



D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376

### Maitines 2

Ocurre contigo que eres como los abedules:  
no debo hablarte  
de modo personal. Muchas  
cosas han pasado entre nosotros. ¿O  
sólo me ocurrieron a mí? Me  
siento culpable, culpable, te pedí  
humanidad; no soy más menesterosa  
que los otros. Pero la ausencia  
de todo sentimiento, de la menor  
preocupación por mí... También podría  
dirigirme a los abedules  
como en mi vida anterior: dejemos  
que lo hagan del peor modo, déjales  
que me entierren con los románticos,  
que sus hojas amarillas y afiladas  
caigan sobre mí  
y me cubran.

Louise Glück



2Alra: Biografías 2Pinker: La torre de Babel 3Guzmán: Ciudad y memoria 4&5Quignard: Las lágrimas de San Pedro 6Canedo: Poemas 7Moyano: Bloom for me and you 8Rimoldi: La dramaturgia de Rafael Sprengelburd.

**LA PATRIA**  
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL  
suplemento orureño de cultura

año XXVI nº 698 Oruro, domingo 25 de octubre de 2020



Oración  
Mixta - 2020  
Erasmo Zarzuela

## Biografías

Los niños leen las biografías ilustradas de los músicos célebres, que siempre son niños músicos, poseidos por un genio misterioso. Entienden la lengua de los pájaros y se duermen oyendo el murmullo de los arroyos. Los obstáculos que se interponen en su carrera no provienen de la realidad sino de la ficción aleccionadora. Tienen una marcada semejanza con la vida de los santos: las persecuciones los martirios son herramientas del triunfo. Porque todos los santos tuvieron éxito. Y no sólo ellos, y los niños músicos: todos los biografiados tuvieron éxito, ganaron la competencia. De los innumerables hombres que vivieron, la Historia rescata sólo a los ganadores, y ése es el límite de sus moralinas humanitarias.

César Aira en: *Cecil Taylor*.

el duende  
director: benjamín chávez  
director honorario: luis eduardo  
urquiza molleda (+)  
consejo editor: edwin guzmán o.  
patricia urquiza c.  
erasmo zarzuela  
martín zelaya s.  
Coordinación: julia garcía o.  
duendejulia@yahoo.es

El Duende no comparte  
necesariamente las opiniones  
de sus colaboradores

[www.lapatriaenlinea.com.bo/elduende](http://www.lapatriaenlinea.com.bo/elduende)



## La torre de Babel

Steven Pinker

En el año del Señor de 1957, el lingüista Martin Joos hizo una revisión de las tres décadas anteriores de investigación en psicolingüística y concluyó que Dios había llegado mucho más lejos de lo que dice la Biblia en la confusión de las lenguas de los descendientes de Noé, ya que si el Dios del Génesis se había conformado con que los hombres no pudieran entenderse entre sí, Joos afirmaba que «las lenguas pueden diferir una de otras sin límite alguno y de manera impredecible». Ese mismo año, se inició la revolución chomskiana con la publicación de *Estructuras sintácticas*, y las tres décadas posteriores nos han devuelto al punto que se describe en el Génesis. En opinión de Chomsky, un científico marciano de visita en la Tierra llegaría a la conclusión de que al margen de la diversidad de vocabularios, todos los terrestres hablamos una sola lengua.

Incluso bajo los criterios del debate teológico, estas interpretaciones son diametralmente opuestas. ¿De dónde surgen tan dispares opiniones? Es cierto que las 4.000 a 6.000 lenguas que hay en nuestro planeta parecen enteramente diferentes unas de otras. Sin embargo, estas diferencias se pueden reducir a un conjunto de dimensiones como las que se describen a continuación:

1. Hay lenguas que se definen como «aislantes», puesto que en ellas las oraciones se construyen a base de reorganizar un conjunto de unidades léxicas fijas, como en *Un perro muere a un hombre* y *Un hombre muere a un perro*. Otras lenguas, en cambio, expresan quién hizo qué a quién a base de modificar nombres con afijos de caso o verbos con afijos que concuerdan en género, número y persona con sus argumentos. Un ejemplo de este tipo de lenguas «flexionales» es el latín, lengua en la que cada afijo contiene varias clases de información; otro ejemplo es el Kivunjo, una lengua «aglutinante» en la que cada afijo expresa un tipo de información y los diversos afijos se unen unos con otros. [El español es una lengua en parte aislante y en parte flexional; aislante en lo que concierne a la asignación de caso, y flexional en lo que respecta a las concordancias sujeto-verbo en número y persona, y artículo-nombre-adjetivo en género y número.]
2. Algunas lenguas presentan un «orden fijo de palabras», es decir, asignan una posición determinada a cada tipo de sintagma. En cambio, las lenguas de «orden libre de palabras» permiten variaciones en la ordenación de los sintagmas. Un caso extremo de estas últimas es la lengua aborigen australiana Warlpiri, en la que se pueden mezclar sin límite las palabras de diferentes sintagmas; por ejemplo, *Este hombre cazó un canguro* se puede expresar también como *Hombre este un canguro cazó*. *Hombre un canguro cazó este* y con cualquiera de las posibles combinaciones de estas cinco palabras, siendo todas ellas sinónimas. [El español es una lengua de orden relativamente fijo, ya que admite variaciones sistemáticas en el orden de sintagmas, pero en modo alguno un orden aleatorio.]
3. Según otro criterio, las lenguas pueden clasificarse en «acusativas» y «ergativas». Las lenguas accusativas, como el inglés, tratan los sujetos de los verbos intransitivos (como el pronombre *ella* en *Ella llegó*) de idéntica forma a los sujetos de los verbos transitivos (el pronombre *ella* en *Ella bebió a Antonio*), pero de distinta manera a los objetos de los verbos transitivos, como por ejemplo, el pronombre *la* en *Antonio la besó*. Las lenguas ergativas, como el euskera y muchas lenguas australianas, organizan estos tres papeles de un modo distinto: el sujeto de un verbo intransitivo y el objeto de un verbo transitivo son idénticos, en tanto que el sujeto de un verbo transitivo es el que muestra un comportamiento diferente. El efecto es similar a como si se dijera *Llegó* queriendo decir *«Ella llegó»*. [El español admite estructuras inacusativas del tipo *Llegó ella*, aunque no por ello se considera una lengua típicamente ergativa.]

4. Muchas lenguas reservan un papel prominente al sujeto de la oración. Algunas, como el inglés, incluso exigen que éste se exprese siempre de manera explícita, aun cuando carezca de referente, como sucede en las frases impersonales. En tales casos, se emplean los llamados «expletivos» como *it* o *there* (por ejemplo, *It is raining* —«está lloviendo»— o *There is a unicorn in the garden* —«hay un unicornio en el jardín»). Por el contrario, en otras lenguas es el «tópico» el que asume un papel prominente. Así sucede, por ejemplo, en japonés, cuyas oraciones reservan una posición especial que va ocupada por el tema o tópico de que trata la conversación; así por ejemplo, *Este lugar, bueno para plantar trigo o California, clima muy bueno*. [El español comprende aspectos de ambas clases de lenguas: por una parte, el sujeto mantiene una posición de privilegio en la oración, al guardar concordancia con el verbo; pero por otra, el sujeto no tiene por qué expresarse obligatoriamente y las topicalizaciones son un recurso muy frecuente; por ejemplo, *Le dieron una paliza o A Irene le gusta mucho el cine*.]

5. Buena parte de las lenguas son de tipo «SVO», esto es, requieren un orden sujeto-verbo-objeto (así, *Un perro muere a un hombre*). Un caso paradigmático es el inglés. Hay también lenguas, como el japonés, cuyo orden es sujeto-objeto-verbo (*Un perro a un hombre muere*), e incluso lenguas con orden verbo-sujeto-objeto, como el galés moderno, hablado en Irlanda (VSO: *Muerde un perro a un hombre*). [En español predomina el orden SVO, aunque no es el único admitido por su gramática.]

6. En numerosas lenguas, los nombres se pueden emplear para nombrar objetos en cualquier construcción: *un plátano, dos plátanos, cualquier plátano, todos los plátanos*. Sin embargo, hay lenguas, denominadas «clasificadoras», en las que los nombres pertenecen a clases de género, entre las que figuran «humano», «animal», «inanimado», «unidimensional», «bidimensional», «conjunto», «instrumento» y «alimento». En muchas construcciones no se puede emplear el nombre del objeto, sino que se debe usar el de la clase; por ejemplo, para nombrar *tres martillos* habría que decir *tres herramientas*, tipo martillo.

Aparte de las características referidas, la gramática de una lengua particular muestra otros muchos detalles idiosincráticos.

# Ciudad y memoria

Edwin Guzmán Ortiz

-Segunda parte-



Escena de la memoria, la imaginación. Marca de la memoria, el cuerpo. En efecto no hay forma personal y colectiva de recordar que representar el pasado en el telón de la memoria. Trascendiendo la concepción de la imaginación occidental, que privilegia representaciones de imágenes y palabras -con el riesgo de jugar simplemente con lo fantástico o utópico- se impone la inserción de la memoria integral, es decir la del cuerpo, donde los sonidos, los olores, los sentimientos, lo inconsciente y las sensaciones arduas a la evocación, tienen cabida. Es decir una memoria sinérgica que la historiografía con frecuencia pasa de largo.

Esta, se mueven vaporosamente y circula en el tiempo diciéndonos algo que se resiste al olvido. La memoria es sobre todo, aquello que nos toca, que siembra una señal gravitante en el cuerpo, que forja una imagen en el tiempo. Una memoria que más allá de su representación pasiva u ocasional, nos convoca a pensar nuestra identidad y nos sacude por su fuerza revelatoria. La memoria de la ciudad que habitamos, más allá de su uso político, es la memoria colectiva como condición de identidad, y la ciudad como espacio vital de pertenencia y encuentro. Imposible

recordarlo todo, sin embargo, recordar es de alguna manera vencer a la muerte.

De pronto asoman dos interrogantes terribles. ¿De quién es la memoria?, ¿de quién es la ciudad? La memoria es uno, el otro y los nosotros. De pronto lo individual se confunde en lo colectivo y sin excluirlo, lo trasciende. La ciudad en realidad, es un ser vivo.

Hay textos, incursiones zahoríes, que nos ayudan a conocer al Oruro antes de ser tal. Josermo Murillo Vacareza refiere que el centro religioso principal de los Urus estaba en las serranías de Oruro. Esta pauta lleva a reconocer que desde la más remota antigüedad Oruro fue y es una ciudad manifestamente creyente y religiosa. Además de las wakas de culto andino presentes en los cerros aledaños a la ciudad, se hallan también el Calvario del Cerrato que conduce al Corazón de Jesús, al frente la monumental Megavirgen que rige la devoción mariana del pueblo, en la ciudad templos cristianos y hierofanías diversas. Alternativamente, la coexistencia de los rituales andinos de culto a antiguas deidades precolombinas: los sapos, el cóndor, la vibora, los tios, flanqueando la ciudad. El orureño en romerías, rituales, ch'allas, procesiones, fiestas y congregaciones se funde en este espectro

de fe dual que hace a la ciudad; fervorosos y anhelantes los cuerpos acuden a la fe católica, las fuerzas cónicas, mágicas y tutelares para acompañar su cotidianidad, penas, anhelos y su destino. La memoria religiosa de España y la religiosidad de los pueblos andinos laten vigorosos en la fe popular, una fe acaso mestiza. El minero orureño se prosterna y baila para la Virgen del socavón y en los parajes, ch'alla al tío.

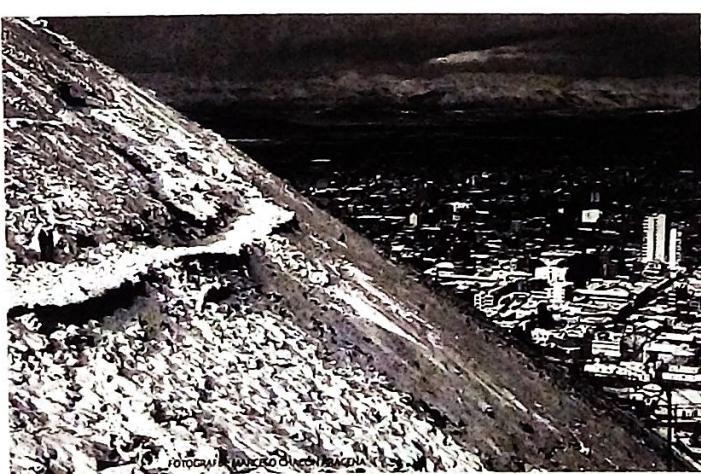
Cotidianamente Oruro aparesta una ciudad hecha solo para orureños, su recato, sencillez, reconocimiento y ensimismamiento cotidianos, como su tamaño, así lo muestran. Sin embargo, las primeras décadas del 900 una ingente cantidad de migrantes de diferente procedencia habían elegido vivir en la ciudad. Arabes, españoles, alemanes, chinos, ingleses, la mayor parte dedicados al negocio, hablan fundado incluso centros y asociaciones que los representaban. Durante las fiestas patrias, numerosas colonias de migrantes desfilaban por las calles céntricas de la ciudad con sus propios estandartes, algunas incluso vistiendo los trajes de sus países de origen. ¿Cabe imaginar acaso, la vida cotidiana de la ciudad poblada por un paisaje humano cosmopolita de esa magnitud? Diferentes idiomas, costumbres, culturas, gastronomía habitaban Oruro, y coexistían además con las culturas populares de aymaras y quechuas. Clubes que los aglutinaban, colegios propios como el Alemán para alemanes y el Anglo Americano para semitas de Norteamérica. Tal su origen.

Hoy esa vocación de apertura permanece con otras características; durante el carnaval la ciudad se llena de turistas y de danzarines procedentes de diferentes ciudades del país, la urbe no da cabida a ese tumulto que se agolpa para ver y disfrutar de esta fiesta única y monumental. Experiencia, participación y memoria se funden, y todos son un poco Oruro con su carnaval. Un salto del minimalismo a la exuberancia del barroco. La ciudad se transforma y acaso olvida aquel viejo carnaval de los mineros y los gremios, a los que las ordenanzas municipales les impedían su ingreso al centro de la ciudad a principios del 900.

El espíritu del orureño, acaso discreto y sigiloso en la vida cotidiana, proclive a la circunspección, al trato mesurado y amable, dueño de una vestimenta sobria cercana a los colores grises, de pronto en el carnaval explota en una salva inimaginable de danzas, colores, música y máscaras, donde transforma el yo colectivo para revelar la historia y los mitos más profundos. Cuerpos abiertos a la desmesura, danzas que representan diferentes rostros de las culturas; arte, pasión, devoción, exceso, lujo y transgresión. Poderosas bandas de música, grito y plegaria, abrazo y comunión, mimesis y confesión. Hasta que de pronto la expansión se contrae y los cuerpos retornan no sin discreción a una ciudad mansa y laboriosa.

La luz y la oscuridad, universos concurrentes, hacen el imaginario y la sensibilidad de los orureños. La oscuridad de las minas -hoy muchas abandonadas-, es parte de la realidad laboral de los mineros; esa densa penumbra que habita los socavones y que el khoyancho palpa y horada cotidianamente. San José, Itos, Iroco. Socavones y laberintos que laten bajo la ciudad, contrastan radicalmente con la intensa iluminación del sol de Oruro. "Uru" en lengua originaria quiere decir "luz" y "Uru Uru", luz intensa. En efecto, el cielo que cobija la ciudad posee una luminosidad excepcional, la memoria de una percepción milenaria da nombre de la ciudad. Así, cuerpos y sentidos son capaces de coexistir entre la luz y la oscuridad más violenta. Entre la luz que deslumbra y la oscuridad que anega, viaja el sensorium del orureño.

Memoria de lo cotidiano, lo histórico y lo trascendente, memoria polivalente del cuerpo. Por lo mismo, memoria que trasciende lo individual para encarnar en la memoria colectiva. Recordar es saber y saber es redescubrirse.





# Las lágrimas de San Pedro

(Fragmento)

Pascal Quignard



Rodeamos de lienzos una desnudez sonora, extremosa, lastimada, infantil, que perdura sin expresión en lo más hondo de nosotros. Estos lienzos son de tres clases: las cantatas, las sonatas, los poemas. Lo que canta, lo que suena, lo que habla. Con ayuda de estos lienzos, así como procuramos sustraer a la escucha ajena la mayoría de los ruidos de nuestro cuerpo, sustraemos a nuestro propio oído algunos sones, algunos gemidos más antiguos.

\*

La Mousiké -dice un verso de Hesiodo- viene de pequeñas lábaciones de olvido en la tristeza. La tristeza es al alma donde se depositan los recuerdos lo que el sedimento es al ánfora que contiene el vino. Sólo podemos anhelar que repose. En la antigua Grecia la musa de la mousiké tenía por nombre Erato. Profetisa de Pan, dios del pánico, vagaba en trance por efecto de la bebida y del consumo de carne humana. Los chamanes eran inspirados por las fieras, los sacerdotes por los hombres inmolados, los aedos por las musas. Son siempre víctimas. Las obras -por modernas que pretendan ser- son siempre más inactuales que el tiempo que las acoge o las desechará. Se inspiran siempre en pánicos. Las pánicas acompañadas de ticsos chamánicos,

flautas de Pan y roncos cantos miméticos, en latín las bacchatio, consistían en dar muerte a un joven que era descuartizado vivo y comido crudo en el acto. Orfeo es devorado crudo. La musa Euterpe lleva a su boca una flauta. Aristóteles dice en la *Política* que la musa tiene la boca y las manos ocupadas exactamente como una prostituta que engruesa con ayuda de sus labios y sus dedos la physis de su cliente para enderezarla contra su bajo vientre, para que emita su semilla. Las obras (las opera) no son el hecho de hombres libres. Todo lo que opera está ocupado. Es la "preocupación" de la tristeza. En castellano la "inquietud". Es el poso en el ánfora: el cadáver, el muerto propio del vino.

\*

Atenea inventó la flauta. Preparó la primera (tibia en latín, autos en griego) para imitar los gritos que había oido escapar del gazzate de los pájaros-serpiente de alas de oro y defensas de jabalí. Su canto seducía, inmovilizaba y permitía matar en el momento del terror paralizante. El terror paralizante es el primer período de la pánica omofágica. Tibia cancre. hacer cantar la tibia. El Sileno Marsias hizo ver a Atenea que la boca se le distendía, las mejillas se le dilataban y los ojos se le desorbitaban cuando soplaban en las tibias imitando el canto de la Gorgona. Marsias gritó a Atenea: -Deja la flauta. Abandona esa máscara que desordena tu mandíbula y ese canto que espanta. Pero Atenea no lo escuchó. Un día, en Frigia, mientras la diosa tocaba a la

vera de un río, vio su reflejo en el agua. Esta imagen de una boca ocupada la asustó. Arrojó de inmediato la flauta entre los cañaverales de la ribera. Huyó. Entonces Marsias recogió la flauta abandonada por la diosa.

\*

Interrogo los lazos que mantiene la música con el sufrir sonoro.

Terror y música. *Mousiké y pavor*. Estas palabras me parecen indefectiblemente ligadas -por más alógenas y anacrónicas que sean entre sí. Como el sexo y el lienzo que lo cubre.

\*

Los lienzos son eso que estanca una herida que se expande, que disimula una desnudez vergonzante, que envuelve al niño cuando sale de la noche materna y descubre su voz al lanzar el primer aullido, desencadenador del ritmo propio de la pulmonación "animal" que le pertenece hasta la muerte. El viejo verbo romano *solar* desvía lo que obsesiona. Apacigua lo que pesa en el fondo del corazón de un humano y suaviza el agror que allí se corrompe. Adormece lo que en él acecha dolorosamente y amenaza erguirse sin pausa, brincar en el pánico angustiado y enfebrecido. Por eso se dice en francés que la musa "amuse" (divierte) al dolor. De allí viene la voz *consolatio*. Cuando el imperio de Roma se dividió provincial por provincia, cuando la ligazón social y la religio que unían los territorios entre sí se desgarraon para ser recomponidos según la voluntad del

partido cristiano y de los bárbaros igualmente cristianos (por lo menos artianos), en los primeros años del siglo sexto, un letrado romano fue encerrado en un calabozo por orden del rey ostrogodo Teodórico, primero en Calvenzano, después en una torre de Pavia. Allí, el joven letrado, el patrício, el neoplatónico, el porfírio, el amonita Boecio, el consorte de la transbísmica de Simaco, el esposo frustrado para siempre del cuerpo de su esposa, compuso *De consolatione philosophiae*. ¿Hubo alguna vez *philosophia* más audaz que aquel *solar* del alma? Un hachazo interrumpió el libro, un día de otoño. Era el veintitrés de octubre del año quinientos veinticuatro. Se llamaba Anicius Manlius Torquatus Severinus Boetius. Antes de ser decapitado en el calabozo de Pavia, el espíritu del mundo de los muertos, la *Imago*, la "figura consoladora", se le apareció en forma de mujer. Cito la *Prosa I* del primer libro de la *Consolatio*: "mientras meditaba en silencio en lo profundo de mí mismo y con mi punzón anotaba en la tableta el gemido que callado pronunciaba, tuve la impresión de que por encima de mi cabeza se erguía una mujer inmensa, muy derecha, por turno joven y anciana. Sus ojos eran dos llamas"... El Conservatorio. El Conservatorio. Joseph Haydn escribió, en los pequeños cuadernos de cuentas que llevaba en sus viajes, que intentaba calmar un antiguo sufrimiento sonoro procedente de Rorhau, en los confines de Austria y Hungría, originario de los años treinta del setecento, el murmullo de la Leitha,3 el taller del mulero, el padre analfabeto, las leñas de carretera, el



conocimiento del olmo, del fresno y del carpe, los varales, las ruedas y los timones, el yunque del herrero, las sacudidas de los mazos, las sierras y sus dientes -en suma, todo el patetismo del lazo infantil se precipitaba en sus ritmos. Se defendía componiendo. Hasta los meses que precedieron a su muerte, meses en que esos ritmos amortajaron a Haydn con una aceleración que le impedia no sólo transformarlos en melodías sino incluso anotarlos. A la vez todo lo que no puede ser traducido en forma de lenguaje para ser retenido y nada de lo que puede serulado por el lenguaje para ser dicho y victimado. Lo inverbalizable. Haydn decla que en él eran golpes de martillo, tal como Dios los escuchó, clavando sus manos vivientes, martillando sus pies encimados y vivientes un día de tormenta, cuando estaba atado en una cruz en lo alto de un monte.

Nos sentamos en un sillón. Secamos viejas lágrimas pues son más antiguas que la identidad que nos inventamos. Lágrimas que son, como la mujer que se yergue al costado del lecho de Boccio, "por turno jóvenes y ancianas". Entre estas dos maneras de decir, - "Escuchamos música", "Secamos lágrimas semejantes a las de San Pedro"-, me parece más precisa la segunda formulación. Un lejano canto de corral desploma de súbito en llanto a un hombre de pie bajo el alero de un portal, en los primeros días del mes de abril, minutos antes que el alba aclare la penumbra. Canto de un gallo que desde entonces fue fijado (sin duda para marcar el recuerdo de esos asiebramientos que los sonidos sancionan y además avisar al desencadenarlos) en el campanario de las iglesias del mundo cristiano. El vestigio anuncia el clima que viene. Algunos sonidos, algunas melodías dicen

en nosotros qué "antiguo tiempo" hace hoy en nosotros.

\*

Sei Shōnagon en el año mil, en el palacio de la emperatriz en Kyoto, en el diario íntimo que enrollaba y ocultaba en el hueco de la almohada de madera al momento de recostarse en el lecho, anotó varias veces los ruidos que la conmovían. Los sones que examinó con mayor cuidado sin que al parecer hubiera jamás calibrado su medida o percibido sus propias razones -tal punto la ahogaban la soledad y el celibato- y que cada vez reeditaban en ella el sentimiento de la alegría (o la nostalgia de la alegría, acaso la ilusión actual, plena de encanto que caracteriza la nostalgia de la alegría) consistían en el rumor de camujas de paseo en el camino seco, en verano, al final de la jornada, cuando la sombra gana el ámbito visible de la tierra.

\*

La confidente de la emperatriz Sadako agregaba:

-Oír resonar tras el tabique las varillas que chocan entre sí.

-Oír el ruido que al caer hace el asa de la vasija donde se pone el vino de arroz.

-El rumor apagado de las voces a través de un tabique.

\*

La música está ligada de manera originaria al tema del "tabique sonoro". Los cuentos más arcaicos recurren al tema de aguzar el oído, de la confidencia sorpresa -allende la tapicería en los castillos de Dinamarca, allende la muralla en Roma o en Lídia, allende la empalizada en Egipto. Es posible que escuchar música consista menos en desviar la mente del sufrimiento

sonoro que en esforzarse por refundar la alerta animal. La característica de la armonía es resucitar la curiosidad sonora, extinta desde que el lenguaje articulado y semántico se propaga en nosotros.

\*

Apronenia Avida, en Roma, en los primeros años del siglo quinto, en la carta que empieza con las palabras *Paene evenerat ut tecum...* menciona en el esconce de una frase el "ruido apasionante del cubilete de dados", que la afecta con violencia. Enseguida pasa otra cosa. Existen ruidos que se "han apasionado" en cada uno de nosotros. Aunque ella pertenecía al partido pagano, estaba emparentada por lazos de gens y de clientela con Proba (la patricia cristiana que abrió las puertas de Roma a las huestes góticas de Alarico) y con Paula (Santa Paula). Una tela del Lorenz conservada en el museo del Prado, titulada *El puerto de Ostia y el embarque de Santa Paula*, permite imaginar la silueta de Apronenia al lado de Eustoquía, en el año trescientos ochenta y cinco, acompañando al mar a Santa Paula.

El mar es de aceite. La luz desorilla el espacio del rielo, desgarrando y acrecentando las formas donde se posa. Todo es silencio frente a la isla donde acean las Sirenas.

Las Sirenas son Apronenia, Eustoquía, Santa Paula.

\*

Hay en la "música preferida un poco de sonido antiguo agregado a la música misma, una *monstrosité* (en su acepción griega) añadida. Especie de "música intercalada" que descalabro el suelo y se dirige en seguida a los gritos que -sin que nos sea posible nombrarlos- padecemos cuando

ni siquiera nos era posible percibir su origen. Sonidos no visuales, que ignoran para siempre la vista, desambulan en nosotros. Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aún no veíamos. Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oímos.

\*

En los instantes menos habituales, podríamos definir la música: algo menos sonoro que lo sonoro. Algo que liga lo ruidoso. (Para decirlo de otra manera: una brizna de sonoro, ligada. Una brizna de sonoro cuya nostalgia pretende morir en lo inteligible. O este *monstrum* más simple: un trozo de sonoro semántico desprovisto de significado).

\*

Lo que constituye el *pavor* y el *terror* en los recuerdos es que la infancia es irreparable, y que lo en ella hay de irreparable fue la parte amplificadora, fogosa y constructiva. Solo podemos remover estos depósitos "semánticos sin significaciones", estos semas asémas. Solo podemos hacerlos aullar como cuando estiramos las heridas para examinar su estado. Como cuando arrancamos a los labios rojizos de las heridas hilos que infectan y que pudren.

La cicatriz de la infancia, así como la de aquello que la precedió y se expande en el sonido nocturno, será el electroencefalograma plano.

\*

Horacio jamás tuvo una palabra para marcar el menor recuerdo que conservara de su madre. Por Varo, por Mésala, por Mecenas, por Virgilio, sabemos cuán difícil le resultaba hablar. Su locución era entrecortada, hachabía las desinenias. En la *Epistola a los Pisones*, escribió: *Segnus irritant animos demisa per aunes* *Quam quae sunt oculis subiecta fidibus.* El padre Sanadon eligió traducir estos dos versos a la manera de una sentencia lenta y triste. "Lo que sólo afecta los oídos causa menos impresión que lo que afecta los ojos."

Teofrasto sostenía por el contrario que el sentido que abría con mayor amplitud la puerta a las pasiones era la percepción acústica. Decla que la vista, el tacto, el olfato y el sabor hacen experimentar al alma perturbaciones menos violentas que las que las causan, a través de los oídos, los "truenos y los gemidos".

Escenas visibles me atenazan y me abandonan al silencio que es un canto por carencia. He padecido mudez: un canto carencial. Una danza: un vaivén de adelante para atrás. O también el vuelco de la cabeza de una oreja a la otra. El silencio es rítmico.

Pero casi todos los gritos agudos y ciertos estruendos me perturban sin medida, hasta la arritmia. Los sonidos sumergen en un silencio de la audición más desgarrado que el silencio de la vista, que Horacio define sin embargo como el primer desgarro estético.

\*

Sólo la música es desgarradora.



# Alejandro Canedo

Alejandro Canedo. Poeta (La Paz, 1975) Ha publicado los poemarios: *Poemas en la noche* (2014); *Bitácora* (2015); *Urbanos* (2015); *Nervaduras* (2016) en colaboración con el fotógrafo Fernando Miranda; *Informe murciélagos* (plaquette, 2016) en colaboración con el poeta Jorge Campero; *delirium trémens - volumen cinco* (plaquette, 2016) en colaboración con el poeta Sergio Gareca.

## [ciudad]

vertiginosa  
refugias encuentros todos los extravíos  
tu esplendor y decadencia: la inocencia de un huérfano el torvo gesto de un  
asesino y un poeta  
•  
ninguna y todas las ciudades  
insectario metropolitano  
inventario de abolladura y tedio natalicio  
un sanseacabó cotidiano  
•  
ciudad reposada en pétalos de retama aleteos de mariposas nocturnas  
inclita proscrita en las alturas concubina de astros  
evoco tu respirar azul eco de míticos arpegios  
manzana de la podrida concordia refugio de ninguneados hecho a imagen  
y semejanza de tus hijos miniatura crisol de estas ilusiones baratija  
amo todo cuanto en ti me hunda  
ciudad íntima ciudad infusa  
propicia para este orgullo de ser nadie(s)  
•  
ciudad acorralada por diluvios  
pensaba en los picaflores las mariposas nocturnas o las moscas y en otros  
ahogados  
indigentes prostitutas amantes ocasionales y jubilados  
dónde habrán quedado qué soledad habrá desbordado sus baldíos  
•  
tomada por (auto)biógrafos autocomplacientes...  
solo los perros suicidas borrachos prostitutas con sus gemidos perspicaces  
conjuran tu misterio sin corromper  
•  
la ciudad es a ti lo que el cadáver a los insectos necróforos  
la música a la memoria  
el silencio a la música de los recuerdos -necróforos-  
•  
en la ciudad de siempre otra esquina la esquina de siempre  
otro doblar la esquina el doblar la esquina de siempre  
otro frío a la sombra el frío a la sombra en la sombra de siempre en el in-  
vierno de siempre  
otro tú y yo el tú y yo de siempre  
otra soledad la soledad en la soledad de siempre  
otra ciudad la ciudad en la ciudad de siempre  
•  
descomunal botadero de báspedos  
de hombres disolutos y mujeres imposibles  
de indicadores demográficos malbaratados y semáforos descompuestos  
señalética político-religiosa variopinta  
medioambiental y demagógicamente insostenible

## invulnerables [mensaje de texto 4:16 a.m.]

excusándome por irrumpir en sus sueños con este año-  
ro, remito un menjar que acompaña su jornada  
jengibre  
pachuli  
yerbabuena  
deshidratados varios  
cosechas de aguas del último de los diluvios  
saturen sus vapores todo cóncavo de su calavera  
no hay mejor cosa que deambular umbras, pasadizos  
de casonos y utopías -aunque- malbaratadas  
encontrarse sin buscarse entre multitudes anónimas,  
hipnotizadas por desfiles cílicos esotéricos y las prefe-  
rencias del cancerbero de turno en este infierno

las palabras se fueron a dormir.

## sustancia de ciudad

¿será posible aprehenderla?

¿a qué condiciones atribuirla? ¿al clima o la geografía  
donde refugia tan azarosos emplazamientos? ¿o bien a  
los seres, humanos y otros de mejor índole, que la edifi-  
can, habitan y corrompen?

¿podrán vislumbrarla los ojos foráneos, presumible-  
mente imparciales o más próximos al develamiento? sin  
embargo, traen bagajes singulares, experiencias previas  
en otras ciudades remotas, que relativizan aquella hipo-  
tética clarividencia.

legítimamente, puede también atribuirsela a intrincadas  
configuraciones históricas y sociológicas; visiones, di-  
gamos, analíticas.

ahora bien, tales artificios tienden a subestimar la inequívoca  
lucidez de sus moradores, quienes, sustraidos del  
asfalto por sobrevivir, le atribuyen singular trascendencia.

así, quién sabe si, coetáneo a conjuras de forasteros o  
empeñosos análisis eruditos, resulte propicio aquel en-  
cuentro epifánico con la ciudad, sublime, tormentosa,  
trágica, festiva; que, así como seduce a propios y extra-  
ños, hipnotizándolos hasta profanarlos, (nos) engendra,  
lisonjea y aniquila.

Desde Baudelaire y su ámbito radical de inserción, la ciudad fue, es y será (?) un nuevo pliegue extendido de la labor poética contemporánea. En ese juego de palitroque de dimensiones que rebasa la de los mortales que somos, se yergue la palabra y el silencio, sobre todo el silencio, ante un magna epifánico que aturde. Ese registro es el susurro aquí por los poemas de Alejandro Canedo. Un poeta habitante de la ciudad para vivirla y aprehenderla intensa y genuinamente. Acto -íntimo o performático- que también puede atribuirse (legítimamente) a intrincadas configuraciones históricas y sociológicas; visiones, digamos, analíticas.

# Bloom for me and you

Roxana Sdenka Moyano

## Escena 1

Jorge miraba desconcertado lo que sucedía. Viejo loco, repetía aburrido y empezó a tocar la bocina a fin de que alguno reaccionase.

El conductor se avalanzó sobre los muchachos extendiendo los brazos para un abrazo sincero en cuanto Pato sacaba del bolsillo el pedazo de vidrio y lo giraba en su mano buscando la punta. Aceptando el abrazo, Pato se lo clavó en el estómago. Esto es milo, le dijo mientras le quitaba el aparato.

Aún abrazado, cerró los ojos despacio, dejando que la vida se le vaya.

Subieron el cuerpo al camión y Jorge, al percibir que ya se había cargado la basura, accionó la compresora de desechos.

## Escena 2

Van colgados del camión. Entre bromas y empujones saltan del vehículo aún en movimiento para recoger los tachos de basura y voltearlos en la parte trasera. La precisión de sus movimientos hace que les alcance el tiempo para identificar, con una mirada amplia y veloz, posibles objetos de valor antes que la maquinaria empiece a comprimirla.

Ese afán físico y bien humorado, típico de la juventud, también les permite esquivar las torpezas del amargado y abusivo conductor que, tan atento como ellos, está pendiente de cualquier hallazgo de tesoros ajenos. Si el descubridor del tesoro no es lo suficientemente rápido para esconderlo, será él quien se los quede.

Y así, en esa guerra diaria, con la mirada puesta en el retrovisor, el conductor acelera y frena de golpe, solo por el gusto de fastidiar la despreocupada complicidad de los jóvenes recolectores.

## Escena 3

Al entrar a la calle Magnolias, los recolectores y el conductor cambian de expresión. Les espera una calle sucia, oscura y a veces violenta. Sin embargo, los jóvenes "sursean" colgados del camión con el fin de llamar la atención de los travestis y reparten gestos obscenos que son respondidos en la misma proporción. El viejo conductor se siente incómodo, molesto y refunfuña con el cigarrillo colgando de la esquina de los labios.

Esta calle es en la única que el camión atraviesa despacio, por la cantidad de desperdicios que hay que recoger. Extraños personajes, gente deambulante, mujeres de miradas homicidas, poetas de ojos vacíos y muchos objetos, sombras desperdigadas a lo largo del camino y, apo-



yadas en las puertas entreabiertas, a tono de invitación a un teatro burlesco, o expectantes en los balcones y las aceras, están ellas, o más bien "las chicas-chicos", como dicen los tres recolectores.

Entre ambos, "chicas-chicos y chicos", el ritual está resuelto: las chicas-chicos les sonríen, ellos las molestan o vice-versa, dependiendo del grado de vulgitud del día. Aun así, en opinión de los jóvenes, las chicas-chicos, no son de "su tipo", si bien no pueden disimular -ni evitar- el intercambio de miradas obscenas e intuir todos los placeres y vicios que su precaria juventud aún no les permitió saborear.

## Escena 4

Pato fue el más veloz en reconocer, sobresaliendo del contenedor de basura, algo pequeño, rectangular y blanco. Sacó el aparato junto a unos audífonos enroscados en un pedazo de vidrio. Dando rápidamente la espalda al camión y a sus compañeros, guardó el pedazo de vidrio en el bolsillo del overol, se puso los audífonos y comenzó a manipular el aparato tratando de que algo suceda y sucedió. Al apretar en el círculo del centro, el aparato se activó:

*"I see trees of green, red roses too  
I see them bloom for me and you"*

*And I think to myself what a wonderful world..."*

Exasiado por la música que invadía sus oídos, aun sin entender las metálicas palabras pronunciadas con vehemencia por el cantante, levantó la mirada al cielo y percibió lo hermoso que estaba y luego, en calma, contempló la larga calle llena de gente, con nostalgia de la de su infancia y, encantado, vio los balcones con hermosas mujeres apoyadas en las barandas que le enviaban besos voladores y otras señoritas que desde la acera le guiñaban con timidez pueril. El cielo azul, impregnado de aves y el aroma a tarde de primavera...

## Escena 5

Pato sintió el empujón y perdió uno de los audífonos. Bastó eso para que la calle regrese a la oscuridad y los travestis. Luchito percibió que algo sucedía, y para proteger el secreto, se puso también a escuchar.

*"The colors of the rainbow, so pretty in the sky  
Also on the faces of people going by  
I see friends shaking hands, saying how do you do  
They're only saying I love you..."*

Ambos se miraron y en el encantamiento sonrieron agradecidos por su amistad. Un sentimiento profundo les

invadió el cuerpo y por unos instantes entendieron el sentido de la vida, de sus vidas y se atrevieron a soñar con el futuro. Las mágicas palabras se deslizaban suavemente por sus pensamientos. Fueron felices.

## Escena 6

Pero la felicidad dura poco. No percibieron que el conductor se había bajado y marchaba decidido hacia ellos para averiguar el por qué de la tardanza. Jorge, obediente, había asumido la conducción del camión.

Al acercarse vio a los exasiados muchachos compartiendo audífonos. Sin comprender lo que ocurría, los empujó violentamente y les quitó el aparato. Un par de insultos bien dichos y los mandó regresar inmediatamente al camión. Obedecieron caminando de espaldas, observando atentos qué hacía él con el mágico aparato. ¿Pasarse lo mismo de siempre? ¿Se quedaría con el hallazgo? Pato y Luchito se miraron desconsolados ante la pérdida y cruzaron una mirada cómplice.

## Escena 7

El conductor examinó con cuidado el aparato y se puso los audífonos. No sucedió nada. Lo apretó y sacudió y nada. Miraba intrigado a los muchachos intentando descubrir qué habían

encontrado ellos que los había dejado con esa mirada tan extraña. Estaba a punto de desistir cuando, sin saber por qué, la música empezó:

*"I hear babies crying, I watch them grow  
They'll learn much more, than I'll never know  
And I think to myself, what a wonderful world  
Yes, I think to myself, what a wonderful world"*

Y entonces recordó a su madre, los abrazos que recibía al llegar del colegio y el calor de las tardes sentado junto a su abuela mientras tejía. Recordó su pueblo que hace tanto no visitaba y pensó en una mujer, aquella que amó en su juventud. Pensó en el tiempo, tanto tiempo. Se miró las manos, lisas y sucias y sus ojos se llenaron de lagrimas que no se esforzó en contener. Se preguntó ¿Cuándo se había convertido en el monstruo? Vio a los muchachos mirándolo a lo lejos al lado del camión y sonrió. Caminó despacio con ganas de abrazarlos.



Lúdicamente bautizada como Tabla bla, esta página "habla" o señala, como un cañón de luz en la penumbra del escenario, ciertos textos que reflexionan sobre el llamado arte de las tablas y que se ocupa de publicar fragmentos teóricos sobre teatro.

## La dramaturgia de Rafael Spregelburd

*Lucas Rimoldi*

Creador de efectos nuevos, Spregelburd tiene conciencia sobre el poder innovador de su dramaturgia. Esta se ubica dentro del re-cambio teatral que naturalmente se dio con el retorno de la democracia en la Argentina, aparece atravesada por el contexto específico de la crisis financiera que eclosionó en 2001, y la supera a través de una importante proyección internacional. En esto el autor se acerca a otros artistas reconocidos como Javier Daulte, Daniel Veronesi o Federico León, todos volcados hacia los procedimientos creativos por sobre lo temático (Graham-Jones, 2008).

El teatro de Spregelburd, quien siguió algunos cursos de Filosofía y Letras, es extremadamente intelectual, y en igual grado, divertido y entretenido. Aborda incesantemente la relación entre lo real y lo construido desde la cultura, con un enfoque metalingüístico, demasiado señalado en su primera etapa (Bulman, 2008). La crisis socioeconómica post menemismo lo encontró gestando proyectos faraónicos. Bizarra (2003), su teatro-novela o culebrón nacional, contó con diez extensos capítulos (diez obras de teatro), estrenados a ritmo semanal en una experiencia inédita en nuestro país. Un material narrativo complicado, «... escrito a horcajadas entre la estupidez absoluta de la telenovela latinoamericana y la vivencia alucinada del dormirme concreto de nuestro país... una mezcla de fantasías menemistas, perversiones monetario-cavallistas y alianzas satánico-whaldistas» (Spregelburd, s. d.). Constituye un buen y original ejemplo de cómo la representación teatral está determinada por las condiciones económicas de producción, tanto como por el imaginario colectivo: en este caso, una combinación de escasez de medios, descreimiento y absoluta dissociación de artistas y público respecto de los representantes políticos, que resultó en una obra abundante y desaforada.

Para ese entonces ya estaba en pleno desarrollo su Heptalogía de Hierónymus Bosch, serie de siete complejas obras cuyo hipótesis es La tabla de los siete pecados capitales pintada por El Bosco a fines del siglo xv. A ella pertenece La estupidez, considerada por su autor, en un juicio con el que coincidimos, su mejor obra. La puesta en escena duró unas tres horas y media,



con intervalo. Una extensión poco frecuente para el teatro argentino, acorde a un texto dramático rico que expande las formas lingüístico-teatrales y provoca la reticencia de algunos críticos. También se montó en Alemania, México, Francia, Reino Unido y Estados Unidos.

Su comentario permitirá observar de qué maneras signos de diversa naturaleza son articulados mediante procedimientos dominantes para engendrar significado (Bobes, 1987, pp. 44, 38; Fischer-Lichte, 1999; Naugrette, 2004). Toda la acción dramática de La estupidez se desarrolla en una habitación prototípica de un motel de ruta norteamericano, en las afueras de Las Vegas, ciudad atestada de casinos y shopping malls, un no-lugar por excelencia. Un ventanal y su cortinado hacen las veces de segundo telón, dividiendo el espacio en el sentido de la profundidad del escenario, de manera que la mirada pueda atravesar ambos lugares y contemplar acciones simultáneas. Cada uno de los cinco actores representa entre cuatro y cinco personajes en cinco historias distintas: policías de servicio en una relación homoerótica, amigos tratando de estafar casinos mientras vacacionan, espías que venden obras de arte en el mercado negro, un genio de la física y su familia disfuncional, una joven discapacitada y su hermano manipulador. El tempo de la acción es rápido, en la medida en que las entradas y salidas de los personajes se repiten vertiginosa y, acumulativamente, los cruce-

n permiten que el espacio escénico «se vacie y cambie». Las cortinas del ventanal facilitan también esa circulación de los personajes que intervienen en una escena y desaparecen de la vista del espectador mientras, simultáneamente, ingresan por las puertas nuevos personajes.

De esta manera, el verosímil de la obra juega astutamente en torno de la mimesis realista del espacio. Aunque el cuarto siempre permanece igual, en este incesante cambio espacial inciden excepcionalmente algunas modificaciones en la escenografía, indicadoras de que la habitación no es la misma, o que incluso el motel ha cambiado. Spregelburd cultiva así una particular ilusión referencial cuyo artificio devela momentáneamente, mediante sutiles fracturas, sugiriendo el mecanismo de construcción de la obra, como cuando dos personajes observan sucesivamente y, desde diferentes puntos de vista, el choque de una camioneta Land Rover, a la manera de un flashback cinematográfico (escenas 16 y 17); incorpora entonces de manera refinada operaciones narrativas propias del cine.

Lejos de ser una comedia de puertas, La estupidez, con su aire «retro» y sus referencias a las series americanas de los años '70 y '80, muestra la relativización de todo anclaje territorial en los espacios de tránsito y pone en escena algunas transformaciones de la subjetividad imperantes en la posmodernidad, en relación con la pérdida de cualquier sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria, y del sentido progresivo del tiempo como tiempo de aprendizaje.

El texto completo puede leerse en Gramma XXI, 47 (2010)

