampa*). Se trata de una franja de tejido liso y plano, de un solo color, teñido o natural, que sin embargo debe dar gusto ver. Es como la tierra que miramos, dicen, la madre o matriz (*tayka*) del tejido. Por eso se llama *salta* a las figuras de los diseños, porque “saltan” desde la pampa: como por debajo, literalmente sobresaliendo desde la trama.

La segunda suposición es que *nada podría decirse*. Ni siquiera platónicamente, pensando la pampa como ese receptáculo o soporte de todo devenir ( $\chi\rho\rho\alpha$ ) evocado en el *Timeo*: ese que por defecto o por exceso desarma la oposición y el paradigma (la polaridad de lo inteligible y lo sensible, del modelo y la copia, del logos y el mito, etc.). La polaridad del sentido, fi-

nalmente: pampa sería el lugar de lo insensato (*Pampa haque*, insiste Bertonio, uno *que vive a poco más o menos, sin consejo ni prudencia*). No por lo de caos primordial o materno, sin embargo, informe, salvaje. De un solo color, eventualmente teñido, el desafío que impone la pampa sería más bien el del *τριτον γενος* (tercer género, en todas sus acepciones): el de nombrar, precisamente, eso que no es esto ni aquello, y que a la vez es esto, y aquello. Sea en cuesta, sea en llano, subraya Bertonio, fuera del pueblo pero también debajo de la mesa, como mostrando sitio y acecho de familiar extrañeza, de exclusión pero también de íntima connivencia: bajo la cama, por ejemplo, allí donde la niña que fue esconde su vuelo.

La tercera, finalmente, es que *ya nada se le parece*—suposición que destituye toda posibilidad de vínculo. De ahí la necesidad de imaginar, técnicamente, según el modo de la unción. Tal el *preparado de yeso* que Blanca Wiethüchter describe por interpósita persona en las acuarelas de Ricardo Pérez Alcalá (*Los melancólicos senderos del tiempo*). Aplicado *como fondo de leve espesor*, dice un tal Rodrigo Abel Bloomfield, dicho preparado transforma el comportamiento de los materiales. No pudiendo penetrar en la masa de yeso, los pigmentos y la goma tampoco son absorbidos, ni tragados, ni confundidos, ni opacados. Al contrario, el preparado libera un delicado trabajo de matices cuyo resultado es *una factura aun más transparente y fina que la acuarela sobre papel*, una *crystalina textura* que destaca y preserva la singularidad de los elementos y la del cuadro en su conjunto; tanto que resulta difícil capturarlo en fotografía, *pues la incidencia de la luz traspasa la capa de pigmentos al rebotar en el blanco del yeso*. En la pintura de Pérez Alcalá, la pampa no sería mera superficie transparente, por lo tanto, sino factura de lo diáfano entendido técnica y aristotélicamente como potencia y acto del color, como color en potencia y ámbito de lo visible (Didi-Huberman): color acontecimiento que luce la causa de su propia visibilidad, el pigmento y su travesía.

De estas suposiciones se deducen y desdican, en cadena, algunas proposiciones.

De que nada se le parece, se concluirá que no hay más que desemejanza; y de ahí, que no hay relación alguna, que ninguna relación puede definirse. Se concluirá en la impropiedad o herejía (Roubaud) y en el axioma que dice de “escritura en pampa” como *en la carencia extrema, sin haber nada (en) propio* (Daghero). Platónicamente, se concluirá también en ese lugar que da lugar, que no da nada dando lugar: un don más allá de la deuda (*Pampa haque: uno que da todo lo que le piden, aunque no hagan más que significarlo*) y una impropiedad que no es nada, que no recibe, que acoge y devuelve las propiedades de lo que recibe. Ausencia de soporte o la ausencia como soporte, tal el preparado de yeso logrando *un tejido finísimo que mantiene la frescura del color de agua y la independencia de las veladuras que ya no se fusionan, pues mantienen las diversas tonalidades aplicadas a tiempo de mantener la transparencia de la acuarela y su posibilidad de palidecer cuando sea necesario*.

Si todo se suspende en el punto en el que surge un desemejante, si de ahí algo, la pampa sería también algo negro: un hueco, el seol, lugar del que no tiene nada en propio, preparado donde los matices se encuentran *como seducidos por un llamado interior de similitud, como si lo que uno tiene del otro se extendiera, atraído por una necesidad invisible*. Por la simple reiteración, *ya no hay*, los todos se deshacen en su tejido abominable, ciertamente, la realidad: *Pampa ondulada también es la definición de cerro*, cavila un tipejo en *Cantango*



*por dentro*, novela de Julio de la Vega, *igual que la de pampa un cerro aplanado*. De ahí que algo negro se vuelve a cerrar sobre sí mismo, reversible, diáfano: algo así como una deposición pura, incumplida, inacabada; algo así como un disparo, un trazo y un revuelo en donde devora la niña que fue.



# La Iliada

por César Brie

Acto 2

La fuente de la escena 1 del acto dos ha sido la carta que Rodolfo Walsh escribió, relatando la muerte de su hija Victoria. El texto ha sido adaptado de dicha carta. Walsh difundió esta carta a través de la Agencia de Informaciones ANCLA entre diciembre de 1976 y enero de 1977. C. B.

## 1) Rodolfo Walsh

(Rodolfo Walsh, Victoria, perros)

**Walsh:** Rodolfo Walsh, escritor, periodista. Asesinado en Buenos Aires en 1977. Seis meses antes había muerto Victoria mi hija. (*abre un libro*) La Iliada:

“Junto a su padre luchaba Arpalión  
Una flecha aguda se hundió en su nalga  
partió la vejiga, se incrustó en el hueso  
Mojaba la sangre los brazos del padre  
mientras lo llevaba a Troya y lloraba.  
Por un hijo que muere no hay recompensa”.

*Aparece Victoria*

Victoria! Aquí me ves, leo la Iliada, la guerra de Troya. Hay una hija de Príamo, Polixena.  
Te le parecías tanto hija mía: rebelde, obstinada, orgullosa.  
A Polixena la degollaron en honor a Aquiles.

Tenía veinte y seis años mi hija Victoria.  
Argentina se parecía cada vez más a un barrio de Troya.  
Como tantos chicos que repentinamente  
Se hicieron adultos, mi hija andaba a los saltos  
Huyendo de casa en casa por todo Buenos Aires.  
No se quejaba, sólo su sonrisa se volvía desvaída.  
Nos veíamos cada quince días  
Caminando en una calle o alguna plaza  
Hacíamos planes para vivir juntos  
Pero ambos presentíamos que no iba a ser posible  
Que uno de esos encuentros podía ser el último  
Y nos despedíamos simulando valor  
Consolándonos de la anticipada pérdida.

Más de cien soldados rodearon la casa  
Con tanque, helicóptero, ametralladoras  
Victoria, en camión corrió hasta la azotea  
El combate duró una hora y media  
Mi hija conocía el trato que ejército y marina  
Dispensaban a los prisioneros, y pensaba  
Que el pecado no era hablar, sino caer viva.  
De pronto hubo silencio, Victoria se levantó,  
Se acercó a la cornisa  
Flaca, de pelo largo, en camión de noche  
Alicia en el país de las pesadillas  
“No nos matan ustedes”, dijo a la tropa  
“Nosotros elegimos morir” y luego  
llevó una pistola a la sien, y apretó el gatillo

Por la radio supe que habías muerto  
Entonces me santigué como cuando era un niño.  
Se me detuvo el mundo. “Era mi hija” dije.  
Tenía miedo por ti y vos por mí  
ahora el miedo es dolor. Te quise tanto...  
No pude despedirme, en lo oscuro se mueren  
Los perseguidos. Nos queda la memoria  
como único cementerio. Ahí te guardo,  
te acuno, te celebro y quizás te envidio  
“Mojaba la sangre los brazos del padre  
Mientras lo llevaba a Troya y lloraba.  
Por un hijo que muere no hay recompensa.”

## 2) Dolón

(Agamenón, Ulises, Dolón, perros)

**Relator:** bajó al Océano la luz del sol  
Trayendo la noche a la tierra fecunda  
Y tregua a los hombres.  
Encendieron fuegos, como las estrellas  
En torno a la luna brillan ardiendo,  
Se descubren cimas, promontorios, valles,  
Se ha roto en el cielo el éter inmenso...  
Así entre las naves y el río que corre  
Brillaban las hogueras delante de Ilión.

**Ulises:** ¿Quién eres que vas  
Solo por el campo cuando todos duermen?  
Habla claro ahora, antes de morir.

**Dolón:** No me maten, pagaré el rescate  
Hay bronce en mi casa, hierro trabajado  
Todo entregará mi padre si sabe  
Que estoy prisionero, oro les dará.

**Ulises:** no temas la muerte y dinos por qué  
Hacia las naves caminabas solo  
cuando todos duermen? ¿Nos ibas a espiar?

**Dolón:** quería saber si estaban en guardia  
O dormían cansados por tanto pelear.

**Agamenón:** Mañana los troyanos: ¿nos van a atacar?

**Dolón:** Cuando llegue el alba los atacarán.

**Ulises:** ¿vigilan el campo, tienen centinelas?

**Dolón:** Vigilan apenas, quieren descansar

**Agamenón:** ¿Dónde están las armas, dónde los caballos?

**Dolón:** Duermen con sus armas pero los caballos Pacen y descansan muy cerca del mar

**Ulises:** ¿qué te prometieron como recompensa Por venir a espiar?

**Dolón:** si regreso vivo obtendré a Casandra Ya les dije todo, déjenme vivir.

**Ulises:** Pobre desgraciado ¿por qué me creíste? Lo que habla un verdugo no tiene valor No prometí que no te mataría Sólo que a la muerte no tengas temor

**Agamenón:** Cree te ruego en el filo de mi espada Presa estaba tu alma de vida cobarde De ella te libero dándote la muerte Gracias dime entonces, por tal libertad.

Mientras suplicaba le di con la espada En medio del cuello, rodó la cabeza Y hablaba en el polvo pidiendo perdón.

**Ulises:** Te la busco yo, una nueva esposa Y tú nos ayudas a conquistar Troya. No seas pesado, sígueme a las naves Allí fijaremos el día de las bodas.

### 3) Carta sindical sobre la muerte (Agamenón, trabajador)

**Agamenón:** (lee) Señor General de los Ejércitos: Hugo, Jorge, Rafael, Emilio, Augusto Agamenón Antes, llegaban a la morgue de nuestra ciudad, de 3 a 6 cadáveres por semana, ahora son centenares los cuerpos que las tropas traen.

Nosotros deseamos cumplir con nuestro trabajo, sea la cantidad de muertos que sea, pero debemos describirle lo que nos toca vivir. Cuando abrimos las celdas donde se apilan los cuerpos, nos encontramos con que han permanecido en depósito sin ningún tipo de refrigeración. Un olor nauseabundo, una nube de moscas, larvas y gusanos en el piso formando una capa de diez centímetros de altura, que retiramos en baldes, cargándolas con palas.

Nuestra única indumentaria para este trabajo es pantalón y guardapolvo sin guantes ni botas. A pesar de todo no tuvimos reparos en realizar la tarea ordenada. Solicitamos humildemente se nos suministren mascarillas para soportar el olor, así como los guantes y botas mencionados.

**Trabajador:** también sugerimos respetuosamente que se apilen los cuerpos en las celdas frigoríficas, para poder cumplir del mejor modo posible con nuestra labor. Firman: trabajadores de la morgue judicial de Córdoba, Argentina, junio de 1980.

### 4) Hera prepara el engaño (Hera, Afrodita)

**Afrodita:** me quiere...mucho, poquito...nada

**Hera:** Afrodita, necesito tu ayuda

**Afrodita:** dime mamá.

**Hera:** no soy tu mamá

**Afrodita:** ¿cómo no? ¿No eres la esposa de mi padre?

**Hera:** no es lo mismo.

Zeus dice que naciste de su pierna, pero cuando está borracho cuenta que surgiste de la espuma del mar.

**Afrodita:** ¿de la espuma del mar? ¡Qué romántico! ¡como una sirena!

**Hera:** o como un alga, como un hipopótamo o una ballena.

**Afrodita:** bueno, ¿que quieres?

**Hera:** ¿Qué quiero?

Seducir a tu padre yo quisiera Se ha enojado conmigo en la asamblea No me mira ni me habla y en la cama Me da las espaldas, me empuja y...

**Hera y Afrodita:** ronca

**Hera:** ¿como lo sabes? ¿Nos espías? ¿Eres adivina?

**Afrodita:** ¿Hace cuánto que están casados?

**Hera:** Casi mil años.

**Afrodita:** ¿Le llevas la contra?

**Hera:** Siempre

**Afrodita:** ¿Le das la razón?

**Hera:** Nunca

**Afrodita:** ¿Te acuestas con rulos?

**Hera:** Siempre.

**Afrodita:** ¿Lo besas en la oreja?

**Hera:** Nunca

**Afrodita:** Como todas las parejas juntas hace más de un siglo...

Ponte este perfume de ambrosía

Un peinado de Lemnos y las tetas siliconadas.

**Hera:** ¿Otra vez?

**Afrodita:** Sí, para que las mire y al hacerlo te huela, te desee, te toque, te bese, te...

**Hera:** Ay Afro...

**Afrodita:** Ay, mamá...

**Hera:** no soy tu mamá, no soy tu mamá, no soy tu mamá.

**Afrodita:** ¿Y quién es mi madre?

**Hera:** Buena pregunta

**Afrodita:** ¿Quien me recogía de la escuela?

**Hera:** Nadie, siempre tuviste un profesor particular.

**Afrodita:** ¿Quien me preparaba el almuerzo?

**Hera:** Hebe, la criada del Olimpo

**Afrodita:** ¿Quién me cantaba una canción antes de dormir?

**Hera:** Siempre encontrabas quien te cantara una canción antes de dormir... Apolo, Hefesto, Ares, Hermes, Anquises, Juan, José, Jaime, Julián, Pedro, Gustavo...

**Afrodita:** Seas o no mi madre, estás para reventarte.

**Hera:** grosera.

**Afrodita:** seductora.

**Hera:** Atrevida

**Afrodita:** Mujerona

**Hera:** Aduladora

**Afrodita:** ¡Potra!... Te quitas las chancletas por favor...

**Hera:** ¿Las chancletas?

**Afrodita:** Sí, son horribles.

**Hera:** Me las regaló Zeus, para que no lo despertara al levantarme.

**Afrodita:** El mandil...¿también te lo regaló Zeus?

**Hera:** Sí, para que le cocinara. En los zapatos coloco libido?

**Afrodita:** y el amor en el escote

**Hera:** Ay, Afro.

**Afrodita:** Ay mamá.

**Hera:** no soy tu mamá.

**Afrodita:** ¿Soy huérfana? ¿quién soy?

**Hera:** y quién lo sabe

**Afrodita:** ¿De dónde vengo?

**Hera:** Pregúntaselo a tu padre.

**Afrodita:** ¿A dónde voy?

**Hera:** A ayudarme.

### 5) La embajada a Aquiles

*(Agamenón, Ulises, Patroclo, Aquiles)*

**Agamenón:** Aquiles, fui ciego cuando te ofendí  
No tiene tribu, ni ley, ni fuego en la casa  
Aquel que alimenta una guerra civil.

**Ulises:** Aquiles,  
Cerca de las naves están los troyanos  
Cuando llegue el alba nos atacarán

**Agamenón:** Ahora Zeus te venga con nuestra derrota  
Reconozco mi culpa, corrijo mi error

**Ulises:** Temo que mañana caigamos aquí  
Lejos de la patria, sálvanos Aquiles

**Agamenón:** te ofrezco regalos, caballos y trípodes,  
Monedas de oro y siete mujeres.

**Ulises:** Olvida tu rabia,  
Agamenón devuelve a tu esclava  
Te jura por Zeus que jamás la tocó.

**Agamenón:** También los dioses aceptan los ruegos.  
Son hijos de Zeus, rengos, arrugados  
Detrás de la Culpa corren retrasados  
Pero no la alcanzan,

**Ulises:** la culpa es veloz  
Por toda la tierra arruina a los hombres  
Los ruegos detrás, reparan los daños.  
Si escuchas los ruegos, éstos te harán bien.

**Aquiles:** Un mismo destino tienen los cobardes  
Y los valerosos, todos morirán.  
Defiéndanse solos de la furia de Héctor  
yo ya no deseo combatir contra él  
Si me quedo aquí moriré muy joven  
Si regreso a casa envejeceré.  
Aquí tendré gloria, allá tendré paz.  
Hagan lo que quieran, yo elijo volver.

**Patroclo:** Aquiles, los nuestros yacen en las naves  
Heridos, golpeados, cansados, sin fuerzas.  
Déjame al menos partir con tus armas  
Los troyanos creerán que Aquiles ha vuelto  
escaparán asustados dándonos tregua  
Una pausa, un respiro basta en la guerra.

**Aquiles:** Patroclo, no es eterno el rencor  
que llevo dentro del cuerpo. Ponte mis armas  
y cuando alejes el peligro aquí regresa  
no los persigas, no combatas sin mí  
No te emborraches de masacre y sangre

**Patroclo:** Así coloqué para mi último día  
Las armas de Aquiles, mi amigo tan fuerte  
Que rogaba para mí gloria, y la obtuve;  
pero sin regreso de la negra muerte.

### 6) El engaño de Hera

*(Hera, Zeus, Atenea)*

**Zeus:** Qué sorpresa, Hera, necesitas algo?  
Te puedo ayudar, te puedo...besar?

**Hera:** Neptuno y su esposa se pelearon  
El la maltrata, le pega, no le hace el amor  
Voy a ver si puedo calmar su rencor

**Zeus:** Por qué no vas luego y te quedas aquí  
Estás tan hermosa que te confieso  
Nunca por otra tuve tal pasión  
Ni por la mujer de Isión, de la que nació Piritó  
Ni por Dánae de piernas hermosas  
Con la que tuve a Perseo  
Ni por Semela de pechos erguidos  
ni por Alcmena de caderas fuertes  
De ellas nacieron Dionisio y Heracles.  
Ni por Demetria de hermosos cabellos  
ni siquiera antes por ti  
Te amo, se me cae la baba.

**Hera:** qué has dicho Zeus, baboso,  
juntarnos aquí?  
Encima del monte, a la luz del día  
Los demás dioses nos pueden mirar  
Mientras nos amamos y luego comentar  
Lo hicieron así, lo hicieron así  
Con qué cara regreso luego al Olimpo?  
Si tanto me quieres me resigno, acepto

Pero no aquí sino en nuestra casa  
Sobre la cama que nos hizo Hefesto  
A puertas cerradas, cortina corrida  
Y luz apagada.

**Zeus:** Hera, no temas, nadie nos verá  
Ni hombres ni dioses, nos vamos a amar  
En esta niebla de oro, ni siquiera el sol  
La podrá atravesar.

**Hera:** Atenea, apúrate, ayuda a los griegos  
Mientras Zeus duerma no van a morir  
Dioses y hombres son todos iguales  
Primero la pasión y luego a dormir.

**Atenea:** Prepara el carro y los caballos, Hera,  
Iremos a ver si Héctor se alegra al vernos pelear  
O si algún troyano no alimentará  
Pájaros y perros con su cadáver.

**Zeus:** Hera, Atenea ¿quieren engañarme?  
¿Se han olvidado cuando las colgué  
de las manos a las nubes con una cadena  
y un peso en los pies y las azoté?

**Hera:** Yo, inocente, contigo dormía.  
por la tierra y el cielo te juro,  
Si huyen los troyanos no es culpa mía.

**Zeus:** No me contradigas o te arrojó un rayo.  
Sepan ahora lo que decidí  
morirán los griegos hasta que Aquiles  
No se alce de las naves para combatir  
Por Patroclo muerto. Por mano de Aquiles  
morirá Héctor luego, y Troya caerá

## 7) Muerte de Patroclo

*(Atenea, Héctor, guerreros, Polidoro, Apolo)*

**Atenea:** Como cuando el fuego se alza  
en el bosque  
Y los troncos caen, así las cabezas rodarán al suelo  
Tendidos, destrozados estarán sus cuerpos  
Amados ayer por esposas e hijos  
Ahora deseados por buitres y perros.

**Cleóbulo:** Patroclo me quitó la fuerza  
con mi propia espada.  
Se entibió y manchó de sangre la hoja  
Me atrapó en los ojos la muerte purpúrea.

**Patroclo:** No pudiste huir, te alcanzó la muerte  
No te cerrarán los ojos tus padres  
De tu cuerpo inerte los arrancarán  
con ruido de alas, felices, los buitres.

**Pisandro:** Yo combatí el día de mis bodas  
En vez de una fiesta encontré a Patroclo  
Que me hirió en el cuello.  
Ahora duermo en un sueño de bronce  
Lejos de mi esposa.

**Patroclo:** Habías matado a tantos griegos.  
Ahora pagas la pena en mi espada  
que te devuelve con muerte  
las vidas que arrancabas.

**Eurimantes:** Yo, Eurimantes, recibí el bronce  
en la cara  
corrió la lanza a través de la boca

**Patroclo:** Te rompió los huesos.

**Erímanes:** se hundió en el cerebro

**Patroclo:** Saltaron tus dientes.

**Erímanes:** los ojos abiertos se llenaron  
de sangre

**Patroclo:** Y por la nariz, nube de muerte  
Te sopló a boca abierta.

**Polidoro:** Cuando sueltes los caballos  
acuérdate de mí  
Acuna el viento en tus brazos, madre. Allí estaré.  
Yo era tan poca cosa cuando el cuchillo  
Me enseñó a distinguir el bien del mal.

No mires el mar ni el atardecer, madre  
Te pondrás a llorar.  
Mi cuerpo en el agua flota sin descanso  
Mi cuerpo, náufrago velero de mi niñez.

Dentro de mí está Troya, madre  
Pero yo no sé dónde estoy  
Ah, si yo estuviera en algún lugar  
Podrías esperarme, verme regresar.

No preguntes a los pájaros,  
Ninguno sabe dónde me fui  
No abras los ojos en la noche profunda

Una sombra en la sombra no se puede ver.

Pasarán los años, en tu recuerdo seré siempre igual.  
Cuando estés sola y vieja  
Seré un niño aún y me abrazarás.

**Apolo:** Sobre los troyanos te arrojaste Patroclo  
Tres veces mataste a nueve hombres  
Pero luego llegó el fin de tu vida  
Yo, Apolo, me acerqué envuelto en neblina  
Te golpeé la espalda y los anchos hombros  
Se doblaron tus ojos, se rompió tu lanza  
Cayeron a tierra el escudo y la coraza

**Héctor:** Patroclo, querías destruir mi ciudad  
violando las mujeres, llevarlas esclavas. Infeliz, yo las  
defiendo con mi lanza. Tú engordarás perros, tu amigo  
Aquiles, no te ayuda.

**Patroclo:** Un dios me quitó las armas de encima  
Tú sólo me diste el golpe de gracia  
Pero no irás lejos, Aquiles te busca.

**Apolo:** Mientras hablaba lo envolvió la muerte  
La vida se fue de sus miembros y bajó al Hades  
Llorando su destino, dejando juventud y fuerza.

**Héctor:** Quién sabe si Aquiles perderá la vida  
También por mi mano, como tú ahora?

**Atenea:** Infeliz, no sientes la muerte soplar  
a tu lado?  
Vistes las armas de un hombre temible  
Mataste a su amigo dulce y gallardo  
No verá Andrómaca las armas que llevas,  
porque tú no volverás a su lado.

**Apolo:** Héctor se vistió con las armas de Aquiles  
Que los dioses dieron a Peleo su padre  
Él las donó al hijo porque estaba viejo  
Pero el hijo no envejecerá en las armas del padre

## 8) Los funerales de Patroclo

*(Atenea, Ceres, Aquiles, Patroclo, Briseida)*

**Atenea:** Aquiles, despierta,  
Desnudo en la tierra, muerto, está Patroclo  
Troyanos y griegos luchan por el cuerpo  
Tus armas ahora las empuña Héctor.

**Aquiles:** Quisiera morirme, no supe alumbrar  
Al amigo muerto.

Se perdió en las sombras, no fui luz para él  
Como humo la ira me cegó el pecho  
Ahora contra Héctor, quiero combatir  
Que sequen sus ojos con ambas manos  
todas las troyanas, que lloren los muertos  
que masacraré, así comprenderán  
que Aquiles faltaba, por eso podían  
abrazar los suyos luego del combate  
El rey de los lutos, ese rey seré.

**Patroclo:** El grito de Aquiles alcanzó los cerros  
Rebotó en las naves, llegó hasta los muros.  
A los troyanos saltó el corazón  
De miedo y terror escuchando a Aquiles  
Pusieron mi cuerpo en un lecho envuelto  
en mortaja,  
Aquiles y todos lloraban por mí  
Me había mandado con carro y caballos  
Vivo a la guerra. Y muerto volví.

**Briseida:** Las esclavas llorábamos por  
Patroclo muerto y no era verdad,  
Llorábamos por nosotras  
Por nuestro destino de presas de guerra  
De esclavas, de objetos, de mujeres solas  
Cada uno lloraba su propio dolor.

**Aquiles:** Me dormí en la arena pensando  
en Patroclo  
Y al grito del mar respondía sollozos  
En sueños se acercó el alma de mi amigo  
Idéntica a él en rostro, en altura  
Iguales sus ojos, su voz, su figura

**Patroclo:** tú duermes Aquiles, y te olvidas de mí  
Nunca te olvidabas cuando estaba vivo.  
Quiero que me entierres para entrar al Hades  
Pasar no me dejan las almas de los muertos  
No quieren que cruce más allá del río  
Y entre ellos me mezcle, y así vago solo  
Perdido en el frío. Dame la mano, Aquiles  
te lo ruego  
Ya no volveré cuando me devore el fuego  
Ya no hablaremos, sentados aparte  
Me come el destino, también para ti  
Llegará la hora y entonces te suplico  
Que entierren tus huesos junto con los míos  
Juntos crecimos, juntos reposemos.



**Aquiles:** ¿Por qué mi querido, vienes hasta aquí  
Y estas cosas mandas?

Claro, cumpliré todo lo que pides  
Pero ahora ven, deja que te abrace  
Al menos un instante, acércate amigo  
Disfrutemos juntos del amargo llanto

Le tendí los brazos hablándole así  
Pero aferré el viento. Su alma escapó  
Como humo en la tierra..

**Briseida:** Colocamos leña, ofrendas. Vendamos  
el cuerpo  
Pusimos ánforas con miel y con grasa  
Prendimos el fuego, las llamas se alzaron  
Envolvieron, quemaron el cuerpo de Patroclo.  
Cuando el fuego se agotó y cayó la llama  
recogimos los huesos en una urna de oro  
la dejamos aparte  
Para que un futuro allí se mezclaran  
los huesos de Aquiles con los del amigo.

**Aquiles:** Que seas feliz en las casas del Hades  
Patroclo, querido, todo lo he cumplido  
Pero a Héctor, el que te mató  
Lo comerán perros en lugar del fuego.  
Pagaré tu muerte, pagaré mi dolor,  
Todos los griegos, cuando yo lo mate,  
Probarán su lanza en el cuerpo inerte.  
Beberé su sangre, lo destrozaré,  
Que nadie se acerque pidiendo un rescate  
Los buitres, los perros, lo devorarán

## 9) Asamblea troyana (Héctor, Casandra)

**Casandra:** Oigan todos, cuando Aquiles estaba  
Lejos de la guerra no tenía temor  
Pero ahora ha vuelto lleno de rencor  
Por Patroclo muerto y lo vengará  
Matando a quien quede cerca de su brazo  
Volvamos a Troya, esperemos allá  
La furia de Aquiles, los muros son altos  
No podrá con ellos, nos protegerán.

**Héctor:** Casandra,  
guarda tus consejos para los cobardes  
Aquí acamparemos hasta la mañana  
En que lograremos victoria total  
Para todos suena lúgubre la guerra

Si Aquiles me enfrenta dolores tendrá  
Quien vive matando, también morirá.

**Casandra:** todos lo aclamaron, el juicio perdido  
Por mano de Atenea, iban a la muerte  
Cobarde llamaron quien era prudente.  
Allí se quedaron, carne para perros  
Que tiembla y espera regresar a casa  
No sabe que ha muerto porque aún respira  
Y cree que es vida el tiempo que le queda  
Para sucumbir.

¿Quién vio pero apartó la vista?  
¿Quién estuvo presente y no se dio cuenta?  
¿Quién, pudiendo perdonar, decidió vengarse?  
¿Quién supo, pero no quiso enterarse?  
¿Quién escuchó, pero no quiso creerlo?  
¿Quién, pudiendo hablar, no dijo nada?

## 10) Las armas de Hefesto (Tetis, Hefesto)

**Hefesto:** Mientras en el fuele estoy,  
Me engañas con otro, maldita  
Soy Hefesto, dios del fuego,  
Y no un cornudo cualquiera...  
Volvé mi dulce Afrodita  
Regresá mi corazón  
Mi vida no tiene razón  
Si no estás vos a mi lado  
Me quedo como un tarado  
Y no puedo respirar  
Y mucho menos cantar  
Para vos una canción  
Te perdono tu traición  
Afrodita volvé a mí.

**Tetis:** ¿Por qué te lamentas, Hefesto?

**Hefesto:** Por mi mujer Afrodita

**Tetis:** que pasa con Afrodita?

**Hefesto:** Estaba con otro

**Tetis:** ¿En la cama?

**Hefesto:** Sí

**Tetis:** Con Hermes, el mensajero?

**Hefesto:** Con Ares dios de la guerra

**Tetis:** Con Ares?

**Hefesto:** y antes de ayer con Apolo  
El mes pasado fue Anquises  
Y el otro mes un peruano.  
Qué puedo hacer si la amo  
A esa mujer malvada  
Cuando le pego, se escapa  
Si la acaricio me engaña.  
Pero dime a que viniste  
Hasta mi casa, agitada  
tan bella, tan sonrosada  
Tetis, que si no fuera  
Que yo debo trabajar  
cosas dulces yo te haría.  
Y Afrodita olvidaría.

**Tetis:** Yo tuve un hijo perfecto y potente  
Que no volverá de regreso a su tierra.  
Aún vive y ve el sol, pero es desdichado  
Yo no sé más la forma de ayudarlo.

**Hefesto:** Tetis, diosa amada, yo te debo la vida  
Cuando mi madre,

**Tetis:** perra descarada

**Hefesto:** Quiso asesinarme porque yo era rengo  
me arrojó al vacío. Tú me recogiste  
mientras yo flotaba en medio del mar.  
Yo fabricaré lo que tú me digas.

**Tetis:** Construye armas para mi hijo Aquiles  
Las que él tenía las prestó a Patroclo,  
Héctor lo mató y se quedó con ellas.  
Necesita escudo para combatir.

**Hefesto:** diosa ,no puedo ayudarte  
Si Afrodita llega a ver  
Que para Aquiles trabajo  
Me mandará al carajo  
De comer no me dará  
Por otro me dejará  
Me quedaré rengo y solo

**Tetis:** Hefesto, ¿qué puedo hacer?  
tus penas quiero aliviar  
Y Aquiles debe tener  
Las armas para pelear

**Hefesto:** Un beso tal vez mi reina  
Una caricia en el lomo  
Me rascarás la barriga  
Y masajearás mi pierna  
Cocinarás chicharrón  
Para este pobre cabrón  
Y cuando luego descanses  
Después de hacerme el amor  
Le haré un escudo de plata  
una coraza perfecta  
Y un yelmo invulnerable.  
Mañana todo tendrás  
Y ahora ven conmigo, atrás.

### 11) La batalla de los dioses (Agamenón, muertos, Zeus)

**Agamenón:** Tiemblen troyanos y vayan buscando  
Una cueva, un bosque, un lugar  
Que les permita escapar al abismo de la muerte.

A Pantos perseguía la triste vejez  
Su cuerpo era débil, sus caballos lentos,  
Ahora ya no es viejo, mi espada le abrió  
Una brecha en la frente, su vejez se fue.

Si pudiera vivir sin vejez ni muerte  
No haría la guerra, no estaría aquí  
Pero nadie escapa a su destino y muere,  
A matar entonces, o a morir tal vez.

Céranos recibió mi lanza en la oreja  
Saltaron los dientes, la lengua cortada  
por la punta de bronce, la muerte esmeralda  
lo aferró mientras caía.

**Zeus:** Aquí me quedo observando la guerra  
ahora cada uno defiende a su aliado  
que Atenea corra hacia las naves,  
y Apolo entre en la ciudad  
Ahora lucharán dioses contra dioses.  
Los pobres mortales matarán a otros  
sintiéndose eternos  
Morirán por el brazo de uno más fuerte,  
Así hasta el final.

**Agamenón:** Un dios me tocó con su mano  
en el hombro  
Me llenó de odio de fuerza y furor.  
Ahora en un trono de carne y cadáveres  
Soy rey de los muertos. Señor del terror

## 12) Muerte de Licaón

(Licaón, Aquiles)

**Licaón:** Te n piedad Aquiles.

**Aquiles:** Ahora tal vez volverán a vivir  
Aquellos que maté, como ha vuelto éste,  
a quien yo vendí hace tiempo en Lemnos.  
Probará mi lanza, así yo sabré  
Si también de la muerte sabe volver.

**Licaón:** Ten piedad Aquiles, yo comí en tu casa  
Cuando me raptaste. Me vendiste lejos,  
Te dieron por mí un rico rescate.  
Hoy he regresado luego de tres años  
De sufrir esclavo, a abrazar los míos  
Y te encuentro a ti.

**Aquiles:** No rueguen troyanos, no tengo piedad  
De pie, de rodillas todos morirán  
Sus vientres abiertos, las tripas al sol  
Los cuellos cortados, chorreará la médula  
Fuera de las vértebras, crujirán los huesos  
Romperé cabezas, rodarán los ojos,  
Como agua de ducha correrá el cerebro  
Fuera de la herida. Así hasta el final.

**Licaón:** Zeus debe odiarme  
Si ahora me abandona de nuevo en tus manos.  
Acabas de matar a Hipodamante  
y él era mi hermano. Déjame vivir.

**Aquiles:** Por qué lloras tanto?  
Patroclo ha muerto y era hombre mejor.  
Y a mí no me ves? Soy bello, soy fuerte  
Mi padre es noble, mi madre una diosa  
Y yo moriré al alba o al ocaso  
De un día cualquiera. Ahora muere tú.

**Licaón:** Se me aflojaron las rodillas  
Me faltó el corazón  
Me quedé inerte extendiendo los brazos  
pidiendo perdón  
El instante de la muerte no quería sentir.  
Pedía perdón por seguir viviendo  
Mientras me mataban.

**Aquiles:** Tu madre no te velará en el féretro  
el río al mar te arrastrará entre olas  
Te lamerán los peces las heridas  
Tu carne y grasa comerán, Licaón.

Muéranse todos, de aquí hasta Troya  
Ustedes huyendo, yo matándolos,

## 13) Visión de Casandra

(Casandra, Agamenón)

**Casandra:** Agamenón furioso no perdona a nadie  
Se sube a un avión, lanza a Little boy  
Sobre Hiroshima, sobre Nagasaki,  
Levanta pirámides con las calaveras  
Frente a las ciudades que conquistó.  
Bombardea Hanoi, bombardea Belgrado,  
bombardea Hamburgo, Londres, Panamá,  
Envía soldados a Angola, a Mozambique  
Tortura a los presos, Levanta el Gulag,  
Auschwitz, La Esma, La Perla, Dachau,  
Bombardea Bagdad. Abre los estadios  
Los llena de obreros. Invita a pasear  
con el testamento bajo el brazo,  
invita a callarse, a no protestar.  
Bombardea Grozny, invade Chechenia,  
Bombardea Belgrado, Agamenón, la fuerza.  
La furia, el dolor, la pena, la muerte  
El destino, la nada, la bota en el rostro  
El rostro en el barro, la palabra muda  
Violencia, violencia, violencia, dolor.

## 14) Muerte de Héctor

(Apolo, Atenea, Héctor, Aquiles, Zeus)

**Atenea:** Apolo ¿quieres librar otra vez  
de la muerte  
A ese hombre cuyo destino hace tiempo  
Debía haberse consumado?

**Apolo:** Atenea, frente a los muros Héctor peleará.

**Atenea:** Cuando verá a Aquiles no sabrá esperarlo  
Y escapará.

**Apolo:** Pelearán rodeando los muros de Troya. Un  
guerrero lucha.

**Atenea:** Un guerrero escapa y otro,  
aún más fuerte,  
de cerca lo sigue.

**Apolo:** No corren por premios, ni por recompensa  
sino por la vida del troyano Héctor.

**Héctor:** Aquiles

**Aquiles:** Héctor. Igual que a un perro  
Te voy a matar, mierda, igual que a un perro,  
carajo

**Atenea:** Quien huye no escapa

**Apolo:** Quien persigue no atrapa. Aquiles no logra  
alcanzarlo

**Atenea:** Porque el dios Apolo empuja a Héctor  
y retrasa a Aquiles

**Aquiles:** Igual que a un perro...

**Zeus:** Entonces yo, Zeus, alcé mi balanza  
Destinos de muerte puse en cada plato  
El destino de Héctor precipitó al Hades

**Héctor:** Yo aconsejé quedarnos afuera  
La noche funesta en que volvió Aquiles  
Por mi culpa han muerto guerreros troyanos  
Si entro en la ciudad me dirán: cobarde  
Arruinaste a todos confiando en tu fuerza  
Y ahora te escondes".  
No puedo esconderme detrás de los muros  
Prefiero quedarme y matar a Aquiles o morir  
bajo él.

**Atenea:** Aquiles, descansa, no puede escapar  
Iré a convencerlo que se enfrente a ti.  
Me acerqué a Héctor parecida a otro  
Igual a su hermano me mostré ante él.

**Atenea:** Héctor, hermano  
Combatamos juntos, yo te ayudaré

**Héctor:** Deifobos, querido gracias por venir.

**Atenea:** Me rogaron todos que en Troya  
me quedara.  
El padre, la madre, también los amigos. Pero  
no hice caso.  
Ahora veremos quien matará a quien.

**Héctor:** Aquiles, que los dioses sean  
Testigos de un pacto: si llego a matarte  
Tu cuerpo daré para que te honren  
Y tú harás lo mismo si me matarás

**Aquiles:** Entre hombre y león, o lobo y cordero  
No existen pactos. Tu hora ha llegado

**Héctor:** Deifobos, dónde estás? A mala muerte  
me entregan los dioses, Atenea me engañó.  
Esta era entonces la idea de Zeus  
Y de Apolo su hijo que me abandonó.  
Sin lucha, sin gloria, no quiero morir.  
A qué llamo lucha? A morir de espada  
Tal como viví? A sangrar heridas  
Profundas, iguales a las que causé?  
(batalla)

**Aquiles:** Perro, tus rodillas ya no te sostienen  
ahora otros perros te devorarán

**Héctor:** Te ruego Aquiles, por todo lo que amas  
Que mi cuerpo sea devuelto a los míos  
Que lo queme el fuego, se entierren mis huesos  
Mi gente se sacie de luto y de llanto en mi funeral.

**Aquiles:** no me ruegues perro porque tengo ganas  
De hacerte pedazos con mis propios dientes  
Nadie salvará tu cuerpo de los buitres

**Héctor:** Ten cuidado Aquiles,  
Un muerto es espejo para los que viven  
Su cuerpo es la forma de una despedida  
Las tumbas permiten vivir y olvidar.

**Aquiles:** Tomé sus talones, los agujereé  
Pasé dos correas que até a mis caballos  
Luego lo arrastré de espaldas al polvo  
Volaban al viento los negros cabellos  
Golpeaba en las piedras la hermosa cabeza  
Zeus lo había dado a sus enemigos  
Que lo destrozáramos en su misma tierra.

## 15) El rescate de Héctor

(Apolo, Héctor, Aquiles, Príamo, Polidoro)

Apolo: Al alba Aquiles uncía su carro  
y arrastraba a Héctor en torno a la tumba  
del amigo muerto. Luego abandonaba  
El muerto en el suelo tirado boca abajo.  
Aquiles no conoce piedad, ni respeto  
No quiere devolver el cadáver de Héctor  
Los hombres olvidan también el dolor  
Pero este insiste en vengarse de un muerto.

**Polidoro:** Padre, Zeus ordena  
que hacia Aquiles vayas con muchos regalos  
Yo te guiaré a su campamento  
Y que nada temas, te respetará,  
No es loco ni furioso siempre, ya no tengas miedo.

**Apolo:** Dónde te diriges, anciano en la noche  
No temes los griegos que están aquí cerca,  
¿Te estás escapando de Troya ahora  
Que ha muerto Héctor, que la defendía?

**Príamo:** El padre de Héctor está frente a ti  
¿Está entre las naves el cuerpo de mi hijo?  
¿O lo dio a los perros?

**Apolo:** El cuerpo de tu hijo gracias a algún dios  
Está sano, intacto a pesar de Aquiles.  
Cerradas las llagas, lejos los gusanos  
La sangre lavada.  
Lo cuidan los dioses que antes lo amaron.

**Polidoro:** Debo abandonarte Padre,  
Te serví de guía. Yo también fui tu hijo.  
Ahora soy sombra, sueño sin sepulcro  
Mensajero de dioses. Mis lágrimas quedan  
Perdidas en las aguas. Mi cuerpo flota en el  
ancho mar  
Recupera a Héctor, honra su cadáver  
mientras lo consume el fuego y luego descansa.  
Descansa por él, descansa por mí.

**Príamo:** Polidoro, niño, ¿tú también has muerto?  
Eres una sombra, un mensajero o un alma en pena  
¿Polidoro, hijo, qué ha sido de ti? ¿dónde, dónde  
estás?

**Polidoro:** piensa en Héctor padre, tu hijo predilecto  
Después tendrás tiempo de pensar en mí.

**Príamo:** Piensa en tu padre, Aquiles, que es viejo  
Como lo soy yo y se encuentra solo  
Porque no estás tú para defenderlo  
Oye decir que aún estás vivo  
Y espera cada día que Aquiles regrese  
De mis hijos ahora, ninguno me queda  
Y Héctor, que cuidaba a Troya y su gente  
Lo mataste tú frente a la ciudad  
Te traje un rescate, ten piedad de mí  
Pensando en tu padre. Soy un infeliz  
Y un desdichado. Me he arrodillado  
Frente al hombre que mató a mis hijos

**Aquiles:** Cuánto mal sufriste, pobre miserable  
¿Y cómo pudiste llegar hasta aquí  
Ante los ojos de quien mató a tus hijos?  
Guardemos ahora el dolor en el alma  
Nada se consigue con el llanto helado  
Mi padre fue rico, su esposa una diosa  
Sólo un hijo tuvo y yo moriré  
Y no puedo cuidar al viejo en mi tierra  
Porque estoy aquí combatiendo en Troya  
causando tu pena y la de tus hijos.  
Tú, viejo, una vez también fuiste feliz  
Con hijos gallardos.  
Y ahora a tu patria la cubre el horror  
De las batallas y de las masacres  
Y el llanto por tu hijo no lo hace vivir.  
Aquí está tu hijo, cuando llegue el alba  
Te lo llevarás. Ahora comamos  
Luego llorarás por el hijo muerto.

**Apolo:** Hablaron así y Aquiles lloraba  
Pensando en su padre. Príamo lloraba por Héctor  
Echado a los pies del que lo había matado  
En la casa se alzaba el llanto de ambos  
(lamento)  
Aquiles degolló a una oveja, la puso en el fuego  
Repartió el pan y sirvió el vino.  
Dividió la carne y mientras comían  
Príamo admiraba su forma y belleza, parecido  
a un dios  
Y Aquiles observaba el rostro noble del anciano  
y oía su voz. Cuando se cansaron de mirarse  
El uno con el otro, quisieron dormir.  
Así se durmieron, uno al lado de otro.  
El padre del muerto y el que lo mató.  
Dormían todos en la noche, los viejos  
Los guerreros, los niños, los dioses

**Aquiles:** Viejo, rescataste a tu hijo, es hora  
de partir.

Príamo: Buscaremos leña, haremos la hoguera.  
Vamos a quemarte hijo. Te volverás viento. Podrás  
descansar. Pero yo hijo mío no conozco el reposo.  
Si duermo te sueño, si despierto te pienso. Hazme  
descansar Héctor, caminar sin verte, dormir sin so-  
ñar. Quiero olvidarte hijo, que te vuelvas sombra,  
que te vuelvas niebla, que seas recuerdo.  
Vamos Héctor. Por qué te moriste? Podías quedarte  
dentro de los muros, insultar a Aquiles, arrojarle  
piedras. Se te ha ido la sangre, se te ha ido  
la fuerza.

Vamos hijo, el camino es largo, volvamos a casa. Todos te esperan. Tu esposa, tu madre, tus hermanos, tu hijo Astianacte. Tú no podrás verlos, ellos te verán, quemarán incienso, alzarán lamentos, te pondrán aceite, vendas, cubrirán de flores tu cuerpo. Apura hijo, lleguemos. Será un gran fuego. La gente dirá: yo estuve en el funeral de Héctor. Yo lo vi quemarse, lo vi en el humo, lo vi en el viento. Lo honraban los hombres, lo honraban los dioses, lo honraban los pájaros, Quisiera cambiar. Que Zeus me conceda partir en tu lugar, quedar insepulto, cuerpo para buitres y tú renacer. Hijo, demasiado vivo estás dentro de mí.

## 16) Los funerales de Héctor

**Cassandra:** Vengan Troyanos a recibir a Héctor  
Si alguna vez se alegraron viéndolo volver  
Vivo de la guerra, vengan a llorar  
Porque vuelve el padre con el hijo muerto.

**Andrómaca:** Héctor, amor mío, los dioses  
te amaban  
De la furia de Aquiles salvaron tu cuerpo  
Incorrupto, fresco, yaces en la sala  
Como uno que ha muerto soñando a los suyos.

Hécuba A Polixena la degollaron en la tumba de Aquiles. Astianacte voló desde la torre por haber sido el hijo de Héctor. Polidoro apareció flotando entre las olas. El que lo cuidaba fue su carnicero. Andrómaca partió esclava del hijo de quien mató a su marido. A Cassandra se la llevó Agamenón. Y a mí, la madre, la viuda, me abandonaron aquí, porque aullaba como una perra loca

**Cassandra:** Luego de diez años acabó la guerra. Cada madrugada vi los horrores del día que surgía. Se me aflojaba el cuerpo. Dicen que los tocados por los dioses quedan rengos, deformados, mutilados, que ese es el precio de nuestra visión. Aquí estoy inválida, pero no me creyeron. No me creyeron nunca. Al alba abrazaba desesperada a los que sabía que no iban a volver. Y esa misma noche vendaba sus cuerpos martirizados por la espada. Me miraban asombrados sus ojos abiertos para siempre al vacío y a la nada. ¿Por qué no te escuchamos? parecían preguntar. ¿Por qué no me escucharon? les gritaba

**Andrómaca:** Buscamos madera en los bosques

cercanos. Por nueve días alzamos la pira de Héctor.

Y al décimo día pusimos el cadáver encima de la hoguera.

Llorando quemamos el cuerpo del héroe  
Los huesos blancos juntaron los hermanos y los compañeros. Pusimos los restos en una urna de oro,  
en un agujero enterramos la urna y  
encima levantamos  
Con piedras enormes la tumba de Héctor...

**Cassandra:** Ahora cayó Troya. Todos murieron. Devuelvo mis muletas. Cursi recurso de una mala actriz. La torpe caricia helada, filosa de los dioses ya no me afecta. No me paraliza ni me quema. Luego del cuchillo me volveré nada. O tal vez alma que se escape por el resquicio de la herida. Las almas espero, se marchan sin muletas

**Hécuba:** No perdí nada, renuncio a todo. ¿Mis hijos ya no están? Yo los rechazo. No parí a nadie, no crié a nadie. Nadie quemó a Troya, nadie vivió aquí. No hubo torres ni mar golpeando en las murallas. Renuncio a mi forma: Yo era una mujer y tuve hijos. Tuve un hombre. Otro hombre lo degolló bajo mis ojos. Otros hombres mataron a mis hijos, otros violaron a las hijas, sacrificaron a los niños. No tengo piernas ahora, me arrastro, no hablo, huelo y aúllo. Me vuelvo perra con todas las fuerzas. No respiro, jadeo, vuelvo al principio. Al puro instinto

**Príamo:** Luego regresamos e hicimos banquete  
En honor del muerto. Después los cantores  
Entonaron el llanto. Así, todos honrábamos  
La memoria de Héctor, mi hijo. Héctor  
Que en tiempos de paz domaba caballos.

FIN



Al - Azar ©



# Traslaciones

**Kent Johnson, Susan Howe, José Luis Ayala, Paul  
Celan, Christopher Kelen, Anónimo/a de Chayanta**



**Kent Johnson**, en Freeport  
de *Homage to the Last Avant-Garde*,  
traducción de Rodrigo Naranjo, en Santiago.

### **33 Reglas de poesía para poetas de 23 o menos**

– después de Nicanor Parra

1. Estudia gramática. Solo al saber gramática, conociendo claramente las partes del discurso, y sintiendo las modalidades misteriosas que hay en las partes de una oración, serás capaz de escribir una poesía de interés. Porque la poesía no es más que los peculiares modos de la gramática.
2. No adules a otros poetas. Aunque, bueno, está bien, por supuesto que lo harás como todos los poetas hacen, pero cuando lo hagas, siéntelo en tus huesos. Toma este autoconocimiento y conviértelo en un arma que empuñarás sin piedad.
3. Lee a los antiguos griegos y romanos en el original. Estudiar griego o latín es una de las mejores maneras de convertirse en un hombre o una mujer de gramática. Pues, obviamente, como dicen aquí en el bar de *Tony Oyster* en *Freeport*.
4. Pregúntate a ti mismo constantemente: ¿Qué está de moda? Una vez que respondas, considera al sustantivo, participio, infinitivo, o a la frase preposicional (la respuesta mutará con el tiempo) tus enemigos mortales.
5. Pregúntate constantemente: ¿Cuánto vale la poesía? Cuando respondas nada habrás subido el primer escalón. Prepárate, sin presunción, a subir el próximo.
6. No bebas y manejes. Mejor aún, simplemente, no bebas.
7. En el segundo escalón, por si fueras alcanzarlo, no mires hacia abajo: Podrías marearte desde la altura y caer en un arrebató alcohólico. Confía en mí.
8. Lee el gran poema de Constantino Cavafis, El primer paso. Medítalo.
9. No te preocupes si tienes ansiedad en los eventos de poesía. La mayoría estará secretamente tan ansioso como tú lo estás.
10. Lee a Ed Dorn cuidadosamente, comenzando con *Abhorrences*, y busca tu camino de regreso.
11. Recuerda que la mejor parte de esto es simplemente adquirir y mostrar maneras. Los poetas pueden ser malvados e intentarán matarte.
12. Pondera la clásica frase de Bob Dylan: *I ain't gonna live on Maggie's farm no more*".
13. Después de leer el famoso ensayo de Roland Barthes al respecto, mira la lucha libre al menos una vez al mes. Reflexiona en cómo este espectáculo corresponde, profundamente, al campo de la poesía.
14. Agárrate de tus nervios, y en cualquier momento que sientas que no deberías, haz.

15. No fumes cigarrillos, incluso si piensas que te hacen ver bien frente a los demás (o a ti mismo).
16. Ve por la frase musical y no por el metrónomo. Pero cuando sea conveniente, o simplemente porque es hermoso, sigue el metrónomo.
17. No dejes que nadie te diga que los programas de Magíster en Arte son malos. Los programas de Magíster están bastante bien, puedes obtener una tuición para vivir pobre y feliz por dos o tres años.
18. Haz todo lo necesario para actuar como un cabrón insoportable en tu Magíster. Nunca seas un adulator de otros poetas. Tradicionales o vanguardistas
19. Si no conoces otro idioma, hazlo tu misión, aprende uno, como te sugerí antes. La traducción es el verdadero sustento de la poesía. Su misterio.
20. La web es un maravilloso avance. No te conviertas en un esclavo del momento corporativo de moda.
21. Cuando sea que sientas dudas de ser un poeta, en vez de un arquitecto, o un médico, o cualquier cosa, digamos, de un tipo superior, recuérdate a ti mismo la pregunta inmortal de Leibnitz: ¿Porqué hay algo en vez de nada? (Mantén esta pregunta en tu bolsillo, cerca del corazón. Porque nadie ha podido jamás responderla, es la clave de tu destino).
22. Escribe poemas políticos. Pero recuerda: La política contra la que estás gustosamente protestando, está presente, estructuralmente, dentro de la poesía, sus textos e instituciones. Escribe poemas políticos, pero con ganas.
23. Lee a Wittgenstein. Y nunca finjas que lo entiendes. ¡Él no se entendía a sí mismo! Roba las municiones dejadas por su genio.
24. Cuando alguien te diga que hay dos tipos de poesía, una de ellas buena y una de ellas mala, gentilmente, sonríe para tus adentros.
25. Jamás uses un Power Point® en una conferencia de poesía innovativa. ¡El Power Point te hace ver como un vendido!
26. Recuerda lo que te dije acerca de la gramática (¡disculpa por ser tan pedante!). Si no puedes analizar con seguridad una frase, olvídate de la poesía. Poesía es el arte del lenguaje, ¿no? Si los poetas no pueden ser los expertos en gramática entonces algo anda mal. Quiero decir que el descuido generalizado de lingüística y gramática es una de las principales razones de por qué la tan mentada posvanguardia está en crisis. Lo digo seriamente.
27. Si sientes que hasta ahora has desperdiciado tu juventud al escribir poesía, y que escribir poesía es una propuesta para fracasados y tontos, y sientes desesperación, y una completa oscuridad ante ti, entonces, seguramente, estás en el segundo escalón. No es vergonzoso devolverse y dejarlo todo atrás. Regresa sin culpa. Por otro lado, si estas enloquecido y bravío, ponle empeño a la tarea, más asombro, bendición, y una tristeza inexpresable te esperan.

28. Viaja. Ve a Asia. Sudamérica, África, Micronesia, Dakota del Norte.
29. Lee a Eliot Weinberger, comenzando por *What I heard about Irak* y *Karmic Traces*, buscando tu camino de regreso.
30. Lee a Kenneth Rexroth, *One hundred poems from the Chinese* y *One Hundred More Poems from the Chinese*. Si alguien te dice que hay dos tipos de poesía, gentilmente, sonríe para tus adentros.
31. Mírate al espejo y sé honesto. Vas a morir. Pero en este momento estás vivo . Mira bien al fondo. ¡Carajo, esto es increíble! ¿Por qué hay algo en vez de nada?
32. Determina, como si alguna vez tuvieras niños. Tu devoción por la poesía enriquecerá de alguna manera sus vidas y no será causa de su sufrimiento. Escúchame y no tomes esto como una tontera melodramática de la mediana edad. Más de algún chico ha muerto por falta de lo que algún poeta halló ahí.
33. En el tercer escalón, deberías llegar ahí, al sonido de su murmullo virgen, date cuenta que seguramente este es el último escalón. Agita tus piernas arriba y abajo. La victoria estará (como solían decir en los días de la poesía *Language* y *Deep Image*, de regreso, cuando la poesía era todavía inocente) oscura, opaca y extraña.

### 33 RULES OF POETRY FOR POETS 23 AND UNDER

—after Nicanor Parra

1. Study grammar. Only by knowing grammar, knowing clearly the parts of speech and sensing their mysterious ways in sentence parts, will you be able to write interesting poetry. For poetry is all about grammar's interesting ways.
2. Don't suck up to other poets. Well, OK, you will do so, of course, like all poets do, but when you do, feel it in your bones. Take this self-knowledge and turn it into a weapon you wield without mercy.
3. Read the old Greeks and Romans in the original. Studying Greek or Latin is one of the best ways of becoming a man or woman of grammar. Well, Duh, as they say here in Freeport at Tony's Oyster Bar.
4. Ask yourself constantly: What is the fashion? Once you answer, consider that noun, participial, infinitive, or prepositional phrase (the answer will mutate over time) your mortal enemy.
5. Ask yourself constantly: What is the worth of poetry? When you answer, "It is nothing," you have climbed the first step. Prepare, without presumption, to take the next one.
6. Don't drink and drive. Better yet, just don't drink.
7. At the second step, should you reach it, don't look down: You might get dizzy from the height and fall into an alcoholic heap. Trust me.

8. Read Constantine Cavafy's great poem, "The First Step." Meditate upon it.
9. Don't worry if you have social anxiety at poetry events. Most everyone else will be as secretly anxious as you are.
10. Read Ed Dorn carefully, starting with *Abhorrences*, working your way back.
11. Remember that the greater part of it is merely show and acquired manners. Poets can be mean and they will try to kill you.
12. Ponder Bob Dylan's classic line: "I ain't gonna live on Maggie's farm no more."
13. After reading Roland Barthes's famous essay on it, watch professional wrestling at least once a month. Reflect on how the spectacle corresponds, profoundly, to the poetry field.
14. Go on your nerve, and whenever you feel you shouldn't, do.
15. Don't smoke cigarettes, even if you think it makes you look cool to others (or to yourself).
16. Go by the musical phrase and not the metronome. But when convenient, or just because it's beautiful, go by the metronome.
17. Don't let anyone tell you MFA programs are bad. MFA programs are really great—you can get a stipend and live poor and happy for two or three years.
18. Make sure you act like an insufferable ass in your MFA program. Never suck up to other poets. Traditional or avant-garde . . .
19. If you don't know another language, make it your mission, as I suggested earlier, to learn one. Translation is the very soil of poetry. Its mystery.
20. The Web is a wonderful development. Don't make yourself a slave to its "cool" corporation of the moment.
21. Whenever you are in doubt about being a poet, instead of, say, being an architect or a physicist, or something of the superior sort, remind yourself of Leibniz's immortal question: "Why is there something rather than nothing?" (Keep this question in your pocket against your heart. Because no one can ever answer it, it is the key to your purpose.)
22. Write political poems. But remember: The politics you are likely protesting are present, structurally, inside poetry, its texts and institutions. Write political poems with a vengeance.
23. Read Wittgenstein. Don't ever feign you understand him. He didn't understand himself! Steal from his genius ammo dump.
24. When someone tells you there are two kinds of poetry, one of them bad, one of them good, chuckle gently.
25. Don't ever use a Power Point® at a Conference on Innovative Poetry. Power Points make you look like a tool!

26. Remember what I said (sorry to be so pedantic!) about grammar. If you can't confidently analyze a sentence, forget about poetry. Poetry is the art of language, right? Well, if poets cannot be the experts on grammar, then something is wrong. A generalized disregard of linguistics and grammar, by the way, is one of the main reasons the so-called post-avant is in crisis. I'm dead serious.
27. If you feel you have wasted your young life so far writing poetry, that writing poetry was a fool's, a loser's pursuit, and you sense despair and absolute darkness before you, well, you are surely on the second step. There is no shame in turning back and leaving it all behind. Turn back without regret. On the other hand, if you are crazed and brave and you put your queer shoulder to the wheel, much wonder, blessedness, and inexpressible sorrow awaits.
28. Travel. Go to Asia, South America, Africa, Micronesia, North Dakota.
29. Read Eliot Weinberger, starting with both *What I Heard about Iraq* and *Karmic Traces*, working your way back.
30. Read Kenneth Rexroth's *One Hundred Poems from the Chinese* and *One Hundred More Poems from the Chinese*. If someone tells you there are two kinds of poetry, chuckle gently.
31. Look in the mirror and be honest. You are going to die. But right now you're alive. . . Look really hard. This is fucking astonishing. Why is there something rather than nothing?
32. Determine, as of now, that should you have children sometime, your devotion to poetry will somehow enrich their lives and not be a cause for their suffering. Listen to me and don't take this as melodramatic, middle-aged fluff. Quite a few kids have died for lack of what a poet found there.
33. On the third step, should you get there, its blank humming sound, realize this is almost surely the last step. Pump your legs up and down. Victory will be (as they used to say in the days of Deep Image and Language, back when poetry was innocent yet) dark, opaque, and strange.

**José Luis Ayala,**  
pasajes de *Wari nayra / Ojo de vicuña*,  
traducido por José Luis Ayala, en Lima

### **Sisara Walliju**

París markana jallupaxa sutima patxaruwa purt'i  
ukatxa Père Lachaise sata amaya imaña uyunxa  
maya jamach'iwa amayama qhispi qala patxana jiwañachaski

Jilata Sisar Walliju / arunakamaxa janipuniwa sinti  
usuchasirikänati Santiago de Chuco markasa janipuniwa  
jichhujama wali llakitakänati

Khitinakasa masüruxa waykantapxayätamxa / jumana amayamwa  
kuna kawkhimatsa Pirü markaruxa apaniña munapxi  
jumana t'aqhisiwima apnaqañataki / llakinakama apanukutama apnaqañataki

Ukatsti wiñaya jani jwiri arumxa janipuniwa apnukupkaniti /  
iyawa saña / munasiñama ukata wali jaqina jarawt'ana /  
markanakaru purt'iri jarawimxa janiwa jark'apkaniti /  
arunakamaxa janiwa wasitata karsiliru llawintapkaniti /  
maski samaqiskamsa janiwa jakkirpacha imantapkätamti /  
jani qillqañamatakixa janiwa wila sirkama kuchunuqapkaniti /  
ukatsti wasitata karsiliru sarañamatakixa janiwa yatiyapkätamti.

Ukatsti jani wasitata kutinimti, kunalaykutixa janiwa  
jiwañamatakixa kuna yarantiyasa utjkiti.

### **César Vallejo**

Lluvia de París cae sobre tu nombre  
y un ave en el cementerio de Père Lachaise  
agoniza sobre tu lápida de mármol.

Hermano César Vallejo / nunca tus palabras  
fueron tan graves ni jamás como hoy  
estuvo tan triste Santiago de Chuco

Quienes ayer te atacaron / quisieran traer  
a cómo dé lugar tus restos al Perú  
para usar tu dolor / angustia y exilio.

Lo que nunca más podrá será  
desterrar para siempre tu voz inmortal /  
prohibir que tu poesía llegue al pueblo /  
encarcelar de nuevo tus palabras /  
enterrarte vivo aunque sigas respirando /  
cortarte las venas para que no escribas /  
estrangular tus poemas al amanecer /  
y notificarte para que vuelvas a ña cárcel.

Y es mejor que no vuelvas porque  
tampoco hay garantías para tu muerte.

## Kukata suytiyaña

Jumawa jutiri pachanaka uñjta ukatxa llakisiwinakwa t'ijtayta /  
chiqapa uñt'asiña chhaqata jikhxataña yanapt'ita.

Pachata juk'ampi khaya khuri uñjiri yatiri /  
chikapura kankaña amuyäwi kutt'ayita  
ukatxa chiqapa kankaña sarayiri yatiyäwinaka kutt'ayita.

Kuka uñxatma / ¿Kamsisa unanchiri yatjäwinakapaxa? /  
laphinakapana jillipa ch'uwatanaka kutikiptayi.

¿Kunäpachasa manqhana utjkäna uka jaqixa?  
¿Kuna sañsa muni luqtäwina qhillanakapaxa?  
¿Kawki thakinakarusa nayana jakañajxa chhaqaypachätha?  
¿Kuna lliju qhispinakasa amuyäwinakajxa apkatasi?

Anataña yatiri ukata layqa / jani kunsä imantistati  
qhiparuxa kunasa kamachani uka yatiyita.

Jumawa kunjamasa jaqinakaxa uka uñt'taxa  
ukatxa paya kutwa jiwañatxa jutintaxa  
arjäwinakana t'aqhisiyata ajayuja q'umacht'ma.

## La suerte en coca

Tú que ves el futuro y ahuyentas angustias /  
ayúdame a encontrar la perdida armonía.

Vidente que ves más allá del tiempo /  
devuélveme el equilibrio emocional  
y el sistema de vasos comunicantes.

Lee la coca / ¿qué dicen sus cábalas?  
traduce el sabor que destilan sus hojas.

¿Qué será del hombre interior que habito?  
¿Qué indican las cenizas de la ofrenda?  
¿En qué caminos extravié mi existencia?  
¿Cuándo es que perdí el tono de la vida?  
¿Qué espejos atraen a mis sentidos?

Equilibrista y mago / no me ocultes nada  
dime lo que ocurrirá mañana.

Tú que conoces la naturaleza humana  
y has vuelto dos veces de la muerte  
limpia mi alma atormentada de presagios.

## **Pampa jaqina janchiparu ch'amanchiri**

Uma phujuna ch'iyara jarawt'iri / pampa jaqina janchiparu ch'amanchiri  
ch'amani jaqi / sinti k'ata sariri janchimaxa wayllusiwa  
jaqhi manqha jani uñjkaña wiskhallanakana.

Nakhaskiri qhispi wankasitamwa ist'tha  
jisk'a quqa quqa taypina / jayp'u chiqaru chhipthapitana.

Khatatiri / uraqinkiri jach'a chawlla / k'illima jamach'i /  
jiwayata warawara / ali pallqanakana t'ijnaqiri /  
¿kunatsa wankasitamaxa wali juch'usa usuyasirixa?

Phiru uri / ch'iyara isimpi ist'asita k'usillu /  
arumanthi qhipaxana pharaqma.  
Jutma / tujtukajanxatiriwunakwa jumatakixa jakisita.

Siprisa quqana wisikilitata sarnaqiri / thayana suma uñnaqiri /  
sarawijana yaqha tuqiru säwinakapana wankt'asma.

Janiwa qhipt'antati / k'atakiwa amparanakajaru purinta /  
phuyunakamana ch'iwunakaparu munart'añataki  
Sirkaja pallqanakapnama makhatma.  
Nayaxa amparanakasa luqatattata maya kukalipütwa,  
jani qhipt'anti / chuymajana tapama lurt'asma.

## **Gimnasta rural**

Poeta negro del manantial / gimnasta rural /  
atleta / tu silueta veloz se columpia  
en invisibles cuerdas de los barrancos.

Oigo tu canto de cristal que arde  
entre arbustos / el atardecer y la penumbra.

Nervioso / tiburón terrestre / ave de acrbón /  
apagada estrella / maratonista de ramales /  
¿por qué tu canto es agudo y lastimero?

Arisco / arlequín vestido de luto /  
aletea detrás de la mañana.  
Ven / en mi pecho hallarás trigo para ti.

Ciclista del ciprés / ilusionista del aire /  
canta en metáforas de mi poesía.

No tardes / llega presto a mis manos  
para acariciar tu plumaje de sombras.

Sube por los ramales de mis venas.  
Yo soy un eucalipto con brazos extendidos  
no tardes / haz tu nido en mi corazón.



**Paul Celan,**  
prosas rumanas,  
traducción de Román Antopolsky,  
en Buenos Aires/Pittsburgh

A dos días de comenzar las deportaciones vino de noche Rafael, envuelto en una vasta desesperación de seda negra, con capucha, sus miradas ardientes se cruzaban en mi frente, un torrente de vino comenzó a rodar por mis mejillas, esparciéndose en el suelo, sorbiéndolo en el sueño los hombres. – Ven, me dijo Rafael, poniéndome sobre los hombros demasiado brillantes una desesperación similar a la que él mismo portaba. Estaba inclinado hacia mi madre, besándola, incestuosamente, y de golpe fuera de casa. Una nube inmensa de grandes mariposas negras, venidas del trópico, me impidió avanzar. Rafael me arrastró tras de sí y bajamos hacia las vías férreas.

Bajo los pies sentí el riel, oí el silbido de una locomotora, ya muy cerca, sentí el corazón irme a la garganta. El tren trepó por sobre nuestras cabezas.

Abrí los ojos. En frente mío, en un área inmensa, había un enorme candelabro con miles de brazos. – ¿Es oro? le murmuré a Rafael. – Oro. Tú te subes a un brazo, así entonces cuando yo lo haya alzado en el aire lo prendes del cielo. Antes que amanezca el día los hombres podrán salvarse, volando hacia allí. Yo les muestro el camino, y tú los recibes. Subí por uno de los brazos, Rafael cambió de un brazo al otro, los tocaba uno a uno, el candelabro comenzó a elevarse. Una hoja se posó en mi frente, en el lugar justo donde la mirada de mi amigo había pasado, una hoja de arce. Miré alrededor: éste no puede ser el cielo. Pasaron las horas y no encontré nada. Yo sé: abajo los hombres se han reunido, Rafael los tocó con sus sutiles dedos, y ellos han comenzado la subida, y yo aún no detengo la mía.

¿Dónde está el cielo? ¿Dónde?

A doua zi urmând să înceapă deportările, noaptea a venit Rafael, îmbrăcat într'o vastă deznădejde din mătase neagră, cu glugă, privirile arzătoare i se încrucișară pe fruntea mea, șiroaie de vin începură să-mi curgă peste obraz, se răspândiră pe jos, oamenii le sorbiră în somn. – Vino, îmi spuse Rafael, punându-mi peste umerii mei prea strălucitori o deznădejde asemănătoare cu aceea pe care o purta el. Mă aplecai înspre mama, o sărutai, incestuos, și ieșii din casă. Un roi imens de mari fluturi negri, veniți dela tropice, mă împiedica să înaintez. Rafael mă trase după el și coborîrăm înspre linia ferată. Sub picioare simții șinele, auzii șueratul unei locomotive, foarte aproape, inima mi se încleștă. Trenul trecu deasupra capetelor noastre.

Deschisei ochii. În fața mea, pe o întindere imensă, era un uriaș candelabru cu mii de brațe. – E aur? îi șoptii lui Rafael. – Aur. Te vei urca pe unul din brațe, ca atunci când îl voi fi înălțat în văzduh, să-l poți prinde de cer. Înainte de a se crăpa de ziua, oamenii se vor putea salva, sburând într'acolo. Le voi arăta drumul, iar tu îi vei primi. M-am urcat pe unul din brațe, Rafael trecu dela un braț la altul, le atinse pe rând, candelabrul începu să se înalțe. O frunză mi se așternu pe frunte, chiar în locul unde mă atinsese privirea prietenului, o frunză de arțar. Mă uit împrejur: nu acesta poate fi cerul. Trec ore și n'am găsit nimic. Știu: jos s'au adunat oamenii, Rafael i-a atins cu degetele sale subțiri, s'au înălțat și ei, și eu tot nu m'am oprit.

Unde e cerul? Unde?

\*

Ha llegado, al fin, el momento, frente a los espejos que cubren los muros externos de la casa donde dejaste por siempre a tu amada con su cabello desatado, de enarbolar en la cima de la

acacia que floreció antes de tiempo tu bandera negra. Estridente, se oye la fanfarria del regimiento ciego, el único en permanecerle leal, te pones la máscara, coses los extremos negros a las mangas de tu vestido de ceniza, subes al árbol, los pliegues de la bandera te envuelven, comienza el vuelo. No, nadie sabría como tú sobrevolar esta casa. Se ha puesto la noche, avanzas de espaldas, los espejos de la casa se agachan para atrapar tu sombra, las estrellas caen y desgarran tu máscara, los ojos te gotean en el corazón, donde ardían las hojas del sicomoro, allí también van las estrellas, todas hasta la última, un pájaro menguante, la muerte, gravitando en redor tuyo, y tu boca visionaria pronuncia tu nombre.

A sosit, însfârșit, clipa ca în fața oglinzilor care acoperă pereții exteriori ai casei în care ți-ai lăsat pe veci despletită iubita, să arborezi, în vârful salcâmului înflorit înainte de vreme, steagul tău negru. Tăioasă, se aude fanfara regimentului de orbi, singurul care ți-a rămas credincios, îți pui masca, îți prinzi dantela neagră de mânecile costumului tău de cenușă, te urci în copac, faldurili steagului te cuprind, începe zborul. Nu, nimeni n'a știut să fâlfaie ca tine în jurul acestei case. S'a lăsat noaptea, plutești pe spate, oglinzile casei se apleacă mereu ca să-ți culeagă umbra, stelele cad și-ți sfâșie masca, ochii ți se scurg înspre inima ta în care și'a aprins frunzele sicomorul, stelele coboară și ele într'acolo, toate până la cea din urmă, o pasăre mai mică, moartea, gravitează în jurul tău, iar gura ta visătoare îți rostește numele.

\*

De nuevo suspendo los grandes paraguas blancos en el aire nocturno. Sé, no es por aquí que pasa el camino del nuevo Colón, mi archipiélago quedará sin descubrir. Las interminables ramificaciones de raíces aéreas de las que colgué una mano se abrazarán en soledad, sin saber del caminante de las alturas, las manos se asirán más que convulsas y nunca quitarán el guante de la melancolía. Sé de todo esto como sé, asimismo, que no puedo confiarme de la marea, con una espuma como de abajo, quiero bañen las orillas denteladas de estas islas del sueño imperioso. Bajo mis pies descalzos la arena se prende fuego, me paro sobre las puntas de mis dedos y me sostengo así. No puedo esperar ninguna hospitalidad, sé esto también, ¿pero dónde hacer un alto, si no aquí? No soy bienvenido. Un mensajero desconocido se dirige hacia mí a lo lejos para anunciar que me está prohibido hacer aquí escala. Ofrezco mis manos ensangrentadas por las espinas flotantes del cielo a cambio de un momento de reposo, con la esperanza de que de la orilla de seda a la primera partida desde mí, pueda izar una serie de velas circulares e infladas y allí poder continuar mi camino. Ofrezco mis manos para velar por que el equilibrio de esta flora póstuma permanezca fuera de cualquier peligro. De nuevo soy rechazado. No me queda más que continuar el camino, pero mis fuerzas decrecen y cierro los ojos para buscar un hombre con un bote.

Din nou am suspendat marile umbrele albe în văzduhul nopții. Știu, nu pe-aici e drumul noului Columb, arhipelagul meu va rămâne nedescoperit. Nesfârșitele ramificații ale rădăcinilor aeriene de care am atârnat câte o mână se vor îmbrățișa în singurătate, neștiute de călătorii înaltului, mâinile le vor strânge tot mai convulsiv și niciodată nu-și vor lepăda mânușa melancoliei. Știu toate astea precum știu, de asemeni, că nu mă pot încrede în marea care, cu o spumă ca de jos, scaldă țărmurile dantelate ale ansulelor acestora pe care le vreau ale Somnului autoritar. Sub picioarele mele desculțe se aprinde nisipul, mă ridic în vârful degetelor și mă înalt, într'acolo. Nu mă pot aștepta la ospitalitate, știu și asta, dar unde să mă opresc, dacă nu acolo? Nu sunt primit. Un crainic necunoscut mie mă întâmpină în larg ca să mă anunțe că mi se interzice orice escală. Ofer mâinile mele însângerate de spinii plutitori ai cerului în schimbul unei clipe de repaos, în speranța că de-acolo, de pe țărnul de mătase al primei

despărțiri de mine, voi mai putea înălța un alt rând de pânze rotunde și umflate și că-mi voi putea continua călătoria înspre ele. Ofer mâinele mele pentru a veghea ca echilibrul acestei flore postume să fie păstrat în afară de orice pericol. Din nou sunt refuzat. Nu-mi rămâne decât să-mi cotinui drumul, dar mi-au sleit puterile și închid ochii pentru a căuta un om cu o barcă.

\*

Había noches en que me parecía tus ojos los hubiera yo dibujado con grandes círculos de color naranja, prendido de nuevo su ceniza. En aquellas noches rara vez caía lluvia. Abría las ventanas y desnudo me paraba en el alféizar a contemplar el mundo. Los árboles del bosque venían a mí, uno tras otro, sumisos, un ejército vencedor venía a deponer sus armas. Permanecía inmóvil hasta el cielo arriar la bandera bajo la cual había mandado sus tropas a la lucha. Desde un rincón me miraste a ver cómo estaba allí parado, indeciblemente bello en mi desnudez ensangrentada: yo era la única constelación no extinta por la lluvia, era la Gran Cruz del Sur. Sí, aquellas noches arduo era abrirte las venas, cuando las llamas me devoraban, la citadela de urnas era mía, yo la llené con mi sangre, más tarde despedí las tropas hostiles, que recompensé con ciudades y puertos, y la pantera plateada devoraba el alba que estaba en mi acecho. Yo era Petronio y vertía nuevamente sangre entre las rosas. Por cada pétalo salpicado extinguiste una antorcha.

¿Te acuerdas? Yo era Petronio y no te amaba.

Erau nopți, când mi se părea că ochii tăi, cărora le desenasem mari cearcăne portocalii, își aprind din nou cenușa. În acele nopți ploaia cădea mai rar. Deschideam geamurile și mă urcam, gol, pe pervazul ferestrei ca să privesc lumea. Copacii pădurii veneau înspre mine, câte unul, supuși, o armată învinsă venea să-și depună armele. Rămâneam nemișcat și cerul își cobora steagul sub care își trimisese oștile în luptă. Dintr'un ungher mă priveai și tu cum stăteam acolo, nespun de frumoși în nuditatea mea însângeraată: eram singura constelație pe care nu o stinsese ploaia, eram Marea Cruce a Sudului. Da, în acele nopți era greu să-ți deschizi vinele, când flăcările mă cuprindeau, cetatea urnelor era a mea, o umpleam cu sângele meu, după ce concediam oștirea dușmană, răsplătind-o cu orașe și porturi, iar pantera de argint sfâșia zorile care mă pândeau. Eram Petronius și din nou îmi vărsam sângele între trandafiri. Pentru fiecare petală pătată stingeai câte o torță.

Ții minte? Eram Petronius și nu te iubeam.

\*

Sin balaustrada, los inmensos peldaños, donde la bandera vaporosa del encuentro contigo mismo va escaleras arriba y abajo, permanecen solaz como las solas coordenadas de los gestos que aún me seducen. Sin balaustrada, aun así los acepto e incluso prefiero para mis raras caminatas entre Cáncer y Capricornio, cuando, en entredicho con las estaciones del año, inundo la casa con los negros cabos del placer en no amar a nadie. Igual de raro, pero bajo un cielo interior y advertido con una vara, me precipito, rueda flameante, desde el canto extremo del escalón hacia abajo, del todo, donde el cabello de una mujer que maté aguarda a estrangularme. Evito el peligro con una destreza que no pasará a mis descendientes. Luego me vuelvo y, ya en el escalón mismo del que partí, repito el número con velocidad creciente hasta la burla definitiva a la cabellera del escalón final. Ahora –¡tan sólo ahora!– visible soy a aquellos que, hostiles a mí desde hace tiempo, aguardan febriles el desenlace. Pero que, no habituados a acontecimientos de este tipo, me creen balaustrada de metal de estos peldaños, y sin detenerse en el riesgo, se dirigen del todo abajo y abren desprevenidos la puerta por donde hará entrada la Ilustre Difunta.

Fără balustradă, imensele scări pe care urcă și coboară steagul vaporos al întâlnirii cu tine însuși, rămân singura coordonată sigură a mișcărilor care mă tentează încă. Fără balustradă, le accept totuși și chiar le prefer pentru rarele mele plimbări între Cancer și Capricorn, când, certat cu anotimpul, inund casa cu dantela neagră a plăcerii de a nu iubi pe nimeni. Tot atât de rar, dar sub un cer interior avertizat cu bagheta, cobor, o roată arzătoare, la marginea extremă a treptelor, până jos de tot, unde părul unei femei ucise de mine mă așteaptă pentru a mă strangula. Evit pericolul cu o abilitate care nu va trece asupra moștenitorilor mei. Apoi fac cale îtoarsă și, ajuns la treapta de unde am pornit, repet performanța cu o viteză din ce în ce mai mare și până la batjocorirea spectaculoasă a coamei de pe treapta finală. Acum – și numai acum! – sunt vizibil pentru aceia care, dușmânindu-mă de mult, așteaptă cu înfrigurare deznodământul. Dar neobișnuiți cu întâmplări de acest fel, ei mă cred balustrada de metal a scării și, fără a-și da seama de primejdie, coboară până jos de tot și deschid în neștire ușa prin care va intra Ilustra Defunctă.

\*

Partisano del absolutismo erótico, megalómano reticente incluso entre buzos, mensajero, al mismo tiempo, del halo Paul Celan, no evoco las fisonomías petrificadas del naufragio aéreo sino a intervalos de un decenio (o más) y no patino sino en la hora más tardía, en un lago custodiado por un gigantesco bosque de miembros acéfalos de la Conspiración Poética Universal. Es fácil ver que por aquí no te abres paso con flechas de fuego visible. Una inmensa cortina de amatista disimula, en su linde con el mundo, la existencia de esta vegetación antropomorfa más allá de la cual busco, selénico, una danza que me arrobe. Hasta ahora sin resultado y, ahora los ojos en la sien, me miro de perfil, esperando llegue la primavera.

Partizan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al halo-ului Paul Celan, nu evoc petrifiantele fizionomii ale naufragiului aerien decât la intervale de un deceniu (sau mai mult) și nu patinez decât la o oră foarte târzie, pe un lac străjuit de uriașa pădure a membrilor acefali ai Conspirației Poetice Universale. E lesne de înțeles că pe-aici nu pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uinmească. Nu am reușit până acum și, cu ochii mutați la tâmpile, mă privesc din profil, așteptând primăvara.

\*

Puede que un día, cuando la rehabilitación de los solsticios llegue a ser oficial, impuesta por la atrocidad con que los hombres se apaleen con los árboles de los grandes bulevares azules, quizá aquél día ustedes cuatro se den muerte, al mismo tiempo se tatuarán la hora de la muerte en la piel frondosa de sus frentes de bailarines españoles, tatuando esta hora con flechas tímidas aún, pero no menos venenosas que la juventud de un adiós.

Quizás yo esté cerca, quizá me den las noticias del gran acontecimiento y yo esté donde sus ojos, bajos en las distantes salas del invernáculo, en el que por todo el tiempo que les quepa, de por vida, se exiliarán sin ser forzados a ello, para contemplar la perpetua inmovilidad de las palmeras boreales, cuando sus ojos digan al mundo la imperecedera belleza de los tigres sonámbulos. Quizá entonces encuentre el coraje a contradecirlos, en el momento en que, luego de una tan infructuosa espera, encontremos una lengua en común. De ustedes depende, si yo instigo, con dedos en punta como un abanico, la brisa ligeramente salada del requiem por las víctimas del primer ensayo del Fin. Y de ustedes también depende si yo dejo bajar el pañuelo en sus gargantas devastadas por fuegos de falsos profetas, para así luego, saliendo a la calle, desplegarlos sobre las cabezas ensambladas de la multitud, a la hora en que ésta se reúne junto a la única fuente de la ciudad, para ver una a una las últimas gotas de

agua en el fondo; para desplegarlo siempre, en silencio y con gestos que prohíban cualquier otro mensaje.

De ustedes depende. Compréndanme.

Poate că într'o zi, când reabilitarea solstițiilor va fi devenit oficială, dictată de atrocitatea cu care oamenii se vor încăera cu copacii marilor bulevarde albastre, poate că în acea zi vă veți sinucide toți patru, în același timp, tatuându-vă ora morții în pielea frunzoasă a frunților voastre de dansatori spanioli, tatuându-vă această oră cu săgețile timide încă, dar nu mai puțin veninoase ale adolescenței unui adio.

Poate că voi fi în apropiere, poate că-mi veți fi dat de veste despre marele eveniment, și voi putea fi de față când ochii voștri, coborâți în încăperile îndepărtate ale serei în care, în tot timpul vieții, v'ați exilat nesiliți de nimeni, pentru a contempla eterna imobilitate a palmierilor boreali, când ochii voștri vor vorbi lumii despre nepieritoarea frumusețe a tigrilor somnambuli. Poate că voi găsi curajul pentru a vă contrazice atunci, în clipa când, după atâtea așteptări infructuoase, vom fi găsit un limbaj comun. Depinde de voi, dacă voi stârni, cu degetele resirate în evantai, boarea ușor sărată a requiemului pentru victimele primei repetiții a Sfârșitului. Și tot de voi depinde dacă îmi voi coborî batista în gurile voastre devastate de focul falselor profeții, pentru ca apoi, ieșind în stradă, s'o flutur deasupra capetelor concrescute ale mulțimii, la ora când aceasta se adună lângă singura fântână a orașului pentru a se privi, pe rând, în ultima picătură de apă din fundul acesteia; s'o flutur mereu, tăcut și cu gesturi care interzic orice alt mesagiu.

De voi depinde. Înțelegeți-mă.

\*

Uno bien podría creer que todo lo dicho acerca de la cruz-acacia bastaría para vedarte el permiso. Has vaciado el inicio de la luz de los espejos, has disfrutado cantando el acróstico del irreprochable caminante de aromas, apenado y clarividente como cebolla en flor, has suspirado al sacudirte la mantilla de la cabeza en los jardines, has llamado a Mariana, la has llamado con un color abarrotado de tinta de vida, pero has olvidado que una habitación no es árbol, que su follaje se come con la cuchara del recuerdo y que las puertas hacia Mediodía carecen de llaves. Habrás logrado atravesar sus umbrales antes que la aurora inunde colmada de entusiasmo en bálsamo perfume, para así derramarte tú con los lagos y colores en los muros, para así dar brincos con bolas de nieve olvidadas en los ojos de arbustos caníbales, para que puedas decir otra vez – una última vez – aquella palabra que pende en el icono traslúcido de tu infatigable garganta: “herrumbre”. Pero el óxido color de hierro fue el desierto mismo al que te aventuraste en sandalias manchadas con tu poesía de adolescencia papel, óxido color fue el papel adolescente por a través del cual te abriste hacia el umbral. Has también renunciado. Te has decidido a subir a la acacia haciendo caso omiso de los esfuerzos precarios del adivino de estrellas. Estrellas... Cuán a menudo has querido evocar sus fulgurantes eclipses en la miel, con veneno en la dispuesta mesa... Fue un ejercicio de entre aquellos que te llevan a abandonar la ciudad. La has abandonado de día, ante la vista de todos, con la valija alojada en el cerebro, con el lápiz por sobre una amalgama de cera y el primer cuarto de luna. Qué alegría era vaciar la copa con rumor sobre las losas hexagonales del amor. Nadie te vio. A solas has cruzado las calles custodiadas por enormes paraguas, paracaídas de duendes de nuevo llevados a la tierra. Era un repique en el aire, un repique de monedas célibes, venidas para verte partir. Te detuviste un momento para mirarlas: tu abrigo estaba sin cerrar y ¿cómo has podido complacer a la curiosidad del encaje en tu pecho, si no así? Te hablaban desde guaridas y mirlos. Intransigente y con entusiasmo por las extremidades alógenas del caminar, has creído había llegado el momento de encontrarlos, pese a la paralizada herencia. Te has equivocado aquí también.

¿No has visto que tus pasos conducían a un fastidio de almohadas? ¿Que la vasta habitación de los posibles, puesta en peligro por halcones con pendientes, no se correspondía más con la bandera enarbolada en la charca con hombres disfrazados de lanchasmotoras? ¿No has entendido que como caminante te era impuesta la cortina leprosa de carpas manchadas con sangre? Ah, ¿nadie había en la carpa? ¿Por sobre el blasón de la entrada instalado el cuervo del rival? ¿El cuervo del rival con cabellos de brea blanqueados a la luz de la hora sin pájaros? ¿Se te pedía un acto de coraje monosílabo? ¿Una sorpresa ante la escena saqueada aneja al agujijoneo de la amapola? Sí, arduo es para ti dar con el lugar donde se guarde la arena malcriada en manos de brasa. Te es arduo llevar contigo los huérfanos vasos de órbitas en luto. Es arduo...

Pero di, tú que sabes cómo desplegar atrocidades lustrosas, el relucir de uno que está poseído por parajes saturados por pececillos dentados de nuevas sin hojas, tú, mensajero de abscisas en flor con sal de lágrimas – responde:

¿Quién fue el primero en ahogarse? ¿Quién descendió las escaleras con el cabello suelto y entumeció las desiguales ondulaciones de la posteridad? ¿Quién huyó del pecho de la amada en un corcel robado al vecino? ¿Quién ha eludido su capa, ha [...]

S'ar putea crede că tot ce s'a spus despre salcâmul-cruce ar ajunge ca să-ți interzică vacanța. Ai golit începuturile luminii din oglindă, te-ai desfătat cântând acrostihul neprihănitului călător întru miresme, măhnit și clarvăzător ca floarea cepii, ai oftat cu prilejul basmalelor scuturate în grădini, ai chemat-o pe Mariana, ai chemat-o cu o culoare risipită odată cu cernelurile vieții, dar ai uitat că o încăpere nu e un copac, că frunzișul ei se mănâncă cu lingura amintirii și că ușile spre miazăzi sunt fără cheie. Ai fi putut să pășești peste pragul lor înainte de revărsatul zorilor copleșite de avânturi îmbălsămate, să te reverși și tu odată cu lacurile din pereți, să salți cu bulgării de zăpadă uitați în ochii tufelor antropofage, să mai spui o dată – ultima dată – acel cuvânt care îți atâră de icoana străvezie a gâtului tău neistovit: »rugină». Dar ruginie a fost însăși pustietatea în care te-ai aventurat cu sandala molipsită de poezia adolescenței tale de hârtie, ruginie a fost hârtia adolescentă peste care ai pășit până'n prag. Ai renunțat deci. Ai hotărât să te sui în salcâm fără a depune eforturile precare ale cetitorului în stele. Stelele... De câte ori ai vrut să-ți reamintești eclipsa lor fulgurantă în mierea așternută pe masa cu otrăvuri... A fost un exercițiu din acelea care te-au făcut să părăsești orașul. L-ai părăsit ziua, în văzul tuturor, cu valiza îmbâcsită în creier, cu creionul resfirat deasupra amalgamului din ceară și primul pătrar a lunii. Ce vesel era să împrăștii paharele cu murmur pe lepedea hexagonală a iubirii. Nimeni nu te vedea. Ai cutreerat singur străzile străjuite de umbrile enorme, parașutele piticilor din nou coborâți în pământ. Era un zvon în aer, un zvon de monete celibatate, venite să te vadă plecând. O clipă te-ai oprit să te uiți la ele: vestonul tău era descheiat și cum puteai să-ți satisfaci curiozitatea dantelată a pieptului tău, decât numai așa? Ți s'a vorbit de vizuini și mierle. Îndărătnic și pasionat de extremitățile alogene ale plimbărilor, ai crezut că sosise clipa pentru a le găsi, în ciuda moștenirilor paralizate. Te-ai înșelat și aici.

N'ai văzut că pașii tăi înaintau spre plictiselile cu puf? Că vasta încăpere a posibilităților periclitare de ulii cu cercei, nu mai corespundea steagului înfip în balta cu oameni deghizați în bărci cu motor? N'ai înțeles că a fi călător îți impunea perdeaua leproasă a corturilor însângerate? Ah, nu era nimeni în cort? Pe stema de la intrarea lui se instalase corbul rivalului? Corbul rivalului cu păr de ceai îngălbenit la lumina orei fără păsări? Ți se cerea un act de curaj monosilab? O raită în priveliștea jefuită a imboldurilor vecine cu macul? Da, e greu să-ți găsești un loc acolo unde se păstrează un nisip răsfiat între mâini de cărbune. E greu să duci cu tine vasele orfane ale orbitelor îndoliate. E greu...

Dar spune, tu care știi să-ți fluturi atrocitățile de lustru, strălucirile de obsedat al popasurilor arhipline de peștișorii dințați ai veștilor fără frunze, tu, mesager al abciselor înflorite cu sarea din lacrimi – răspunde:

Care s'a înneecat întâi? Care a coborât treptele cu părul despletit și a înăsprit onduțațiile inegale ale posterității? Care a fugit din pieptul iubitei pe un cal furat la vecini? Care și-a ocolit mantaua, s'a [...]

**Susan Howe,**  
pasajes de *Souls of the Labadie Tract*  
Selección, traducción y nota: Marcelo Pellegrini,  
en Valparaíso/Madison

Susan Howe, una de las poetas más destacadas de lo que en Estados Unidos se ha dado en llamar “Language Poets”, nació en la ciudad de Boston, Massachussets, el año 1937. Los poemas aquí seleccionados pertenecen a *Souls of the Labadie Tract* [*Las almas del territorio Labadie*] (New York: New Directions, 2007), su más reciente libro de poemas. Los textos que lo componen, de los que aquí se entrega sólo una pequeña muestra, no están numerados; aquí se les han asignado números con el propósito de darles un mejor ordenamiento para la lectura en traducción. Al final de cada texto en inglés, entre paréntesis cuadrados, se da el número de página al que cada poema pertenece. Dos porciones de tierra marcan las secciones de este libro: el “territorio” Labadie, lugar de Maryland donde se instaló una secta Quietista, cuyos miembros eran en su mayoría los seguidores holandeses del separatista francés Jean de Labadie, y la dirección postal 118 Westerly Terrace, de la ciudad de Hartford, estado de Connecticut, en el corazón de Nueva Inglaterra, lugar donde vivió Wallace Stevens la mayor parte de su vida. Dos territorios de la imaginación verbal norteamericana, unidos gracias a la invocación que de ellos hace una poeta decidida a rescatar las voces más ocultas de la esquina geográfica que habita.

M.P.

### “Souls of the Labadie Tract”

1.

Poetry you may do the  
map of Hell softly one  
voice with viol in green  
habit or consort twelve

Maniacs and Fantastics  
in measured epic dactyl  
Far back thinner coranto  
one Labadist one Cynic

[30]

2.

I'll borrow chapel voices  
Song and dance of treble  
bass for remembrance Stilt-  
Walker Plate-Spinner air  
piebaldly dressed heart's  
content embroiderer note  
Distant diapason delight

[31]

1.

*Poesía tú puedes hacer  
el mapa del Infierno con suavidad  
una voz con viola en hábito  
verde o consorte doce*

*Maniacos y Fantásticos  
en medido dactílico épico  
Lejos allá atrás el coranto decaído  
un Labadista un Cínico*

2.

*Pediré prestadas voces de la capilla  
Canción y baile de triplicado  
contrabajo para la memoria hombre  
en zancos malabarista el aire  
moteado la felicidad  
del corazón el bordador la nota  
El distante diapason el deleite*

3.

Authorize me and I act  
what I am I must remain  
only suffer me to tell it

if I can beginning then  
Then before—and then

[37]

4.

Analyze duration as you  
wish to the world we are  
from this moment forth

quick light clay dust we  
dressed today in a hurry

[40]

### “118 Westerly Terrace”

1.

In the house the house is all  
house and each of its authors  
passing from room to room

Short eclogues as one might  
say on tiptoe do not infringe

[77]

2.

I want my own house I'm  
you and you're the author  
You're not all right you're

all otherwise it appears as  
if you don't care who you  
are—if you count the host

[78]

3.

Poets have imagined you  
whoever you are implicit  
melody familiar metaphor

bawdy tapestries archaic  
pillage love patience the  
scales the dogs the boots

[81]

3.

*Autorícenme y pretendo  
lo que soy deberé serlo  
sólo súfranme para decirlo*

*si es que puedo comenzar entonces  
Entonces antes, y luego*

4.

*Analiza la duración mientras  
le deseas al mundo que seamos  
desde este momento*

*rápida luz arcilla polvo  
hoy nos vestimos con apuro*

1.

*En la casa la casa lo es todo  
la casa y cada uno de sus autores  
yendo de una habitación a otra*

*Breves églogas como si uno las  
dijera en puntillas no pasar los límites*

2.

*Quiero mi propia casa Yo soy  
tú y tú eres el autor  
Tú no estás bien tú eres*

*todo de lo contrario parece como  
si no te importara quién  
eres, si consideras el anfitrión*

3.

*Los poetas te han imaginado  
quien quiera que seas implícita  
melodía metáfora conocida*

*tapices obscenos arcaicos  
saqueos amor paciencia las  
escalas los perros las botas*



4.

I write nothing without  
coming nearer—Go your  
way as if I never appear  
to myself or know what  
wide windows are what  
Laughter at night while  
the agitated house slept

[105]

4.

*No escribo nada sin  
aproximarme. Sigue tu  
camino como si no me apareciera  
a mí mismo o si no supiera qué  
son las amplias ventanas que  
la Risotada en la noche mientras  
la agitada casa dormía*

**Nota:** en el poema [1] de la sección “Souls of the Labadie Tract”, las palabras “coranto” y “consorte” designan términos musicales. *Coranto*: courrante, corente, corrant, nombres dados a las familias de bailes de triple compás nacidos durante el Renacimiento tardío y el Barroco. *Consorte*: conjunto de instrumentos, a veces de la misma familia. El traduttore agradece la asistencia de *a. ajens* para este menester.

**Kit Kelen**, en Macao  
pasajes de *from the living page*,  
por Nicole Rio da Silva y Custódio Cavaco Martins.

### **a apoteose do poeta em palavras**

para ser lido  
para ser recordado  
para ser sabido de cor  
desbobinado  
cuspidos por uma impressora  
para ser aquecido  
despido de alma  
aliviado dos deveres do pensamento  
para ser só  
estas palavras aqui  
para ser falado  
de regresso à vida  
é para isso que eu vivo

\*

### **da crónica**

estrelas chovem por entre os portões do vale  
através dos quais os prados  
quatro patas vagueiam  
olhos inocentes entre fornos santos  
vêm o fumo limpo subir  
da crónica  
ao escuro impertubável  
só a voz aqui  
escondida na reza  
gira nos seus sonhos  
como a chuva de lata de desejos  
como os tanques em pijamas  
continuam a vigiar a noite  
tão negra que vês através dela  
tudo isto pede para ser escondido  
no primeiro abrir de olhos do dia

\*

### **atravessa**

depois a luz  
parte o espelho  
e dias desabam  
como uma estrada  
entre montes rolantes  
verdes  
cinzentos  
escuros

### **the poet's apotheosis in words**

to be read  
to be remembered  
to be known by heart  
reeled off  
spat from a press  
to be run hot  
soul bared  
relieved of thought's duties  
to be just  
these words here  
to be spoken  
back to life  
that's what I  
live for

\*

### **from the chronicle**

stars rain through the valley's gates  
beyond which the meadows  
four-legged wander  
innocent-eyes among saintly hearths  
see the clean smoke rise  
from the chronicle  
into the imperturbable dark  
only the voice here  
hidden in prayer  
spins on in dreams  
like the tin rain of wishes  
like the tanks in their pyjamas  
set forth to survey night  
so black you see through it  
all this begs to be hidden  
in day's first risen eye

\*

### **step through**

then light  
takes the mirror apart  
and days fall in  
like a road  
through rolling hills  
gone green  
gone grey  
gone dark

Pasajes del *Atau Wállpaj p'uchukakuyninpa wankan*  
(Anónimo/a, manuscrito de Chayanta, 1871),  
traslape anónimo

farauste de los destinos,  
¿cómo vamos a traducir  
lo imposible – de traducir?

\*

wayla wisa, señor  
del sueño, primo hermano,  
tú que morabas solo en las montañas  
para estar más cerca del sol, taita  
purificador; tú que sabes  
qué dicen las montañas; tú que escuchas  
de los labios yermos de las *chullpas*  
lo que nadie escuchó jamás, acércate  
ahora; ponme oreja:

lo que he visto en sueños  
dos noches al hilo  
no augura nada bueno.  
al despertar, bañado en lágrimas,  
una desazón sin nombre  
me habrá invadido; en ambos sueños  
gente adversa cubierta de hierro  
emergía, abominable, de las entrañas  
del suelo, devastaba  
nuestras casas y llena de odio saqueaba  
las moradas de oro de las *wak'as*  
y el cielos y las montañas ardían en llamas,  
como el pecho del *píllku*, coloradas.

farauste de los destinos, señor de los presagios,  
anda y duerme un rato en tu morada  
de oro; pudiera ser que soñando  
llegues a aclarar mi sueño. anda.

\*

ascendencia cara, incas  
memorados, mi corazón está en ascuas;  
¿qué presagio – qué traslape? el sueño  
de nuestro inca atahualpa  
está a punto de aparecer, de hacerse realidad.

\*

farauste de los destinos, señor  
del sueño, primo hermano,  
con qué tristeza me hablas;  
dime lo que has entrevistado.

\*

soberano carísimo, inca  
señor del mando, atahualpa,  
entrevisto he cosas nefastas,  
nada bueno presagian;  
gente barbirroja viniendo por mar  
en metálicas barcas.

\*

sabremos los incas dar cuenta de ellos, de cierto;  
encuétralos, inquiere a esos adversos barbudos,  
wayla wisa, pregúntales  
a qué vienen, a qué me buscan esos chatos.

\*

barbudos adversos, gente cobriza,  
¿a qué vienen a esta comarca,  
a qué buscan a mi único señor, el inca?

\*

wayla wisa, señor del sueño,  
este adverso rucio y barbudo  
en translación te dice: envío  
somos del señor del Mundo,  
a todos les toca prestarle oído.

\*

antes que empiece a hacer girar  
esta honda de oro, desbándate,  
devuélvete a tus pagos, hombre cobrizo  
que tal fuego ardes.

\*

este poderoso señor en translación  
te dice: no quieras atizar refriega  
con nos; mejor anda a dar a tu señor  
esta *qilqa* alias escritura o grafía.

\*

adverso barbirrojo, ¿qué  
blanca *chhalla*  
alias hoja de maíz garabateada es ésta?

\*

wayla wisa, señor del sueño,  
esta *chhalla* que me trajiste nada me dice.

\*

dámela, caro y único señor, inca mío,  
déjame examinarla.

quién sabe qué dirá esta *chhalla*;  
capaz que jamás llegue a saberlo.  
de este lado parece una sarta de hormigas,  
de este otro, huellas que dejan los pájaros  
en el barro, junto a los ríos,  
de este otro semeja ciervos patas pa' arriba  
y si la observamos de este otro ángulo  
diríase unas llamas cabizbajas  
y aun cachos de ciervo.  
¿quién pudiera traslapar – esto? im-  
posible, señor mío, traslaparlo.

**De nota.** Dejo *chullpa*, *wak'a*, *pillku*, *qilqa* y *chhalla* no para señalar las insuficiencias del traslape (un traslape o, si se quiere, una traducción sin *trans-ducción*, se habrá entrevisto, abandona toda pretensión de establecer equivalencias), sino para subrayar el singular dato y don fronterizo que sobreviene cada vez en traslape. Salvo *qilqa*, las otras voces mencionadas ya han entrado al 'castellano andino'. **Chullpa** (o 'chulpa' en cast. andino): s. Momia. Cadáver conservado en tumbas antiguas. Cadáver seco, cadáver conservado o embalsamado. // Sarcófago antiguo. (*Diccionario bilingüe quechua – castellano*, T. Layme, 2ª ed., La Paz, 2007). **Wak'a** ('huaca' o 'guaca'): s. Dios. Divinidad. Deidad. Cosa sagrada. Ofrendas presentadas al Sol. Templos. Túmulo. Flores, plantas, etc., que se distinguen por su extraordinaria apariencia. Las grandes cordilleras, los nevados, los altos picos. Todo lo singular y sobrenatural (*Diccionario Queshwa – Castellano*, J. Lara, Los amigos del libro, 3ª ed., Cochabamba, 1991); Cf. *guaca* en el Diccionario de la R. A. E. **Pillku** ('pillco'): s. pájaro de pecho rojo (*Pharomachrus auriceps*); en el capítulo XXVII de su *Historia general del Perú* (c. 1613), Martín de Murúa apunta que los incas solían ofrecer... *las plumas de una ave que llaman ellos pillco, que son de hermosos colores y vista, y una ave que hay en los Andes* (cap. XXVII). **Chhalla** ("chala"): s. espatas y tallos secos de maíz, habas u otros cereales // adj. Liviano, ligero. (F. Layme, op. cit); Cubierta que envuelve la espiga de maíz (*Diccionario de bolivianismos*, N. Fernández, Los amigos del libro, 1980, citado por J.-Ph. Husson en *La mort d'Ataw Wallpa*, op. cit.). **Qilqa** o **Qillqa**: Escritura, manuscrito (J. Lara, op. cit.); papel carta, o escritura (*Vocabulario de la Lengua Qqichua*, D. González Holguín, Lima, 1608); es decir, si los incas se saltaron la escritura alfabética, sí dispusieron de otros modos de la grafía y de la firma, que la mayor de las veces llamaron *qilqa*. Al fin y al cabo, cómo no subrayarlo, este traslape no hubiera sido posible sin el camino entreabierto por J. Lara y J.-Ph. Husson y, también, por C. Itier y M. Beyersdorff. Rosal, diciembre del 2008.

[Línea 553] Waylla Wisa, layqa runa, / imainatátaj watusúnchij / kay wátuy mana atinata.

[100] Waylla Wisa, púñuj apu inka, / sispá wauqechay, / qan sayarqanki sapallayki / wayma pachata urqullapi / asllatawan sispamaykípaj / máyllij lnti Taytanchijman. / Qan yachanki imatachus / chay urkuna rimanku. / Qan uyarinki chullpakunaj / ch'arkiyasqa siminmanta / manan pij uyarisqanta. / Kunan qayllámuy, uyaríway. / Iskay tuta muspayniypi / manan allintachu rikuni. / Rijch'arijtiy wíqey jinalla, / phútiy jinalla jamuwan. / Yananchasqa muspayniypi / auqa q'íllay runakuna / ch'ichimunku míllay míllay / kikin jallp'a uramanta, / wasinchijta wankurqayanku, / llapa wak'akunanchijpa / quri wasinkunatari / llapata waykapayanku, / janajpachari, urqkunari / pukalla, pukalla rauranku / kikin píllkuj qhasqun jina. / Waylla Wisa inka, riy, / puñurimuy asllallata / chay quri wasiyki ukhupi. / Icha ari musquyniykipi / muspayniyta su'icháwaj. / Riy ari, Waylla Wisa inka, / sispá wauqechay.

[174] Sínychij munásqay ñaupakuna / wíñay inkakunallay, / sínychij llakisqamin súnquy. / Imatacharipas watuni. / Apunchijpa muspayninqa / su'iman llujisiranayan.

[189] Iyau, Waylla Wisa, layqa runa, / púñuj apu, sispá wauqechay, / ima phutiytan rimanki, / willáway rikusqaykita.

[193] Ayauya, sínychij munásqay, / qhápaj apu Inkallay, / sajraykunatan rikuni, / manan imapas allinchi. / Sunk'a sapa runakuna / pukalla jamusqasqanku / mamaqhucha patallanta / q'íllay wánpuj ukhullanpi.

[372] Inkakunapunis atisunchij. / Riy ari, qan taripámuy / chay auqasunk'akunata, / tápuy imamanchus jamunku, / imajtinchus mask'awanku.

[385] Auqasunk'a puka runakuna, / imamántaj jamunkíchij, / imapájtaj apullayta, / Inkallayta mask'ankíchij.

[389] Waylla Wisa, púñuj apu, / kay p'áqu apu nisunki: / Aswan tijsi muyumanta / atípaj apu kachamuwayku. / Llapa llapa runakuna / payllatamin uyarinanku.

[442] Amáraj kay quri warak'ayta / muyuyta muyuchisqájtij / chínqay, tíjray llajtaykiman, / nina ráuraj puka runa.

[446] Kay sínychij apu nisunki: / Amapuni ñuqaykuwanqa / auqanakuyta yuyaychu. / Aswan allin kanqa qunayki / apuykiman kay qilqata.

[451] Auqasunk'a puka runa, / ima yúraj chhallachan kay.

[461] Waylla Wisa, púñuj apu, / kay chhallacha apamusqayki / mana imatapas niwanchu.

[464] Apámuy, sínychij munásqay, / sapan apu, Inkallay, / ñúqaj tapurqurináypaj / lmaninchus ari kaypiqa, / mana sina jáyk'aj pachapas / ñuqa yachayta atisajchu. / Kay chirunmanta qhawasqa / wátwaj sisiman rijch'akun. / Kay waj chirunmanta qhawasqa / chay mayu pata ch'aranpi / phichiukúnaj chakinpa / unanchasqan kikiñan. / Kaynijmanta qhawarisqa / rijch'akun ura umáyuj, / pata chakíyuj tarukakunaman. / Jinallatan qhawajtinchijri / ura umáyuj llamakuna jina, / tarukakúnaj wájrán kikin. / Pin kayta unánchaj kasqa. / Mana mana atiymanchu / unanchayta, apullay.



# **Los cámara,**

**por Eliot Weinberger**

**traducción de Román Antopolsky**

Hay una tribu conocida como los Realizadores Etnográficos que cree ser invisible. Entran a una habitación donde una fiesta acaba de ser celebrada, un enfermo curado o un muerto llorado, y por más que sostengan raras máquinas en un enredo de cables imaginan que no son percibidos; o, como mucho, apenas vistos, rápidamente ignorados, luego olvidados.

Los de afuera poco saben de ellos, puesto que sus hogares permanecen ocultos en las selvas parcialmente inexploradas del Documental. Al igual que otros documentalistas, sobreviven cazando y reuniendo información. A diferencia de otros de su grupo cinematográfico, la mayoría prefiere consumirlo en crudo.

Su cultura es única en ese saber; entre ellos no se transmite de generación en generación: deben descubrir por sí mismos lo que sus ancestros sabían. Tienen poca comunicación con el resto de la selva y son lentos en adaptarse a innovaciones técnicas. Sus artesanías raramente se comercian, son usadas de modo casi exclusivo entre ellos mismos; producidas en grandes cantidades, lo que haya de exceso debe ser conservado en vastos archivos.

Rinden culto a una aterradora deidad conocida como la Realidad, cuyo eterno enemigo es su gemelo maligno, el Arte. Creen que para permanecer alerta contra este mal uno debe consagrarse a una serie de prácticas conocida como Ciencia. Su cosmología, sin embargo, es inestable: por décadas han luchado amargamente entre sí acerca de su dios y cuán bien servirle. Se acusan entre ellos de ser seguidores secretos del Arte; el peor insulto en su idioma es "esteta".

*Ethnos*, "pueblo, grupo de personas"; *graphie*, "escritura, dibujo, representación". Un film etnográfico, entonces: "una representación en film de un grupo de personas". Una definición sin límites, un proceso de posibilidades ilimitado, un artefacto de variación ilimitada. Aunque casi cien años de práctica han acotado considerablemente el alcance de temas y formas de representación. Dependiendo de la propia perspectiva, el film etnográfico ha llegado a ser o el subgénero del documental o una rama especializada de la antropología, y colmado de disputa en los márgenes de ambos.

El cine, como sesenta años antes la fotografía, comienza haciendo lo familiar extraño: en 1895 los ciudadanos de La Ciotat observaban el arribo de un tren con indiferencia, pero aquellos que veían la versión de Louis Lumière del evento, *L'arrivée d'un train en gare*, al parecer se lanzaron con terror debajo de sus asientos. En un sentido éste fue el más puro film de no-ficción<sup>1</sup>, la representación menos comprometida de la "realidad": los pasajeros caminando inexpresivamente junto a la cámara de Lumière, sin saber que están siendo filmados —¿cómo podrían saberlo?— son las primeras y, con algunas excepciones, las últimas personas filmadas que no eran actores, participantes cohibidos por la filmación. En otro sentido, el film fue pura ficción: al igual que la pipa de Magritte, la audiencia intuitivamente comprendió que *esto no es un tren*.

Recapitulando la fotografía, el segundo acto del film fue hacer lo extraño familiar. El mismo año del estremecedor tren de Lumière, Félix-Louis Regnault en París fue a la Exposición África Occidental a filmar una mujer wolof haciendo una vasija cerámica. Es Regnault, no obstante, y no Lumière, quien es considerado el primer realizador etnográfico. La razón es obvia: las "personas" representadas por la etnografía son siempre alguien otro. Nosotros, personas blancas y urbanas, hemos mantenido hasta hace poco la tecnología del film y la metodología "científica" para registrar y analizarlos a ellos: los no-occidentales y algunos otros grupos blancos remotos. Más aún, de acuerdo a nuestro mito de la Edad dorada, ellos vivían en sociedades que habían evolucionado en indecibles edades anteriores y permanecido en muerte aparente hasta su contacto y contaminación con nosotros. La producción

<sup>1</sup> **nonfiction** corresponde en inglés a un género literario que, a grandes rasgos, incluye escritos en prosa desde el ensayo a memorias y diarios. Aunque imbuido de recursos poéticos y/o narrativos, su especificidad es expresada por su no ser ficción.

etnográfica comenzó siendo, y aún lo es, una operación de rescate, como describió Franz Boas a la antropología. El film, dijo Regnault, “preserva por siempre los comportamientos humanos para las necesidades de nuestros estudios”. Ajeno a tal hipérbole (y formaldehído), Emilie de Brigard, historiadora del género, escribe que ésta es la “función esencial” del film etnográfico, que permanece “hasta hoy sin cambios”.

Donde los viajeros habían ido a recolectar aventuras, los misioneros recolectar almas, los antropólogos recolectar datos y los colonos a recolectar riqueza, los cineastas pronto estuvieron dispuestos a recolectar y preservar comportamientos humanos: el único buen indio era el indio filmado. A pocos años del primer intento de Regnault los antropólogos estaban llevando cámaras de filmación al campo para sus estudios y las compañías de cine enviaban equipos de rodaje a lugares extraños para entretenimiento popular. Es una curiosidad de aquella época que las dos figuras alegóricas polares en la historia del primer cine, los Lumière (“Realismo”) y los Méliè (“Fantasía”), estuvieran ambos comprometidos en filmar tales exotismos.

A mediados de los años 20 la representación de otras etnias había evolucionado en tres géneros. En un extremo: el film antropológico, ampliamente preocupado, como lo está aún hoy, por registrar un aspecto singular de una cultura (un ritual, la preparación de una comida, la fabricación de un objeto útil o sagrado) o el intento de una suerte de inventario. En el otro: la película romántica de ficción que hace aparecer indígenas, tales como *Loved by a Maori Chieftainess* (1913) de los Méliè, filmada en Nueva Zelanda y ahora perdida, o *In the Land of the Head-Hunters* (1914), hecha entre los kwakiutl. En algún lugar intermedio hubo un género inadvertido, bautizado por John Grierson en una reseña de 1926 al segundo film de Robert Flaherty: “Por supuesto, *Moana*, al ser un relato visual de los eventos en la vida diaria de un joven polinesio y su familia, tiene valor documental”.

*Documentum*, “ejemplo, prueba, lectura”. El comentario de Grierson no fue inexacto, aunque hay algunos casos a los que no sería aplicable. Ficción, no-ficción, alta y baja cultura: gran parte de lo que cualquiera de nosotros sabe de gran parte del mundo viene del cine: las operaciones diarias de instituciones como la policía o el ejército o las cárceles o las cortes, la vida a bordo de un submarino, cómo los carteristas trabajan en el metro de París, cómo se aparean los adolescentes del sur de California. Llenar el marco de todo film, sin importar cuán “ficticio” sea, es la interminable documentación de la vida contemporánea: una documentación que llega a ser más evidente en la distancia geográfica o cronológica. Un doble rollo de Mack Sennett es, para nosotros ahora, mucho más que un pastel en la cara: es calzones largos y autos que gruñen, mujeres rechonchas en trajes de baño imposibles, y la implícita xenofobia del norteamericano medio en la figura del delirante inmigrante anarquista con bigotes. La más hueca producción de Hollywood lleva un mensaje documental subversivo para espectadores en China o Chad: esto es lo que la gente promedio en los Estados Unidos tiene en sus casas, esto es lo que tienen en sus heladeras. Aun los films más fantásticos “documentan” sus culturas: *Nosferatu* y *The Cabinet of Dr. Caligari* resultan inextricables de la Alemania de Weimar, Steven Spielberg del Estados Unidos de Reagan. Sobre todo –y particularmente en los Estados Unidos– muchas de las mejores obras de la imaginación comienzan con la premisa de que el universo es revelado en los actos luminosos de la vida cotidiana. El caso más extremo es la mejor novela norteamericana: una cosmología que deriva de detalles meticulosos, enmarcados en una narrativa menuda, de una profesión poco heroica y de baja casta que era considerada repugnante en ese tiempo: los procesadores de grasa de ballena de alta mar de *Moby-Dick*.

Pero en el film es precisamente el borde borroso entre “valor documental” y “documentación” (una prueba que es verificable independientemente) el que ha conducido a tantos realizadores y críticos a un agrio debate filosófico y guerras civiles en torno a metodologías. *Moana* (1926) es un claro ejemplo: la obra de un venerado ancestro totémico tanto en linaje documental como etnográfico. Filmado en la isla samoana de Savaii –“la isla donde las gentes aún mantienen el espíritu y nobleza



de su raza”— el film lleva el subtítulo de *A Romance of the Golden Age*. Moana está actuado por un samoano llamado Ta'avale; su “familia”, seleccionada entre los lugareños en base a su aspecto. Visten ropas que usaron mucho tiempo atrás desde que fueran reemplazadas por las prendas occidentales, peinados igualmente arcaicos, estilos “auténticos”, y las mujeres, casi innecesario decirlo, han sido devueltas a la belleza del pecho descubierto.

Hay escenas de “valor documental”: juntando raíces taro, colocando una trampa para un jabalí salvaje, pescando con arpón en un agua increíblemente límpida, haciendo un vestido con corteza de árbol de mora. Pero para introducir lo que él llamó “conflicto” en esta descripción de una vida absolutamente idílica, Flaherty pagó a Ta'avale para ser sometido a un doloroso ritual de tatuado ya fuera de uso algunas generaciones atrás. (En los títulos se lee: “Hay un rito por el cual cada polinesio debe pasar para ganar el derecho a llamarse a sí mismo un hombre. Por medio de este estampado en la carne, para usted quizá no más que un cruel e inútil ornamento, los samoanos ganan la dignidad, el carácter y la fibra que mantienen su raza viva”.) Es la presuntuosidad del film que todos hemos visto hasta ahora, “ha sido la preparación para el gran evento”: la climática escena que intercala el tatuado, un baile frenético y una por demás inexplicada “mujer bruja”. (El tatuaje de Moana, lamentablemente, es visible en el primer minuto del film.)

En *Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic* (1922) el “jefe de los itiumuits, el gran cazador Nanook, famoso en todo Ungara” es actuado por un esquimal llamado Allakariallak. (El nombre del personaje parece ser de multiuso: Flaherty planeó hacer un film de los indios acoma del sudoeste llamado *Nanook of the Desert*.) El film está también situado en el pasado, sin advertir el hecho. Los arpones con que estos “valientes, adorables, despreocupados esquimales” cazan morsas habían hace tiempo cedido a los rifles, y en la deleitable escena de masas el disco de gramófono que Nanook muerde era un artículo ya familiar para ellos. Otras escenas son transparentemente fingidas: la foca con que Nanook lucha (y saca del agujero en el hielo dos veces) en la famosa secuencia estaba obviamente muerta al llegar; el poco amenazador “lobo salvaje” es tirado de una correa, y la familia de Nanook parece tener bastante frío pretendiendo dormir en el medio iglú que Flaherty había ordenado construir para suficiente luz y su cámara voluminosa. De nuevo, en *Man of Aran* (1934), Flaherty revive costumbres extintas de hace unos cien años, incluyendo los cazadores de tiburón que son el corazón del film. Y, de nuevo, estuvo descuidado en los detalles: las cabañas, iluminadas con lámparas de aceite de tiburón, claramente tienen cables eléctricos yendo de un techo a otro.

Flaherty es bien conocido por la observación: “A veces debes mentir. Uno a menudo tiene que distorsionar una cosa para atrapar su espíritu verdadero”. Su antigua asistente, Helen Van Dongen, escribió: “Para mí Flaherty no es un documentalista; él lo inventa todo”. Pero no necesitaba hacerlo: la lucha contra el hambre en el Ártico persistía así los esquimales llevasen arpones o rifles (“Nanook” murió más tarde de inanición en una cacería); los islandeses arcanos continuaron confrontando un furioso mar más allá de que la electricidad reemplazara al aceite de tiburón como fuente de luz, y “conflicto” en la idílica Samoa era suficientemente claro en ese momento con las tensiones sociales causadas por misioneros, comerciantes y administradores coloniales británicos, lo cual es tema de una película romántica filmada en exteriores aunque escríptamente de Hollywood, de tan sólo dos años más tarde, *White Shadows in the South Seas* (1928) de W. S. Van Dyke, donde “los últimos vestigios de un paraíso terrestre. . . de la mañana de la civilización” se vuelve un escuálido honky-tonk.

Flaherty, a diferencia de muchos otros que vendrían luego, pasó largos períodos de tiempo viviendo en las comunidades que planeaba filmar. (Luego de diez años en el Ártico, explorando depósitos de oro mineral y haciendo películas caseras, persuadió a la fábrica de pieles Revillon Frères para financiar *Nanook* como una especie de comercial en largometraje). Fue el primero en proyectar los apuros diarios a sus superiores, a fin de que estos formasen sus comentarios, un cine participativo que sería abandonado hasta que Jean Rouch reviviera su práctica en los '50. Muchas de sus escenas continúan

siendo asombrosamente bellas, en particular las aún sin precedentes tomas del mar chocando contra los acantilados, meciendo canoas y kayaks, explotando por los respiraderos (tal vez Flaherty fuera un mejor realizador oceanográfico que etnográfico). Y sobre todo su imagen de la humanidad, particularmente en *Nanook* y *Man of Aran* –el individuo solitario y la pequeña comunidad superando valerosamente las brutalidades de su ambiente–, ha tenido un atractivo universal en un siglo más notable por la persecución de las masas. [Un atractivo incluso extendido a los perseguidores: Mussolini dio un premio a *Man of Aran*, y Goebbels declaró que ilustraba la virtud y espíritu de fortaleza que Hitler quería que el pueblo alemán poseyese. (Los films preferidos de Churchill eran los de los hermanos Marx, lo que puede haber afectado el resultado de la guerra). Debe reconocerse, sin embargo, que en ciertos films etnográficos el énfasis puesto en el individuo valiente, la “sabiduría del pueblo” y la erotización del cuerpo humano “salvaje” puro es igualmente característico del arte fascista. Es un salto pequeño el de *Olympiad* de Leni Riefenstahl a su *Last of the Nuba*, particularmente en la descripción de Jesse Owens en el primero.] Aunque ya al final Flaherty termina perteneciendo con más exactitud al popular documental de viajes y films “románticos” de la época muda filmados en exteriores con actores autóctonos –aunque sus films fueran menos estilizados, menos narrativos y más naturalistas.

Con la llegada del sonido los gastos y el tamaño del equipamiento forzó a la mayoría de los realizadores a mudar lo exótico a un set de rodaje y, aun más que Flaherty, fabricarlo todo. [Richard Leacock era cariñoso al citar un viejo manual de iluminación de Hollywood: “Al filmar westerns, usar indios reales si es posible; pero si no se consigue indios, usar húngaros”]. La carrera de Merian Cooper y Ernest Schoedsack es ejemplar: comenzaron con *Grass* (1925), un conmovedor relato de la migración anual de 50.000 pastores bakhtyari a través de las montañas Zardeh Kuh en Turquía y Persia. [Dicho sea de paso, es probablemente el único film documental en terminar con un documento real: una carta legalizada por el cónsul británico en Teherán declarando que los realizadores fueron de hecho los primeros extranjeros en hacer el viaje]. De Persia fueron a Siam a filmar *Chang* (1927), una aventura de acción en la que se muestra gente del monte Lao “quienes nunca han visto una película” y “salvajes bestias que nunca han temido a un rifle”. En 1933 Cooper y Schoedsack dirigían extras negros en su adoración ritual de King Kong.

La gran depresión y la segunda guerra mundial frenaron de modo efectivo la mayor parte de la producción de films etnográficos. En 1958 el género revivió con el film más exitoso de su tipo desde *Nanook*, y sacado a medida de Flaherty: *The Hunters* de John Marshall. Al igual que Flaherty, Marshall no había sido entrenado como etnógrafo sino pasado años viviendo junto a la gente que filmara, los bosquimanos !kung del desierto de Kalahari en el sur de África. Como *Nanook* y *Man of Aran*, el film describe a valerosos hombres –son siempre hombres en estos films– sobreviviendo en un entorno inhóspito: los !kung son “gente tranquila” comprometida en una “incesante lucha” por comida en una “amarga tierra donde por cierto todos los árboles tienen espinas”. En vez de un gran cazador, *The Hunters* tiene cuatro –aunque son indistinguibles– a los que sigue en una cacería que termina con la matanza de una jirafa.

Al igual que Flaherty, Marshall es increíblemente descuidado. Por más que la cacería, por alguna razón, supuestamente tuviera lugar a lo largo de trece días consecutivos claramente es un pastiche de secuencias tomadas a lo largo de varios años. No solamente el número de jirafas de la manada que están siguiendo (visto en tomas largas) cambia, los protagonistas mismos no son siempre los mismos. Y como los antropólogos han señalado, los !kung subsistían más bien de la recolección que de la caza y en ese momento tenían comida de sobra. (Comenzaron a padecer hambre cuando el gobierno de Sudáfrica los puso en reservas).

El film es sostenido por una continua narración. Por momentos el narrador es un astuto conocedor interno (“el agua de Kaycho es siempre ligeramente salada en esta época del año”, los kudus –un tipo de antílope– están “más inquietos que lo usual”, y así). En otros momentos Marshall toma la Voz de

Dios, familiar en la mayoría de los documentales desde la invención del sonido, para nuevas alturas. No sólo nos dice él qué piensan los hombres –lo que un crítico ha llamado ingeniosamente la falacia telepática–, nosotros incluso aprendemos los pensamientos y afectos de la jirafa herida. (“Ella viajaba por un país abierto con la singularidad de su mente”. Más tarde, ella se “inquieta”, está “demasiado aturdida para poderse preocupar” y “ya no tiene su confusión de modo claro en su mente”). Lo peor de todo, Dios ha estado leyendo a Hemingway: “Encontró el excremento de un kudu. Un kudu es un animal grande. Un kudu sería abundante carne para traer a casa”. El machismo de tal prosa hablada llega a ser manifiesto cuando la final matanza de la jirafa hembra es descrita en términos de violación de una pandilla: los hombres “agotaron sus lanzas y usaron sobre ella sus fuerzas”.

El film termina elevando esta falsa narrativa hacia el mito: “Y los viejos recordaban. Y los jóvenes escuchaban. Y así la historia de la caza fue dicha”. Pero las heroicas hazañas incesantemente remarcadas por el narrador son contradichas por aquello que de hecho vemos en el film. Son en verdad pésimos cazadores. El kudu que se las arreglan para matar (con una poco heroica trampa de acero) es comido por buitres y hienas, sólo los huesos son dejados a los hombres para roer con rapacidad. (¿Qué era, dicho sea de paso, lo que comía el equipo de filmación?). Y cuando la jirafa (herida también con una trampa) está finalmente arrinconada y muriendo, los hombres continúan arrojando sus lanzas y errando. Sin dudas esto es de hecho lo que parece la cacería; ¿por qué, entonces, debería insistir Marshall en su narración en que esta gente “real” es tan infalible como en Hollywood algún blanco rajá de la selva?

El realizador David MacDougall no obstante, por demás bastante estricto acerca de estos temas, articula la general opinión: *The Hunters* es “uno de los pocos verdaderos films etnográficos que tenemos”, “un caso de síntesis puesto al servicio de la verdad”.

El otro celebrado film etnográfico de la época, *Dead Birds* de Robert Gardner (1963), utiliza muchos de los usos convencionales de Flaherty para producir una especie de anti-*Nanook*: un film que, tal vez inadvertidamente, está lejos del ennoblecimiento. Filmado entre los dani, un grupo en Nueva Guinea occidental apenas documentado previamente, el film es narrativo –basado, como Flaherty, en una serie de anécdotas arquetípicas más que en la completa estructura dramática y caracterizaciones desarrolladas de una “trama”– acerca de un guerrero, Weyak, y un pequeño muchacho, Pua. (El rol de muchacho en *Moana* es llamado Pe’a.) Los personajes no hablan; sus acciones (y al igual que en *The Hunters*, sus pensamientos) nos son transmitidos por una narración continua dicha por Gardner. Tal vez de modo único en un film etnográfico, la narración es entregada en un discurso nervioso, anormalmente rápido: un nerviosismo que se suma considerablemente a las tensiones dramáticas del film.

Su inolvidable apertura claramente anuncia algún tipo de alegoría: un paneo muy largo de un halcón volando sobre las copas de los árboles, y las palabras dichas: “Hay una fábula contada por un pueblo montañoso que vive en las antiguas montañas de Nueva Guinea . . .” [Es una convención del género: la gente es remota y tan fuera del tiempo como de la geografía, pero llegará a revelarse que es, en alguna medida, como nosotros. *Grass* se abre prometiéndonos los “pueblos olvidados” quienes abrirán los “secretos de nuestro propio pasado”. *Nanook* se abre llevándonos a las “misteriosas tierras yermas” que, por el contrario, son “un pequeño reino, casi tan ancho como Inglaterra”]. La fábula es la historia del origen de la mortalidad del ser humano: una carrera entre un pájaro y una serpiente para determinar si la gente debe morir como pájaros o mudar su piel y vivir por siempre como serpientes. Innecesario decirlo, el pájaro ganó y *Dead Birds*, siguiendo la tradición de Flaherty de retratar al hombre contra toda previsibilidad, tenía aparentemente el propósito de describir la respuesta de una cultura al destino universal. Escribe Gardner: “Yo vi a la gente de dani, hombres y mujeres emplumados y revoloteando, disfrutando del destino de todos los hombres y mujeres. Vestían sus vidas con plumas, pero confrontaban una muerte tan segura como el resto de nosotros, apagadas almas. El film intenta decir algo acerca de cómo todos nosotros, como humanos, nos encontramos con nuestro destino animal”.

Lo que el film de hecho muestra es algo bastante distinto. Con la excepción de una bastante poderosa escena de funeral, *Dead Birds* no está preocupada por los efectos del destino humano –ritos, luto, aflicción– sino más bien de su provocación. Los dani fueron tal vez las últimas personas sobre la tierra dedicados a un ritual de guerra rígidamente codificado. (El cual fue finalmente terminado por las “autoridades” locales poco tiempo luego de que el film fuera realizado.) Los hombres de aldeas vecinas, separados sólo por sus jardines y una franja de tierra de nadie, regularmente se adornan y reúnen en el campo de batalla luchando (teóricamente) hasta que hubiera alguna víctima fatal. La venganza por tal muerte provocaría la batalla siguiente, y así por siempre. Una guerra de vendetta sin fin en una tierra llena de comida y sin particulares diferencias entre las aldeas, donde ni territorio ni botín eran capturados, sin asesinatos en masa y sin desviarse de las reglas.

De hecho –o al menos de acuerdo con el film– la venganza era raramente conseguida en el campo de batalla. En las batallas mismas hay mucha ida y vuelta de amagues y amenazas, pero no de combate mano a mano; las heridas son infligidas principalmente de modo arbitrario por la lluvia de flechas. Las dos muertes en el film, una por cada lado, ocurren cuando un grupo de hombres se encuentra accidentalmente con uno del otro lado: un pequeño muchacho que se había alejado, un hombre tratando de robar de noche un cerdo.

Una continua, absurda guerra; batallas donde los dos bandos se dedican a la retórica amenazadora pero causan relativamente poco daño, asesinatos encubiertos, una tierra de nadie cubierta con altas atalayas, vida diaria en estado de permanente terror. La importancia alegórica de *Dead Birds* debe haber sido obvia para los espectadores en 1963, cuando el muro de Berlín era aún nuevo. El film no es en lo más mínimo una meditación acerca de la muerte: si lo fuera, habría presentado a los dani que muriesen durante el parto, de enfermedad, en accidentes, de vejez. Más bien se trata de volver a representar entre plumas y revoloteos la Guerra Fría que estaba siendo prolongada y soportada en ese momento por las almas apagadas del este y del oeste.

Luego de éste, su primer film, Gardner abandonaría la narrativa anecdótica de Flaherty del cazador/guerrero, ambos epítome y parangón de su gente, el muchacho que desea emularlo y el bardo occidental que canta sin elogios. En *Dead Birds* Weyak es presentado por una toma de sus manos (Flaherty: “Simplemente en el hermoso momento de una mano la historia toda de una raza puede ser revelada”); Pua, por su reflejo en un charco. En sus films tardíos Gardner pasaría a un cine etnográfico basado enteramente en dichos detalles reveladores e imágenes oblicuas, films que se presentarían algo difíciles al público general acostumbrado a productos extranjeros y que los científicos hallarían incomprensibles.

En los '50 el film etnográfico devino en una disciplina académica con el usual despliegue de profesionales especialistas, pedagogos y críticos. Se ha visto siempre como asediado por dos flancos. En uno, los antropólogos cuya concepción de la representación de un grupo de gente siempre ha hecho hincapié en el significado escrito de *graphie* –y más aún la sigularidad fija de la *monografía*. (Tan recientemente como 1988, el realizador Timothy Asch se quejaba porque “habían mostrado tan poco interés en el uso potencial del film etnográfico”.) En el otro, los estetas; o como Margaret Mead lo dijo: “Hay ahora un grupo de realizadores diciendo que ‘esto debería ser arte’ y derrumba todo lo que tratamos de hacer”.

Para probar a los antropólogos de lo que eran capaces, los realizadores etnográficos han tendido a adoptar un actitud más-científica-que-la-tuya. Asch, en un estremecedor comentario, escribe “La cámara puede ser para el antropólogo lo que el telescopio al astrónomo o el microscopio al biólogo” –lo que supone que el tema del otro lado del lente etnográfico es tan imperturbable como las galaxias o las amebas. Mead, quien filmó gran cantidad de material en Bali en los '30 junto a Gregory Bateson, creía que la filmación “objetiva” reemplazaría a las notas de campo “subjetivas”, una idea retomada

por David MacDougall quien, hablando desde el lado de quien recibe, escribe que el film habla "directamente al público, sin la codificación y decodificación inevitables del lenguaje escrito", una noción refutada por la segunda proyección del tren de Lumière. El libro de texto principal en el campo, *Ethnographic Film* de Karl Heider (1976), es un intento de fijar "estándares" y crear una "metodología racional, explícita" para la disciplina.

Lo que algunos de ellos tienen en mente fue primero articulado por Mead:

Finalmente, el muy repetido argumento de que toda grabación y filmación es selectiva, que nada de ello es objetivo, debe ser tratado sumariamente. Si una grabadora magnetofónica, una cámara o un video son instalados y dejados en el mismo lugar, grandes partidas de material pueden ser recogidas sin intervención del realizador o etnógrafo y sin la continua inhibición de aquellos que están siendo observados. La cámara, o grabadora, que permanece en un sitio y que no es ajustada, dañada, reenfocada o colocada de modo visible, no llega a ser parte de la escena, y aquello que graba sí ha sucedido.

Tal mecanismo utópico –un panóptico con film ilimitado– ha sido extrapolado por el crítico Walter Goldschmidt a una definición del género:

El film etnográfico es film que se esfuerza por interpretar el comportamiento de gente de una cultura a personas de otra cultura usando tomas de gente haciendo precisamente lo que habrían hecho de no haber allí una cámara.

El ideal, entonces, es un sueño de invisibilidad o, peor, la práctica de una cámara de vigilancia. Dejando de lado cuestiones de moral y política de vigilancia –gentes blancas, como de costumbre, jugando a ser Dios, aunque uno inmóvil con una mirada fija– el valor de dicha información podría ser no más que de poco interés. Los más simples eventos humanos se despliegan en un enredo de respectivas actividades, emociones, motivaciones, respuestas y pensamientos. Uno podría imaginar a un antropólogo !kung tratando de interpretar las prácticas y efectos de la economía de transacción de dinero en efectivo norteamericana a partir de secuencias obtenidas con las cámaras en un banco local.

Tales films, increíblemente, existen. Entre ellos está *Microcultural Incidents at 10 Zoos* (1971) de Ray Birdwhistell, el inventor de *kinesics*, un análisis del lenguaje corporal. Birdwhistell, quien podría ser uno de los antropólogos chiflados en las novelas de Barbara Pym, ubicó cámaras escondidas delante de las jaulas de elefantes en zoológicos de diez países para descubrir los rasgos nacionales en el comportamiento revelado por el modo como las familias alimentan a los paquidermos. El film resultante es una conferencia ilustrada con números de cuadro saliendo a lo largo de la parte superior de la pantalla, repeticiones y escenas congeladas (incluyendo una de un chico babeado por Jumbo) y frases como "para aquellos interesados en la distancia entre los cuerpos" o "noten cómo el padre pone maní en la mano del niño". Birdwhistell sostiene que "hay suficiente información en un cuadro de 4 segundos para un día de clases de antropología". Su film –que está basado en el supuesto de que una nación puede ser representada por algunos miembros– demuestra que los italianos comen ellos mismos cuando dan de comer a los elefantes, los británicos hacen un formal leve arco, los japoneses mantienen una respetuosa distancia, los norteamericanos se distraen fácilmente, y así sucesivamente –en otras palabras, el tipo de información etnográfica que obtenemos de las comedias televisivas. Birdwhistell, de forma más que reveladora, llega a ponerse completamente nervioso cuando llega a la India: hay demasiada gente pululando para clasificar y no parecen estar tremendamente interesados. A pesar de su destreza en "organizar patrones" y "maniobras de conserje", aparentemente no se le ocurrió que en muchas partes de la India un elefante es mucho menos exótico que un cocker spaniel.

Puede que Birdwhistell sea un caso extremo, pero hay miles de horas de tales films etnográficos "científicos", almacenados en archivos como la Encyclopedia Cinematographica en Göttingen, cubriendo

probablemente cada tribu restante en la tierra y dedicados, en palabras de David MacDougall, a “verter fielmente sonidos naturales, estructura y duración de acontecimientos” –una descripción que se aplicaría mejor a *Sleep* de Andy Warhol.

En muchas otras disciplinas –incluyendo, recientemente, a la antropología misma– una “versión fiel” es reconocida como estando enteramente sujeta a los caprichos del estilo vigente y gusto individual. (Como los films documentales y de ficción demostraron para siempre, no hay nada más irreal que el realismo de ayer). Pero el film etnográfico, a diferencia de otros realizadores de cine, se piensa a sí mismo como ciencia, y una serie de reglas para la representación de la realidad ha sido trazada por Heider: los acontecimientos pueden no ser reconstruidos ni escenificados, deben ser presentados en el orden en que ocurrieron, sin música de banda sonora, “cuerpos enteros” antes que primeros planos, “actos enteros” (comienzo, medio y fin), “grupo de gente entero” (énfasis en uno o dos individuos más que en “masas sin rostro”), material impreso adjunto, y demás.

Adhiriendo a la mayoría –aunque no a todas– de estas máximas está Timothy Asch, uno de los más respetados dentro de los realizadores “científicos”. Asch, cuyos escritos despliegan un candor poco común, ha escrito: “Yo era ambicioso. Quería un tipo de filmación que fuera valioso para la investigación tanto como para la instrucción y el desarrollo de planes de estudio”. [Claramente no el sueño de hacer *Citizen Kane*, así es pues que los realizadores etnográficos, con las excepciones de Rouch y Gardner, notoriamente nunca en sus voluminosos escritos mencionan algún film fuera del género. Aparentemente no van al cine como el resto de nosotros.]

Su proyecto mejor conocido, una serie de 21 films de los Yanomano del Orinoco superior, hecho con el antropólogo Napoleon Chagnon, viene con un “esquema de utilización” que divide la investigación cultural en diez categorías y establece la validez de cada film. Es una taxonomía desalentadora y extrañamente incompleta: Organización social, Parentesco, Organización política, Conflicto, Socialización, Mujeres, Trabajo de campo, Ecología y subsistencia, Cosmología y religión y Aculturación.

La asunción de este esquema de que la vida humana puede estar contenida en tales cubículos es idéntica a la creencia de que cualquier actividad humana es representada más plenamente por tomas largas y “cuerpos enteros”. Peor, supone una estructura existente a la cual todo dato debe aplicarse; aquello que no, es simplemente excluido:

Chagnon tomó una secuencia de 2½ minutos de un hombre Yanomano golpeando a su mujer en la cabeza con un trozo de leña. Lo vimos junto a James V. Neal y su mujer, pensando que podríamos incluirlo en nuestro film sobre genética. [!] Nosotros tres, hombres, acordamos que sería muy perturbador mostrarlo. La señora de Neal tomó esto como una visión masculina típicamente protectora y sostuvo que la golpiza no era peor que la experiencia que muchas mujeres tienen en Norteamérica. Estuvimos de acuerdo; aún así decidimos no incluir la secuencia.

*The Ax Fight* (1975) de Asch y Chagnon es un ejemplo de desordenada vida humana reducida a trozos de fenómenos explicables. El film está hecho en cinco partes. La parte 1 es la secuencia no editada de una pelea que inesperadamente estalla en una aldea Yanomano; la violencia de la escena se iguala a la calidad frenética del film, por el tambaleo de la cámara de mano, zooms, paneos que rápidamente van y vienen para mantener el hilo de la acción. En la parte 2 la pantalla permanece negra mientras los realizadores analizan qué pasa; Chagnon especula que es la reacción a un caso de incesto. En la parte 3 un texto sube por la pantalla informándonos, oportunamente, que el antropólogo estaba equivocado: la pelea era el resultado de un conflicto de parentesco provocado por haber sido maltratada una mujer en una aldea vecina; inevitables esquemas de parentesco son entonces mostrados. La parte 4 repite la secuencia original con un narrador y punteros identificando a los protagonistas y su relación entre uno y otro. La parte 5 presenta una versión pulida del original, sin comentarios pero

editada para tener una continuidad narrativa. La edición notoriamente viola el aserto de Heider según el cual los acontecimientos deben ser presentados en el orden en que ocurrieron: como el crítico Bill Nichols ha señalado, el material original (secuencial) termina con la mujer agraviada insultando a los hombres; la versión narrativa tanto empieza como termina con ella, transformándola en una agitadora. (Nichols comenta sarcásticamente “así es como son las mujeres”).

Los primeros minutos son una imagen indeleble de violencia en la comunidad, llena de información inclasificable –lo que el realizador Jorge Prelorán ha llamado tener la “sensación” de un pueblo–, una visión de los Yanomano imposible de hallar en otro sitio del film. Y es obvio que el repentino arrebato e igualmente repentina solución de la pelea no pueden ser explicados con punteros y esquemas de parentesco. Uno podría imaginar la desordenada narración humana que hubiera surgido si a los protagonistas y otros aldeanos –quienes no hablan en el film– se les pidiese dar sus versiones, si estudiásemos algo de su historia previa y qué sucedió luego de la pelea. Una de las curiosidades del film etnográfico, evidente a cualquiera de afuera, es que los films estrictamente científicos a menudo proporcionan mucha menos información que sus denigrados primos “artísticos”, la cual tiende a ser derramada en sus esquemas.

O, y más reprobable, proporcionan la misma información. Hay tantos films sobre los Yanomano que en 1978 en París pudieron llevar a cabo un festival a partir de ellos. Incluyendo entre ellos algunos films de los Asch-Chagnon, un documental de TV francés, dos films de una serie de TV yugoeslava en el bosque tropical, un film canadiense de la serie de TV *Full Speed to Adventure* centrado en dos misioneros canadienses viviendo en la comunidad, un film de TV japonés, tres videos del realizador neoyorkino de vanguardia Juan Downey, y material no editado filmado a comienzos de los '60 por una mujer buscadora de oro. El espectro de lo que Heider llama “entendimiento etnográfico” era obviamente sumo: desde experimentados científicos a equipos de televisión recién llegados (sólo algunos de los cuales iban acompañados por antropólogos) a películas caseras de algún transeúnte.

Hay una descripción del festival en *Film Library Quarterly*, escrito por Jan Sloan. Señala ella que, a pesar de la diversidad de las fuentes, “las imágenes en sí eran sorprendentemente similares. . . Resulta también sorprendente notar la similitud de información presentada en estos documentales. El mismo limitado material es cubierto en muchos de los films de nuevo una y otra vez . . .”

El reciente dismantelamiento literario de la antropología escrita (por Clifford Geertz, James Clifford y otros) ha intentado demostrar cómo los sobrios profesionales científicos son propensos a dudosas generalizaciones, manipulación de información, explicaciones parciales y al predominante etnocentrismo no menos que el entusiasta amateur que escribe un relato de sus viajes. De igual modo, de borrarse las diferencias estilísticas, las diferencias etnográficas entre un film de investigación y un episodio de *Full Speed to Adventure* son menores de lo que pareciera a primera vista.

Los amateurs son, de hecho, a menudo etnográficamente de mayor riqueza. Consideren el caso de un film absolutamente “poco científico”: *The Nuer* (1970) de Hilary Harris y George Breidenbach, con Robert Gardner como asistente. Hasta *Forest of Bliss* (1986) de Gardner, éste fue probablemente el film más aborrecido por los profesionales. Heider escribe: “Es uno de los films visualmente más bellos jamás hechos. . . Pero el film casi no tiene integridad etnográfica. Con esto quiero decir que sus principios son de cine estético; sus encuadres, montaje y yuxtaposición de imágenes están hechos sin importar ninguna realidad etnográfica”. A lo largo de todo el libro Heider utiliza *The Nuer* como ejemplo clásico de cómo no hacer un film etnográfico.

El film no tiene historia, narración pequeña, sólo una breve entrevista con un individuo, sin marcos temporales ni eventos desplegados en su totalidad. En su mayor parte consiste en tomas de extraordinaria belleza rápidamente editadas, acompañadas por una banda sonora de música local y sonidos

y diálogos sin traducir. Hay galerías de primeros planos –rostros, pipas de tabaco, joyas, casas, corrales– e inolvidables secuencias de esta gente asombrosamente alargada tan sólo caminando por entre el polvo y la neblina. Mucho del film sencillamente mira las vacas que son centrales en la vida de los nuer: primeros planos de patas de vaca y flancos de vaca y orificios nasales de vaca y cuernos de vaca.

Aunque es éste uno de los films más “estéticos” en el género, está lleno de información etnográfica –mucho más, irónicamente, que algo como *The Ax Fight*. Vemos y oímos cómo son los nuer, qué hacen, qué comen, cómo es su música, sus actividades de ocio, arte corporal, arquitectura, pesca y arreo de ganado, fauna local, enfermedades, ritos de exorcismo, posesiones espirituales, y demás. Más que nada, como un estudio de una comunidad basada en el ganado es una asombrosa revelación de la vaca. Incluso el poco avezado ojo urbano se encuentra inmediatamente distinguiendo vacas como individuos –por demás los nuer saben la historia personal de cada una, una historia que por medio del precio de la novia y del intercambio ritual está inextricablemente ligada a sus propias historias. Más aún, llega a ser evidente en el curso del film cómo una entera estética puede derivarse de la observación cercana del ganado, cómo las formas y texturas de los rebaños son recapitulados en tantas de las actividades de los nuer.

“El objetivo final, el que un Etnógrafo no debería nunca perder de vista”, escribió Malinowski sesenta años atrás en un famosa máxima, hoy anticuada sólo por su especificidad de género, “es, en pocas palabras, comprender el punto de vista del nativo, su relación con la vida, reconocer *su* visión de *su* mundo” (*su* subrayado). Por supuesto el ideal es imposible – quién podría ver con los ojos de otro, incluso en la cultura propia. Sin embargo *The Nuer*, raro entre los films etnográficos, nos deja ver de cerca aquello que los nuer ven pero que la mayoría de nosotros no; viendo además, como cualquiera de nosotros hace al ver, no los “cuerpos enteros” sino los detalles reveladores que sitúan a cada uno aparte. Es uno de los pocos casos en que el film etnográfico presenta información que está más allá de las capacidades de la monografía escrita. Datos no observados y analizados: es un acto de ver físico e intelectual. Ni una recapitulación de una visión extranjera ni expresión en primera persona de los directores, es, más exactamente, un acto de traducción: una lectura de su sensibilidad, registrada en nuestra (fílmica) lengua. *The Nuer*, como cualquier film, es una metáfora de los nuer. La diferencia es que no pretende ser un espejo.

Bill Nichols ha escrito que la pregunta central del film etnográfico es qué hacer con la gente. Ciertamente esto es cierto, pero es un centro que debe ser compartido con una pregunta paralela: qué hacer con el realizador. Nanook sin ningún tipo de vergüenza hacía morisquetas para la cámara, tal material desde entonces ha tendido a ser cortado para preservar la ilusión de que los acontecimientos filmados se han vivido como lo son siempre y no representados.

David y Judith MacDougall se destacan entre los realizadores etnográficos por hacer de su propia presencia un rasgo central de sus films. Más aún, han subvertido eficazmente la autoridad del narrador omnisciente no sólo permitiendo hablar a los sujetos –a finales de los '60 introdujeron en el género el diálogo subtítulo– sino también por basar sus films en la conversación. Todo esto de tres formas: conversación cotidiana entre la gente al ser observada y grabada por los realizadores, conversación entre la gente sobre temas traídos por los realizadores, y diálogo entre los realizadores y la gente. Que los MacDougall estén hablando a su objeto de interés es algo bastante radical en este rincón de la selva del film. Ellos también se permiten ocasionalmente echar un vistazo y, en algún asombroso momento, incluso mostrarnos dónde viven durante la realización del film. (La casa de un antropólogo es generalmente más tabú que el interior de una kiva.) Introducen temas con intertítulos escritos en primera persona (“Pusimos lo siguiente a Lorang . . .”) y sus voces en off son subjetivas (“Estaba seguro que las esposas de Lorang estaban contentas juntas”) y a veces incluso confesionales (“No parece que estuviéramos haciendo ningún progreso”). Cuando no tienen una determinada información o material



lo admiten fácilmente, en vez de intentar poner parches. Más admirablemente, los films son un diálogo *visual* entre los realizadores y sus temas: en todo momento sabemos exactamente dónde está parado David MacDougall (el cameraman). Y gracias indudablemente a la presencia de Judith MacDougall, sus films están llenos de mujeres hablando, y hablando con total libertad.

En pocas palabras, han encontrado soluciones aparentemente sencillas a la mayoría de los dilemas políticos y morales del film etnográfico. Contrariamente a la definición del género de Goldschmidt, los MacDougall filman gente que hace precisamente lo que hubiera estado haciendo con el equipo de cámaras allí. El procedimiento, sin embargo, tiene sus limitaciones: lo que hacen a menudo no es tremendamente interesante.

La trilogía –*Lorang's Way, A Wife Among Wives* y *The Wedding Camels* (1971-81)–, filmada entre los turkana del norte de Kenya, es un claro ejemplo. Los films se centran en la familia de un hombre rico: el primero es un retrato del patriarca, Lorang; en el segundo habla con sus esposas; el tercero se ocupa de las negociaciones por el matrimonio de su hija. El film raramente abandona el grupo familiar y por casi seis horas vemos y oímos a gente hablar principalmente acerca de dinero y quejándose. [Rouch remarcó: “Muchos films recientes del tipo de cine directo se han echado a perder por una increíble consideración puesta en la charla de la gente filmada”.] Lorang es un personaje de Arthur Miller: un hombre hecho a sí mismo indignado por sus hijos buenos para nada. Pero ante la ausencia de cualquier catalizador dramático –siendo esto vida y no teatro– resulta un personaje que no va a ningún lado: luego de la primera media hora, más o menos, sólo obtenemos más de lo mismo. (Las esposas principalmente repiten todo lo que su esposo dice.) Y el film no nos ofrece modo alguno para evaluar si Lorang es más representativo de los turkana o del *nouveau riche* universal.

En muchos sentidos la trilogía es como una espantosa tarde con los parientes menos apreciados. No hay duda que es una representación precisa de esta familia en particular, ¿pero podría ser considerada etnográfica, una representación de un grupo de gente? De hecho aprendemos muy poco acerca de los turkana fuera de trabajo, dinero y procedimientos esponsales. Nadie nace, se enferma o muere en el film; no hay ceremonias religiosas; muy poco de canto y comida; conflicto con el mundo exterior hay aludido pero no mostrado; aunque llegamos a conocer bien al grupo familiar, nunca estamos seguros dónde están o qué es de sus vecinos. La familia habla y habla . . . Como registro es inusualmente ingenioso, aunque no resuelve nunca la perenne pregunta del género: cuando no hay individuos, quién habla por la gente (por lo general la persona equivocada: el narrador). Cuando hay un individuo, hasta qué punto puede ella o él representar al grupo.

Una respuesta es una multiplicidad de voces – voces que se hacen eco, agrandan y, especialmente, contradicen entre sí. Ciertamente esto sería posible en seis horas de film pero socavaría las premisas del género: *ellos* tienen miembros típicos. *Nosotros* no. *Ellos* son inusuales, pero pueden ser comprendidos. *Nosotros* somos los de siempre, pero en última instancia incomprensibles. *Ellos* son en alguna medida como nosotros. *Nosotros* no somos como nosotros. *Ellos* deben ser representados de la manera más simple. *Nosotros* debemos ser representados con sutil complejidad.

La mayoría de los films etnográficos documenta un acontecimiento singular; tal vez, como Rouch sugirió, porque dichos acontecimientos vienen con su propia *mise en scène* ya hecha. Tal documentación plantea un dilema a los científicos. La etnografía escrita está basada en la generalización: la descripción del etnógrafo, por decir algo, de cómo es tejido un canasto es una amalgama basada en ver cien canastos comenzados a hacer. La etnografía filmada no puede evitar ser específica: una instancia única y particular de tejido de canastos. (A menudo las diferencias entre lo que se ve y lo que es “habitual” está apuntada por los realizadores en entrevistas, pero nunca, hasta donde yo sé, en el film mismo.) Más aún, el acontecimiento filmado desentraña la imagen de la sociedad “tradicional” en la cual el film etnográfico se basa de un modo que una monografía escrita no hace: lo interminablemente repetido

llega a ser el momento irreplicable, lo intemporal es de pronto insertado en la historia, la representación de un grupo de personas llega a ser la representación de una persona, la biografía etnográfica un arquetipo individual. (Y un pastiche, como *The Hunters*, es un sin salida: no puede evitar estar minado por la expectativa de una continuidad basada en tomas que peguen entre sí.)

Una solución, y no tan extrañamente, es el surrealismo: una discontinuidad superficial reveladora de una unidad profunda. Films que habría que imaginar tímidamente (a diferencia de *The Hunters*) contasen con protagonistas distintos en etapas distintas de un acontecimiento, o el mismo protagonista en versiones distintas, o uno donde los protagonistas actúan en una reconstrucción estilizada, "forzada". Films que, para representar a un grupo de personas, tendieran a socavar la tendencia natural del film de especificar individuos. (¿Serían un *Discret Charm of the Bourgeoisie* o un *Heart of Glass* como films etnográficos apenas menos estilizados, o llevarían menos información, que los modos actualmente predominantes de realismo?)

El surrealismo, es más, introdujo una estética basada en el azar, la improvisación y el objeto encontrado – una estética que pareciera estar hecha a medida de las circunstancias en sí de un occidental realizando un film etnográfico. Sin embargo el género tuvo un único surrealista: irónicamente el fundador del *cinema vérité*, Jean Rouch. (Hay un paralelo sacado de otro surrealista, el maestro del periodismo gráfico, Henri Cartier-Bresson.) *Jaguar* (filmado en los '50 y estrenado en 1967), por tomar de modo breve un ejemplo entre una enorme cantidad de trabajos, posee la exuberancia improvisadora de la *nouvelle vague* francesa –llegando a incluir clips de otros films del mismo Rouch. Uno no puede anticipar qué pasará, puesto que el film sigue a sus tres protagonistas viajando de Nigeria a Ghana en busca de trabajo, alguna de las aventuras –como cuando uno de los hombres llega a ser fotógrafo oficial de Kwame Nkrumah– incluso se torna hacia la fantasía. Lo más importante, *Jaguar* es la única exploración ingeniosa en el género de sonido no sincronizado. [Baldwin Spencer había llevado a Australia en 1901 un cilindro de fonógrafo Edison, pero estas posibilidades quedaron sin explorar por cincuenta años.] Filmado en mudo, la banda sonora (grabada diez años más tarde) muestra a los tres hombres haciendo comentarios acerca de la acción: una ininterrumpida jerga de bromas, insultos, comentarios y desacuerdos ligeramente caldeados que de modo eficaz derrumba la autoridad normalmente incuestionada de un único narrador/observador externo.

Robert Gardner ha adaptado, en *Deep Hearts* (1978) y *Forest of Bliss* (1987), otro aspecto del surrealismo a fin de transformar lo particular en arquetipo: hace explotar el tiempo. Utilizando el tiempo simultáneo de la física moderna, transforma el tiempo lineal de lo irreplicable en el tiempo cíclico de la interminable repetición. Esto ha sido, por supuesto, uno de los proyectos principales del siglo: a través de la simultaneidad –montaje, collage, el método ideogramático de Pound– todas las edades devienen contemporáneas. Es a la vez una crítica del tiempo lineal occidental y un puente hacia el tiempo mítico que rige en la mayoría de las sociedades tradicionales. Pero donde los modernistas<sup>2</sup> buscaron volver a capturar los aspectos formales y el poder puro del así llamado arte "primitivo" y la épica oral, Gardner, de modo único, utilizó las técnicas del modernismo para *representar* *Deep Hearts* se ocupa de la ceremonia anual Garawal de los boroboro fulani de Nigeria. Los grupos nómadas convergen en un lugar en el desierto donde los hombres jóvenes laboriosamente se preparan y, con vestidos de mujer, danzan por ocho días bajo el sol mientras las mujeres jóvenes casaderas los examinan hasta que uno es elegido como el más virtuoso y bello. Según las pocas líneas de narración en el film, los boroboro se consideran "personas elegidas" (¿quién no?) pero se sienten amenazados por "vecinos, ideas nuevas, enfermedad y sequía". La combinación en ellos de "excesiva autoestima" y "un miedo a perder lo que tienen" los convierte "fácilmente en presa de envidia". Deben enterrar entonces sus corazones con ellos, puesto que "si un corazón está en lo profundo nadie puede ver qué contiene."

2 Se entiende *modernistas* en la tradición literaria norteamericana (más próximo a *vanguardista*, y no a *modernismo* en Latinoamérica).

Si este análisis psicológico de grupo es correcto, entonces los boroboro deben permanecer, particularmente para alguien de afuera, ilegibles. Todo permanecerá en la superficie, sólo inadvertidamente revelando, como mucho, qué hay debajo. La respuesta de Gardner a esta impermeabilidad es volverlo un sueño, un espejismo entre luz trémula. El tiempo está revuelto y los acontecimientos ya tan sólo se repiten: hombres danzando, gente llegando, hombres danzando, preparaciones para la danza, y así sucesivamente. Tomas de la ceremonia de despedida cerca del final del film son continuadas por una escena que ya hemos visto, cerca del comienzo, de una mujer lavando sus enormes brazaletes de pierna antes de la danza. Sonidos grabados durante la danza son reproducidos en escenas para su preparación. Hay extrañas tomas laterales de leche vertida desde grandes cuencos que recuerdan geometrías abstractas de los films de Moholy-Nagy. Hay imágenes congeladas y una secuencia en cámara lenta y distorsión de sonido. [Aunque el documental naciera de la cámara lenta –los estudios de la linterna mágica para locomoción animal de Edward Muybridge–, permaneció tabú para el film etnográfico, contrario a las nociones predominantes del realismo. *Divine Horsemen*, un estudio del vudú en Haití de Mary Deren de 1947-51, aprovecha a la vez la cualidad alucinatoria de la cámara lenta –lo cual rima perfectamente con la danza y el trance de posesión que está filmando– y su capacidad para hacernos ver detalles que de otra forma en la acción frenética perderíamos.]

*Deep Hearts* es un sueño de la ceremonia Garawal, robado del sueño de un antropólogo; la memoria aturdida por acontecimientos que uno ha presenciado por ocho días de sol en el desierto. Como ciencia, probablemente sea tanto una descripción precisa como una más lineal recreación. Pero, a diferencia de la ciencia, deja sus enigmas sin resolver. Las últimas líneas de la narración están entre las más abstractas en el género:

Los visitantes nos abandonaron tan de pronto como habían aparecido; a medida que la lluvia disminuyese retomarían sus vidas nómades. Ellos andan, sabiendo lo que esperan ser, un ejemplo ideal que ha sido elegido entre ellos. Pero puede que esto sólo sirva para recordarles que los deseos que no pueden ser acogidos, y cuáles, con la incertidumbre de si sus elecciones son de hecho suyas, aún reposan en el fondo de los profundos corazones.

Este sueño llega entonces a ser la expresión de un deseo incumplido en una sociedad inestable. Resulta interesante que nosotros entreveamos apenas y sólo de lejos al ganador del concurso: éste es un estudio del anhelo, no del logro. Y, de modo único para un film etnográfico –lo que parece cubrir todo a excepción de lo que realmente la gente piensa (aparte del dinero)–, *Deep Hearts* es un estudio del anhelo erótico: las mujeres jóvenes posando en cuadros de docilidad virginal de cara a los hombres (nosotros vemos a los bailarines desde el hombro de uno de ellos), el autoerotismo de estos bailarines hombres vestidos de mujer, las mujeres mayores que, fuera del juego del cortejo, deben insultarlos de modo ritual, y los hombres mayores que, desde la imagen de sí mismos en el pasado, eligen al más bello.

El film pone de relieve lo que es evidente en cualquier otro sitio: hay vastas áreas de la vida humana en que la metodología científica es inapropiada, en que la descripción etnográfica debe ceder el paso a una etnopoética: una serie de imágenes concretas y luminosas, organizada por intuición más que por prescripción, y cuyas configuraciones cambiantes –como los puntos de y entre constelaciones– indican en un mapa un trozo del mundo.

Tiempo simultáneo, el parloteo de voces que se superponen e interrumpen entre sí, la rápida sucesión de imágenes, la cacofonía de sonidos programados y aleatorios: todo arte moderno es arte urbano, y todo film –nacido con el siglo– es una imagen de la ciudad. ¿Qué hace entonces uno con los sujetos de la etnografía, quienes, con algunas excepciones, llevan una vida rural? La monografía antropológica es, como lo ha señalado James Clifford, la versión de la pastoral en este siglo y su escritura puede y debe ser extraída de sus antecedentes literarios. El film, sin embargo, con sus tomas

cortas, ángulos de cámara alternados y multiplicación de puntos de vista es tan intrínsecamente anti-pastoral como los realizadores mismos. Al llevarlo (y a uno mismo) al campo de una tribu uno puede negar la naturaleza de ellos (y la propia) –como la mayoría de los realizadores lo ha hecho– o de alguna manera descubrir una vía que lleve a un tema propio.

Con *Forest of Bliss* Robert Gardner ha llevado su sensibilidad modernista a un escenario urbano, sin embargo uno que es excepcionalmente arcaico. El resultado es un film panorámico de “ciudad” en la tradición que comienza con *Mannahatta* de Paul Strand y Charles Sheeler (1921) y *Berlin: Symphony of the City* de Walther Ruttmann (1927) y cuya última encarnación encontramos en la primera mitad de *Wings of Desire* de Wim Wenders (1987). Y sin embargo la naturaleza de su tema, Benares, India, no puede evitar llevar el film al mito.

Benares cuenta con al menos tres mil años y es la ciudad habitada de modo continuo más antigua sobre la tierra. Más aún, ha tenido siempre la misma función primaria de ser el lugar donde cada día incontables muertos son quemados o abandonados al Ganges y los vivos purificados. Visitar las zonas sagradas de la ciudad, a lo largo del río, es como hallar sacerdotes de Isis aún en ejercicio en Luxor. Ninguna otra ciudad viva existe de modo tan puro en un tiempo mítico.

De igual modo, la ciudad misma es una representación iconográfica del pasaje de este mundo al siguiente: un laberinto de bazares, templos y casas para los moribundos que se extiende sobre un escalinata que conduce hacia el río (los muertos son quemados en un tramo de esta escalinata); el ancho río, que lo limpia todo, y más allá, lejanamente visible, la otra orilla.

Estos son símbolos universalmente reconocibles, a partir de los cuales –y junto a gran cantidad de otros: el barrilete posado entre el cielo y la tierra, los perros revolviendo la basura, los botes que llevan el muerto a la otra orilla, el fuego purificador, las flores de veneración– Gardner construyó un montaje de lo eternamente repetible. Es a la vez un estudio de la mecánica de la muerte (la organización de la industria de la cremación de Benares) y un mapa de la cosmología hindú de la muerte – casi enteramente presentada por medio de imágenes icónicas. Es seguramente el film editado de modo más riguroso en el género, verdaderamente una fuga de elementos reiterados y en el cual un sorprendente uso del sonido sostiene la estructura cíclica extendiendo los sonidos naturales de una escena a la siguiente – la técnica de Godard adaptada a un propósito por completo distinto.

De modo más radical, Gardner ha eliminado toda explicación verbal. No hay narración, el diálogo no está subtítuloado y hay sólo un intertítulo, un única línea de la traducción de Yeats de las Upanishads. *Forest of Bliss*, más que cualquier otro film, reafirma el estatus de ajeno tanto del realizador como del espectador: debemos mirar, oír, permanecer alerta, sacar nuestras propias conclusiones tentativas, hallar paralelos desde nuestras propias experiencias. Viajeros confrontando lo exótico, somos también seres vivos parados ante los muertos.

Innecesario decirlo, el film volvió locos a los científicos. El boletín informativo de la Sociedad de Antropólogos visuales publicó una serie de polémicas en contra de él, repleto de líneas como “la tecnología ha dejado atrás las puras imágenes y los antropólogos deben hacer lo mismo”. (El mismo autor comenta que, dados los problemas sanitarios por echar cadáveres al río, una entrevista con un oficial de salud pública hubiera sido informativa.)

Ésta es la gente que prefiere un esquema de parentesco a Anna Karenina, pero su proyecto está intrínsecamente condenado al fracaso: sólo la metáfora elaborada y las estructuras estéticas complejas son capaces de incluso comenzar a representar la naturaleza y acontecimientos humanos: configuraciones de puras imágenes dejarán siempre atrás a la tecnología.

Casi todos los realizadores etnográficos han remarcado en entrevistas que el género está, tantas décadas más tarde, aún en su infancia. Es difícil no estar de acuerdo. Los últimos films elegidos para un reciente festival Margaret Mead en New York fueron generalmente más de lo mismo: cada film tenía un narrador, muchos de ellos aún hablando a una habitación repleta de niños lentos: "Esto es cocinar arroz. El arroz crece en los campos". Los films todavía se abren con líneas como "Éste es el corazón de África". Hay aun momentos de increíble chovinismo, como cuando el narrador explica "Estos niños de pueblo tienen pocos juguetes, sin embargo son felices" o cuando en un film británico sobre el enorme festival Kumbh Mela en la India los líderes espirituales de varios templos son llamados obispos, abades y diáconos como si se tratase de una recepción de té en Canterbury. Sesenta años luego de *Nanook* las familias aun hacían como que dormían delante de las cámaras.

Algunas cosas han cambiado: gracias a los nuevos films de alta velocidad se muestran muchas extraordinarias escenas nocturnas iluminadas sólo por fuego o velas. Los efectos de Occidente ya no se mantienen ocultos: en una escena un chamán en trance detiene su canto para cambiar el cassette en su grabadora, y era notorio cuántas personas desde los más dispersos rincones del mundo vestían las mismas remeras con tontos eslóganes en inglés. Prácticamente cada film llevaba sonido sincronizado y diálogo subtulado, y estaban llenos de habla local.

Es imposible separar el destino de aquellos de quienes se ocupa de cuál pueda ser la próxima fase del film etnográfico: extinción para algunos y un tremendo cambio cultural para el resto. Aunque hubo un momento en un film reciente, *The Shaman and His Apprentice* (1989) de Howard Reid, que fue para mí un repentino y fugaz atisbo de cuánto ha estado faltando en el género y qué puede traer su futuro: cuando el film etnográfico ya no es un campo de dominio occidental, cuando los observados llegan a ser los observadores, cuando la etnografía llega a ser un autorretrato comunal, tan complejo como cualquier representación de *nosotros*, cuando lo erótico puede tomar parte como expresión y no como voyeurismo, cuando son *ellos*, por fin, quienes hablan.

El film sigue a un curandero llamado José, de los Yamunawa del Perú amazónico, mientras educa e inicia a un joven discípulo, Caraca. En una escena José lleva a Caraca a su primera visita al pueblo grande más cercano. El viaje tiene un único propósito: ir a la sala de cine local, donde hay una importante lección a aprender sobre curación:

"El cine", explica José, "es exactamente como las visiones que la gente enferma tiene cuando está por morir".

[1990]



# apartados

Rodrigo Naranjo, Martín Bakero, Luis Hermoza, Kevin Nolan

**APARTADOS** (pasajes),  
por Rodrigo Naranjo,  
en Santiago

## APARTADOS

«Estoy sola frente a Dios». \* Los vejámenes, las palizas, las inmersiones no están demás para la perfección que he alcanzado porque ahora sí estoy sola frente a Dios y ya no queda ninguna mediación entre él y yo. Ni la de Monseñor, ni la del Presidente, ni la de su Excelencia, ni la de su otro amigo, ¿cómo se llamaba el Capitán?

Solamente yo frente a él donde estamos juntos y reunidos por una crueldad ejecutada sin eufemismos, sin retórica, una crueldad fría como las manos del torturador. Desprovista de placer la crueldad no es hija de nadie, como yo misma, una sala apartada, empedrada donde nos reunimos para siempre.

Y aunque... (debo decirlo sin tapujos) no confío en ti, recuerdo cada uno de los días que hemos pasado juntos. Desde el primero en que comencé a ausentarme de la escuela y de la casa, ese día cuando me llevaste en el auto y en el apartado quedé despojada de cualquier atributo. Casi convertida en guiñapo, como cuerpo (o mejor, como la cosa que nunca se dice ni se nombra porque ya no es un cuerpo). Llegamos al apartado que podía ser un local y luego otro.

Nunca vi durante esos años ninguna perversión (de eso sí que hay muchas pruebas). La crueldad es celosa, y despojada de atributos como está, enfría el apartado como una casa que puede tener luces o no.

En el apartado, en el folio, leías. No estaba mi nombre y se me dieron sucedáneos que fueron mudando paulatinamente a medida que pasaron los años. Sentí que en algún momento ya era llave y descorrí el cerrojo y finalmente me quedé sola frente a ti, en el apartado donde cualquier ocupación me remite inmediatamente al folio donde mi nombre no está, y sólo a ti te lo digo, sin secretos, sin tapujos... «En el apartado, se dicen cosas...» Cosas como esta, y ¡cómo no decir cosas! que es finalmente lo único que nos toca frente a frente.

Los temblores han pasado y aunque circulo de local en local es para decir lo que me has dicho, que la nostalgia se enfría y no es duradera, y que no hay fraternidad que no se repita descubriendo una crueldad despojada de atributos, junto a ti seremos perpetuamente fraternos.

\* Luz Arce, *El infierno*.

## (SIN NOMBRE)

Se vienen, carretón en mano, pasan, atraviesan  
¿serán los detenidos de hoy? ¿sombras o ruedas del tránsito?  
cruzan el rostro del hombre, cuando aún no ha amanecido,  
ningún niño, ni en los gestos ni en las expresiones,  
deshacen la cara, serán mulas agachando la vista al suelo,  
el sonido ronco del hacha entre la piedra y el camino donde dejaron al  
muerto, no ríen ni lloran viendo irse sus sombras,  
vienen a quedarse sabiendo que la detención no descansa,  
que el carnicero se alimenta de sus recuerdos,  
la mula de sus sobras, y ellos del ronco sonido de los días quietos,  
éxtasis de estarse reuniendo entre huesos,  
cavando fosas que andan quedando como sus pares,  
niños viejos remendando el madero en que han dejado caer los pedazos de  
los brazos, escupen al viento carbón ceniciento,  
avanzan como el recorte nublado del sol,  
son manchas en la cara, conjuntos de lo que podríamos ser,  
cuando el desierto precisa los contornos en medio del aliento, avanza,  
amaranto de fatigas, niños hilando niños en el día nublado del tiempo  
nuevo, se llevan lo más querido.

## EL ROTOR

[dos apartados]

30. La posición de la reina en la colonia no puede ser confundida con la del rey como si estas fueran homólogas. La posición del rey está centrada en su personalidad, en el don de mando, en el poderío ambicionando la eternidad que consagre su obra en el tiempo. El rey es el símbolo emblemático de la unidad del conjunto del reino, que identifica el reinado con las constelaciones de estrellas y con la sabiduría de los astrónomos. La reina tiene una posición que no guarda relación con la personalidad del rey, sino con formar colonias a partir del lugar que ella ocupa. El don de la reina está asociado a cómo abre en el espacio del tiempo, la dinámica del rotor, donde la colonia opera como madre, como hija, como abuela y como nuera. El rumor de la colonia comienza a verse desde dentro de los vientres. En vez de dirigir su mirada a las constelaciones de astros, la reina ve hacia el embrión del mundo en potencia donde se está gestando la colonia.

31. Al rey pertenece el derecho de disponer de las constelaciones que se asemejan en parte a la vastedad de su reino. Las reinas persiguen el establecimiento de los embriones, huevos y larvas, por eso en la colonia esencialmente nada es nuevo, y ya en la reina está conteniéndose lo que vendrá, un nuevo miembro infinitesimal, comunal y carcelario, del cual su reina, es reina y esclava.



## CALIBINE

La calibine\* fue enterrada y después desenterrada en el bosque. No sabemos exactamente en qué consistió ese ritual mortuario ¿sería que en ese momento volvieron los niños a los pájaros, y ya no como antes (y cuando el instrumento estaba insepulto y desnudo), los pájaros a los niños? ¿Es que en el bosque donde Rivière se esconde después de haber cometido el horrible acto, los pájaros celebran? ¡Qué extraña celebración la de los pájaros cantándole al parricida! Antes de que todo ocurriera Rivière los cazaba a ellos. Con el rito del entierro, con los niños, Pierre va lentamente concibiendo un plan justiciero para liberar a su padre. La paciencia y el motivo de la venganza se fueron decantando ¿no estaría inspirado por el canto de los pájaros? Al pájaro vuelven los niños como bandas nefastas de pequeñas criaturas del bosque en que el entierro los vuelve a soltar, pero esta vez con un recuerdo del canto diciendo que alguna vez fueron niños y que llegaron a volar como los parricidas. Nada de pájaro tiene la horca de Rivière, parece de más antaño una fruta enemistada con los pájaros. ¿No era la madre de Pierre la terrible figura de una planta que se resistía a abandonar la casa? ¿La hierba que atormentaba al padre? ¿Y no era esa madre la única madre que podría realmente desear tener un parricida que ha oído el canto de los pájaros? ¿No era acaso que de yerbas vivía Rivière en los caminos como un vagabundo?

Enemistad la del pájaro con el árbol. ¿Es que no ocurrieron todos los horribos hechos a verdaderos picotazos? ¿Y a picotazos no urdió Pierre el plan y la acción?

~

Labriego espíritu el de los pájaros que de cultivar no saben nada y todo parece inspirado en la cualidad de los rapaces que se llevan los frutos y luego anidan vociferando por doquier.

\* *Calibine*: instrumento para matar pájaros. Michael Foucault, *Yo Pierre Rivière habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano. Un caso de parricidio del siglo XIX.*

## EL CANTO DE LAS BALLENAS

Hay, es cierto, hay tantas formas de desaparecer, como volver apuntándole a él y no nombrarte y que no te nombren, y desaparecer dejando abiertos tus adentros, para ingresar al umbral de un insomnio que cuando sueña decrepita, como el fuego, vuelve la flama que es muerte que ama para morir. Entre esa muerte y esta vida, se vuelve sólo para desaparecer.

Luis M. Hermoza,  
en Trujillo / Barcelona,  
de *El conejo del sombrero*

Vir-  
gen,  
ho-  
yo  
AMURALLADO,  
BAJA la PUER-  
ta y  
deja  
en-  
trar  
a los  
cruza-  
dos.

Cuando estés con las piernas abiertas,  
llámame.

Deja la puerta sin candado,  
la ventana  
y el cajón  
donde guardas tus tesoros  
más insignificantes.

Quiero doblarte como un dedo que señala y se equivoca,  
como un puño que se aplasta en tu memoria,  
como tu memoria cuando duermes boca abajo.

Abajo  
Que tus murallas no sean rodillas  
que separan una vida de la otra,  
en un cinturón  
de río  
y cocodrilo.



**Kevin Nolan,**  
en Cambridge/Shenzhen

at PRESSING JEAN JAURÈS

por Isaac

1500 GMT, coatless katzelmacher  
drawing perfect circles

might tilt his wrist  
since sheared

since the company betrayed  
no fear      no prime

economy, subridicule  
when it's a jar

when the jar's jammed open  
when it's platt-Deutsch

-Minnesänger, ex-offender  
at the rising lid of the world

stiffening blind perfect seizures  
in the company of who's what

say darkroom inwards, not  
line in sound,

not fade away  
nor anything you see:

we never close  
you never ex-



## BIOBIBLIOGRAFEMAS

**Sergio Gareca** (Oruro, 1983) ha publicado *Historias a la luna* (2004) y *Bostezo de serpiente infinita* (2008).

**Emma Villazón Richter** (Santa Cruz de la Sierra, 1983); ganadora del primer Premio Nacional "Noveles escritores" de Santa Cruz con su libro *Fábulas de una caída* (2007).

**Juan Carlos Ramiro Quiroga** (La Paz, 1962); *El pozo de interminables líneas: cámara de eco* (1990), *Kámara de Eco o el pozo de Ariana* (1992), *Errores compartidos* (junto a Ariel Pérez y Gary Daher, 1995) e *Historia del Angel* (2003). Mora no lejos del estadio Hernando Siles.

**Román Antopolsky** (Buenos Aires, 1976); ha publicado el poemario *Ádelon* (2003) y *Cythna red* (2008). Traductor del ruso, del alemán, del inglés, actualmente mora en Pittsburgh, EEUU.

**Martín Bakero** (Santiago, 1974). *Pneumatika* (2006) es una recopilación de su poesía visual, sonora y audiovisual; luego vino *Viceversa* (2008).

**Pedro Granados** (Lima, 1955) ha publicado *Prepucio carmesí* (2000), *Lo Penúltimo* (1998), *El corazón y la escritura* (1996), *El fuego que no es el sol* (1993), *El muro de las memorias* (1989), *Vía expresa* (1986), *Juego de manos* (1984), todo ello *Sin motivo aparente* (1978) y por demás *En tiempo real* (2007).

**Guillermo Daghero** (Oliva, 1967): *la construcción* (1996), *buenos día a todos menos a uno* (1998), *la eme* (2000), entre otros. Mora en Unquillo, provincia de Córdoba, Argentina.

**Silvio Mattoni** (Córdoba, 1969) ha publicado *El bizantino* (1994), *Tres poemas dramáticos* (1995), *Sagitario* (1998), *Canéforas* (2000), *El país de las larvas* (2001), *Hilos* (2002), *El paseo* (2003), *Poemas sentimentales* (2005), *Excursiones* (2006) y *El descuido* (2007), y los ensayos *Koré* (2000) y *El cuenco de plata* (2003). Profea en la U. N. C.

**Oscar Wittke** (Santiago, 1957) ha libro de fotografía y tres novelas publicadas: *Valparaíso* (1994), *El Invunche* (1995) y *La ciudad sin nombre* (1997). Su retrospectiva "Fotos, huellas & montajes / 1979-2004" fuera elegida la mejor foto-exposición del 2004 por el Círculo de Críticos de Arte del Reyno de Chile.

**Ronald Kay** (Contulmo / Wupperthal). Primero le dio por traducir *El origen de la obra de arte* (1968). Dice ser Sho-Dan en el Hombu-Doyo de Tokyo y Tudi en la familia Wu; en 1992 habría devuelto la cadena que acreditaba a Hubert Fichte ante la Corte de Dahomey a la Casa das Minas de São Luiz de Maranhão. / Según el calendario maya es mono azul magnético. / Su próximo libro: *A whiter shade of pale*.

**Roberto Echavarren** (Montevideo, 1944); últimos libros: *Performance, género y transgénero* (2000), *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto* (1997), *Ave roc* (1994), *El diablo en el pelo* y *Casino atlántico* (2004), y le tradujo, de John Ashbery, *Como un proyecto del que nadie habla*.

**Andrés Ajens** (Concepción, 1961); entre otras: *La última carta de Rimbaud* (1995), *Más íntimas mistura* (1998), *No insista, carajo* (2004), *El entrevero* (La Paz-Santiago, 2008), y en traslape: *Poemas inconjuntos y otros poemas*, de A. Caeiro – F. Pessoa (1996).

**Carlos Schilling** (Sunchales, Santa Fe). Entre sus libros: *Mudo* (2001/2004) y *Formas de ver el mar* (2006). Traducido ha a René Char, Philippe Jacottet, Gustave Flaubert, Etienne de la Boetie, inter alias.

**Gustavo Borga** (Villa Nueva, Córdoba, 1960). Ha dos libros publicados: *patitos degollados y hemoso niño rubio*. En el 2003 ganó el premio provincial para autores inéditos Glauce Baldovín, en Córdoba.

**Susana Arévalo** (Córdoba, 1952); entre otros libros de poesía: *Cenotafio* (1987), *Libro de Anémona* (1997), *Macrocosmo* (1998), *Dédalo* (1999), *El texto es el tatuaje* (2001) y *Poemas / Poèmes* (poemas en castellano y francés, París, 2003).

**Silvina Marcadal** (Villa María, 1971). En el año 2004 ganó el premio de poesía "Rosa Tejeda Vázquez de Theaux", con una selección del poemario titulado *Garden Book*, y en el 2007 publicó *Nupciario*.

**Mauro Césari** (Paraná, 1977). Publicó *el entrerrianito* (2007), que obtuvo el Premio Estímulo a la Actividad Creadora en Poesía, en Córdoba.

**Claudia Santanera** (Córdoba, 1960); entre otros poemarios: *Tartaruga* (2004) y *Cuatro visitas* (2007).

**Mario Arteca** (La Plata, 1960), *Autor de Guatambú* (2001), *La impresión de un folleto* (2003), *Bestiario búlgaro* (2004) y *Cinco por uno* (2008).

**Jorge Canese** (Asunción, 1947) publicado ha *Blanca Paloma Negra* (1982), *Ahata Aju* (1984), *Kantos del Akantilado* (1987), *Alegrías del Purgatorio* (1989), *Papeles de Lucy-fer* (1992), *Accidentes en la Vía Húmeda e Indios-go-home* (1994), *El Chamán Chapucero* (2004) y *Temworeí* (2007), entre otros.

**Marcelo Villena** (La Paz, 1965). Desde 1994 trabaja como profesor en la Carrera de Literatura. de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz). Ha publicado *Las tentaciones de San Ricardo, siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX* (2003) y el libro de poesía *Pócimas de Madame Orłowska* (1998, 2004).

**César Brie** (Buenos Aires, 1971), director del Teatro del Ande (Sucre, Bolivia), es autor, entre otros trabajo dramáticos, de *120 kg de jazz*, *Solo los giles mueren de amor* y de *Otra vez Marcelo*.

**Rodrigo Naranjo** (en Santiago, 1967); poeta de *La muerte y la figura* (2005), actualmente opera como secretario plenipotenciario del sin par Laboratorio de Desclasificación Comparada ([www.desclasificacion.org](http://www.desclasificacion.org)).

**José Luis Ayala** (Huancané, Puno 1942); ha publicado, entre otros libros de poesía: *Carta de resistencia* (1971), *Lupigramas y Solemas* (1994), *Sinfonía al señor de Sipán* (1994), *Wari nayra*, *Ojos de vicuña* (1999) y *Tanto y después de todo* (2005),

**Marcelo Pelegrini** (Valparaíso, 1971). En 2007 publicó *La fuga*, su último libro de poemas. Durante 2009 amenaza con un volumen de traducciones de Ezra Pound, William Carlos Williams, H.D., Louis Zukofsky, Basil Bunting y James Laughlin en colaboración con Armando Roa Vial. Mora en Madison (EE.UU.).

**Luis M. Hermoza** (Lima/Barcelona) Dirige la revista *La Siega* ([www.lasiega.org](http://www.lasiega.org)) en Barcelona. Realizara estudios de literatura hispanoamericana en la PUC de Lima. Licenciado en Filología Románica es por la U. de Barcelona. Formara también parte del consejo editorial de *Paralelo Sur*.

**Ezio Mosciatti** (Concepción) arquitecta, diseña y diagrama en su exilio penquista en Santiago.

**Cecilia Vicuña** (Santiago, 1948); entre otros libros: *Precario/Precarious* (1973), *Luxumei o el traspíe de la doctrina* (1983), *PALABRARmas* (1984), *La Wik'uña* (1990) y *La realidad es una línea* (1994). Mora en Nueva York desde hace más de una temporada.

**Verónica Cabanillas** (Lima); está a punto de egresar de carrera de pintura en la PUC de Lima.

**Christopher (Kit) Kelen** (Sydney, 1958) ha enseñado no poco tiempo en la U. de Macao, China. Entre sus últimos libros: *Eight Days in Lhasa* (2006) y *Dredging the Delta* (2007).

**Kevin Nolan** (Cambridge / Shenzhèn); ha firmado *Alar* (1997), *The Charges* (1998), *All Over Susan* (1999) y *Loving Little Orlick* (2006); por años dirigiera la *Cambridge's Conference of Contemporary Poetry*. Por estos días se demora en Shenzhèn (China).

**Susan Howe** (Boston, 1937); entre otros libros: *Europe of Trusts: Selected Poems* (1990), *Frame Structures: Early Poems* (1996) y *The Midnight* (2003), y al menos un par de libros de ensayo crítico: *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History* (1993) y *My Emily Dickinson* (1985).

**Kent Johnson** (Freeport, EEUU, 1955) tradujera con Forrest Gander surtidos poemas de J. Saenz (*Immanent Visitor*, 2002; *The Night*, 2007) y editara el nunca suficientemente bien ponderado *Doubled Flowering: From the Notebooks of Araki Yasusada* (1998); ha más de un poemario que se deja leer: *Lyric poetry after Auschwitz* (2005), *I Once Met* (2007) y *Homage to the Last Avant-Garde* (2008).

**Eliot Weinberger** (New York, 1949). Tradujera tempranamente a O. Paz al inglés y su edición de *Selected Non-Fictions* (1999) de J. L. Borge le valió uno que otro crítico reconocimiento. En 1993 publicara su *American Poetry Since 1950: Innovators and Outsiders*. Entre otros ensayos: *Karmic Traces* (2000); *Outside Stories* (1992); *Works on Paper*, (1986) y *Written Reaction: Poetics, Politics, Polemics*, (1996). Entre sus traslaciones: *Altazor, or, A Voyage in a Parachute* (1988), de V. Huidobro, y lo ya mentado, *The Collected Poems of Octavio Paz* (1987).

**Paul Celan** (Chernoviz 1920 – París, 1970); firmó una quincena de poemarios, entre los cuales: *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Sprachgitter* (1959), *Die Niemandsrose* (1961), *Atemwende* (1967) y *Lichtzwang* (1970) y una que otra prosa (*Der Meridian*, 1961).