



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

Magíster en Artes mención Composición Musical

Bosquear

Componer un bosque musical

Cinco piezas para un instrumento y cinco escritos referenciales

Tesis para optar al grado de
Magíster en Artes mención Composición Musical

Alvaro Núñez Carbullanca

Profesor Guía: Andrés Alcalde Cordero

Santiago, Chile

2010

"....Se indiferente. Ama el poniente y el amanecer, porque no hay utilidad, ni siquiera para tí, en amarlos. Viste tu ser con el oro de la tarde muerta, como un rey depuesto en una mañana de rosas, como mayo en las nubes blancas y la sonrisa de las vírgenes en los campos lejanos. Que tu ansia muera entre mirtos, que tu hastío cese entre tamarindos y el sonido del agua acompañe todo esto como un atardecer junto a las orillas y el río, que ningún sentido tiene, salvo correr, eterno, hacia mareas lejanas..."

Fernando Pessoa *El libro del desasosiego*, fragmento 365

*Esta tesis está dedicada a
Andrés Alcalde y Ricardo Rozzi*

Agradecimientos:

Agradezco a todo el entramado de personas, animales, vegetales, comunidades y ecosistemas que me han permitido participar de un espacio de convivencia basado simplemente en la bella (in)utilidad de vivir sin más condiciones que la voluntad de compartir(se) y entregar(se).

Agradezco a los que, felices, aportaron con sus semillas en este trabajo:

a mis queridos papás,

a mis queridas hermanas,

a mi querida sobrina.

A Daniela, con los pétalos abiertos, y alas dispuestas.

A la comunidad de Matta 365 (La resina, el polen, la savia de la consecuencia).

A Andrés N., mi amable compañero de viajes musicales.

A la generosa Lorena.

A Matías, por los bosques intensos.

Al comunitario bosque de mis amigos.

A Ricardo y su vasto abrazo al mundo.

A Andrés A., por los destellos de su poesía.

A todos los que se disponen a vivir en una conciencia biocultural.

A los bosques de mi sur;

a los bosques interiores...

...En fin, gracias;

este trabajo es para ustedes

INDICE

	pag.
I.- Resumen.....	i
II.- Introducción.....	ii
 III.- BOSQUE MUSICAL	
Primer bosquete	
<i>Guitarpa</i> , para guitarra sola.....	2
1.- <i>Guitarpa</i> . Bosque árbol.....	9
1.1.- Isla Mocha. Marzo de 2005.....	11
1.1.1.- Raíces naturales de las raíces musicales.....	11
1.1.2.- Raíces naturales de las semillas de <i>Guitarpa</i>	11
1.2.- Facultad de artes de la Universidad de Chile, sede compañía, Santiago centro.....	13
1.2.1.- Viaje por el tronco y las ramas en el camino a <i>Guitarpa</i>	13
1.2.2.- Viaje por el tronco y las ramas de <i>Guitarpa</i>	14
1.3.- Casa de mi papá, Ñuñoa, Santiago.....	16
1.3.1.- Viaje en busca de una flor en la maraña de ramas sin hojas pululando el inconsciente de <i>Guitarpa</i>	16
1.3.2.- Viaje por ramas de ramas con hojas en el espacio en donde duerme <i>Guitarpa</i>	16
1.3.3.- Encuentro con la floración en las hojas de las ramas de ramas de <i>Guitarpa</i>	18
1.4.- Matta 365, Agua santa, Viña del mar.....	20
1.4.1.- Polinización de un nombre muy cercano a <i>Guitarpa</i>	20
1.4.2.- Polinización del nombre “ <i>Guitarpa</i> ”.....	21
1.5.- Cordillera de Colbún, noviembre de 2005.....	22
1.5.1.- Viaje por los frutos colgando en el follaje genealógico de <i>Guitarpa</i>	22
1.5.2.- Pájaros en el follaje de <i>Guitarpa</i>	23
 Segundo bosquete	
<i>Bird</i> , para violín solo.....	26
2.- <i>Bird</i> . Bosque pájaro: vuelo útopográfico.....	34

2.1.- 33°25`38.51``S.; 70°35`28.70``W.- Casa de mi mamá, Providencia, Santiago.....	36
2.1.1.- Encierro previo al vuelo.....	36
2.1.2.- Vuelo epistolar: carta a Ricardo Rozzi.....	37
2.1.3.- Primer vuelo arbóreo del pájaro.....	39
2.2.- 33°26`31.35``S.; 70°38`14.50``W.- Facultad de arquitectura y urbanismo, Universidad de Chile, Santiago centro.....	40
2.2.1.- Vuelo por la historia de una idea.....	40
2.2.2.- De la idea a la hoja: vuelo descendente (cfr. A de <i>Bird</i>).....	42
2.3.- 33°01`43.22``S.; 71°33`47.58``W.- “Matta 365”. Agua Santa, Viña del Mar.....	46
2.3.1.- Vuelo (u)topográfico por las coordenadas de un espacio boscoso y sus derivaciones topografía a la plasticidad de la palabra bosque- (cfr. B de <i>Bird</i>).....	46
2.3.2.- Vuelo por el mapa (u)topográfico del bosque musical.....	57
2.4.- 33°26`17.59``S.; 70°39`02.50``W.- Plaza de Armas, Santiago centro.....	59
2.4.1.- Vuelo rizado por el bosque de ecos y voces.....	59
2.4.2.- Vuelo rizado por las vetas en la superficie de un escritorio (cfr C de <i>Bird</i>).....	60
2.5.- 33°26`20``S.; 70°39`16``W. Facultad de artes, sede compañía.....	65
2.5.1.- Vuelo por la topografía ideológica de un curso.....	65
2.6.- 32°58`38``S.; 70°39`16``W. Palmas de Ocoa, cercanías de Olmué. Octubre de 2006.....	68
2.6.1.- Descubrir el tótem, inventar, narrar.....	68
2.6.2.- Descubrir el tótem, inventar su entorno, narrar.....	69
2.6.3.- Descubrir el tótem, inventar su entorno, narrar su sentido.....	70
2.6.4.- La danza de los cristales (cfr. D, E y F de <i>Bird</i>).....	72
 Tercer bosque	
<i>Piantao</i> , para piano solo.....	76
3.- <i>Piantao</i> . Bosque rizo.....	81
 Cuarto bosque	
<i>Solaz</i> , para voz sola.....	100

4.- <i>Solaz</i> . El bosque en mi cabeza.....	111
4.1.- El Plateau. Parque nacional la campana.....	113
4.2.- Casa de las flores. El aguilucho, Providencia, Santiago.....	115
4.3.- Plaza Bulnes, Santiago centro.....	118
4.4.- Casa de Andrés Núñez. Pocuro, Santiago.....	124
4.5.- Laguna de la plata, cordillera de Ñuble. Diciembre de 2007.....	127
4.6.- Jardín botánico El salto, Viña del Mar.....	132
4.7.- Facultad de Artes de la Universidad de Chile.....	141
4.8.- Plaza de Armas, Concepción.....	146
4.9- Malalcahuello, Lonquimay, febrero de 2008.....	149
4.10.- Casa de mi mamá, Providencia, Santiago.....	152
Quinto bosque	
<i>¡Cielos!</i> , para violoncello solo.....	156
5.- <i>¡Cielos!</i> El bosque en la piel.....	163
5.1.- Sur: Valdivia, Niebla, punta Curiñanco, Alerce andino, Carelmapu.....	164
5.2.- Casa de las flores. El aguilucho, Providencia, Santiago.....	166
5.3.- Matta 365, Agua Santa, Viña del Mar.....	167
5.4.- Casa de Andrés Alcalde, La Reina, Santiago.....	170
5.5.- Casa de mi mamá, Providencia, Santiago.....	172
5.6.- Norte: desierto de Atacama, salar de Uyuni.....	176
IV.- Bibliografía.....	179
V.- Índice de imágenes.....	184
VI.- Anexo (partitura de “Nada” para dos flautas y dos guitarras)	185

RESUMEN

Si aludimos a la premisa de que toda acción humana -sea cual sea su naturaleza- emerge desde una emoción que la origina, tendremos pues que comprender la procedencia, existencia y devenir de dicha acción desde un acoplamiento inseparable de su fuente emocional; solo así se puede llegar a constituir una conciencia vital de toda experiencia (*todo lo dicho es dicho por alguien*, H. Maturana). De esa manera se puede derivar que el espacio compositivo no tiene sentido sino como toma de conciencia del espesor emocional que ineluctablemente lo forja y que, en definitiva, lo hace devenir experiencia: ahí reside su condición de posibilidad, su fluir energético, su concreción corpórea. Pues bien, basándome en esta premisa, puedo decir que el curso constructivo del presente trabajo, la composición de 5 piezas para un instrumento y 5 escritos referenciales, ha sido articulado a partir de un *tomar* conciencia de la red de experiencias - percepciones, indagaciones, derivaciones, invenciones, figuraciones- que han brotado desde los trayectos o *viajes* emocionales que he realizado a través de los espacios vivenciales, epistémicos, éticos y poéticos en torno a la plasticidad de una idea a la vez general, a la vez particular que resuena en mis interiores desde hace mucho tiempo: el bosque, nombre sustantivo que para esta tesis se comprenderá también como verbo: *bosquear*.

No he buscado definir una idea de bosque en base a la dicotomía significante-significado; por el contrario, comprendo el bosque como una palabra abierta cuya única acotación estará referida a la necesidad de vivir (en) una conciencia biocultural basada en la interrelación de las cosas del mundo (piedra, árbol, musgo, pájaro, hombre, puma, palabra, casa, calle, barrio, texto, intervalo...), que tiende de esa manera a volver a conectar la dolorosa separación entre lo natural y lo cultural -civilización-*barbarie*- para integrar la propia experiencia (la mía y la de todos) en un solo flujo eco-poético que nos une, nos crea, nos iguala; para ello me entregaré radicalmente a la aprehensión derivativa en la multiplicidad de sus flujos de sentido, a la conducción lúdica de las condiciones de posibilidad que su plasticidad permite, y a las posibilidades de re-territorialización transpositiva en todos los lugares que la multiplicidad de trayectos por el ámbito experimental de su existir determinen; es así como concebiré dicho ámbito desde el impulso energético del viaje: viajes por bosques del centro-sur de Chile, viajes por el *bosque* en mi dormitorio (en donde se entrelazan el bosque de la vigilia y del sueño), viajes por el bosque en una plaza, viajes por el bosque en una sala de clases, viajes por el bosque en una calle, viajes por el bosque en un barrio, viajes por el bosque en una partitura arborescente, viajes por el bosque en una psiquis, viajes por el bosque en una comunidad de músicos, viajes por el bosque en una casa, viajes por el bosque en una conversación, viajes por el bosque en un rizo de sonidos-palabras, viajes por el bosque de una idea, viajes por el bosque en mi cabeza, en mi piel, en la posibilidad de sentir-pensar-escribir-vivir *boscosamente*; en definitiva, viajes por la posibilidad de *bosquear*.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis comprende 5 capítulos -que denominaré en adelante *bosquetes*-. Cada *bosquete* consta de una pieza para instrumento solo y un escrito referencial. Cada pieza articula el fluir de un ecosistema musical; cada escrito articula en palabras al heterogéneo fluir experiencial (emocional, epistemológico y poético) que da vida o que se deriva de dicho ecosistema. De acuerdo con lo anterior, se puede comprender el sentido del *bosquete* como un recorrido o viaje vital por los interiores y exteriores boscosos de los lugares físicos y psíquicos que articulan las decisiones de dichos ecosistemas, y también, a la inversa, como un recorrido o viaje vital por los interiores y exteriores boscosos de los ecosistemas poéticos y musicales que dieron forma a un lugar físico o psíquico.

Esta tesis está articulada a partir de 3 palabras, a modo de núcleos coordinativos: 1.- el bosque -la experimentación de la multiplicidad biocultural-; 2.- el lugar -la conciencia del espacio como derivación de, o punto de partida a toda experiencia-; 3.- el viaje -la decisión de comenzar a recorrer, a la manera de los naturalistas del siglo XIX (como Darwin o Domeyko) los pliegues, intersticios, llanuras, ondulaciones, derivas y multiplicidades boscosas, convirtiéndome de esta manera en una suerte de naturalista biocultural que se dispone a viajar por la deriva poética de sus ecosistemas experienciales anotando las huellas de dicha experiencia en un *diario de viaje*. Debido a esta razón, el escrito de cada *bosquete* se compone de un conjunto de lugares físicos -casas, plazas, calles, salas de clase, bosques y espacios silvestres-, al interior de los cuales se suceden (y superponen) *racimos* de viajes de todo tipo -físicos, psíquicos, filosóficos, poéticos, oníricos, sociales, etc-, de manera que la mixtura entre el viaje vital y el lugar (o nicho) viajado, da como resultado la experiencia del bosque: el bosque como espacio y el bosque como acción que se proyecta en los trazados que el viajero compositivo -la guitarra de *Guitarpa*, el violín de *Bird*, el piano del *Piantao*, la voz del *Solaz*, el violoncello de *¡Cielos!*- articula en diferentes ecosistemas biomusicales, y los trazados que viajero biocultural (Yo y los otros de mis bosques) observa, recorre, describe, inventa, escribe y, componiendo, experimenta, tomando notas en su diario, por cierto.

Cada *bosquete* está inserto en un campo biocultural acotado a un dominio epistemológico particular. A saber:

1.- el primer *bosquete* (*Guitarpa*: bosque árbol) corresponde al campo epistemológico de lo arborecente, entendido como metáfora y también como experimentación de una manera de observar, pensar y figurar el mundo desde la ramificación de sus unidades “troncales”, de modo que los viajes por los lugares de este bosque tendrán el influjo derivativo del árbol: figura y modelo del orden, digamos, *cartesiano* de proliferación de la materia musical y vital.

2.- El segundo *bosquete* (*Bird*: bosque pájaro), se relaciona a su vez con la figura del pájaro y con lo que se sucede luego de experimentar la conciencia espacial del vuelo a diferentes alturas y

velocidades por los lugares de dicho bosque, desencadenando con ello la experimentación de una voluntad topográfica de los espacios bioculturales y poético-musicales.

3.- El tercer bosque (*Piantao*: bosque rizo) está articulado en base a la experimentación radical de la multiplicidad boscosa del devenir: el rizo y el rizoma encarnados en el acto de la escritura, el (des)orden producto de la intersección poli-direccional de viajes por una heterogénea diversidad de lugares, y el intento de conducir la locura de dicho rizo en el espacio compositivo del *Piantao*.

4.- El cuarto bosque (*Solaz*: el bosque en mi cabeza) se verá envuelto en el impulso energético de los rayos de sol que se diseminan cada día de nuestras vidas en los *follajes* de nuestras cabezas y en los (eventuales) rayos poéticos que emergen desde dichos follajes tomando la forma de la voz, de la escritura, de la poesía y del canto.

5.- Finalmente el campo epistemológico del quinto bosque (*¡Cielos!*: el bosque en la piel) se figura como una ventana abierta a experimentación de la piel ecosistémica de lo poético a partir de la experimentación en la piel de un cuerpo de cuerdas frotadas (violoncello); y la experimentación en la piel biocultural de mis otros. Es por eso que en el escrito de este bosque, otros viajeros cercanos a mí (y mencionados en el decurso de bosques anteriores) compartirán palabras en un espacio escritural que deviene “piel de pieles habitando mi piel”.

Es importante mencionar que al interior de cada escrito se podrán encontrar imágenes fotográficas capturadas desde varios lugares, las que, de algún modo, aluden visualmente al campo epistemológico de cada bosque.

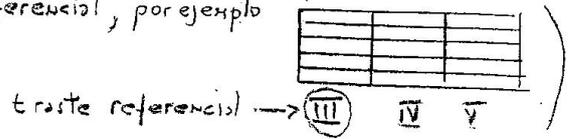
Por último solo queda agregar que si bien los bosques están numerados sucesivamente desde el primero al quinto, dejo abierta la posibilidad de recorrer esta tesis de la manera como se recorre un bosque, esto es, a través de cualquier espacio relacional que los heterogéneos pliegues y surcos de su topografía propicien, pues las interrelaciones entre cada bosque, cada lugar, y cada viaje, crepitan en todas direcciones...

PRIMER BOSQUETE

Guitarpa para guitarra sola

Indicaciones:

1.- $\overline{\text{III}}$: indica posición; el número romano indica su correspondiente traste en la guitarra la posición abarca dos trastes por encima del traste referencial, por ejemplo



2.- \diamond = indica armónico (sonido rasado)

3.- En la sección \textcircled{E} , $\text{g}\sharp$ indica la señal de afinación de la cuerda -en este caso sol (3)- al aire pudiendo tener 3 estados de afinación: $\text{g}\flat$ - g y $\text{g}\sharp$. De acuerdo con esto, en la sección \textcircled{E} todas las cuerdas van a estar al aire, y el movimiento de alturas va a estar determinado por el estado de afinación de las cuerdas, girando los clavijas un semitono por arriba o por debajo de la afinación "normal" de la guitarra. A saber:

- Cuerda 6 = E (mi) → $\text{E}\flat$ - E - $\text{E}\sharp$
- Cuerda 5 = A (la) → $\text{A}\flat$ - A - $\text{A}\sharp$
- Cuerda 4 = D (re) → $\text{D}\flat$ - D - $\text{D}\sharp$
- Cuerda 3 = G (sol) → $\text{G}\flat$ - G - $\text{G}\sharp$
- Cuerda 2 = B (si) → $\text{B}\flat$ - B - $\text{B}\sharp$
- Cuerda 1 = E (mi) → $\text{e}\flat$ - e - $\text{e}\sharp$

4.- los sostenidos (\sharp) y bemoles (\flat) alteran solo la nota que acompañan.

Guitarpa para Gustavo Solis

$\text{♩} = 81$

Guitarra

f

sinde

A

legato VIII

B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Handwritten musical score for guitar, measures 19-35. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Roman numerals (I-X) are placed above the staff to indicate chord positions. A circled 'C' is above measure 23, and a circled 'D' is above measure 31. A circled '0' is above measure 30. A circled '1' is above measure 32. A circled '2' is above measure 33. A circled '3' is above measure 34. A circled '4' is above measure 35. A circled '5' is above measure 35. A circled '6' is above measure 35. A circled '7' is above measure 35. A circled '8' is above measure 35. A circled '9' is above measure 35. A circled '10' is above measure 35. A circled '11' is above measure 35. A circled '12' is above measure 35. A circled '13' is above measure 35. A circled '14' is above measure 35. A circled '15' is above measure 35. A circled '16' is above measure 35. A circled '17' is above measure 35. A circled '18' is above measure 35. A circled '19' is above measure 35. A circled '20' is above measure 35. A circled '21' is above measure 35. A circled '22' is above measure 35. A circled '23' is above measure 35. A circled '24' is above measure 35. A circled '25' is above measure 35. A circled '26' is above measure 35. A circled '27' is above measure 35. A circled '28' is above measure 35. A circled '29' is above measure 35. A circled '30' is above measure 35. A circled '31' is above measure 35. A circled '32' is above measure 35. A circled '33' is above measure 35. A circled '34' is above measure 35. A circled '35' is above measure 35. A circled '36' is above measure 35. A circled '37' is above measure 35. A circled '38' is above measure 35. A circled '39' is above measure 35. A circled '40' is above measure 35. A circled '41' is above measure 35. A circled '42' is above measure 35. A circled '43' is above measure 35. A circled '44' is above measure 35. A circled '45' is above measure 35. A circled '46' is above measure 35. A circled '47' is above measure 35. A circled '48' is above measure 35. A circled '49' is above measure 35. A circled '50' is above measure 35. A circled '51' is above measure 35. A circled '52' is above measure 35. A circled '53' is above measure 35. A circled '54' is above measure 35. A circled '55' is above measure 35. A circled '56' is above measure 35. A circled '57' is above measure 35. A circled '58' is above measure 35. A circled '59' is above measure 35. A circled '60' is above measure 35. A circled '61' is above measure 35. A circled '62' is above measure 35. A circled '63' is above measure 35. A circled '64' is above measure 35. A circled '65' is above measure 35. A circled '66' is above measure 35. A circled '67' is above measure 35. A circled '68' is above measure 35. A circled '69' is above measure 35. A circled '70' is above measure 35. A circled '71' is above measure 35. A circled '72' is above measure 35. A circled '73' is above measure 35. A circled '74' is above measure 35. A circled '75' is above measure 35. A circled '76' is above measure 35. A circled '77' is above measure 35. A circled '78' is above measure 35. A circled '79' is above measure 35. A circled '80' is above measure 35. A circled '81' is above measure 35. A circled '82' is above measure 35. A circled '83' is above measure 35. A circled '84' is above measure 35. A circled '85' is above measure 35. A circled '86' is above measure 35. A circled '87' is above measure 35. A circled '88' is above measure 35. A circled '89' is above measure 35. A circled '90' is above measure 35. A circled '91' is above measure 35. A circled '92' is above measure 35. A circled '93' is above measure 35. A circled '94' is above measure 35. A circled '95' is above measure 35. A circled '96' is above measure 35. A circled '97' is above measure 35. A circled '98' is above measure 35. A circled '99' is above measure 35. A circled '100' is above measure 35.

* = posición 0 (los armónicos serán artificiales)

Handwritten musical score for guitar, measures 37-54. The score includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords and figured bass notation. A circled 'E' with a '*' 2 is marked above measure 44. A sequence of chords is written in a box: E4-b4-d4-g4-H4-e4. Other chords are boxed and labeled with letters and accidentals.

* 2 posición -1 (clavijas); los armónicos serán naturales

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves of music. The notation includes treble clefs, various chords, and dynamic markings.

Staff 1 (Measures 73-74): Chords: E4, G#4, D#4, D4, Hb4, Eb4, G4, E4. Dynamics: p, ff.

Staff 2 (Measures 75-76): Chords: D#4, H4, E4, D4, H#4. Dynamics: p, ff.

Staff 3 (Measures 77-78): Chords: H4, D#4, G#4, E4, D4, H4, Eb4. Dynamics: p, ff.

Staff 4 (Measures 79-80): Chords: E4, D4, G#4, D#4, E4, E#4, Eb4. Dynamics: p, ff.

Staff 5 (Measures 81): Chords: G#4, G4, Gb4, G4. Dynamics: p.

Annotations:

- Measures 73-74: *y*, *z*
- Measure 75: *ff*
- Measure 76: *ff*
- Measure 77: *p*
- Measure 78: *ff*
- Measure 79: *p*
- Measure 80: *ff*
- Measure 81: *y*

Handwritten notes:

- Measure 80: *Dejan acesonan a kalis a lingwin*
- Measure 81: *Sis. Hye 2006*

Four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, provided for additional notation.

DIARIO DE VIAJE

1.- “GUITARPA” para guitarra sola

Bosque árbol:

Crecimiento arborescente

“Hace mucho tiempo, en tierras etruscas, una loba amamantó y cuidó a dos hermanos abandonados en el bosque por su madre Silvia, hija del expulsado rey Numitur, para salvarlos de una muerte segura en manos del usurpador Amulio, decidido a matar toda posible descendencia del depuesto gobernante. Luego de ser amamantados por la loba durante un tiempo, fueron encontrados y criados por un pastor y su esposa. Al crecer y descubrir su origen regresaron al reino que los vio nacer, mataron al monarca ilegítimo y restituyeron el trono a su abuelo. En señal de gratitud, el repuesto rey les propuso gobernar juntos, sin embargo ellos decidieron volver al mismo lugar donde bebieron la leche salvaje. Allí fundaron Roma, la ciudad infinita”¹

¹ Relato extraído de una colección de antiguos mitos y leyendas universales narrados y editados artesanalmente por Marcos Sudiabre, hombre sabio, caminante de la patagonia y contador de cuentos a todo aquel que encontrase en su camino y quisiese escucharlo y recibir uno de sus libros.



Imagen 1

1.1- Isla Mocha. Marzo de 2005.

“Viajes por las raíces y semillas de *Guitarpa*”

1.1.1.- Raíces naturales de las raíces musicales: “...y luego de haber orillado la mitad de la isla nos encontramos con un antiguo y alto faro que aún parecía entregar lumbre a las embarcaciones que por ese lado de la costa surcan la noche. Al acercarnos, distinguimos una escalera que ascendía en espiral por el exterior de la estructura; nos miramos, esbozaste una graciosa sonrisa como de aviso, te tome la mano y comenzamos a subir. La escalera era angosta y solo nos separaba del vacío una baranda lo suficientemente expuesta como para que una persistente sensación de vértigo nos acompañara durante todo el ascenso. Al cabo de unos minutos llegamos a la punta. En ese lugar una pequeña terraza rodeaba el cubículo que protegía de vientos y lluvias a la lámpara giratoria y a un pequeño motor que seguramente la impulsaba. Desde allí pudimos tener una vista abierta a los cuatro puntos cardinales: hacia el norte se extendía una larga playa surcada de lagunas de irregular tamaño, por entre las cuales serpenteaba la huella que nos había conducido hasta este lugar; hacia el poniente, un heterogéneo mosaico de espuma, olas, un barco a lo lejos y millares de puntos de luz, se perdían en el horizonte; hacia el sur se multiplicaban los pliegues de una gran duna, interrumpida por un brazo de monte que caía abruptamente a la rompiente misma de las olas; hacia el este, cubriendo casi por entero la extensa serranía de esta isla, se desplegaba el bosque, nuestro destino, en cuyo interior encontraríamos las raíces que impulsarían el devenir poético de nuestras vocaciones, yo en los bosques musicales, tú en los bosques plásticos. Pues bien, bajamos del faro y caminamos, con el sol y el viento impulsando nuestros pasos, rumbo a la crepitante espesura del horizonte boscoso”².

1.1.2.- Raíces musicales de las semillas de *Guitarpa*³: “*Nada*” marca un grado cero en mi acontecer compositivo. Antes de “*Nada*” la actitud de dispersión y perplejidad que solía tener con los asuntos del mundo provocaban una constante sensación de incertidumbre en mí y en los otros: podía llegar a habitar intensamente un espacio, como también abandonarlo sin dar explicaciones. A su vez, el paradigma compositivo de la escuela en la cual estudiaba -la Universidad Católica de Santiago-, fomentaba en la actitud compositiva de sus alumnos la apariencia de una soltura formal que deliberadamente pasaba por alto los interiores moleculares de dicha forma, actitud de la cual siempre desconfié: ¿es verdaderamente importante la aprehensión de una soltura formal en un dominio tan estructuralmente íntimo como la composición? ¿es posible empaparse de los interiores y sedimentos del lenguaje musical en un espacio que promueve la rapidez?. Luego del inevitable y doloroso quiebre con dicha institución, quedé flotando en la nada. Sin embargo, de la nada volví a recorrer los bosques; de la nada llegó el amor; de la nada me acogió una bella comunidad de

² Citado de un antiguo escrito encontrado en una de mis libretas de anotaciones.

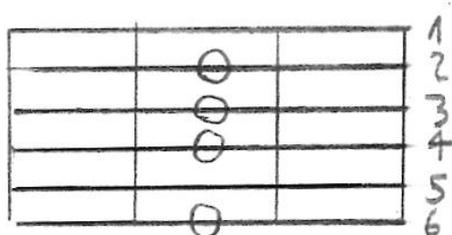
³ Cfr. “*Nada*” para dos flautas y dos guitarras. Compuesta entre 2002 y 2004

músicos en Valparaíso; y de la nada comenzó, a tropezones, la experiencia del rigor. Así, entre los pliegues de esos cuatro espacios, brotaron cuatro sonidos germinales que comenzaron a forjar la composición de “Nada”. Entretanto, volví a la universidad y con serenidad pude terminar lo que había dejado inconcluso. Pasaron 2 años desde aquel brote y un buen día anoté los últimos sonidos de la “Nada”. Después vendría el viaje a la isla Mocha y el encuentro con la posibilidad de concebir bosques musicales. Ya en el Magíster, y luego de recorrer junto a mi maestro la partitura de la “Nada”, encontramos en esos últimos sonidos las semillas para comenzar el bosque-Arbóreo de “Guitarpa”. “Dime Alvaro, ¿cuál fue la última música que compusiste?, ¿”Nada”? Bien, comencemos desde ahí. A ver, díctame las 4 últimas notas de la última página: si, re, do#, do. Bien, ahora dime el primer acorde que haces cada vez que tomas la guitarra. Ahá!! Como en el bossa nova, ¿no es así, ¡eh!? sexta, cuarta, tercera y segunda cuerdas presionadas a partir de un espacio entre trastes. ¡Ya!, ahora toma la guitarra y comienza a tocar solo acordes de bossa nova... ¡ahá! veo que solo tienen un rango de tres espacios y siempre en esas cuatro cuerdas. Eso, sigue tocando, ahora...detente! ¿Qué nota tienes en la sexta cuerda? ¿Un do?, mira que coincidencia, la última nota “Nada”. Bien, desde ese do comenzarás a componer Alvaro, con toda la saudade...”.

Ej. 1 Raíces y tronco



Posición en la guitarra



1.2.- Facultad de artes de la Universidad de Chile, sede compañía, Santiago centro.

“Tronco y ramas de *Guitarpa*”

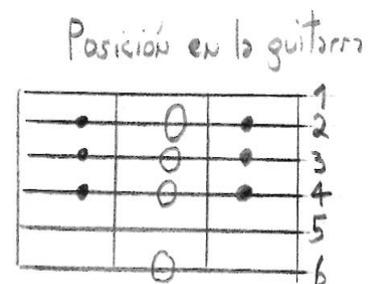
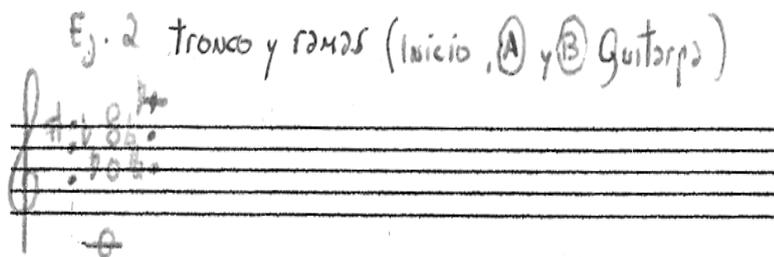
1.2.1.- Viaje por el tronco y las ramas en el camino a *Guitarpa*: Detenido en el inicio del paseo Bulnes, sobre la tumba de O'Higgins, frente a las añosas puertas del palacio de gobierno, rodeado de los edificios de la defensa nacional y bajo un cielo color sepia humeante, decidiré mi rumbo: puedo tomar Morandé o puedo tomar Teatinos. Como hoy me movilizo en bicicleta, tomaré Morandé. El desordenado tránsito de esa calle me hace ir a muy baja velocidad, por lo que me dedico a mirar el paisaje al pulso de mi pedaleo. A mi izquierda, el vituperado palacio de gobierno y sus señoriales ventanales -cuyos balcones alguna vez tuvieron vida cívica- se extiende a lo largo de la primera cuadra, custodiado por gallardos y casi extáticos soldados de verde enhiestos en su orgullosa labor. Inmediatamente después del desdichado palacio, una plaza enarbola su sombra y da cobijo a las personas, perros y palomas que comen, conversan, copulan, fuman, reposan y duermen bajo sus árboles, y caminan por sus extremidades encementadas. A mi derecha, se despliega una ininterrumpida sucesión de edificios ocupados con diversos fines (ministerios, bancos, oficinas comerciales, notarias, oficinas de abogados, centros médicos y hoteles al paso, para que los oficinistas puedan relajarse un rato a la hora del almuerzo); puestos de diarios, revistas y golosinas; pozas de ¿agua? sobre cuyo origen conozco dos versiones: la primera versión explica que son producidas por el derretimiento de los residuos emanados del constante flujo de refrigeración que opera en las cajas que acondicionan el aire de las oficinas de cada uno de los pisos de esos edificios; la otra versión, algo más oscura aunque no menos verosímil, señala que el sistema de desagüe de dichos edificios fue mal diseñado, por lo que las gotas que caen formando charcos no son sino restos de aguas ya usadas... . Transito alternando entre la calle y la vereda -cuando en la calle los automovilistas entran en guerra por un pedazo de vía y un ciclista con su bicicleta se convierten en estorbos y potenciales víctimas, me subo a la vereda; cuando en la vereda los peatones se declaran la guerra por un bloque de cemento y el ciclista con su bicicleta se convierten en los culpables de los males del mundo, me bajo a la calle; mas, cuando ambos, automovilistas y peatones, entran en guerra simultáneamente, no queda más que detenerse, observar atentamente el combate, mirar a los ojos de algún combatiente y preguntarle en qué momento de la vida se le quedó atascada la generosidad, o quizá pedirle que por favor respire y compartamos juntos un trozo de aire, u otro comentario como aquellos. Llegando a Huérfanos el paisaje se multiplica, me detengo en una esquina y observo: troncos enfermos de árboles enrejados; señores de aire mercurial paseando con gran parsimonia con su diario bajo el brazo; perros cívicos respetando las luces de los semáforos; señoras y señoritas bien condimentadas interpretando un concierto para tacones de diverso grosor y longitud; señores arreglándose la corbata escondidos en anteojos oscuros tras los vidrios polarizados de vehículos blindados; dos jóvenes enormes y rosados, sosteniendo en sus espaldas

unas mochilas enormes y coloridas, articulando enormes palabras provenientes de una lengua -no sabría decir si enorme- propia de una pequeña nación que alguna vez quiso ser enorme; oficinistas hablando solos, oficinistas hablando del ayer, oficinistas absortos, oficinistas entrando y saliendo, oficinistas mirando furtivamente fragmentos relativamente llamativos de otros y otras oficinistas, oficinistas perdiéndose en las esquinas y en las bocas de los edificios, oficinistas asomándose a las ventanas de los pisos superiores de los edificios, cafeterías atiborradas de oficinistas y señoritas sirviendo café y ego a los oficinistas, oficinistas con colleras, oficinistas sin colleras, oficinistas con pollera corta, oficinistas con pollera larga, oficinistas con trajes de sastre, oficinistas con ganas de traje...; he llegado. Cúmulos de jóvenes yacen rumiando no se que pastos en la entrada del Conservatorio Nacional de Música y Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entro con mi bicicleta, el señor de la puerta por tercera vez me desconoce y me pide alguna identificación, se la doy y por tercera vez me dice: “ah ya, pase”. Subo las escaleras de este noble edificio leyendo los carteles adosados a los muros. Llego al segundo piso y me encuentro con las oficinas administrativas y una señorita muy joven atendiendo el mesón de pagos; sigo al tercer piso: allí trabaja la dulce Angélica, a su lado una mujer cuyo nombre no conozco, también el Decano y su corte; en el cuarto piso se ubica la biblioteca hacia el sur y salas de clase hacia el norte; en el quinto piso veo guitarristas tocando aquí y allá, repitiendo sin respirar, tocando y conversando, tocando y mirando, tocando y hablando por celular; tocando y luego limándose las uñas, tocando y leyendo y viendo un notebook, tocando y mirando al vacío. Llego al sexto piso, me encuentro de frente a dos hombres uno de los cuales le dice al otro -no sin una elocuente estampa de suficiencia-: “...sí, me voy el próximo mes a Madrid y luego a París en donde estrenarán un obra mía para orquesta, así que como verás ando *a full* con este asunto de la visa, tu sabes. Oye, a propósito de obras ¿has visto a Aliosha? ando tratando de ubicarlo...” . Miro de soslayo, no ubico al que habla -aunque intuyo que pronto lo ubicaré. Luego me dirijo a la sala 609 norte, golpeo, abren. Me recibe mi maestro con mirada chispeante, tiza en la mano y rostro empolvado de tanto trabajar en la pizarra, “hola Andrés, hola Franklin, hola Rodrigo, sí... perdón por el atraso, es que las calles estaban atiborradas y me quede atascado en una esquina.”.

1.2.2.- Viaje por el tronco y las ramas de *Guitarpa*: la música comienza con una sucesión irregular de acordes secos y resonantes que se enlazan buscando la mayor cercanía posible entre sus voces. El espacio potencial de estos acordes en la guitarra está dado por una *posición formante*⁴ que

⁴ El concepto *posición formante* tiene aquí su sentido en base a un espacio corpóreo-constructivo en potencialidad de formación, digo corpóreo, pues basa sus límites operativos en un espacio acotado de la guitarra (tres trastes sucesivos); digo constructivo, pues desde dicho espacio se pueden comenzar a calcular las condiciones de posibilidad que determinaran el hábitat posible del juego musical. Es necesario agregar que dicha definición -posición formante- se podría emparentar con la definición de “formante” derivada del acervo compositivo construido por Andrés Alcalde, mi maestro, y cuyo campo de manifestación reside en la localización analítica de microscópicas células interválicas a partir de las cuales se articulan flujos musicales en diversos momentos

consta de dos conjuntos de sonidos complementarios entre sí, a saber: **1.2.2.1.-** un primer conjunto de cuatro sonidos troncales dispuestos a lo largo de un eje que, en la guitarra, equivale a un espacio entre dos trastes consecutivos. Estos sonidos estarán ordenados de la siguiente manera: un sonido basal en la sexta cuerda -desde el cual se construye la posición- y tres sonidos estratos en la cuarta, tercera y segunda cuerdas respectivamente; **1.2.2.2.-** un segundo conjunto de seis sonidos ramales que nacen a partir del entorno cromático circulando alrededor de los tres sonidos estratos pertenecientes al primer conjunto (cada sonido ramal estará ubicado a un semitono por arriba y por debajo de cada sonido estrato, es decir, a un espacio por arriba o por debajo del tronco de la posición). El movimiento de esta música estará forjado entonces a través de dos pasos secuenciales: el primero corresponde a una multiplicación sucesiva de sonidos basales enlazados a partir de tres intervalos posibles: semitono, tono y tercera menor⁵. Sobre estos sonidos se sostendrá un acorde de cuatro notas que recorrerá uno de muchos caminos posibles en una posición. Si consideramos los intervalos entre los sonidos basales, podemos deducir entonces que la distancia entre posiciones será relativamente pequeña, por lo que el segundo paso corresponderá a la construcción de los acordes a partir de cada sonido basal preocupándose de recorrer los interiores del tronco y las ramas constituyentes de una posición buscando la menor distancia interválica posible entre sus sonidos con respecto a los sonidos del acorde que le antecede, figurando así un juego de intersecciones posturales: un bosquete espeso de árboles cuyos troncos y ramas se entrelazan.



culturales de la historia musical; por ejemplo, se podría citar la “formante” *weberniana* de semi-tono y tercera menor; o bien la “formante” *schoenbergiana* de cuarta y tritono, entre otras.

⁵ Intervalos posibles en el ámbito de cuatro sonidos “Nada” que dan curso a esta música: do-reb-re y si (referidos en 1.1.2 “raíces musicales de la semillas de “Guitarpa”).

1.3.- Casa de mi papá, Ñuñoa, Santiago.

“Hojas y flores en ramificaciones de ramas de *Guitarpa*”

1.3.1.- Viaje en busca de una flor en la maraña de ramas sin hojas pululando el inconsciente de *Guitarpa*: Busco a una mujer en un luminoso día con el cielo azul intenso. No se su nombre, no conozco su voz, no obstante retengo de ella la imagen imprecisa de una mujer hecha de muchas mujeres circulando en mi memoria: un mosaico de mujer. La busco en plazas sin árboles y marañas de calles semiabandonadas. Camino ansioso; mis ojos alerta y mi corazón latiendo con fuerza me conducen entre los pasajes y escalinatas de una fisonomía que bien podría asemejarse a la plataforma de las torres de San Borja. Corro, jadeo, miro al cielo y no la encuentro; me desespero... Sin saber cómo, llego a un vasto espacio atiborrado de numerosas e irregulares hileras de sábanas blancas colgadas de cuerdas extendidas a lo largo del recinto. Son muchas, son suaves, y el viento que corre las ondula. Al poco andar, comienzo a sentir vértigo entre las incesantes hileras de sábanas flameando como banderas neutras, entrelazándose unas con otras, enredando sus pliegues en mi cuerpo y devorando los rayos de sol que logran penetrar el límite superior de este laxo laberinto. Trato de correr, me tropiezo, me tiendo en el suelo para avanzar reptando y también resulta estar tapizado de sábanas blancas y suaves. Son tantas capas de sábanas dispuestas en todas direcciones que, así como las rompientes de oleajes superpuestos no dan descanso a las húmedas arenas de la orilla, asimismo no termino de salir de una hilera cuando ya estoy entrando en la siguiente. Al cabo de un rato me inunda la sensación de haber estado desde siempre en este remolino. Sin embargo, en el lapso de lo que dura la vida de un chubasco, el laberinto de sábanas queda atrás, y el fulgor del sol resplandece nuevamente ennegueciéndome. Al reponerme, me percato que una pálida y serena mujer me mira fijamente desde un lugar aún no diezmado por el desaforado laberinto: es ella, la mujer de mujeres. Me acerco, siento que mi cuerpo se relaja y mis latidos se estabilizan. Le hablo: “por favor, dame una foto tuya”; ella me responde -con implacable decisión-: “no, no te daré mi fotografía; pero sí te voy a dar el negativo...”

1.3.2.- Viaje por ramas de ramas con hojas en el espacio en donde duerme *Guitarpa*: abro un ojo, luego el otro, saco mis manos de las sábanas blancas y suaves, me toco los párpados, estiro mis extremidades con profusión y me asomo a la ventana para abrir la cortina. **1.3.2.1.-** Desde la ventana del dormitorio más pequeño del departamento de mi padre, ubicado en el tercer piso de un edificio amarillo construido en 1987 en un sector de Ñuñoa denominado “residencial” por unos, “típico de clase media” por otros, e incluso “pintoresco te diré” por los demás, todos los cuales -provenientes de otras habitaciones que forman parte de otras casas, departamentos, mediaguas, rucas, u otro tipo de viviendas, construidas en este u otros sectores ubicados en esta u otras comunas al interior de ésta u otras ciudades, pueblos, campos, llanuras o serranías constituyendo la geografía de esta u otras naciones que atiborran de límites a éste u otros continentes navegando a la deriva por

la superficie y en las profundidades de este planeta- emiten esos comentarios al pasar, con mayor o menor fugacidad (de acuerdo al medio que las movilice y el ánimo que las determine) por las cercanías del departamento que habito, decía entonces que desde la ventana se puede ver una calle re-asfaltada, una hilera de antiguas casas de diversa figuración y estado de conservación, veredas de adoquines formando arabescos, y añosos árboles que en días como éste, cuando el viento de otoño se comienza a colar entre los recovecos de la ciudad, mecen y rozan sus voluminosos follajes verde agua casi amarillentos, produciendo en ese vaivén un envolvente sonido. Los autos pasan, la gente pasa, el viento pasa, las nubes pasan, las hojas caen, los faroles duermen. Abro un tercio de la ventana y el frío de la mañana me activa y me incita a saludar a todo objeto animado o inanimado transitando a través mi campo visual. Luego de un buen rato de continua indiferencia de los objetos, un perrito atiende mi saludo; se detiene, me mira y ladea su cara multicolor: él mueve la cola y yo muevo la mano. El ruido de una moto con su motociclista jadeante nos desconcentra a ambos; el perrito se va ladrando tras la moto, y yo lo miro hasta que desaparece del fragmento de mundo que penetra primero mi ventana, luego el filtro óptico de mis anteojos -que, por cierto, me había colocado después de abrir las cortinas, no sin antes limpiarlos con un pañito especial gentileza de una buena mujer que al ver mis gafas excesivamente sucias se ofreció a limpiarlas-, después los sensores abiertos de mis globos oculares, posteriormente los conos y bastones habitando los conductos nerviosos, y finalmente esa extraña, complicada, y a veces tan pesada máquina gris que todo lo amasa -tal como el demiurgo amasa la materia de barro de que se compone el mundo creando con ella a los hombres. **1.3.2.2.-** Entonces miro hacia adentro: la habitación es pequeña y tiene la figura de un rectángulo. Las paredes correspondientes a los lados menores se orientan hacia el norte y hacia el sur respectivamente; las paredes correspondientes a los lados mayores lo hacen hacia el oriente y el poniente. **1.3.2.2.1.-** Justo en la esquina producida entre la pared norte y la pared oriente, yace la cabecera de mi vieja cama de fierro, bajo la cual conservo diversos objetos remanentes: fotografías, negativos, cartas y un sin fin de papeles acumulados por el paso del tiempo. **1.3.2.2.2.-** Apoyado en la pared que da al poniente, se yergue un estante de 5 niveles colmados de libros y piedras y polvo y una araña tigre amiga: **1.3.2.2.2.1.-** en el primer nivel un conjunto de libros que mi papá ya no lee; **1.3.2.2.2.2.-** en el segundo nivel, libros de poesía universal; **1.3.2.2.2.3.-** en el tercer nivel, libros de filosofía; **1.3.2.2.2.4.-** en el cuarto nivel, literatura hispanoamericana; **1.3.2.2.2.5.-** en el quinto nivel, literatura del resto del mundo. **1.3.2.2.3.-** Hacia el lado norte se extiende la ventana, revestida por una cortina rojiza colgando de un soporte que pareciera aspirar a ser el émulo de una lanza medieval: en uno de sus extremos se perfila una especie de empuñadura atornillada a la pared poniente; en el otro, afirmándose solamente a presión en la pared oriente, una filosísima y triádica punta (un triángulo compuesto por un ángulo central de 10° ejerciendo la presión contra la pared, y dos ángulos laterales de 85° menos

profundos pero igualmente filosos) lo bastante sugestiva como para calcular cinco posibles efectos si, por alguna imponderable causa, llegara a desprenderse: **1.3.2.2.3.1.-** si estuviera mi cuerpo acostado de espalda con la nuca en la almohada, caería directo a mi sien izquierda; **1.3.2.2.3.2.-** si me encuentro con el estómago y el rostro hacia la cama -como niño sollozante- se clavaría en mi sien derecha; **1.3.2.2.3.3.-** si estoy apoyado en mi hombro derecho de cara al estante, lo haría directo a mi nuca; **1.3.2.2.3.4.-** si por esos acomodos del sueño me apoyo en el hombro izquierdo, mirando hacia la pared oriente, la temida punta se ensartaría en algún lugar de mi nariz (o tal vez en un ojo); **1.3.2.2.3.5.-** y si me llegara inclinar para abrir o cerrar la cortina, y si justo por alguna desestabilización, propia o ajena, me aferrara fuertemente a ella, y si por efecto de la presión ejercida por mi peso se aflojaran los tornillos que sostienen la empuñadura de la temida lanza, y si la lanza se viniera abajo, lo haría clavando su punta lateral entre la arteria carótida y la yugular, un poquito mas arriba de mi corazón. **1.3.2.2.4.-** En el lado sur se encuentra la puerta y el armario, en cuyo interior duermen mi ropa y las partituras.

1.3.3.- Encuentro con la floración en las hojas de las ramas de ramas de *Guitarpa*: Abres el armario, sacas los papeles, te calas el poncho de castilla, caminas por el pasillo que conduce al comedor, enciendes la luz, dispones los implementos en la mesa de vidrio -la primera página de música, muchas páginas en blanco, regla, lápices, goma de borrar- y te dispones a experimentar nuevamente el heterogéneo estado que es componer: observas lo ya compuesto, desconstruyes lo observado; piensas, esbozas lo pensado, ensayas el esbozo, una, otra y otra vez, llenas dos páginas de trazos y los sonidos se empiezan a enroscar, una tormenta nocturna arrecia y arremolina el juego, se te revuelven los sucesivos ensayos -es la visión que imperceptiblemente se te nubla, te justificas-, detienes la revuelta. Te levantas y caminas por la habitación dando círculos de león enjaulado; ya casi al borde del mareo te ordenas y retomas el punto inicial: observas, piensas, escribes, reulas, cierras los ojos, invocas a alguien -con un fervor que no conoce el día-; descubres la llegada de fantasmas y con ellos nuevamente el sacudón huracanado del sueño...; visualizas: o la *querida cama* o la perturbadora vigilia; decides permanecer en la vigilia; te envuelves entonces en los cuerpos figurados desde los esbozos de tus observaciones y descubrimientos; inventas un juego (encontrar los objetos escondidos en cada cuerpo ya figurado), sigues el impulso del juego respirando, impulsando y relajando por igual el movimiento hasta que desatas el nudo. Vas a la ventana; sientes los signos del amanecer y enumeras por última vez las observaciones, descubrimientos e invenciones brotadas en esta vigilia: **1.3.3.1- Observaciones:** son diez los posibles sonidos que derivan del tronco y las ramas constituyentes de una posición: **1.3.3.1.1.-** cuatro sonidos en el tronco (cualquier espacio entre trastes consecutivos de la guitarra): uno en la base (cuerda 6) y uno en cada uno de los tres estratos superiores (cuerdas 4, 3 y 2); **1.3.3.1.2.-** tres sonidos en las ramas descendentes (equivalentes al entorno cromático inferior de los

tres estratos del tronco); **1.3.3.1.3.-** tres sonidos en la ramas ascendentes (que equivalen al entorno cromático superior de los tres estratos del tronco). **1.3.3.2.-** Descubrimientos: dos grupos de ausencias en una posición. **1.3.3.2.1.-** un grupo de sonidos ausentes subdivididos a su vez en dos sub-grupos: **1.3.3.2.1.1.-** un primer sub-grupo de seis sonidos circunstancialmente ausentes de todo acorde, los cuales, estando dentro del universo posible de sonidos en una posición, no aparecieron en un recorrido específico de ésta por la deriva del juego -considerando el total de diez sonidos constituyentes de una posición y el total de cuatro sonidos que un acorde extrae de la misma, en todo acorde siempre habrá seis sonidos ausentes-; **1.3.3.2.1.2.-** un segundo sub-grupo de dos sonidos estructuralmente ausentes del universo posible en una posición, uno a un semitono y otro a una tercera mayor desde sonido basal de una posición -considerando el total cromático de doce sonidos del sistema temperado y el total de diez sonidos posibles en una posición, en toda posición existirán dos sonidos ausentes-; **1.3.3.2.2.-** un grupo de dos cuerdas ausentes -cuerdas 5 y 1. **1.3.3.3.-** Invenciones: a partir de las observaciones y descubrimientos anteriormente enunciados nace el siguiente juego: **1.3.3.3.1.-** hacer aparecer las ausencias en cada posición presente en el fragmento B de la música ya compuesta; **1.3.3.3.1.1.-** hacer aparecer los sonidos circunstancialmente ausentes en el tronco o las ramas de cada una de las posiciones implícitas en cada acorde arpegiado de B; **1.3.3.3.1.2.-** hacer aparecer los sonidos estructuralmente ausentes de las posiciones presentes en B; **1.3.3.3.1.3.-** conservar los sonidos basales -los cuales no tienen ausencias posibles por ser estos carentes de ramas cromáticas que amplíen su espacio-; **1.3.3.3.2.-** disponer los dos sonidos estructuralmente ausentes de una posición en las cuerdas hasta ahora ausentes de la guitarra (el sonido ausente que está en relación de semitono con la nota basal se dispondrá en la cuerda 1; el sonido ausente que está en relación de cuarta con la nota basal, lo hará en la cuerda 5). **1.3.3.3.3.-** hacer florecer los negativos de esta música arbórea.

Ej. 3 Ramificaciones de ramas (©, © Guitarp)

Posición en la guitarra

1.4.- Matta 365, Agua santa, Viña del mar.

“Polinizaciones en el ecosistema de *Guitarpa*”

1.4.1.- Polinización de un nombre muy cercano a *Guitarpa*:

1.4.1.1 Matta es una palabra de 5 letras. **1.4.1.1.1.-** Matta es un vocablo proveniente del italiano que significa carta -naipe- y también comodín. **1.4.1.1.2.-** Matta es un apellido de origen Vasco, que en Chile ha tenido varios representantes más o menos ilustres. **1.4.1.1.2.1.-** Matta es el apellido de Roberto, creador de artefactos, ideas, maquinas poéticas y espacios pictóricos, uno de los cuales se llama “la tierra es un hombre”. **1.4.1.1.3.-** Matta es el nombre de una calle ubicada entre los pliegues del cerro Los Placeres en Valparaíso, cuya longitud se extiende a través de un progresivo ascenso -o descenso- por la pendiente del cerro, desde -o hasta- el extremo nor-oriental de la universidad técnica Federico Santa María, hasta -o desde- un monolito en homenaje a Diego portales, en los altos del camino de agua Santa⁶

1.4.1.2.- 365 es un número y es también un conjunto de 3 números: **1.4.1.2.0.1.-** es un número compuesto por 3 centenas, 6 decenas y 5 unidades; **1.4.1.2.0.2.-** es la conjunción de tres números de 3, 6 y 5 unidades respectivamente. **1.4.1.2.1.-** 365 -y fracción- es la cantidad de días que dura la trayectoria elíptica realizada por la tierra en torno al sol. **1.4.1.2.2.-** 365 es la numeración correspondiente a una casa de cemento de dos pisos ubicada en la calle Matta (ver 1.4.1.1.3), habitada durante 4 años por un conjunto de músicos que, luego de ser abyectamente expulsados de su lugar de trabajo y estudio, forjaron una comunidad musical en aquel nicho. **1.4.1.2.3.-** 365 es la cantidad de páginas del conjunto de 12 composiciones sobre poemas de Lorenzo Aillapan realizadas por la misma comunidad. **1.4.1.2.4.-** La suma de los dígitos contenidos en 365 da como resultado 14, número triplemente significativo para el caso que nos ocupa: **1.4.1.2.4.1.-** según lo relatado en “La casa de Asterión” de J. L. Borges, el número 14 es equivalente al infinito⁷; **1.4.1.2.4.2.-** 14 es el resultado de la suma de los números que reemplazan a las letras del nombre de Bach⁸; **1.4.1.2.4.3.-** 14 es la cantidad de músicos que decidió seguir viviendo y trabajando en comunidad luego de que esta fuese “invitada” a abandonar la casa que arrendaban en la calle Matta 365. **1.4.1.2.5.-** 365 es la suma de los días trabajados año tras año por la comunidad musical forjada en dicha casa.

1.4.1.3.- Matta 365 es la conjunción de palabras, nombres, cuadros, espacios, números, quiebres, sincronías y voluntades. **1.4.1.3.1.-** Matta 365 es el nombre que la comunidad decidió usar para llamarse a sí misma y a la bella y cálida casa de madera que hoy la cobija, esta vez en el barrio de Agua Santa, en Viña del Mar. **1.4.1.3.1.1.-** Matta 365 es un centro de estudios de la composición

⁶ Dicha calle, Matta, está referida no al pintor Roberto Matta sino a Manuel Antonio Matta, intelectual y político chileno (1826-1892).

⁷ Véase dicho relato en Borges, Jorge Luis. *EL Aleph*. Emecé. Buenos Aires, 2006.

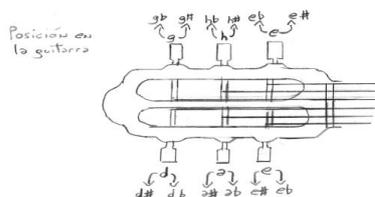
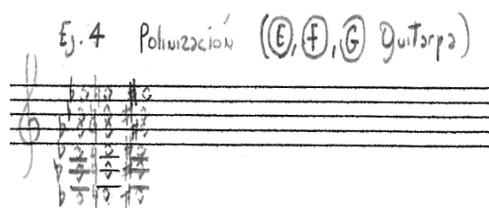
⁸ En la tradición de la cábala cada letra del alfabeto corresponde a un número, siendo la “a” el 1; la “b” el 2 y así sucesivamente; de este modo el nombre BACH se simboliza numéricamente de la siguiente manera: B es 2; A es 1; H es el 8 y C es el 3: lo que, al sumarlos, da como resultado 14.

(en Matta 365 todos estudian y practican la composición). **1.4.1.3.1.2.-** Matta 365 es una orquestta (en Matta 365 todos tocan y estudian instrumentos). **1.4.1.3.1.3.-** En Matta 365 funciona una librería musical y filosófica llamada “Acentto”. **1.4.1.3.1.4.-** En Matta 365 hay un estudio de grabación llamado “Punctto”. **1.4.1.3.1.5.-** Matta 365 es el nombre de una revista hecha bajo el alero de Matta 365 dedicada a la indagación crítica en los asuntos poéticos de la música.

1.4.1.4.- Matta 365 es el testimonio nominal de un espacio vital colectivo. **1.4.1.5.1.** Matta 365 es un signo que alude a la incesante experimentación tribal de una utopía. **1.4.1.5.2.-** Matta 365 puede ser el eco bio-musical de alguna maquina pictórica creada por Roberto Matta.

1.4.1.5.- Luego, “Matta 365 es un cuadro de Matta”⁹ -acaso “La tierra es un hombre”¹⁰.

1.4.2.- Polinización del nombre “Guitarpa”: **1.4.2.1.-** ¿Y si la guitarra fuese un arpa?; comencemos a pensar como sería el asunto: la posición arbórea que tanto hemos modelado se trasladaría de soporte: antes era la mano izquierda y el diapasón de la guitarra su ecosistema; ahora lo sería, a modo de los pedales de un arpa, el conjunto de clavijas las que determinarían la altura de los sonidos constituyentes de la música. Pero, **1.4.2.2.-** ¿Cómo lo hacemos para conservar nuestra querida posición arbórea? A ver..., la posición tiene un tronco y tiene ramas. Desde cada eslabón del tronco emergen ramas cromáticas ascendentes y descendentes, o sea, un semitono por arriba o por abajo de cualquier eslabón del tronco. Si lo que buscamos es que los sonidos de nuestra posición surjan del movimiento de las clavijas, y si tratamos de girarlas lo menos posible para poder controlar, con un solo giro de la mano, su afinación, entonces.... entonces el tronco se transformara en la afinación tradicional de la guitarra con las cuerdas al aire; en tanto las ramas se transformarían en el movimiento cromático de las clavijas un semitono para arriba o para abajo del tronco. Que lindo, pero: **1.4.2.3.-** ¿Qué texto leeremos?, podríamos leer los armónicos del fragmento D de lo ya compuesto, los cuales provienen a su vez de las notas estructuralmente ausentes en el texto B, encontradas en el texto C y potencialmente leídas en el texto A. De ese modo, hemos inventado una guitarra que también es un arpa y junto con ello el nombre que tendrá la pieza. **1.4.2.4.-** ¿Ah sí?, ¿cuál sería?, fácil: “Guitarpa”. Piensa que es como si la nube de polen que ha transitado por toda la genealogía de la pieza, bañara y fertilizara al nombre que hoy comienza a fructificar. ...Guitarpa, Guitarpa..., claro que sí.



⁹ Frase dicha por Andrés Alcalde en programa televisivo de canal ARTV sobre música chilena, conducido por el musicólogo Christian Spencer, para explicar que es Matta 365.

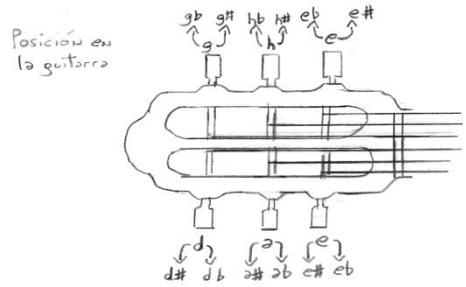
¹⁰ Nombre de cuadro de Matta creado en el año 1941. Véase en Matta, Roberto. *Matta, el año de los tres 000* Fundación telefónica. Santiago de Chile, 2000.

1.5.- Cordillera de Colbún, noviembre de 2005.

“Frutos y pájaros en el follaje de *Guitarpa*”

1.5.1.- Viaje por los frutos colgando en el follaje genealógico de *Guitarpa*:

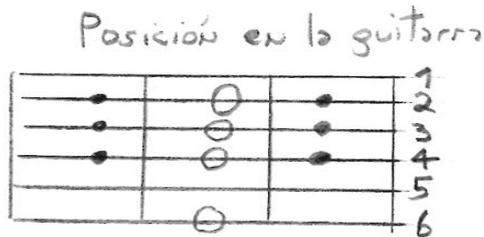
Ej. 4 Polinización (E, F, G *Guitarpa*)



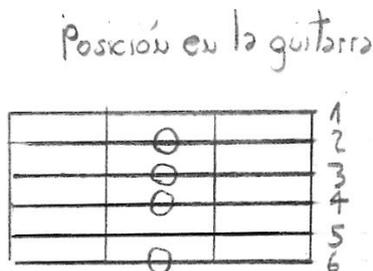
Ej. 3 Ramificaciones de ramas (C, D *Guitarpa*)

Posición en la guitarra

Ej. 2 Tronco y ramas (Inicio, A y B *Guitarpa*)



Ej. 1 Raíces y tronco



1.5.2.- Pájaros en el follaje de *Guitarpa*: Sobre un manto de suave hojarasca, bajo el follaje de tres enormes hualos¹¹, rodeado de un mosaico de naranjillos¹², arrayanes muy añosos¹³ y algunas matas de corcolén¹⁴, y enfundado en mi saco de dormir, contemplo los fragmentos de constelaciones que se alcanzan a ver por entre los espacios abiertos que el viento deja al agitar los ramajes. Una diminuta luz multicolor parece venir desde el sur; luego de un rato puedo distinguir en ella el crepitar constante propio de un avión a reacción. Sonidos heterogéneos y no siempre de clara procedencia aparecen con cierta regularidad: unos provienen del soplido del viento meciendo irregularmente al bosque; otros parecen provenir de la caída de hojas; otros, del crujido provocado por el movimiento, tenue o brusco, de algún pequeño animal; hay, no obstante, un grupo de sonidos que no caben en mi espacio representativo: suenan al eco brumoso de un rarísimo e intermitente cántico muy agudo compuesto por tres sonidos que se enroscan, se estiran y desaparecen con una tensión similar a la fricción continua de un bloque filoso de vidrio contra la superficie de un espejo sollozante; tiemblo, me inclino como para indagar la procedencia de esa especie de canto, sin embargo no logro dar con mi linterna así que no alcanzo a ver nada; siento un escalofrío de miedo que me hace volver al calor de mi saco cubriéndome aun más de lo cubierto que estoy. Me entrego a lo que sea y espero sin dejar de escuchar, imaginar y figurar una posible razón de ese extraño sonido, pero los telones de mis ojos principian a hacerse más y más pesados, hasta que el sonido es solo un eco y las constelaciones un conjunto de líneas de las más diversas formas y colores: una luminosa tela de araña con moscas adheridas a su red llorando su mala suerte en el rarísimo cántico, y ahora el follaje es una araña que se acerca a las moscas sollozantes y ahora la araña se dispone muy lentamente a devorar las moscas atrapadas por el fruto de su arduo trabajo, y ahora el cántico es una paradoja porque lo escucho más agudo y desesperado y a la vez más ausente y lejano y luego y luue... . Despierto bruscamente al alba y mis ojos, extrañamente nítidos, se encuentran con los de un portentoso búho que, desde la rama de uno de los hualos, me mira fijamente con sus ojos grandes: Nos observamos con curiosidad durante un rato que acaso pudo ser largo para mí y eterno para él -pienso que para un búho, como para cualquier animal, y, aunque no quiera asumirlo, también para ese animal que, no sin soberbia, se autodenomina como “ser humano”, todos los

¹¹ *Nothofagus nitida*. Especie de roble endémica de Chile cuyo ámbito de aparición se da solo en la séptima y parte de la octava regiones, sobre todo en la cordillera de la costa. Se caracteriza por tener un tronco de una textura similar al corcho y su hoja un tanto áspera y de régimen caduco (se deshoja en invierno). Véase Riedemann, Paulina; Aldunate Gustavo. *Flora nativa de valor ornamental*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 2003.

¹² *Citronella mucronata*. Árbol endémico de Chile, no muy frecuente. Crece desde la IV a la X región; suele habitar quebradas húmedas y con poca luz. Se caracteriza por tener un *mucrón* (espina) en el ápice (o punta) de su hoja. (Riedemann; Aldunate: 2003).

¹³ *Luma apiculata*. Endémico de los bosques sub-antárticos. Su ámbito de distribución se da entre la V y la XI regiones en suelos húmedos, generalmente en bordes de lagos, lagunas y ríos; en su límite norte se da como un pequeño árbol, sin embargo hacia el sur (sobre todo en la décima región) crece portentosamente, llegando hasta los 25 metros. Se le identifica por su vistoso tronco colorado.

¹⁴ *Azara integrifolia*. Arbusto endémico de hoja perenne que habita las quebradas húmedas entre la V y X regiones, de rápido crecimiento, se caracteriza por la abundancia de sus flores.

instantes son eternos-; luego me volví a dormir. Despierto nuevamente ya de amanecida en medio de una espesa y húmeda niebla. Me levanto rápidamente, me calo los zapatos, tomo la cámara fotográfica, busco pacientemente un encuadre, adecúo la cámara a la exigua luminosidad disponible, enfoco, y luego tomo la fotografía que a continuación muestro.



Imagen 2

SEGUNDO BOSQUETE

BIRD
para violín solo

Indicaciones:

1.-  : lo más rápido posible

2.-  : sonido armonico (rozado)

3.- los # y b alternan solo lo notas que acompañan

1. 81 Puntos de arco
Nervioso

Vpo
1 *ppp*

5

7

9

poco a poco al pont

(A)

Gradualmente al tasto

sfzp *pp*

sfz *pp* *sfz* *pp*

sfz *pp* *sfz* *pp*

(B)

sempre pont
 arco/tasto
 pizz
 arco pos. norm.
 battello
 tasto
 pont
 f
 pp

(C) J. 126 presto e lucente *2

P fluctuante
 *Como el aletear de un pajar

Handwritten musical score for guitar, consisting of 11 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "spiccato", "spic.", and "a precipitando". The music is written in a single system across the staves, with some measures containing multiple notes and rests.

*¹ Dular la división entre p, mf, f y ff;
 la combinación de dichas posibilidades queda a
 elección del ejecutante

spic. spic.

precipitando $\text{♩} = 63$ lejano

de sfz

cres sfz

cau sfz

$\text{♩} = 81$ liviano mf

do mf

$\text{♩} = 45$ sereno p

$\text{♩} = 63$ lejano mp $\text{♩} = 81$ liviano p

$\text{♩} = 45$ sereno mf

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. It features tempo markings like "lejano", "vivido", "sereno", "infinitamente lento", "aereo", and "resante". Dynamic markings include "p", "mf", "mp sub", "ppp", and "f". There are also fingering indications (III, II) and a circled "f" marking.

* = Calderón para entrar tranquilamente en el pulso propuesto

$\text{♩} = 54$ aereo $\text{♩} = 36$ infinitamente lento

alza ligeramente el vuelo

alza un. h. el vuelo

pp

$\text{♩} = 54$ aereo

$\text{♩} = 36$ infinitamente lento

$\text{♩} = 54$ aereo

$\text{♩} = 36$ infinitamente lento

Alto

2.- “*BIRD*” para violín solo

Bosque pájaro

Vuelo (u)topográfico

Carrupakó le Kipa, Julia, relata esta historia a Martín Gusinde, a principios de la década de 1920.

Hace mucho tiempo sobrevino un invierno inusualmente severo en las tierras del sur del canal Beagle; cayó mucha nieve y los días y las noches eran muy fríos. Lo peor fue en las islas Wollaston, donde la nieve era muy alta. Una mujer vivía sola por aquellos días en una de esas islas y su aflicción era grande en ese largo invierno. Ella no tenía Schwalles, esas piedras que se frota para hacer el fuego y tampoco tenía nada para comer.

Una noche estaba en su lecho, aun despierta, cuando vio que entraba a su choza un gran pájaro negro y se sentaba en medio de ella. Para su sorpresa, este empezó a hablar como si fuese un yagán. La mujer escuchó atentamente, para asegurarse de que el pájaro estuviese usando realmente sus propias palabras. Asombrada, se dijo a sí misma:

-¿cómo es posible? Este pájaro habla como nosotros, los yaganes. ¿No es extraño?

Sin hacer ruido levantó un poco la cabeza y descubrió que había un gran número de pájaros en el centro de su choza, sentados alrededor del fuego que habían encendido para calentarse. Tiritaban de frío, por el aire congelado de esa noche. La mujer se arrastró y se acercó a ellos por detrás; estaba muy oscuro, porque sus cuerpos tan cerca de la fogata, tapaban la luz de las llamas. Ahora Marutuweré lakipa (ese era su nombre) pudo comprender con exactitud lo que decían y captar claramente sus palabras.

Cada pájaro habló de su jornada allá lejos en el mar abierto, de los puertos visitados, de las rocas e islas que habían sobrevolado, de los animales cazados y de los muchos peligros de los que habían escapado. Mientras conversaban, se calentaban confortablemente con el fuego.

Como los pájaros hablaban en yagán, la mujer comprendió y creyó en todo lo que dijeron. Estaba extremadamente feliz y complacida, y se convenció que, después de todo, aquellas aves eran personas. Dio un suspiro de alivio y se dijo a sí misma: “Que agradable es que algunos de mis paisanos hayan venido aquí. Ahora ya no estaré completamente sola.

Entonces se aproximó aún más; quería contarles cuanto tiempo había estado sola y cuanto deseaba calentarse con el fuego que no tenía hacía tanto tiempo. Alcanzó a ver que las aves estaban raspando y limpiando sus pieles. Pero cuando estaba introduciéndose en el círculo para sentarse con los pájaros, su brazo chocó contra uno de ellos; la mujer ahora estaba muy iluminada por las llamas, y cuando los pájaros la distinguieron entre ellos, se asustaron mucho. Se levantaron rápidamente, apagaron el fuego, tomaron sus pieles y volaron lejos. Solo dejaron atrás una ballena, porque era demasiado pesada para llevarla. La asustada mujer siguió el vuelo de los pájaros con la mirada. Pero se habían ido.

Ya no dudaba que todas las criaturas eran realmente pájaros, eran yechuj o touwísiwa, cormoranes. Ya no moriría de hambre, tenía para comer la gran ballena que ellos le habían dejado atrás, pero aún sí estaba muy triste porque de nuevo estaba sola en la isla y sin fuego.

Lloró durante un largo tiempo, muy largo. Hasta que ella misma se convirtió en pájaro, el manutuweré lakipa, que voló de la isla hacia el mar abierto.¹⁵

¹⁵ Relato extraído de un libro de historias relatadas por los últimos yaganes. Véase Patricia Stambuk. *El zarpe final. Memorias de los últimos yaganes*. LOM ediciones. 2007 (pag.13).



Imagen 3

2.1.- 33°25`38.51``S.; 70°35`28.70``W.- Casa de mi Mamá, Providencia, Santiago.

“*Bird fly in foliages*”

2.1.1.- Encierro previo al vuelo: Dos días de encierro en el dormitorio y mi vista comienza a acostumbrarse a la luz tenue de cortinas cerradas. Pasa la noche, despunta el día y la luz invernal apenas regala contornos y débiles sombras. Recorro con la mirada todos los pliegues de mi pieza: mi estante de libros, piedras, polvo y arañas se convierte en el rostro abierto de vastos laberintos incrustados entre las letras de libros antiguos, libros que remiten a otros libros, libros de libros que remiten a otras vidas, vidas de libros que remiten a escenas de mi vida, escenas de mi vida que remiten a deseos, deseos que remiten a angustia, angustia que remite a las piedras, y piedras que remiten al polvo que surcan las arañas en medio de un claroscuro similar al de la luz crepuscular que hoy habita en este espacio. Miro ahora mi armario y mis ropas, partituras y cúmulos de recuerdos se convierten en un follaje de ojos tan abiertos como platos; ojos como los de los perros de un cuento que leí cuando niño (creo que de Hans Christian Andersen) en el cual un soldado desertor, camino a casa, descubre una cueva entre las gruesas raíces de un añoso árbol en medio del bosque, en cuyo interior se encuentra con un perro de ojos enormes e inquisidores sentado sobre un gran tesoro de monedas de cobre; avanza un poco más por el interior de la cueva y aparece otro enorme perro con ojos aun más enormes y abiertos sentado sobre un succulento tesoro de monedas de plata; finalmente llega al fondo de la cueva y ve a un gigantesco perro con ojos igualmente gigantescos y desmesuradamente abiertos e incisivos, sentado arriba de un portentoso tesoro de monedas de oro. Así como los ojos de los perros de ese relato, así también son los ojos de las cosas apiladas en mi armario, ojos de heterogéneos diámetros, colores y texturas me miran desde los rincones: ojos en carpetas atiborradas de papeles se cierran y se abren haciéndome un guiño, como tratando de decirme algo; irregulares ojos entre los recovecos de mis ropas pestañean con variables flujos de velocidad; ojos de partituras, propias o ajenas, me miran como el último perro miraba al soldado: una mirada desmesuradamente convexa y filosa revestida de una humedad centelleante parecida al brillo de los ojos al derramar lágrimas, pero más cercana al brillo de un cuchillo penetrando la piel de un hombre hasta llegar a sus vísceras. Son ojos que transparentan imágenes que se traslucen por el diámetro de su circunferencia, y son imágenes que evocan muchedumbres de cosas, hechos, sonidos y ruinas. Siento vértigo: los ojos de mi armario son *alephs* borgeanos. Me levanto de la cama y me arrimo al último estante del armario en donde yacen libros y algunas partituras de gran formato¹⁶; me fijo en un libro rojo y me subo arriba de una silla para sacarlo: es un bello compendio fotográfico que ella me regaló para mi primer cumpleaños después de la nada¹⁷,

¹⁶ Entre ellas puedo nombrar a “*Argot*” para violín, de Franco Donatoni; “*Ali*” para viola, del mismo compositor y “*Tre notturni brillanti*” de Salvatore Sciarrino.

¹⁷ Véase. viaje 1.1.2 “Raíces musicales de las semilla de *Guitarpa*”, dispuesto en el lugar 1.1 del bosquejo 1.

en cuyo interior se suceden imágenes de personas y lugares en cotidianidades más o menos histriónicas capturadas con el poético ojo de Luis Poirot. Entre sus páginas encuentro una fotografía suelta de 20x30 cm colmada por el rostro de ella, la que se fue hace dos días: un contorno facial tenuemente redondeado, grandes y cristalinos ojos que destellan una mirada limpia y serena, un pañuelo en la cabeza y en el dorso de la fotografía una leyenda a modo de dedicatoria.... La observo largo rato al tiempo que me voy quedando plácidamente dormido. Me despierto de golpe; se adivina un pálido amanecer y me sacudo de la inacción: después de tres días de encierro y cortinas cerradas me levanto, abro la puerta y luego las cortinas. Miro hacia la mañana y un rayo recorre mi cuerpo y lágrimas compulsivas caen porque me fijo que en la ventana yace, como grabado sobre la superficie del vidrio, un pájaro con las alas y los ojos abiertos, flamante su cresta y tupida su bufanda, semejantes ambas a las de un cóndor; pico filoso y estampa nerviosa como los de un crepitante picaflor.

2.1.2.- Vuelo epistolar: carta a Ricardo Rozzi¹⁸ *“Hola Ricardo, soy Alvaro, el caminante, el del rizoma, el de las lenguas, el alumno de Andrés, el de la historia del puma, el de anteojos.....síí, ese mismito. Me pregunto cómo estás..... y luego pienso que mas allá de lo eventualmente ocioso de la pregunta puedo imaginar que estás haciendo lo que, imagino, siempre has hecho: cristalizando tu voluntad en la construcción de un lazo que conecta los mundos de alrededor y de acá haciendo de éstos un solo telar multicultural: una bio-lengua molecular de resonancia universal. (esto de ninguna manera busca reemplazar una posible respuesta tuya a la pregunta ¿cómo estás?, ¿bueno?)”*

“Yo estoy aquí, justo entre este difuminado telar de reflejos de los reflejos que es la urbe de Santiago; las cosas no paran de reflejarse y a veces pierdo, por mediatez en mi comprensión o por rapidez del estímulo que pasó ante mis sentidos, la sustancia que contiene al reflejo del reflejo. Sin embargo, en algunos rincones entrañables y olvidados de este ilusorio telar, yacen palpitantes los retazos desde donde puedo construir las primeras hebras de mi naciente voluntad: en mi casa, junto a un pájaro grabado en mi ventana, en el piano, en el escritorio y en la escritura; en las hojas caídas de los árboles y las moléculas figuradas en las hojas musicales de mi conciencia; en la convivencia junto a mi familia, junto a Matías, Andrés, Eduardo y Jaime; con los perros, con los basureros, con los rayos de luz que se filtran por entre las ocasionales gotas de lluvia; en largas caminatas por un lado de los muros -en el deseo de traspasarlos-; en los parques y plazas con bancos bajo un farol; en ese verdadero bosque de compositores que es Matta 365; en el taller del Magíster con Andrés, con Franklin, con Rodrigo y Juan Pablo (la risa, el rizo, el compromiso, la atención, el trabajo, la chispa, la pólvora...los cristales transparentes); en las refractarias clases

¹⁸ Carta enviada en junio de 2006 por quien escribe al biólogo y filósofo Ricardo Rozzi con motivo de una proposición “eco-académica”, para el ámbito de esta tesis.

del Magíster con Jorge Martínez, con Eduardo Cáceres; en los silenciosos pasillos de un silencioso conservatorio ubicado en un silencioso paseo adyacente a una silenciosa calle, contenida en una silenciosa ciudad que habla lo que no piensa y que piensa lo que no habla; en los bosques que en mi memoria hablan como si estuviese hoy en ellos escuchando su lenguaje.”

“Estos son los sedimentos y rudimentos de mi incipiente conjunto de rizos y risas que comienza a brotar. Debido a esta situación y considerando que mi hacer y estar en la música se ha derramado hacia sus dominios circundantes entrelazándose con ellos en la certeza de que puedo hacer de la música un tupido bosque, una larga caminata, una generosa lengua, un atento y transparente taller; un amable canto que disipe el silencio refractario, una calle libre con las rejas abiertas, un espacio abierto en donde se forman las moléculas que rizan mi conciencia; considerando además que tu has profundizado luminosamente en el impulso poético de conectar esos mundos; y considerando por último que como obligación curricular del Magíster debo hacer un curso de 6 meses que, desde un dominio adyacente (y ojala convergente), alimente de sentido epistemológico -y acaso ético- las búsquedas por mí efectuadas, es que, con el mayor respeto a cualquier decisión que tomes, te quiero proponer lo siguiente: ¿quieres compartir conmigo los sedimentos de tus rudimentos ambientales y bio-poéticos a través de un curso virtual (podemos comunicarnos por esta vía, dado tu nomadismo) en los próximos 5 o 6 meses a partir de agosto? (o septiembre si prefieres). Pues bien, pienso en un curso en donde yo sea el alumno y tú el profesor y en donde me instes a investigar sobre lo que convengamos como necesario en torno a nuestra experiencia con los bosques, quizás sistematizar un modo de recorrer, reconstruir y cartografiar las capas de vida en el bosque natural y su entorno cultural (el bosque humano) o viceversa. En realidad me imagino millones de maneras, pero antes te quiero escuchar (o leer). Pienso que puedo aprender mucho de lo que tu me quieras y puedas entregar, y yo también te puedo y quiero ofrecer lo que miran, piensan, hablan y construyen mis ojos abiertos.”

“Una proposición de organización: cada 15 días (es solo una tentativa) tu me mandas un correo (email), con lo que me vayas a proponer (ejercicios de lectura, de escritura e investigación sobre....), y yo cada 15 días te iré mostrando lo que convengamos en realizar. No te preocupes por los "resquicios" administrativos propios de la universidad: si puedes y quieres aventurar este curso virtual, es posible hacerlo dentro de los límites curriculares (después te puedo contar con mayores detalles).”

“Bueno, no quiero adelantarme más, ya me he sobrepasado bastante al proponerte ser mi profesor; solo quiero que sepas que es una decisión que asumo sentidamente, ya que nace a partir de la sustancia de todo lo que acabas de leer y porque nace a partir de cariño y respeto que tengo hacia ti”.

“Finalmente solo me queda decirte que esta proposición es un intento por descubrir y

cartografiar el flujo que hay en cada reflejo del vivir. El reflejo del flujo es la mirada directa, la palabra franca, el abrazo generoso, el canto salvaje de nuestras entrañas contenido en cada acción poética. (Y el reflejo del reflejo es la palabra mañosa, la mirada esquiva, el comienzo de la bruma tan parecida al encierro).”

“Un gran abrazo, y gracias por leer esto

Alvaro

Providencia, Santiago, Junio de 2006”

2.1.3.- Primer vuelo arbóreo del pájaro: en torno a las flores rezumando nubes de polen en el follaje de *Guitarpa*, el pájaro-violín despliega sus alas y sigilosamente surca el aire y roza las ramas en un primer vuelo nervioso: El recorrido del pájaro-violín se puede cartografiar a partir de los tres primeros sistemas de la tercera página de *Guitarpa*: nuestro pájaro bebe secuencialmente cada sonido que brota en esa topografía ramosa. El pájaro define su ámbito: en un campo definido por la quinta posición en las cuerdas 1 y 2 del violín, el pájaro bebe su néctar. Uno tras otro los sonidos son bebidos. A ratos, cuando aparecen acordes-racimos de flores, el pájaro se acelera en la abundancia; cuando recorre los sonidos que no forman parte de un acorde, se distiende y respira. Así surge el primer espacio topográfico recorrido por este pájaro, la figuración del primer texto.

2.2.- 33°26'31.35"S.; 70°38'14.50"W.- Facultad de arquitectura y urbanismo, Universidad de Chile, Santiago centro. “*Bird fly around the ideas and ghosts*”

2.2.1.- **Vuelo por la historia de una idea**¹⁹: Teniendo la convicción de que las fronteras significantes de una idea no se comprenden sino a través de una atenta voluntad de observación en torno al movimiento histórico de su operar en el lenguaje, y de su consecuente manipulación bajo el aura de las observaciones precedentes, esbozaré un mapa genealógico de las huellas manifestadas en las trayectorias epistémicas trazadas por una idea: “el rostro salvaje de los hombres”.

En el siglo XII un caminante de las campiñas cercanas a Asís se inclina con humildad y delicado amor ante toda forma viva existente en la tierra, y todo rastro cósmico en los océanos del universo. En el siglo XV, en plena efervescencia renacentista, un pintor holandés de selvático apodo, atormentado con los laberintos de oscilaciones entre el ardor del impulso vital y la mansedumbre en los preceptos de su fe, concibe un cuadro en donde desvía los modelos clásicos de investigación pictórica acerca del equilibrio en la fisonomía y disposición de los hombres y objetos de una imagen, y compone una indiferenciada selva de seres metamorfósicos: un desgarró salvaje al corazón del antropocentrismo. Tres siglos después, un sabio alemán enuncia que el arte nace y debe nacer desde la observación y experimentación en el aparentemente oculto lenguaje de lo natural. Al promediar el siglo XIX un pensador, naturalista y poeta norteamericano, luego de vivir durante dos años en lo profundo de un bosque, decidió que lo medular de toda vida solo tiene sentido activo si se enfoca a la búsqueda radical de la experimentación con lo salvaje. Por ese mismo período, pero en Alemania, un filósofo-poeta refirió el fin del sentido de la metafísica y el renacer de una física vital, una física de barro que revelará las entrañas salvajes del hombre, ocultadas, adormecidas y olvidadas desde la Grecia clásica. Ya a principios del siglo XX, un pintor se aventuraba en la abstracción, ligándola a la concreción espiritual del aura de la naturaleza -la naturaleza de las cosas no radica en su figuración sino en el testimonio cósmico de su movimiento y devenir, decía-. Nuevamente en América, un ingeniero y cazador descubre en los ojos de una loba moribunda, el intenso destello del lenguaje del monte, luego de lo cual se consagra a indagar y construir las bases de lo que sería su ética de la tierra: una proposición transversal de habitar el mundo bajo el influjo de ese lenguaje. Un escritor argentino embrujado por los laberintos, las bibliotecas, el tiempo y los gauchos, no sin un destello de magia escritural, relata el instante mismo de la reconversión en el destino de un hombre, de perro gregario a lobo salvaje. Poco después, en Francia, un filósofo, director de la biblioteca general de París, amigo de Artaud y asiduo a las lecturas del Marqués de Sade, se introduce en las, hasta ese momento, ocultas y profundamente atávicas huellas del *eros*.

¹⁹ Este escrito surge como por sedimentación al conjunto de experiencias obtenidas de mi asistencia a diversos cursos sobre arte y filosofía -impartidos en el lugar que se indica-, junto con la experiencias de mis propias investigaciones sobre lo *salvaje* (palabra con la que designo el momento en el que un ser humano alude radicalmente a su condición biótica, a su naturaleza *silvestre*).

Paralelamente, un antropólogo, también francés, se dedica a cartografiar las estructuras de pensamiento en las culturas denominadas salvajes, aventurando y aportando desde dichas observaciones, proposiciones éticas y términos precisos a su entorno cultural -bricolage: reciclar el mundo desde sus fragmentos y retazos. Un compositor, ornitólogo y organista explicita su amor a los pájaros componiendo casi integralmente a partir de sus cantos. Nuevamente en Francia un arqueólogo del pensamiento occidental, se dedicaría a desenterrar las múltiples configuraciones de la locura en el decurso de la historia, enunciando su condición de existencia en la experimentación de estados de transferencia con lo salvaje progresivamente reprimidos en occidente, a través de un descarnado análisis de “La nave de los locos” del ya referido pintor de apodo selvático, que nos muestra a un grupo de personajes arquetípicos navegando por la ribera de un río en una barca cuyo mástil -que es un árbol de frondoso follaje- es usado de nido por una lechuza que observa implacablemente a los heterogéneos tripulantes. Paralelamente, en el mismo lugar geográfico, un cineasta, partícipe de la renovación fílmica francesa realiza una película acerca del encuentro de un médico con un niño lobo y la tragedia desencadenada luego de su intento de domesticación social. En Darmstadt, un activo compositor expone para un fervoroso auditorio los interiores constructivos de sus experimentos lingüísticos, devenidos en una *selva* de sonidos para piano. Caminando por la superficie de su atelier, un pintor chileno escribe, agitando sus manos en el aire, que el llamado de lo salvaje es la simiente cósmica para la generación de todo flujo poético. En la Italia sesentista, un compositor, asume como propio el llamado del ángel de la historia de Paul Klee y se apresta, cual pájaro carroñero musical, a recolectar las cenizas de los actos, a componer los desechos del tiempo, y alimentarse de las palpitantes entrañas del error. Luego de ser envuelto en grasa para salvar su vida, un poeta visual convive durante 3 días con un coyote y manifiesta un sentido total de coexistencia epidérmica con su hermano salvaje. Desconstruyendo los modelos metafóricos de proyección del pensamiento, un filósofo alude al sistema de crecimiento descentrado de algunos tipos de plantas, para concebir un campo epistemológico que se sumerge en la multiplicidad biológica de los flujos culturales y sus heteróclitas redes, reglas y deseos. Un compositor se atreve a romper con las pulsiones competitivas de la cultura y se abre a cultivar una vida tribal junto a una comunidad de músicos, en torno al experimento musical y la sencillez cívica, a orillas del océano pacífico. Un biólogo y filósofo chileno trabaja incansablemente descubriendo, inventando, narrando y modelando los diversos barros que componen la arcilla ética de un habitar ecosistémico.

Quizás el devenir de este vuelo genealógico por los ecos salvajes que recorren las entrañas de todos los hombres recién referidos en este escrito, sea en realidad el vuelo genealógico por las entrañas salvajes de un solo hombre que, desde el principio ignoto de los tiempos transforma su rostro en respuesta cósmica a cada estallido, a cada giro realizado por la danza de los astros; si es así, no es imposible entonces que el rostro actual de ese hombre metamorfofísico sea el propio rostro

del que escribe estas palabras.

2.2.2.-De la idea a la hoja: vuelo descendente (cfr. A de Bird):

*a ver,
cuéntame
Alvaro, porqué
desciendes. Te lo
explicaré mediante dos
razones Alvaro. Primera
razón: luego del descubrimiento
del espacio poético en los interiores
corpóreos del violín, particularmente en su
relación con la mano izquierda que lo pulsa a
través la división en espacios físicos de entendimien-
to llamados posiciones -determinadas asimismo de acuerdo
razones tan pedestres y necesarias como son la longitud digital
de cada intervalo en relación a cierta tradición interpretativa (subdivisión
de la escala mayor en tetracordios), o bien el paso de la mano de cuerda
en cuerda-, surgió el ánimo de conocer el campo posible de las posiciones a lo
largo de todo el registro del violín, desde la posición aguda en la que me encontraba
en el texto precedente hasta la posición más grave. Segunda razón: mi relación con los
bosques se ha puesto en crisis con el trabajo que he estado comenzando a realizar con Ricardo,
en cuyo ánimo he podido percibir que los vuelos de este pájaro han de recorrer sin remilgos
cada uno de los espacios del hábitat boscoso, de tal manera que si todo hábitat se compone verticalmente
de un variable espesor físico entre cielo y suelo, y si hasta ahora me la he pasado mirando los bosques
en términos generales -solo en panorámica-, hoy descenderé a la bio-logosfera y olfatearé cada
fisura, cada rastro de néctar, cada flor, cada hierba, cada musgo, cada árbol, cada animal, cada
piedra, cada palabra, hecho, mirada, y rastro que yacen en la piel de la tierra percibida por mis
sentidos. Menudas razones Alvaro, pero cuéntame ¿cómo lo harás? Así lo haré Alvaro:
primero, consideraré a los bosques con nombre y apellido (¿te acuerdas?): el bosque de
olivillos de la isla Mocha, el bosque de hualos de Colbún, el bosque de araucarias de
Icalma, el bosque de lengas de río claro en Aisén (en donde se me apareció el puma), el
bosque de músicos de Matta 365 (tú, Andrés, Rodrigo V., Crishea, Rosario, Graciela,
Pablo, Juan Pablo, Rodrigo C., Luis, Hector, Ximena, Max, Gorito, Javier, Franklin,
los niños; las onces nocturnas de los viernes, los ensayos con la orquesta los viernes,
los talleres de composición de los viernes, los guitarreos de los viernes, los cantos de
los viernes, las conversaciones, las risas, los besos, los abrazos, las peleas de los
viernes, los tres litros de bebida de los viernes, los amaneceres neblinosos de los
sábados, las vetas de la casa brillando con la salida del sol en la mañana de los
sábados, los desayunos furtivos de los sábados con tartaleta y bebida junto a Andrés,
los besos y abrazos de despedida de los sábados -es que yo solo voy los viernes
y sábado-), el bosque cultural de Santiago (la calle Caupolicán, la plaza Las
Lilas, la calle de mi padre, la calle de mi madre, el cementerio general, el sitio
eriazó en Huerfanos con Cumming, la sombra del árbol que yace en ese sitio,
los pastos y yuyos que cubren de selva ese sitio, la calle Exposición, los
laberintos del centro-sur de Santiago, la quebrada de Macul, los quillayes del
parque Mahuida, las cucarachas saliendo de las alcantarillas, los perros de las
plazas cercanas a mi casa, los gatos de la calle Lira, los loros choroyes
habitando los follajes de la calle Los Aliaga, la casa de Jaime, la casa de
Mario, el barrio de Eduardo, una caminata bajo la lluvia, los caracoles de
cada invierno, eternos vagabundeos por Ñuñoa), el bosque de palabras de
todos los libros que he leído y leeré (hoy leo “La historia de Tadeo Isidoro*

Cruz”, y otros cuentos de Borges, antes leí “Las palabras y las cosas” de Foucault, mañana leeré “Walden” de Thoreau), el bosque de sonidos de un instante (el sonido de la maquina al derribar la casa vecina, el sonido del tordo que ayer cantaba desde el árbol que da a mi ventana, el sonido de la manguera que riega el pasto de la plaza Pucará, el sonido del vapuleado río Mapocho a la altura del puente Pío Nono), el bosque de composiciones del mundo (Schumann-Vogel als prophet, Argot-Donatoni, Capricho-Paganini, Messiaen-Oiseaux exotiques, Schiarrino-Tre nocturni brillanti...), el bosque de trazos pictóricos (“El carro de heno” del Bosco, “la nave de los locos” del Bosco, “El fin del mundo” del Bosco; los diversos totems y “máquinas” pictóricas de Matta), el bosque de fantasmas en mi consciencia (el banquete de vivos y muertos y cosas y hechos devorando y regurgitando mis entrañas), el bosque de mi dormitorio (las disposiciones de las cosas desde cielo raso al piso, de la pared a la ventana, de una esquina a la otra, de la puerta al interior, de la ventana al mundo) el bosque de telarañas en cierta noche, el bosque de cascadas de cuerpos, historias y giros que estrellan el deseo, el bosque de vapores musicales que se estrellan en las primeras rachas de sueño, el bosque de espirales nucleares que hacen estallar y estrellar la conciencia en el sueño profundo, el bosque de mi psiquis hecha estrellas, la imagen boscosa de mi psiquis empapada de estrellas, la realidad hecha estrellas en mi psiquis, el bosque de mi cama al despertar estrellado. Y bien, empapado del sudor descendente de mis bosques no queda más que componer el descenso. Pero Alvaro ¿qué es componer? ¿Acaso componer es estrellar la psiquis y sus bosques?, ¿acaso componer es articular un cuerpo energético con las estrellas de esa psiquis

pluri-boscosa?, ¿acaso componer es liberar el sentido articulatorio de los bosques psíquicos a los vientos de la deriva? Uy Andrés, no lo sé; solo sé que por ahora descenderé dividiendo (¿estrellando?) el texto referente del inicio del pájaro violín -cuyo ámbito total es de séptima mayor- en sucesivas nubes (¿bosques?) descendentes, cada cual conservando el mismo ámbito del texto (¿psiquis?) referencial. Cada nube se dispondrá entre dos cuerdas -un tetracordio de cuarta en cada una de ellas- y a un tritono de la nube que le precede, quedando los límites (¿derivadas?) de cada nube en el siguiente orden. Primera nube: si-do -cuerdas 1 y 2-; segunda nube: fa-fa# -cuerdas 1 y 2-; tercera nube: si-do -cuerdas 2 y 3-; cuarta nube -rasante a la tierra-: fa#-sol -cuerdas 3 y 4 y límite inferior del pájaro violín (¿yo?).



Imagen 4

3.- 33°01'43.22``S.; 71°33'47.58``W. “Matta 365”. Agua Santa, Viña del mar.

“Bird fly in coordinates”

2.3.1.- Vuelo (u)topográfico por las coordenadas de un espacio boscoso y sus derivaciones -topografía a la plasticidad de la palabra bosque- (cfr. B de Bird). El propósito de este escrito consiste en anotar algunas ideas derivadas de la observación de un espacio.

2.3.1.1 Espacio: desde hace algún tiempo he estado pensando en las condiciones que han de concebir eso que denominamos -así como distraídamente- “espacio”. El diccionario nos dice que la palabra “espacio” deriva del latín *spatium* y se define como “extensión que contiene toda la materia existente” o “parte que ocupa cada objeto sensible”²⁰. Sin embargo dicho vocablo puede tener muchas significaciones de acuerdo a su contexto, de modo que figuraré dos significaciones que me resuenan como suficientemente generales: 1.- espacio como realidad potencial o factual en donde habitan los movimientos energéticos y disposiciones relativas a uno o un conjunto de objetos. 2.- espacio como vacío entre objetos. Si intentamos relacionar ambas significaciones se puede establecer una clara contraposición entre energía (materia) y vacuidad, por lo que de inmediato surgen preguntas: ¿existe el vacío? ¿Sigue un vacío siendo vacío al limitar con un “algo”? ¿Puede considerarse el vacío absoluto como un algo? Desde la física nos responden que el espacio no existe separado del tiempo (movimiento) y que el vacío absoluto solo existe como hipótesis para pensar las regiones oscuras de la ondulación espacio-temporal²¹. Así pues, al no estar comprobada la existencia del vacío (¡vaya paradoja!) en el universo psíquico y material, la definición de espacio como vacío entre puntos solo es posible de concebir desde la especulación matemática o la voluntad metafísica. Considerando que el camino trazado en esta tesis transita más por las derivaciones del *universo sensible*²² que por las especulaciones sobre el vacío tomaré como punto de partida la

²⁰ Real Academia Española “Diccionario de la lengua española”. Espasa. Madrid, 2001.

²¹ La física relativista comprende el concepto de *espacio* unido al concepto de *tiempo*, de acuerdo a la observación de que no hay universo preexistente a los objetos, sino una ondulación espacio-temporal que surge a partir de sus cursos energéticos. De esto se deriva la noción de que el espacio-tiempo está ineluctablemente acoplado al flujo energético de la materia que lo origine -sea cual sea su naturaleza-, curvándose de acuerdo a la presión gravitacional que dicho flujo energético-material ejerza; de este modo, al existir el espacio-tiempo en acoplamiento al fluir energético material, el vacío absoluto -la ausencia total de materia y energía- pierde automáticamente su sentido, al igual que la concepción de espacio como escenario absoluto preexistente a la materia y energía. Así, podemos derivar que la posición geométrica de un observador en el universo ya no es más comprensible en términos absolutos sino en términos espacio-temporales y en consecuencia relativos (premisa básica que determinaría luego el origen de la “teoría de la incertidumbre” de Heisenberg, y que se emparentaría con la concepción de “dasein” o *devenir siendo* Heideggeriano, -concepto que desarrollaré más adelante -cap 4: lugar 4.5). Para profundizar en la epistemología espacial desde la física, véase Einstein, Albert *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Alianza Editorial, Madrid 1999; y Jammer, Max *Conceptos de espacio*. Grijalbo. Mexico, 1970.

²² Universo sensible entendido de manera kantiana, esto es el universo concebido desde una experiencia psíquico-física de la percepción, en donde la experiencia se constituye y fundamenta a partir de la representación de las cosas del mundo que nos otorga la acción de percibir. No es irrelevante mencionar el hecho de que, para Kant, las dos condiciones *a priori* para la intuición de la percepción y la representación del mundo serían el espacio y el tiempo. Si bien Kant las entiende como imprescindibles para la experiencia, presupone que, tanto el espacio como el tiempo, existen fuera de ella (dada su condición *a priori*), cito: “El espacio es la necesaria representación *a priori* que sirve de base a todas las intuiciones externas. Jamás podemos representarnos la falta de espacio aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él”; “El espacio no es un concepto discursivo.... sino una intuición pura” y por

acotación de la noción de espacio acoplada al tiempo (realidad dispositivo-energética en movimiento relativo).

2.3.1.2.- Topografía de un espacio: Mi inquietud por los espacios ha surgido a partir de cierta fascinación que ejercen sobre mí los mapas o cartografías²³ a los fenómenos espaciales de la tierra pero también de cualquier tipo de espacio posible de cartografiar (cuando hablo de "cartografiar un espacio" me refiero a figurar en una *carta* o mapa las relaciones y disposiciones energéticas de los objetos que constituyen el espacio cartografiado). Una de las posibles ramas de la cartografía se denomina como topografía, palabra que alude a una noción de lugar, territorio o suelo (*topos*)²⁴, de manera que su campo de acción se basa en una observación analítico-descriptiva de las entidades que constituyen un espacio "tópico" desde la conciencia geométrica de su tridimensionalidad (espacio como lugar, espacio como territorio, espacio como hábitat de los fenómenos de la tierra). Ahora bien, si nos disponemos a pensar un campo epistemológico para la palabra espacio considerando la geometría multidimensional de una perspectiva topográfica, podemos pensar entonces cualquier espacio a partir de la intersección de tres coordenadas de análisis: una coordenada vertical, una coordenada horizontal y una coordenada diagonal. Atendiendo a una coordenada vertical cualquier espacio se despliega de acuerdo a una trayectoria altitudinal (el ámbito producido entre un límite superior o techo y un límite inferior o piso); atendiendo a una coordenada horizontal cualquier espacio se despliega de acuerdo a una trayectoria longitudinal que rota sobre su eje en todas sus posibles direcciones (de norte a sur, de este a oeste, de norte a oeste, etc). Si consideramos que la noción de coordenada tiene relación con la representación de un signo constante que le otorga a un espacio una cognoscibilidad geométrico-ordenativa; si consideramos además que todo campo geométrico-ordenativo ha de ser planteado mediante la intersección de los ejes vertical y horizontal en donde cualquier movimiento y disposición de un objeto se ha de dimensionar mediante el concurso simultáneo de sus dos ejes -de acuerdo al principio de que todo objeto geo-físico tiende simultáneamente hacia lo vertical (altitudinal) y hacia lo horizontal (longitudinal), de modo que la posibilidad para un objeto de recorrer un total vertical o un total horizontal resultaría imposible por estar éste determinado -en relación con otro objeto o consigo mismo- simultáneamente por ambas coordenadas-, tendremos entonces la existencia de una gradiente diagonal, a modo de la tercera coordenada, fluctuando entre los dos primeros ejes polares. Así pues, el ámbito vital de intercambio energético que constituye y delimita un espacio se producirá precisamente en la gradiente entre cuyas coordenadas polares (el

último: "El espacio se representa como una magnitud dada infinita" (*Crítica de la razón pura*, pag. 72 y 73). Con respecto al tiempo, su análoga concepción *a priori* le otorga una magnitud uniforme y absoluta similar a la concepción espacial. Véase. Kant, Immanuel *Crítica de la razón pura*. Centro Gráfico. Chile, 2003.

²³ Cartografía proviene de la contracción entre las raíces griegas *carte* (mapa) y *grafos* (descripción).

²⁴ El prefijo "topo", proviene del griego *topos*, que quiere decir lugar, suelo, territorio.

eje vertical y eje horizontal) fluctúa un objeto irradiante, generando así un campo variable de dimensionalidad múltiple simultáneamente altitudinal y longitudinal en cuyo ámbito se despliega la condición de existencia de ese espacio, de modo que el espacio existiría no por la suma de los objetos que lo constituyen sino más bien por el campo dispositivo-energético-temporal que emana del existir de un objeto o un conjunto de objetos energéticamente relacionados²⁵, generando con ello un potencial de total plasticidad en el devenir de la relación energética objeto-espacio-tiempo (movimiento); de ese modo podríamos decir que, si el mundo se concibe como el espacio de ocurrencias energéticas de los objetos que lo identifican como tal, y si los espacios de ocurrencias solo surgen desde la misma ocurrencia de los objetos, entonces hay tantos objetos como espacios, y hay tantos espacios como mundos²⁶. A ese campo energético, plástico y multidimensional lo llamaremos *espectro*. En resumen, podemos decir que 1.- Un espacio se puede definir como la realidad potencial o factual en donde habita el movimiento y disposición energéticos de un objeto o un conjunto de objetos interrelacionados. 2.- un espacio se puede analizar a partir de la intersección de tres coordenadas: una coordenada vertical, una coordenada horizontal y la gradiente fluctuante entre ambas coordenadas; 3.- la operatividad de ambas coordenadas ha de darse simultáneamente en un objeto, en tanto su gradiente ha de ser la consecuencia de la disposición y deriva energética de dicho objeto; 4.- la condición de existencia de un espacio reside en el espectro (o gradiente) donde se dimensionan los movimientos energéticos y disposiciones que derivan del existir de un objeto o de conjunto de objetos energéticamente relacionados, y que hacen de ese espacio una ondulación espacio temporal, de modo que hay tantos espacios como movimientos y disposiciones energéticos de un objeto en sí o en relación con otro u otros objetos; 5.- fuera de ese espectro dispositivo-energético no es posible una concepción de espacio en el universo físico sensible (quizás a partir de esa frontera podría comenzar a operar la definición de espacio como vacío entre puntos); 6.- el sentido o significación coordinativa específica de un espectro espacial será otorgado por la naturaleza coordinante de los objetos a analizar (longitud-altitud; espacio-tiempo, sincronía-

²⁵ En el mismo impulso cognoscitivo de la comprensión relativista del universo, la unidad estructural entre objeto (ser vivo) o y espacio (o medio) fue explicada por Humberto Maturana a partir del devenir generado por la unidad entre cualquier sistema determinado estructuralmente (por ejemplo un ser vivo) y su espacio o nicho. A dicha unidad Maturana la denominó “acoplamiento estructural”, explicación que acarrea radicales consecuencias estructurales para las condiciones de existencia de los objetos del mundo y para nuestro conocimiento de las condiciones de existencia de los objetos del mundo. En relación a las condiciones de existencia de los objetos del mundo, el espacio en que están dispuestos no existe en preexistencia a la existencia de dichos objetos, sino en consecuencia al fluir de esa existencia. Del mismo modo que, en nuestro conocimiento de las condiciones de existencia de los objetos en el mundo, el espacio cognoscible (lo real) en donde aparecen dichas condiciones, no es sino la proyección energética del operar de nuestra cognición, esto es construyendo las cosas del mundo, de modo que la existencia de un espacio “real” preexistente al impulso cognoscible daría paso a un espacio en continua construcción y acoplamiento estructural. En resumen, el espacio de lo real no es sino el ámbito generado por nuestro fluir energético-cognitivo. Para profundizar en esta idea, véase el artículo “Que es ver” en Maturana, Humberto. *El sentido de lo humano* J.C. Saez editor. Santiago de Chile, 2005; y también: Humberto Maturana y Francisco Varela *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1987.

²⁶ Dicha reflexión nos pone de manifiesto la inexistencia de una realidad fuera del objeto-espacio que la construye.

diacronía, ámbito de alturas-ritmo, etc.).

2.3.1.3.- topografía de un espacio ecosistémico: Luego de esta explicación podemos comenzar a connotar y emparentar nuestra idea de espacio con una idea muy cercana a su campo significativo, dicha idea se conoce con el nombre de “ecosistema” (organización de la casa)²⁷, concepto basado en la relación entre un ser vivo (objeto sensible) y su nicho ecológico (espacio vital), en donde el nicho surge como consecuencia del movimiento energético de ese ser vivo y a su vez el ser vivo circunscribe su condición de existencia a través de las huellas energéticas que configuran su nicho, articulándose de ese modo un ámbito de acoplamiento que se manifiesta tanto en un individuo como en una comunidad -la comunidad viva y su nicho, es decir su espacio de interacciones vitales²⁸.

2.3.1.4.- topografía de un espacio bosque: Ya estamos, pues, en condiciones de otorgarle un rostro particular a la precedente noción de espacio, acción que llevaremos a cabo a través de un viaje topográfico a las resonancias epistemológicas y las incandescencias poéticas derivadas de la experimentación de un espacio ecosistémico clave en el decurso de esta tesis: el bosque; para ello, realizaré cuatro diferentes recorridos topográficos a través de las múltiples condiciones de posibilidad que la plasticidad de su espectro espacial permite: dos recorridos topográficos (una caminata, a modo de recorrido particular y una visualización, a modo de recorrido general) por la condición, digamos, biótica del espacio boscoso, y dos recorridos *útopográficos*²⁹ aéreos (que llamaré *vuelos*) por la posibilidad, digamos, bio-cultural y poético-musical del mismo espacio.

2.3.1.4.1: caminata topográfica por la condición biótica de un espacio bosque
“...entonces cruzamos la hondonada y nos montamos a la ladera húmeda de una de las quebradas del valle Huemules (de Coyhaique hacia la costa, me parece) mientras el sol a lo alto aparecía y desaparecía a momentos tapado por racimos de nubes mecidas por intermitentes rachas de viento

²⁷ Palabra que proviene del griego *oikos* (que quiere decir, casa, morada, hábitat), unida al sufijo sistema (que se podría concebir como organización o red organizativa, deviene “organización de la casa”. Desde la biología podríamos definir ecosistema como cualquier espacio de interacciones energéticas entre los diferentes dominios de la vida (bacterial, vegetal, animal, protista y fungi), cuya auto-conservación de su biodiversidad es producida por el entrecruzamiento recursivo de sus respectivos procesos físico-químicos. Podríamos distinguir tres atributos de la biodiversidad propia de un eco-espacio: composición, estructura, y función. Cada atributo tiene su presencia en diferentes niveles desde lo microcósmico a lo macrocósmico. Desde el micro-universo genético hasta el paisaje (pasando por las especies, poblaciones y comunidades ecosistémicas) cada atributo representa una característica vital para la existencia de ese espacio de biodiversidad; así podemos ver que la composición se relaciona con los componentes físicos de un determinado sistema biológico; la estructura lo hace con respecto a la disposición de dichos componentes en un flujo de relaciones; y por último la función nos remite a los procesos de proliferación energética de dichas interrelaciones. Para una conceptualización de espacios de biodiversidad, véase Rozzi, Feinsinger, Massardo, Primack “¿Que es la diversidad biológica?”, en *Fundamentos de la conservación biológica*. Fondo de Cultura Económica. México, 2001 (páginas 59 a la 97).

²⁸ Cfr con el concepto de “acoplamiento estructural” enunciado en la nota al pie de página anterior (nota 11).

²⁹ El prefijo “u” puede provenir del griego “ou” que señala negación, o bien del griego “eu” que alude a una potencialidad o posibilidad positiva (buen lugar). Y si, como vimos anteriormente, el vocablo “topía”, significa, lugar, o territorio, entonces “utopía” significará “no lugar”, o “no territorio”, pero también “territorio posible”, o “buen lugar”.

frío. La ladera de esta quebrada tenía una suave pendiente completamente cubierta de Lengas³⁰ que por la cercanía de sus copas producían una interminable superposición de enmarañados estratos grises, por las ramas y troncos, y verdes claro, por sus hojas; por lo que al atravesar el río nos introdujimos sin más en el espesor del bosque. Los troncos y el follaje de los árboles dejaban entrar solo uno que otro rayo que se colaba entre los espacios vacíos de los ramajes, lo cual producía una luz difuminada en varios velos o tonalidades superpuestas, que, vistas desde el movimiento de nuestra caminata, daban forma a un vertiginoso caleidoscopio. Los que caminaban en aquel bosque eran cinco personas y uno de ellos era yo. No había un sendero claro, más bien debíamos ir abriendo camino por entre las múltiples ramas y troncos caídos bordados de musgos y líquenes, desde donde brotaban una que otro renuevo de lenga, una que otra mata de chaura³¹, o una que otra colonia de hongos. Mientras caminábamos, un leve murmullo de cantos pajariles y golpeteos ocasionales de pájaros carpinteros nos envolvían en su secreto entramado sonoro. Luego de haber subido un largo y expuesto trecho -tan expuesto que me acuerdo que me sentía planeando como un pájaro- llegamos a una explanada en donde observamos que los troncos de las lengas aumentaban abruptamente de tamaño a lo ancho y a lo largo: caminábamos ahora, expectantes y silenciosos, por un enorme *bosque catedral*³² sintiéndonos envueltos en la suave brisa pajaril, acogidos por la sombra de los árboles, hipnotizados por los velos resultantes del recorrido curvo de la luz del sol que se disemina en los follajes, y enmarañados por el rico microcosmos asociado al suelo: larvas insectos, musgos, hierbas renuevos de arbustos y árboles, hojarasca, y ramas en descomposición. De repente, casi como por efecto de un truco de ilusionismo, se nos aparece en el centro del bosque, y a escasos metros nuestro, un rayo de luz alumbrando un enorme tronco caído, y encima de ese tronco caído un gran puma, un poco gris, un poco café claro, sentado con su cola enroscada mirándonos fijamente; nosotros nos detenemos y también lo observamos; el puma nos sigue mirando mientras el rayo de sol cae directo a su cuerpo lo cual lo hace relucir como si fuera de metal; aunque el hecho me llena de un extraño nervio no tengo miedo; solo se oye nuestra respiración, la brisa discontinua meciendo el bosque y el intermitente canto de algún pájaro... Pasan diez minutos y quizás más, y el puma sin provocar un solo sonido se levanta, mira hacia otra dirección, luego vuelve a girar sus ojos hacia nuestra posición para luego alejarse y fundirse en la espesura de su bosque subiéndose a un árbol e introduciéndose a su dosel. Recuerdo que me pregunte en silencio si acaso al fundirse con su entorno el puma se convirtió (como un chaman) en

³⁰ *Nothofagus pumilio*. Árbol de hoja caduca (cambia de color en otoño y se desprende en invierno, volviendo a aparecer en primavera), propio de los climas más fríos de los bosques sub-antárticos cuyo rango de aparición va desde la región cordillerana de la séptima región hasta el cabo de Hornos (Riedemann, Aldunate: 2003, op.cit.).

³¹ *Gaultheria phillyreifolia*. Arbusto que puebla el sotobosque de los bosques sub-antárticos, y también lugares que ya han perdido su cubierta vegetal, regenerando el suelo. Su fruto (una cápsula roja que crece en racimos) es muy característico (Riedemann, Aldunate: 2003, op. cit.).

³² La expresión *bosque catedral* tiene que ver con los bosques cuyos árboles maduros tienen una gran dimensión, forman una red de grandes troncos entrecruzados, como los pilares de las catedrales góticas.

árbol o quizás en musgo o en líquen o en arbusto o en piedra o en hojarasca o en tierra (parece que esa posibilidad me pareció un tanto más remota, por lo amplio de su definición) o en gusano o en insecto -¿en ciervo volante? ¿en madre de la culebra?- o en un búho o en un picaflor que une con su vuelo la rama más alta del árbol más alto con la diminuta larva en una rama caída, o en pájaro carpintero bebiendo savia cruda de las cortezas, o quizás en un humano como yo...”.

2.3.1.4.2- descripción topográfica por la condición biótica de un espacio bosque general

Si nos introducimos a recorrer el espectro ecosistémico general de cualquier espacio-bosque, podemos identificar ciertas zonas o estratos fisonómicamente definibles (si bien intersectables) entrelazándose en la gradiente producida entre el eje altitudinal (suelo y el cielo) y la rotación del eje longitudinal (las trayectorias dimensionadas por los puntos cardinales). En el estrato más anclado al suelo yace el fluir dinámico generado por todos los seres vivos constituyendo la primera capa hipo-dérmica también denominada rizósfera: las raíces de todos los organismos vegetales, hongos, bacterias, protozoos, micro-fauna, y el *humus* producto de la descomposición y recomposición biótica. Un segundo estrato lo componen las pequeñas plantas: hierbas, hongos, briófitas (pequeños tipos vegetales sin sistema de circulación de glucosa, tales como musgos, hepáticas y líquenes) y hojarasca en descomposición justo sobre la superficie del suelo. Un tercer estrato está compuesto por arbustos y pequeños árboles entrelazando sus follajes. Por último el cuarto estrato, rozando el cielo, se compone de árboles de mayor tamaño condicionando la luminosidad genérica de los demás estratos. Hay, no obstante, un conjunto de seres vivos, animales y vegetales, que, a través de sus modos de habitar, recorren parcial o totalmente el ámbito general de disposición de los estratos constituyentes del espacio boscoso: dentro del reino vegetal encontramos a las *briófitas* brotando del suelo, las piedras, los troncos y ramas de arbustos y árboles; los rizomas (formas vegetales de crecimiento descentrado que se adaptan a las dimensiones de otros cuerpos vegetales o minerales, trepando, multiplicándose, enredándose en dichos soportes); y los grandes árboles (que abarcan y definen el ámbito total de dicho espectro. En el reino animal muchos de sus representantes, dada su naturaleza locomotora, fundamentan sus condiciones de existencia transitando a través de dos o más estratos de un bosque, en tal sentido podemos nombrar, entre muchas, a tres clases relativamente emparentadas entre sí: los reptiles (particularmente los ofidios o serpientes) que se desplazan totalmente ligadas a una superficie sólida (sea el suelo, sea el tronco o las ramas de un árbol), ciertos mamíferos -particularmente felinos, que tienen por costumbre subirse a los ramajes de los árboles- y los pájaros, que conectan aire, *humus* y polen, para propagar la coexistencia del bosque³³.

2.3.1.4.3.- vuelo (u)topográfico por la posibilidad bio-cultural de un espacio bosque

³³ Para mayor entendimiento de los estratos de un bosque véase: Donoso, Claudio. *Bosques templados de Chile y Argentina: variación, estructura y dinámica*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1993.

Derivado desde los dos anteriores recorridos topográficos, podemos aventurar un tercer recorrido que se manifiesta a través de la transposición tónica de la condición, digamos, biótica de un espacio-bosque -propia de los recorridos precedentes-, a la posibilidad, digamos, bio-cultural del mismo espacio, representada en Matta 365, un eco-espacio estructuralmente boscoso, una casa de cuatro pisos -subterráneo, primer piso, segundo piso, sótano- en cuyo interior los objetos animados o inanimados que lo habitan -animales (humanos, aves, caninos, insectos, roedores y otros), vegetales -hierbas, arbustos, árboles y cactus habitando el jardín y el interior de la casa-, bacterianos (diferentes tipos de bacterias habitando por muchos lugares, incluso los intestinos de los mamíferos que habitan), fungi (muy pequeñas variedades de hongos habitando los lugares más húmedos de la casa y también algunas extremidades de uno que otro mamífero), protistas (sólo en la rizósfera de Matta 365) y muebles (el estante de partituras de la entrada, la mesa y la pizarra pautada de la sala de composición, los pianos, la mesa de madera del comedor, las sillas, los vitrales...)- componen un *biopoético* bosque cultural. *Bio*, por la deriva *autopoiética* que define la condición de existencia vital de sus habitantes³⁴; *cultural* por la propensión al entrelazamiento bio-lingüístico de todos sus habitantes; *ético*, por el hábito cultural que propicia la autoconservación amorosa del *ethos* ecosistémico que los reúne; *poético*, por la deriva inventiva que ese hábito proyecta en el dominio que practican los habitantes músicos de Matta 365: la composición musical y la composición de la vida. Es importante señalar que la transposición derivada de este recorrido ha de producir necesariamente una re-formulación del estado tónico del espacio-bosque actual: al referirnos a Matta 365 ya no hablamos solo de un *topos* biótico, concreto o general -acción que sí hicimos al hablar de los espacios boscosos anteriores-, sino que también hablamos de un *topos* constituido necesariamente por la deriva cultural que lo determina, un *topos* que transita desde su condición de posibilidad bio-material, a una condición de posibilidad lingüística (es necesario señalar que entendemos el lenguaje no solo como un sistema simbólico de signos más o menos abstractos sino como el potencial de sentido relacional, coordinativo y poiésico que se establece en la interrelación comunicante de los sujetos lingüísticos). Un *topos* cuyas coordenadas topográficas se podrían formular de la siguiente manera: ámbito o potencial relacional de sentido (eje vertical), deriva relacional de sentido (eje horizontal) y gradiente de fluctuación de las partículas u objetos relacionales portadores de energía lingüística (eje diagonal); un *topos* poiésico, lúdico, derivativo, coordinativo, comunitario, ambulante; dicho de otro modo, hablamos de una *utopía*.

2.2.1.4.4.- vuelo utopográfico por la posibilidad poético-musical de un espacio-bosque

³⁴ Según Maturana y Varela, la condición indispensable de eso que llamamos vida reside en la permanencia de un individuo en el fluir de la red de interacciones moleculares cuyos procesos estructurales dan origen al andar de una *máquina* auto-generativa que se constituiría como el vivir. De ahí el nombre *auto* (por sí mismo) y *poiesis* (producción, creación). Cfr. Maturana H, Varela, F. *De máquinas y seres vivos*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1997.

(Cfr. B de *Bird*): Considerando las transformaciones lingüísticas ocurridas en el recorrido anterior podríamos aventurarnos ahora a transitar desde la (u)topía del espacio-bosque biocultural de Matta 365 a la (u)topía del espacio-bosque musical de la parte B de mi pieza para violín. Si atendemos a la bi-dimensionalidad tópica a través de la cual se suele analizar el hecho acústico-musical (el entrecruzamiento perpendicular del ámbito altitudinal de alturas (eje vertical), con su deriva temporal (eje horizontal), podremos concebir una superficie generada **por**

las huellas proyectadas desde la espasmódica relectura a los

interiores de la secuencia descendente de la primera página (ver 2.2.2) recolectando fragmentos secuenciales de diversas dimensiones temporales y niveles de altitud, pudiendo tener cada sonido al interior de

los fragmentos hasta cuatro diferentes polarizaciones a lo largo de su ámbito; pero también podemos concebir dicha superficie de otro modo al añadir ahora la intersección de la tercera coordenada, vale decir la gradiente

entre ambos ejes polares; de esta manera los recorridos a través los

fragmentos de secuencias en el plano tópico-

acústico adquieren el espesor de una dimensión de

profundidad; luego de esto los recorridos por el plano acústico se transforman en vuelos por un espacio cultural, y los fragmentos secuenciales en los destellos energéticos de un utópico pájaro musical. Transitando pues por esa utópica gradiente de profundidad, el vuelo del pájaro-violín comienza a irradiar de sentido bio-cultural los fragmentos de secuencias que nerviosamente recolecta, de modo que dichos

fragmentos o retazos secuenciales propenderán a

devenir miméticamente -de la misma manera cómo una

mariposa deviene una orquídea, cómo un palote deviene ramita, cómo las marcas

de mi piel devienen el mapa de un utópico mundo, **cómo una cosa**

deviene palabra-³⁵ en los retazos de seres y cosas y deseos y

voluntades y hechos y signos y ausencias habitando el **espacio (u)tópico de Matta**

365 que a su vez rodea biológica, emocional y fantasmalmente (en

definitiva culturalmente) el laborioso vuelo mimético del utópico pájaro. De

esta manera podemos encontrar todo tipo de procesos miméticos: algunos de **ESOS**

fragmentos secuenciales se mimetizan en

el palto del patio y el mar de hojas que

desprende, otros en un ratón corriendo entre los pliegues de las paredes, otros en

el vuelo de una paloma desde el techo al patio; Otros en las hormigas circulando por los surcos que trazan las vetas de

las vigas que articulan el subterráneo, otros, de vigorosa contextura, en Pablo barriendo

la entrada, otros, menudos y leves, en la Angel bajando la escalera, otros, alargados y minúsculos, en las

lombrices deslizándose por la tierra de hojas, otros, microscópicos, en bacterias al interior del estómago de Gorito; y también otros

topográficamente más inciertos en su devenir, se mimetizan en una hoja llena de

sonidos encima de una mesa, **en el conjunto de**

palabras que acabo de escribir, en la frase resonante

³⁵ La palabra devenir está planteada según la idea deleuzeana de mimetismo estructural en donde un objeto deviene otro objeto al mimetizar su rostro, su condición y deriva, deshaciéndose y rehaciéndose en el vértigo de su metamorfosis. Debemos entender la *mimesis* no como una voluntad de representación o imitación de un otro sino como la voluntad de conectarse, contagiarse, acoplarse a la multiplicidad elástica de ese otro. Cfr. “Devenir animal, devenir imperceptible”, en Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas*. Pre-textos. España. 2002.

que emite Andrés durante un ensayo, en la mirada inquieta de
Luis recibiendo el alzar y proyectando el dar, en la pálida mano
de la María blanca pulsando el piano, en el torrente energético
que se desprende de la ROSARIO, en el abrazo de bienvenida de
Héctor, en el recuerdo de un bosque austral, en la voz y los ecos de
Ricardo, en el vuelo de un pájaro, en la visión de un puma,
en el abrazo a una lenga, en la idea de utopografía que hoy
retengo en mi retina, en la voluntad para realizar un mapa, en el estudio de
un mapa de la patagonia, en el trazado de
un mapa a los espacios de una vida,

en el mapa de mis espacios neuronales, en el mapa de mis sudores emocionales, en el mapa de las
fluctuaciones energéticas de una conversación, en el mapa utopográfico de
Matta 365, en el mapa utopográfico del bosque musical, y en el mapa del
momento en que escribo esta tesis, que más que tesis es un arsis, que más que arsis, es un

espasmo, que más que espasmo es un suspiro;

Sí, un suspiro finito pero a la vez inconmensurable, que es cómo quizás se

delinea la topografía de un instante entre los instantes que surgen de tanto volar a saltos

(de un lado, a abajo, de arriba, hacia arriba, de abajo, hacia

el lado, hacia el otro lado, y nuevamente

arriba) por las coordenadas que componen el espacio vital de nuestros interiores

boscosos: quizás el punto totémico hacia

donde convergen y de donde se

proyectan los cuatro rostros

posibles de espacio que

diseminan la boscosa utopía experimental

trazada en este escrito.

2.3.2.- “Vuelo por el mapa (u)topográfico del bosque musical”³⁶

Músicos e instrumentos de Matta 365	Familias de bosquetes; especies de bosquetes; instrumentación de cada bosquete; tamaño de la hoja de cada bosquete									
Javier: oboe			9 3 b1 2x				19 5 b3 3x		26 6 c1 x	
María Blanca: piano I	I 3 3				II 13 5		I-II 20 6			
Rodrigo C. : piano II	a3 7x				b2 4x		c1 x			
Ximena: voz I			II 7 5		I 14 6			II-I 24 3		
Crishea: voz II			b1 2x		a5 5x			c1 x		
Pablo: guitarra I	I 1 5		II 8 6			I 18 3				I-II 1 5
Héctor: guitarra II	a1 6x		b1 2x			b3 3x				c1 x
Graciela: violín I	I 2 6			II 12 3				I-II 22 5		
Max: violín II	a2 5x			b2 4x				c1 x		
Luis: viola		6 3 b1 2x				16 5 b3 3x		23 6 c1 x		
Franklin: violoncello I				I 10 5		II 17 6			I-II 27 3	
Rosario: violoncello II				a4 6x		b3 3x			c1 x	
Juan Pablo: contrabajo		4 5 b1 2x		11 6 b2 4x			21 3 c1 x			
Rodrigo V. : medios electrónicos		5 6 b1 2x			15 3 b3 3x				25 5 c1 x	

³⁶ “El bosque musical” es un espacio poético en construcción en cuyo interior he organizado y desplegado los lazos que entrecruzan y coordinan mi devenir compositivo y ecosistémico. El cuadro que se ve en esta página corresponde al mapa pre-compositivo que dio origen a los espacios musicales por habitar. A partir de la rotación de los números 3, 6 y 5 a través de un eje vertical correspondiente a los músicos de Matta 365 (ordenados de acuerdo a la disposición orquestal clásica y por especies de instrumentos); y un eje horizontal correspondiente a necesidades propiamente compositivas (especificadas en la simbología del mapa); la idea fue hacer rotar la secuencia 3-6-5 hasta que cada fila y cada columna tuviese los tres números, y luego unir conjuntos de uno a nueve números de acuerdo a ciertas reglas. Esto produjo un total de 9 conjuntos de heterogénea cantidad de cifras 3-6-5 los cuales equivalen a 9 piezas (o bosquetes) ordenadas en 3 familias, o clases, de piezas: una primera familia que consta de 5 piezas para un instrumento; una segunda familia que tiene 3 piezas para 6, 3 y 5 instrumentos y una tercera familia que tiene una pieza para todos los instrumentistas. La tesis del Magíster corresponde a la ejecución de la primera familia del bosque musical: 5 piezas para un instrumentista y 5 escritos referentes a cada una de las piezas. (al conjunto de la pieza y su escrito referencial lo denominé “bosquete”).

Simbología:

Número arábigo central: indica número miembro de la secuencia giratoria 5-6-3.

Número arábigo en costado superior derecho: indica orden de aparición de números miembros de la secuencia giratoria 5-6-3 a lo largo del mapa.

Número romano en costado superior izquierdo: indica participación de uno de dos instrumentos de una misma especie.

Letra y número en costado inferior izquierdo: letra indica familia de bosquetes correspondientes; número indica el bosquete específico al interior de una familia. La Familia “a” -desarrollada en el ámbito de esta tesis- consta de cinco bosquetes para un músico (a1, a2, a3, a4, a5); la familia “b”, de tres bosquetes para 6, 3 y 5 músicos respectivamente (b1, b2, b3); y la familia “c”, indica un bosquete para todos los músicos (c1).

Número y letra en costado inferior derecho: indica el porte de la hoja de la pieza correspondiente (x es el tamaño de hoja mas pequeño, y 7x el tamaño de hoja mas grande).

2.4.- 33°26'17.59"S.; 70°39'02.50"W. Plaza de Armas, Santiago centro.

“Bird fly in words and tables”

2.4.1.- Vuelo rizado por el bosque de ecos y voces. “...Ay mijita que están pesadas estas bolsas, ¿cuánto fue que gastamos?; ¡quinientos millones!, qué harías con toda esa plata, uuy...yo cacho que me compraría un televisor de plasma, las zapatillas esas que usa daddy yanqui y el medio ni que auto deportivo, con tres minas adentro, ahhh, como te veí;... y me voy a comprar esos zapatos rojos que vi allá en bandera, ay pero no se me ponga pesaito, si los pagamos en cuotas pues, ¿ya?; no, si no es que me ponga pesao, pero ese huevon se puso a regalar la plata y los negocios son negocios pues, ¿o no?; bueno, no estoy tan segura ya que el pobre esta encalillado por todos lados y con lo poco que gana el muy sinvergüenza se lo gasta en los cafés con piernas, si es que no en otros lugares de peor calaña, pa` que veas tú nomás po; ¡hey! miren, podríamos sentarnos en ese asiento, ¿bueno?, para comernos el pancito con mortadela mientras miramos el paisaje, eso, ahí al lado del perro ¿les parece?; y dont`...nou, nou seu... cincuenta mil pesitos el souvenir jefe, botado de barato, ok, ¿le puedo peger in dolars?, tengou not chilean platau; no hay problema pos oye, págame mañana, no te preocupes, si quieres depositarme en mi cuenta electrónica, sí, a nombre de Oscar, eso sí.. Oscar...; permiso, permiso, permiso, a ver, permiso pues; oiga, oiga, sí, usted, ¿para que pide permiso si ni siquiera espera la respuesta y se abre camino dando golpes a todo los que están a su alrededor?; ya, no te pongai pesao, si lo que ganemos lo repartimos cincuenta y cincuenta; ¿aló?, hola Paola, vaya a la notaria y legalíceme esos documentos que dejé en el escritorio; ya don Ignacio, no se preocupe don Ignacio, sí don Ignacio, ya lo hice don Ignacio, no aun no don Ignacio, acuérdesse de llamar a don Patricio don Ignacio, sí, dijo que le pagaría un millón en una semana y el otro el próximo mes; no, no, para mañana huevón, nada de huevás aquí, y si te llegas a pasar un día, te tapizo a intereses, ¿me escuchaste?; ¡uy que está bonito el atardecer!, como los que se ven desde el último piso de la facultad, y a propósito de facultad, a ese gallo que acaba de pasar hablando por celular la otra vez lo vi en la facultad, es un compositor viajero, dijo que iba a viajar a Madrid y luego a Francia; una monedita para mi hijo por favor, una monedita para mi hijito por favor; mira: no tengo ni un peso y estoy sobregirado, así que estoy listo pa` robarme un banco; como no va a estarlo si gana tres millones liquido, y ni se lo merece el muy hueon; claro que tu lo mereces, claro que yo y tu y todos merecemos ser perdonados por la cruz divina de nuestro señor Jesús, eso es lo que merecemos todos, usted, la mujer que pasa junto a su hijo, usted que va para su oficina, ustedes que están sentados comiendo pan, el pan de dios, y no miran la cruz sí, ustedes, para ustedes es el perdón dios mio, EL escuchará todas sus suplicas, si necesitan dinero, acudan al señor, si quieren éxito en sus negocios, ¡ahí está EL!, ¡¡el altísimo!!, ¡¡¡¡alabado sea DIOS!!!; oiga, caballero, caballero, ¿sabe qué?, la polar piensa que usted merece ser socio de su cadena; a propósito de compositores

viajeros, podríamos ir a un concierto en la católica, van a tocar una obra del chicho; sí perro querido, sí, me compré una 4x4, increíble, 15 palos y al contado, ¿cómo quedaste perro?; guau guau guau, ralf ralf grrrr; y a propósito conejo, ¿te acuerdas cuando íbamos a los conciertos en el teatro Astor y después caminábamos por las calles del centro con el maestro Cirilo?; “¿qué hacen aquí estas gaviotas, tan lejos del mar que hacen aquí....?”, Oye Andrés, a propósito de pájaros, ¡Ricardo me contestó la carta que le envié y vamos a comenzar a trabajar juntos!; no hijo, no se acerque a las palomas, no ve que son cochinas y no sirven pa` na`, ni pa` comérselas sirven, ya, no pierda el tiempo haciendo tonteras, mejor será que tome estas monedas y vaya a comprarse un helado al mac donald...”.

2.4.2.- Vuelo rizado por las vetas en la superficie de un escritorio (cfr C de Bird). ES
la una de la madrugada y estoy
sentado en un antiguo escritorio
cóncavo de madera veteada tipo “secreter” de principios
del siglo XX, una especie de pequeña repisa compuesta por
micro-compartimentos a cuyo borde se adhiere una cubierta
que cumple dos funciones: una función horizontal
correspondiente a la superficie del
escritorio, sostenida por dos brazos móviles
extendidos desde los límites inferiores y
laterales de la repisa, y una función
de tapa que puede replegarse oblicuamente
hacia la boca de la misma escondiendo

así su contenido de los ojos intrusos que por allí transiten (de ahí el nombre “secreter”) transformando de ese modo al escritorio cóncavo y abierto en un irregular y compacto poliedro de seis caras sostenido por cuatro delgadas patas: dos caras laterales, una cara trasera en relación perpendicular a las caras laterales, una cara basal inferior y una cara superior -bastante más angosta que su paralela inferior-, en cuya superficie desplegada yacen dos páginas ya compuestas del bosquejo para violín, un sinnúmero de hojas vacías y un conjunto de artefactos bajo cuya áura he ido esbozando ideas, juegos, e inventos escriturales que, clasificados y categorizados, devienen en siete manchas referenciales que testimonian el mapa actual de mis pulsiones compositivas: 1.- un dibujo de la fisonomía y la función ecosistémica del picaflor -personaje de relatos yaganes y cuya denominación en la lengua yagan (“Omora”) corresponde al nombre del parque etno-botánico concebido por Ricardo en la isla Navarino-, que Andrés me regaló y que a su vez recibió de Ricardo; 2.- la sombra extraña de las alas del pájaro impreso en mi ventana; 3.- el vuelo serpenteante del comienzo de “Argot” para violín solo de Donatoni, y una re-escritura reconstructiva que aventuré; 4.- la luz focalizada de una

pequeña lámpara que cubre la superficie completa de la cubierta del escritorio, más un fragmento del piso de madera flotante -un tipo de piso muy en boga en las edificaciones departamentales de barrios “acomodados”; 5.- el vidrio algo poroso de mis anteojos, el movimiento estrábico de mis globos oculares y los irregulares estallidos de mi atención nerviosa; 6.- el movimiento ondulante y entreverado que las abundantes vetas de la madera de mi escritorio producen en mi retina tiritona; 7.-un papel pautado en cuya superficie -y un lápiz en movimiento a través del cual-, luego de hurgar y hurgar, algo relumbra: si al leer cualquiera de las secuencias de sonidos virtuales - acciacaturas- del texto anterior -texto B- reúno sucesivamente todos los intervalos ascendentes de dicha secuencia -que no necesariamente se dieron en forma sucesiva- y a

continuación realizo la misma operación con todos los intervalos descendentes de la misma -los que no necesariamente se dieron en forma sucesiva- suceden dos cosas. 1.- la secuencia resultante tendrá solo dos trazos: un trazo ascendente y un trazo descendente; 2.- el intervalo producido por el marco de la secuencia resultante -la primera y última nota- será idéntico al intervalo producido por el marco de la secuencia referencial -algo así como “el orden de los factores no altera el producto” según dijo Franklin luego de explicarle el asunto. De acuerdo a esos dos puntos decido que dicha operación será el bio-mecanismo que conectará los estratos que conforman el texto precedente -texto B-, por medio de un veloz impulso secuencial semejante al nervioso aletear de un picaflor, representante animal del grupo de seres vivos que habita el espacio boscoso polinizando

las flores de las plantas constituyentes
de todos los estratos que conforman el
espectro de intersección vertical y horizontal en cuyo centro estalla la vida -ver
2.3.2.

2.5.- 33°26'20``S.; 70°39'16``W. Facultad de artes, sede Compañía.

“Bird fly in to lecture rooms”

2.5.1.- Vuelo por la topografía ideológica de un curso. (Dice Pedro) *La pertinencia del análisis heurístico me parece, por decirlo menos, acertada, ya que, citando a Chomsky y su gramática generativa, se produce una concordancia entre sujeto y objeto lisa y llanamente real, en el entendido, por supuesto, de que toda escritura debería ser funcional a una idea sonora real que la sustente, porque, y dejémonos de cuentos de una vez ¡es indesmentible que la música, antes que cualquier otra función ¡¡suena!!! Por lo tanto creo que dicho análisis permite reconstruir la obra desde lo que realmente es, escritura en tanto programa de ejecución; toda la perorata posterior sobre la escritura es, desde el punto de vista de la lógica proposicional, innecesaria, y falaz. Eso es, por lo menos lo que digo yo, sustentado, claro está, por las nuevas corrientes analíticas del IRCAM, además de los movimientos espectrales, los post-espectrales, los neo-espectrales, y no podemos dejar de lado a los trans-espectrales, ¡por favor!,*

Pero Pedro, (replica Jorge), no olvidemos a los ultra-espectrales...

¡Caray, no conozco a ninguno de esos! (dice, como para sus adentros, Alvaro; y luego agrega con mayor volumen) ¿y dónde dejamos a los “contra-espectrales” pues? ¿En el tarro de la basura?, ahh; y también a los “in-espectrales”, y a los “infra-espectrales”, por cierto ¿Cómo es posible tamaña omisión pos hombre? Dejemos que a los pobres poetas de las palabras o de los sonidos y sus intervalos los suprima el botón rojo de la COLEPROSA: coespectralidad limitada prosound sociedad anónima.

jajajajajaja (risas unos, silencio otros)

Si, a propósito de tu acotación, yo creo en las estructuras profundas que subyacen en cada compositor (acota, como distraído, Jorge); así como Shenker reduce a mínimos núcleos significativos las obras de diversos compositores de diversas épocas, lo mismo hacen los compositores con su música, algunos bien mediocrementemente, esos somos los más, (riéndose), ¡no nos veamos la suerte entre gitanos!; otros con genio, los que abren los caminos. Porque hay música genial y hay música bien mediocre. Para que andamos con cosas, músicas re poco interesantes y poco sustanciales.

Pero...(pregunta con curiosidad, Alvaro) ¿A qué te refieres con algo “interesante, o mediocre...?”

Me refiero a la perceptibilidad de toda música (contesta con seguridad Jorge), lo que ella exuda, y ese sudor estésico nos es entregado en la audición. La verosimilitud implícita que está contenida en todo objeto artístico que contenga una estructura estésica y poiésica de propagación universal. Nosotros podemos ser operativamente eficaces como compositores, sin embargo, esa verosimilitud profunda va mucho más allá de toda operación.

Mmmmmm...¿Y qué entiendes por verosimilitud profunda? (vuelve a preguntar Alvaro algo desconcertadamente)

La coherencia interna, (responde entusiasmadamente Jorge) implícita en cada objeto artístico de genio, algo que tiene que ver, en gran medida con la ampliación de los parámetros de significación del mundo, cuando un objeto plantea un nuevo signo, una nueva configuración entonces estamos frente al nacimiento de una posible nueva manera de actuar en el arte, pienso en Duchamp, en las artes visuales; el grupo Fluxus en sus performances visuales y musicales, John Cage, y su expansión y alteración conceptual acerca de los límites de la música y así. Y nosotros, los compositores medios, nos colgamos de diversos modos de aquellos modos poéticos y estéticos de manejar la realidad. (Termina de hablar con una sonrisa Jorge).

Bueno Ruben, tú qué opinas (pregunta, con una mirada de propensión sagaz, Jorge)

Eeee, (se integra dubitativamente a la conversación Rubén) bueno, aaaa veeeer, ¿qué se podría decir con respecto aaaaa esto?, bueno, eeee, yo quisiera hacer una acotación en torno a una palabra que se ha nombrado mucho y sobre la que no se ha profundizado y que esssss la poética...¿Qué entendemos por poética?. Bueno, esto de entender es como complicado... si complicado...mmm (mira al cielo buscando inspiración Rubén). Yo entieeeeendo esa inmensa palabra eeeee como lo inconmensurable y difuuuuuso al crear algo.....

Bueno, a propósito de mediocridad, por ejemplo, acá mismo, en Chile (afirma taxativamente Pedro interrumpiendo y al parecer ignorando lo que comenzaba a esbozar Rubén), existe una mediocridad francamente intolerable, e incluso aquí mismo en la universidad de Chile, que se supone formadora de los mejores, tiene en su interior gente que yo me pregunto cómo es que todavía permanece aquí, de un nivel bajísimo. Varios compositores que han venido a hablar, dejan una sensación de mediocridad y falta de oficio; de hecho el mismo magíster deja bastante que desear en cursos como estos, pienso que estoy perdiendo el tiempo aquí. La verdad es que no me interesa escuchar cuentos externos y tonteras poéticas de cada cual, quiero hacer música con las técnicas necesarias y más eficientes para hacerlo, no hay que perder más tiempo hablando ni divagando.

Pero si estás tan disconforme propón alguna cosa Pedro, (increpa, un poco sentido, Jorge) propón una manera de hacer un curso más eficiente.

Por mí trabajaría en mi casa como lo he estado haciendo; los cursos que hay no me motivan para nada y no se relacionan con lo que ando buscando.

Entonces (replica, ofuscado, y apenado, Alvaro) no entiendo que cretas estás haciendo acá. ¿Por qué no te vas? Si estas tan disconforme con tu entorno, si encuentras que todos somos mediocres acá, y estas tan involucrado con la eficiencia tecnológica del sonido y su concreción objetiva a lo IRCAM y crees que solo eso es la música, y que lo que existe al frente o al lado o

arriba o abajo pero en definitiva acá en la cercanía de la facultad o de esta ciudad o este país o que se yo que espacio de relaciones compositivo-geográfico-musicales, es mediocre, ineficiente y todo eso, entonces ándate mejor y cumple tus metas, empápate de lo que pasa con los neo-post-ultra-espectrales y sé eficiente, pro-activo y emprendedor...

Mmmmm, (responde, algo confundido, Pedro)

.....(Rubén mira a la ventana)

.....(Alvaro mira a Jorge)

.....(Pedro mira el piso)

.....bueno..., volvamos a lo nuestro.... (Acota, en un ánimo de distensión, Jorge)

Pero si esto es lo nuestro, es más, esto es lo mejor de lo nuestro.... (Dice Alvaro y mira a Pedro).

2.6.- 32°58'38``S.; 70°39'16``W. Palmas de Ocoa, cercanías de Olmué. Octubre de 2006.

“*Bird fly around the totemic spaces*”

2.6.1.-**Descubrir el tótem**, inventar, narrar. Desde el entorno que rodea a un tótem³⁷ erguido en el centro del bosque me manifiesto, y al hacerlo no me queda ni más ni menos que contemplarlo, olfatearlo, tocarlo, recorrer sus bordes, sus dibujos y leyendas, percibir como el viento lo agita, como la lluvia lo pinta, como la luz lo refleja; luego hablar, dibujar, escribir, descubrir y relatar sus condiciones posibles, sus actos, sus nombres, su historia, su espacio y su posible devenir. Hoy el tótem se me ha mostrado como el eje axial hacia el cual convergen y desde donde se expanden el *humus*, el *pathos* y el *ludus* de toda acción biótica ritualizada: un *golem*³⁸ una poesía, un canto, (una respiración del lenguaje), un grito atento, un silencio compartido, un sueño arquetípico, un artefacto resonante, la suspensión ética de un momento comunitariamente coincidente en un acto de habla (suspensión que podría ser perfectamente expresada en la, a veces, cercenada palabra “amor”), quizás el negativo de un cuerpo, su máscara, su reflejo, las marcas de su historia; la figura alegórica del universo en el devenir de un estado de cosas.

Es el tótem entonces un punto cardinal con el que me encontré en medio de la deriva, y es el viento poético que circula en su entorno el que despierta al *golem* del sueño ritual: lo remece, lo desnuda y entrelazándolo lo vuelve a vestir, le abre los ojos en la noche y lo lanza al río, al rizo, al trino, al rayo, al rocío, y luego al sitio en donde comienza la danza conjunta alrededor de su áurea y bajo el dosel del bosque plural³⁹.

El tótem apareció luego de una conversación que con Ricardo Rozzi sostuvimos en torno a la lectura de dos hermosos textos, uno referido a la poesía mapuche pajaril, y el otro, a los sedimentos eco-éticos de las narraciones yaganas y mapuches⁴⁰. A partir de la lectura y la consecuente conversación, comprendimos que la estela del tótem se propaga por el espacio desde

³⁷ Transitaré por la palabra *Tótem* considerando el campo significativo derivado de las investigaciones de Claude Levi Strauss, y particularmente de su “Pensamiento salvaje” en donde considera el tótem como un monolito arquetípico, por lo general de misteriosa procedencia y mítico linaje, cuyo sentido reside en condensar los flujos de parentesco e interrelación cultural-animal-vegetal de una tribu (tema que desarrollaré más adelante, en el bosque 4, lugar 4.6).

³⁸ Cfr. el concepto enunciado por Borges en su poema homónimo (“*El golem*”), referido en dicho caso al aura de toda palabra, y a su estela diseminada y fragmentada a través del paso de la historia, metaforizada a través de una especie de demiurgo cimarrón que crea un *golem*, una palabra -curiosamente pareciera ser una especie de inversión de *lego*) cuyas imprevisibles consecuencias dilatan hasta el vértigo el poder de ocultación y develación simultáneos de su sentido y proliferación en el mundo. Cfr. “*El golem*” en Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Emecé editores. Buenos aires, 2005 (pag 193).

³⁹ El campo significativo de la expresión “bosque plural” remite la expresión “bosque biocultural” que a su vez remite al concepto de “conservación bio-cultural” desentrañado por Ricardo Rozzi, el cual unido a la palabra bosque daría forma a una proposición ética y epistemológica: la construcción de redes que forman un respetuoso entramado de experiencias bio-naturales y bio-culturales. Cfr. Rozzi, Ricardo. *Superando la dicotomía antropocentrismo-biocentrismo*. En Ambiente y desarrollo, 1997.

⁴⁰ El uno: Ailapan, L & Rozzi, R. *Una etno-ornitología mapuche contemporánea: poemas alados de los bosques nativos de Chile*. Ornitol. Neotrop 15. 2004. El otro: Rozzi, Ricardo. *Implicaciones éticas de narrativas yaganas y mapuches sobre las aves de los bosques templados de Sudamérica austral*. Ornitol & Neotrop 15. 2004.

tiempos arcanos. El tótem nació hombre, nació pájaro, nació nombre; nació con las alas abiertas, la conciencia dispuesta y una potencial lengua; nació volando, cantando y escribiendo poemas. Luego de su nacimiento, y dada su naturaleza plural, el tótem, como poderoso *shamán*, comenzó a experimentar transformaciones que lo hicieron y lo hacen transitar por entre los múltiples mundos que lo constituyen: de pájaro a hombre, de hombre a nombre, de nombre a pájaro y viceversa. A la par con sus transformaciones el tótem desplegó su lengua, y junto al soplo de aire entremezclado en ella nacieron las palabras-nombres que lo denominan en el mundo: raki, traro, pinda, triuke, lloyka, Lorenzo, Ricardo, bird, picaflor. Desde entonces, cuando el pájaro escribe poemas se convierte en hombre para diseminar los nombres en su comunidad; cuando el hombre quiere volar y llevar el poema impreso en sus ojos se convierte en pájaro y abre sus alas al vacío; y si el hombre del nombre y el pájaro del vacío quieren cantar, simplemente abrazan sus voluntades y entonces nace el hombre pájaro mapuche: lefraru, aillapan. Basta, pues, un nombre, un pájaro y un hombre para que el lenguaje canción del vuelo atraviese el espacio descubriendo la presencia de un solo cordón de vida que se extiende sinuoso, como si estuviese danzando, desde lo profundo de la tierra hasta su reflejo en el vacío.

2.6.2.-Descubrir el tótem, inventar su entorno, narrar. ¿Cuáles son las condiciones para inventar el entorno del tótem? Una primera condición radica en la conciencia en torno a la fijación elástica de los sistemas que se construyen a partir de los flujos de sentido que coexisten en el tótem, ya sea como flujos de entrada o bien como flujos de salida. Esta necesidad tiene su condición de existencia en el lenguaje (entendiendo el lenguaje, como el fluir de los signos que figuran o representan la experiencia) dado el movimiento que en éste se produce toda vez que un nombre, antes que sentencia nominal, es posibilidad abierta de construcción de su función lingüística de acuerdo a la variable consensualidad que produzca en un espacio cultural; es por eso que, desde el entorno del tótem, el flujo de posibles sentidos -y su consiguiente fijación sistémica-, está en permanente movimiento, tal como ocurre en las transformaciones de pájaros a seres humanos que nos hablan los relatos. Enlazada a esta primera condición (la conciencia de la plasticidad de los flujos sistémicos de sentido) surge una segunda condición que radica en la tendencia hacia la multiplicidad de sentido subyacente a cada relación o filiación energética constituyendo los espacios concebidos como mundo; esto tiene que ver con la apertura infinita de la interpretación de sentido en todo texto o fenómeno y que para el caso que nos ocupa tiene su ejemplo más relevante en la proposición analítica para los poemas de Lorenzo Aillapan y para los relatos yaganes, proposición que considera la multiplicidad dinámica de mensajes que pueden ser extraídos de un texto oral o escrito, multiplicidad que depende necesariamente tanto de su emisor (el narrador o relator), de su receptor (el “escuchante”), y la deriva vital que los determina, no siendo infrecuente que, en sucesión o simultaneidad, los roles se intercambien, y entonces el narrador se disponga a

escuchar lo que el -antes- “escuchante” se disponga a narrar, o bien se dé paso a la derivación de un tercero aparecido en la deriva del sistema (seres y hechos que remitirían a otros posibles relatos derivados, evocaciones, silencios, etc); dando lugar con ello a la manifestación de un espacio relacional en permanente devenir⁴¹. Pues bien, una vez enunciadas las condiciones de invención de un entorno al tótem, cabe una pregunta: ¿cuál es su necesidad vital de invención el entorno de ese tótem? Puedo decir que, para este momento, inventar es construir los recorridos por donde la danza sinuosa en torno al tótem se desplegará; también puedo decir que inventar es habitar los espacios trazados por los influjos poéticos de esa danza; finalmente, puedo decir que inventar es descubrir que el impulso vital del movimiento de dicha danza nace a partir de objetos participantes que devienen átomos de sentido; y la interrelación de dichos átomos deviene a su vez en red de flujos de energía que forma a su vez sistemas de sentido danzante: la historia de la bandurria, el poema de pinda, la presencia de un triuke, los rizos poéticos de una comunidad musical asentada en los cerros de Viña del Mar⁴², los recovecos del canto nervioso de *gli uccellini*⁴³, la vida de la última mujer de sangre y memoria yagan que aun oye cantar el mar con su lenguaje de sal y espuma⁴⁴, la estela dejada por el vuelo azul del hombre pájaro mapuche⁴⁵, y los cálidos bosques antiguos que en sus ojos de raíces revelan el misterioso reflejo totémico desde cuyo entorno surge esta danza descubierta, inventada y narrada a través de las reflexiones y redes que un poeta musical energéticamente filameta y que un científico poeta delicadamente enhebra.

2.6.3.- Descubrir el tótem, inventar su entorno, narrar su sentido. Somos cinco amontonados bajo la sombra de grandes peumos y lingues. La noche transcurre y no puedo dormir; el cielo que se revela entre los vacíos del follaje está nítidamente oscuro, atiborrado de estrellas y no puedo dormir; mi cabeza se ondula llena de imágenes, recuerdos, juegos inútiles, y no puedo dormir. No, tal vez no quiero dormir, tal vez quiero sentirlos a todos, respirando fuerte, contorneando sus caras, manifestando las huellas difusas de quizás que remotas aventuras oníricas; sentir el cuerpo sinuoso y ondulante de la Romina a un lado, o el cuerpo fibroso y estático del Jaime

⁴¹ En esta ocasión el concepto de devenir se acerca a su origen platónico planteado en el *Cratilo* de Platón y releído por Gilles Deleuze en su *Lógica del sentido*, que refiere dicha palabra en relación a la dimensión que origina puro movimiento de las cosas sin conducción: el discurrir informe de la materia-energía por el espacio (tiempo), en oposición a la dimensión de “las cosas medidas”, en base al despliegue de las dualidades, y a la métrica binaria que las tiende a regir; Cf. Deleuze Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós. Buenos Aires, 2005.

⁴² Dicha comunidad se llama Matta 365 (ver viaje 1.4.1 en el lugar 1.4 del bosque. 1; Viajes 2.3.1.4.3 y 2.3.1.4.4 en el lugar 2.2, y viaje 2.3.4 en el lugar 2.3 del bosque. 2).

⁴³ Pieza para *píccolo* compuesta por Andrés Alcalde e incluida en un libro-disco que contiene cantos de diversos pájaros del sur de Chile en conjunto con historias yaganas relatadas en lengua yagan y en español, y poemas y onomatopeyas de Lorenzo Aillapan. Véase Rozzi, R., F. Massardo, C. Anderson, S. McGehee, G. Clark, G. Egli, E. Ramilo, U. Calderón, C. Calderón, L. Aillapan, & C. Zárraga. *Guía Multi-étnica de Aves de los Bosques Templados de Sudamérica Austral*. Editorial Fantástico Sur, Universidad de Magallanes, Punta Arenas, 2003.

⁴⁴ Me refiero a Cristina Calderón, última mujer de sangre yagan que aun conserva la lengua, los hábitos y recuerdos de su pueblo.

⁴⁵ Me refiero a Lorenzo Aillapan. Poeta y hombre pájaro de su comunidad mapuche-lafkenche en las cercanías del lago Budi, en la costa de la novena región.

al otro lado; escuchar el vaivén circular de la respiración del José, que en la esquina ronca con fuerza y desparpajo; figurar el rostro permanentemente ensoñado de la Astrid enfundada en un saco de dormir color lila... . Pues bien, definitivamente el sueño se fue y estoy mirando hacia las estrellas tratando de barrer los escombros en mi cabeza, pero no tiene sentido porque ellos, los innombrables, comienzan a asomarse progresivamente entre mis oídos, mis ojos y mi cuello como si me estuvieran respirando y rozando la piel; como si en los canales abiertos de mi psique ellos agujerearan las paredes y colgaran espesos cuerpos deshechos en sangre; como si la brisa de su respiración jadeante fuese la maquina eólica que sustenta el momento en el que la noche insomne me empieza a comer... .

Aparece el alba, los innombrables se marchan y no dormí nada. Me levanto, me sacudo con el frío matinal, me calo los zapatos y bajo saltando por rocas de granito hasta un sector del estero cobijado por una gran patagua; me lavo la cara, y vuelvo al lugar de campamento; preparo el desayuno para todos, los despierto -no sin recibir uno que otro rezongo: la Astrid me mira con esa cara ensoñada casi idéntica a la cara con la que me saludó ayer en el terminal de buses; el José declara que requiere diez minutos más de sueño; el Jaime se levanta de un brinco mientras exclama “weeena pirincho...”; la Romi despierta con el rostro hinchado y el pelo revuelto como medusa-, desayunamos y comenzamos a caminar bajo un amanecer azuloso. De los innombrables solo quedan leves destellos en mi memoria y en las figuras ocasionales producidas por los rayos del sol, sus reflejos en el estero que bordeamos, su brillo múltiple del follaje de los árboles, y el brillo de nuestros ojos entrelazados. A ratos conversamos y a ratos contemplamos sin detener la marcha: comenzamos ahora a ascender por la ladera del cerro y la vegetación principia a transformarse en razón a la mayor exposición a los rayos del sol; a medida que ganamos altura, aparecen los primeros robles y avistamos a lo lejos el portezuelo por medio del cual pasaremos al otro lado de los cerros. Avanzamos y nos detenemos cada tanto -en una de las detenciones nos encontramos con un panal de abejas a las que no les agradó nuestra mirada curiosa y uno que otro dedo untando la miel. Luego de una breve estampida abejil y de un ascenso a pleno sol, llegamos al portezuelo que separa los mundos: hacia el lado desde donde venimos vemos el mundo verde de los robles y más abajo la humedad múltiple del fondo de la quebrada; para el lado hacia donde nos dirigimos, vemos el mundo soleado que desciende a través de cerros áridos y manchones de palmas chilenas en ciertas zonas. Hacia un lado, el mundo de la noche insomne que me devoró; hacia el otro lado y para abajo, el lugar de encuentro en el cual nos esperarían nuestros amigos de antaño, junto a los cuales la noche menguaría su hambre porque en torno al antiguo y entrañable tótem que nos reúne y junto a una fogata y guitarras y cantos y risas y vinos y juegos y otros asuntos, nuestra fiesta salvaje nos embriagaría de esa serenidad y alegría que se produce cuando todos están riendo por el mismo asunto, o cuando todos están compartiendo las mismas lagrimas, o, acaso, cuando cada cual revela

sus propios inenarrables que, al ser finalmente nombrados, se evaporan con el humo del fuego que nos limpia y nos alivia hasta el punto de sentir que somos pájaros planeando serenamente en torno a la sombra totémica; entonces comienza la *danza de los cristales...*

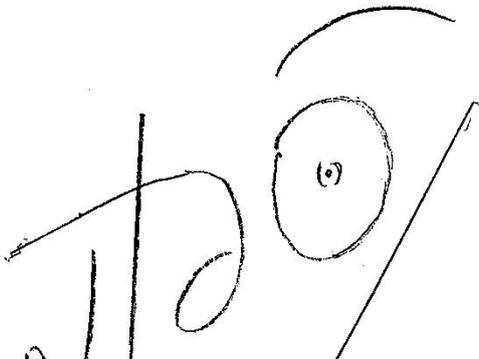
2.6.4.- la danza de los cristales (cfr. D, E y F de Bird). Lejano se escuchan, apenas siento unos murmullos y es posible que los confunda con el burbujeo sonoro del río, también lejano, que canta. Estamos todos expectantes formando un círculo junto a las brasas de un fuego cuyas recientes llamas copiosas nos dieron calor mientras esperábamos en silencio. Al frente mío Jaime mira de cuando en cuando hacia los montes buscando con la mirada los sonidos esperados, Marcelo cierra los ojos para concentrar el leve destello sonoro, René se sacude, se escucha un primer sonido transparente y dice: ¡escuchen!, ellos vienen bajando. *Hermano cóndor, tú has de llevar en tu gran lomo el tótem que yace en el centro de esta cumbre. Abre tus alas hermano Martín pescador que se inicia el descenso fugitivo y mis plumas se ensanchan porque el viento ha comenzado a girar y el espiral brillante del cielo negro se ha dispuesto. La luna está en el norte hermano cóndor, el frío es un cuchillo filoso hermano picaflor, tu agitación será hoy un planeo incesante entre los árboles; las piedras hermanos, juntemos las piedras, nuestro calor creará la combustión en esta noche gélida...* ahora los sonidos se escuchan claros y ondulantes; a veces se acercan hasta rozar nuestros oídos, a veces se escuchan tan lejos como el primer murmullo; son ellos, bailando el extraño espiral ¿que traerán entre sus plumas? *comienza a cantar Hermano picaflor, y nosotros respondemos y descendemos y ascendemos y el viento nos gira y los bosques tupidos nos tragan, nos devuelven y cada uno exhala un canto de tres sonidos que baja y vuelve a subir y baja y se agita pues así la lejanía que es el espejo del secreto corazón de las piedras en nuestras alas comienza a revelar el color de su camino de sangre... parece que nos comenzamos a acercar porque... ¡va a pasar el hermano!, va a traspasar la maraña porque no deja de cantar el hermano y la maraña vibra con los sonidos de su canto y al vibrar la maraña el hermano la vio como lo que por primera vez se puede ver al abandonarse a la danza vibrante que dejan las estelas de los movimientos de las cosas, y bajo la luna el hermano canta y salta un torrente y gira la noche y canta más bajo...* recuerdo haber escuchado ese canto antes, tan acotado el canto, tres sonidos, recuerdo haberlo escuchado, en otro lejano bosque, en otro camino de estrellas, en un miedo cercado por la noche, en su manto de cuchillos, en un miedo cercano a esta noche porque siento que Rodrigo tiembla pero espera ansioso el extraño rigor de ese canto incesante que baja y sube, que se aleja y se acerca, y alguien, creo que la Rosario dice casi imperceptiblemente “quiero verlos, quiero cantar con ustedes”; Eduardo respira fuerte y a veces silba muy leve porque *un suspiro lejano los ha de envolver hermanos; nuestro resuello se convierte en su atención, nuestro espiral nocturno en su impaciencia, nuestra sombra en su manto, y el secreto corazón sangrante en los filosos cuchillos de su miedo...; hermano Martín pescador, vuela como el polen para que el torrente del miedo aliviane*

*su carga y luego rodea a nuestros hermanos y despierta con tus pequeñas plumas el cuerpo de tres de ellos, y livianamente hermano, muy liviano... Cerramos los ojos porque el canto casi nos respira en nuestro cuerpo, cierran los ojos y esperan abiertos lo que vendrá, lo que vendrá, dibujar todo el amor en los hermanos que esperan, liviano hermanos, el canto está aquí y tengo los ojos cerrados y siento que mi antigua condición habita como en un sueño; y siento que Alvaro, que estaba a mi lado, ya no está; quizás porque uno de los tres sonidos ya nos envuelve y siento que Matías se ríe de felicidad y que la Daniela desaparece también y de pronto alguien me venda los ojos y me conduce muy livianamente en círculos y me dice con una muy suave voz: *canta lo que yo canto y déjate conducir por el movimiento del canto ... canta lo que yo canto hermano que ya estamos acá y ya no hay temor y el frío se fue y baila lo que yo bailo sereno y liviano, porque mi ojo es tu confianza y tu canto mi camino, porque estamos todos juntos y tu ojo es ahora el canto: ese lejano silbido sereno que viene del monte, y ahora todos comienzan a danzar junto a nosotros y de pronto ya somos doce hermanos transformándose en mancha cósmica que se derrama en el centro del bosque, en el espiral de la noche, y alrededor del tótem que atraviesa el lejano camino lunar al lomo del hermano cóndor, fundiéndonos encendiéndonos, impulsándonos a diseminar las piedras arcanas que laten con el pulso del canto, y con las alas llenas de sangre espesa les saco las vendas a mis tres hermanos y el hermano martín pescador a sus tres hermanos y el hermano cóndor a sus tres hermanos, entonces ya somos doce bailando el espiral del bosque en el borde de la noche y se aleja y se acerca y tiende poco a poco a las brasas, y el manto aéreo del viento que sopla de los montes nos levanta, nos impulsa, nos baja rasantes cuando llega el momento en que las piedras que circulan por las nuevas y antiguas alas de todos los hermanos, son arrojadas a las brasas y el secreto corazón arcano se limpia con el fuego aéreo y el canto ya es un eco profundo y resonante y el ojo es un pozo cósmico y la danza un rizo alado y las piedras un corazón develado que palpita infinitamente lento, rasante al vasto suelo, aéreo al viento que vuelve a rizar el fuego, vibrante al momento en que todos nos detenemos, nuevos y arcanos hermanos pájaros abrazando la tierra y rodeando el tótem erguido entre el río y el fuego y en el centro del fuego las piedras en combustión convertidas en cristales brillantes rizados por los primeros rayos de sol.**



Imagen 5

TERCER BOSQUETE

pianta 
~~para piano 50/6~~

veloz $\text{♩} = 135$ * 1

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a 'Pubb' marking.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a 'Pubb' marking.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern with *sfz* markings. The bass staff continues the rhythmic accompaniment.

Eighth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the complex rhythmic pattern with *sfz* markings. The bass staff continues the rhythmic accompaniment.

*1- los # y b alteran solo la nota que acompaña

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. Each system typically contains a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamic markings are as follows:

- System 1: *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*
- System 2: *sfz*, *sfz*
- System 3: *sfz*, *ff*
- System 4: *sfz*, *pp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*
- System 5: *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*
- System 6: *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*
- System 7: *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*, *stpp*

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings, and performance instructions.

System 1: Treble clef. Dynamic markings: *fp*, *sp*, *fp*. Performance instruction: *cres.*

System 2: Treble clef. Dynamic markings: *fp*, *fp*, *fp*, *fp*. Performance instruction: *obsessivamente energico*. Bass clef: *f*, *sfz*.

System 3: Treble clef. Dynamic markings: *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*.

System 4: Treble clef. Dynamic markings: *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*.

System 5: Treble clef. Dynamic markings: *sfz*, *sfz*, *sfz*.

System 6: Treble clef. Dynamic markings: *sfz*, *sfz*. Performance instruction: *disolviendosi*.

3.- “PIANTAO” para piano solo

Bosque rizo

“De la multiplicidad al (des)orden”

Esta historia transcurre en torno al mediterráneo. En Grecia una osa amamantó a Paris, el bello hijo de Priamo y Hécuba, los reyes de Troya, luego de encontrarlo abandonado a su suerte en el monte a causa de un sueño experimentado por su hermano. En el sueño, Paris llegaba al mundo con dos antorchas que provocaban el incendio y destrucción de la ciudad. Pues bien, luego del abandono familiar, y los cuidados de la osa en los bosques, Paris comienza a practicar el oficio de pastor. Un buen día tres diosas, Hera, Atenea y Afrodita, se le aparecen en medio del bosque y lo exhortan a dirimir una antigua disputa por el sitio de la más bella entre las tres. Paris elige a Afrodita quien en agradecimiento le asegura el amor de una mujer espartana llamada Helena, la más hermosa entre el mundo de los hombres. Por diversos motivos vuelve a su ignorada ciudad natal a participar en un torneo en el cual resulta vencedor. Debido a la figuración pública de aquel acontecimiento es reconocido por sus padres y hermanos quienes alegremente lo acogen desconociendo el motivo por el cual lo habían abandonado. Paris comienza así su rezagada vida de príncipe troyano olvidando por completo su infancia salvaje junto a la osa nodriza y el monte boscoso, no obstante aun recuerda con fervor la promesa de Afrodita y se las arregla para ir junto a una delegación diplomática a la aliada nación de Esparta guardando para sí la intención del encuentro con Helena, quien al ver a este troyano cae plétorica de amor bajo el poderoso influjo de la diosa. Sin embargo surge una gran dificultad: Helena es esposa de Menelao, rey de Esparta, en ese entonces aliado de Priamo. Pese a esta poderosa razón, Helena y Paris huyen juntos a Troya. Menelao no tarda en enterarse, y henchido de rabia por la traición perpetrada, declara la guerra a dicho país. Finalmente y luego de innumerables luchas y muertes y años, Troya, la legendaria, la amurallada, la inexpugnable, ahora ultrajada, e incendiada por los espartanos, baja sus banderas⁴⁶.

⁴⁶ Sudiabre. op. Cit.



Imagen 6

3.1.- Facultad de arquitectura, Universidad de Chile, Marcoleta, Santiago centro “... y podemos ver aquí un típico caso de trazo dramático: si se fijan bien, el brazo y la mano del campesino presente en el cuadro parecieran estar en movimiento ascendente, como si estuviera llamando la atención de los personajes secundarios que transitan a la derecha”. El espacio entre el techo y el piso de la blanca sala es muy amplio: del techo penden, en dos filas de a tres, un conjunto de seis lámparas cónicas asemejando sombreros de magos sostenidas por largos cables, y, en uno de sus bordes, una telaraña apenas visible desde cuyo centro desciende una afanosa y veloz araña; en el piso yacen un escritorio dispuesto como cabezal -justo delante de un gran pizarrón aferrado a una de las paredes-, una moderna y, al parecer, descompuesta estufa a gas dispuesta a un costado de la puerta, y 20 sillas desde cuyo borde derecho se despliega una pequeña mesa con el espacio preciso para poner sobre su superficie un cuaderno y un lápiz -hay que advertir eso sí que la mesa presenta una ligera inclinación de unos...¿3°? lo suficientemente efectiva como para hacer rodar un lápiz o cualquier objeto que tenga un volumen cilíndrico hasta caer al suelo, con las consiguientes distracciones para el usuario del lápiz caído y para sus eventuales vecinos de puesto (suceso que, por lo demás, suele ocurrir). Sentados en los asientos de esas sillas-mesas yacen alrededor de 12 mujeres y 3 hombres (incluyéndome a mí); sentada en el escritorio central, la profesora habla, exclama, interpela y afirma: **3.2.- Facultad de Artes, Universidad de Chile, sede compañía** “Aquí está lo que compuse”. Alvaro, con el rostro algo ruborizado, saca una hoja rebotante de sonidos de su carpeta celeste de tapas duras en cuyo interior guarda sus composiciones además de otras cosas que a veces se filtran en una carpeta de uso tan cotidiano como aquella -en ese momento, verbigracia, además de sus partituras, andaba con unas cartas geográficas de la zona del valle del río Rucue en la VIII región, destino de su próximo viaje-, y la coloca en el pupitre alrededor del cual están sentados Andrés -en el centro (considerando que en la mesa la idea de centro corresponde a la mitad del lado superior que da a la pizarra)-, Franklin -a la derecha de Andrés-, Rodrigo -a la derecha de Franklin y al frente de Andrés-, y Alvaro -a la derecha de Rodrigo, al frente de Franklin y a la izquierda de Andrés. Andrés la mira, luego mira a Alvaro y dice: *hay dos cosas que te puedo decir. Una:* **3.3.- Biblioteca nacional, Santiago centro** Habiendo sobrevolado los hitos culturales que articulan el decurso genealógico del rostro salvaje de los hombres (ver 2.2.1), y asumiendo que la voluntad de inmersión en cualquiera de esos hitos involucraría, análogamente, caer desde el cielo en medio de una multi-rizada selva y quedar emboscado por una enredadera bajo el dosel arbóreo, presto a ser hipnotizado y luego comido por una serpiente, **3.1.-** “Fijémosnos en sus ojos: una mirada expectante acorde con el movimiento recién referido, lograda mediante un acabado trabajo colorístico en donde resalta el brillo mediante sutiles empastes de diferentes tonos acuosos. Si acudimos a su tratado de pintura...” . A mi lado derecho... **3.4.- Valle del río Rucúe, precordillera andina de la octava región**

(diciembre de 2006) Estás aquí, trazador del alba. No te creía tan cerca, pero me has despertado temprano y sereno has mecido mi solaz. No quiero pedirte nada, solo me basta contemplar la luz de tus brazos penetrando nuestros ojos. Hoy entiendo que... **3.5.-Calle Los Aliaga(s), Ñuñoa, Santiago.** La calle estaba llena de viejas y bellas casas de adobe con grandes patios interiores cuyos cielos estaban tapizados por parrones, por árboles frutales, por largos pastos o por pastos rasos -según cuales fueran los hábitos de los respectivos dueños de casa-, e incluso por gallineros -sobre todo en las sorprendentes casas interiores, a las cuales se accedía por intrincados laberintos peatonales que se adentraban en las mismas entrañas de las manzanas que lindaban con la calle. En esa calle vivió el Jaime, el Mario, el René, la Daniela, el Francisco y la Loretito, además de un contingente de amigos -entre los cuales estaba yo- que circulaba con mayor o menor intermitencia por sus casas, sus patios, sus veredas, sus soleras, sus pasadizos; en una de las casas de adobe -la casa del Mario- nos juntamos durante casi cinco años con mis amigos músicos a ensayar; muy cerca de esa calle participábamos de un grupo scout. Muchas celebraciones, muchas caminatas, muchas conversaciones, mucha música, muchas evocaciones y algunas fricciones se forjaron en esa calle. Una de esas fricciones se basó en lo siguiente: nunca nos quedó claro si la calle se llamaba “los Aliaga” o “los aliagas”, ahora explicaré por que: la calle era bastante corta -solo la cruzaban cinco calles-; la cantidad de letreros que la nombraban era cinco -exactamente uno por esquina-; de los cinco letreros tres la nombraban como “Los Aliaga” y dos como “Los aliagas”: he ahí nuestro problema. Si bien en un comienzo esa diferencia solo era graciosa y en el fondo pensábamos que **3.4.-** ...todos los días la luz gradual, fruto de tu presencia, suelta sus rayos sobre el mundo así como la flor disemina el polen al viento en un atardecer de primavera, alcanzando incluso las ramas internas del tupido follaje en mi cabeza; cuando esto sucede.... **3.3.-** ...abro entonces los brazos y me dispongo a caer, y luego dejar que me coman. Pues bien, me dejaré caer sobre el pliegue filosófico de George Bataille, y particularmente sobre un relato llamado “Historia del ojo”⁴⁷ que

⁴⁷ Georges Bataille profundizó sistemáticamente desde la filosofía y la literatura sobre diversos temas, uno de ellos tuvo que ver con las condiciones de posibilidad y las manifestaciones históricas del erotismo en tanto impulso de proliferación vital básico que emparenta el fluir energético de todas las formas de vida; Dicha profundización abarcó sus espacios de (potencial) aparición desde la encarnación corpórea mas elemental, hasta su construcción psíquica en la cultura, descubriendo en dicho ámbito replicaciones estructurales determinadas en base a dos principios: la discontinuidad y la continuidad. En la discontinuidad el impulso de *eros* encuentra su más común estado de cosas: según Bataille, dada la imposibilidad de un ser vivo de habitar más de un cuerpo y una psiquis, debido a la natural individuación a que nos dispone la reproducción, el nacimiento, la experiencia vital y la muerte -“solo él nace, solo él muere. Entre un ser y otro hay un abismo” (Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets Editores. Buenos aires, 2006, pag. 17)-, tendemos desde nuestras discontinuidades a tratar de comunicarnos, afectarnos, conectarnos, y es aquí donde entra el segundo principio a contrapelo del primero: en el estado de cosas de la discontinuidad que padecemos, nos entregamos, cual más cual menos al deseo básico de entrelazarnos en un impulso de continuidad que podríamos figurar a través del *eros* (el *eros* que se despliega como deseo irrefrenable unión total producto de eso que llamamos amor, la necesidad de fundirse en el otro..). En la discontinuidad, el *eros* se encarna recursivamente como la condición identitaria que, al localizarnos internamente, nos separa; en la continuidad el *eros* se (des)encarna digamos *concurisvamente* como la posibilidad de acceder al espacio incierto de la unión total, en donde, en medio de la acción erótica (tenga o no una naturaleza sexual-genital), el *ser* personal se disuelve en el momento en que el mismo ser se entrega, desfalleciente, a la totalidad del contagio psíquico-corpóreo. En ese momento comenzamos a

narra las corpóreas acciones comprometidas en el progresivo salvajismo sexual de él (un innominable joven) y ella (Simona) en cuyo territorio inestable surge... **3.2.-** *...un inicio muy energético: estas secuencias parecen el torbellino de sonidos resultante del trabajo de una obsesión; y la otra: esos tremollos que aparecen intermitentemente lo hacen de manera muy tímida, se me ocurre que estabas...* **3.6.- Quebrada del tigre, quinta región (enero de 2007)** En camino al océano, pero no exactamente al océano, más bien un poco antes, a los primeros cerros que intentan detener el flujo implacable del maravilloso universo acuático. Escondido en lo profundo de alguna de sus quebradas encontraríamos el refugio de un árbol casi extinto de su hábitat natural: el belloto⁴⁸: un árbol marginal envuelto en la niebla propia de todo fondo de quebrada conformando la serranía costera. Van niños, van jóvenes y van adultos, músicos todos conviviendo en torno al experimento musical que depara el experimento crítico de existir al margen de la urbe y sus oficialidades; experimento musical remanente y constante al borde de... **3.1.-** *...una mujer de unos 23 años, trigueña, ojos pardos, unas pocas pecas en las mejillas, cuerpo exuberante, se mira las uñas, luego escribe en su cuaderno rojo unas palabras, luego saca de la mochila un pañuelo, luego se suena con el pañuelo, luego guarda el pañuelo usado en un compartimiento externo de la mochila, luego se arregla su pelo ondulado sosteniéndoselo desde la coronilla y construyendo un tipo de moño que comúnmente nombran como tomate, luego mira al vacío y por último mira de soslayo hacia mi lado, sorprendiendo *in fraganti* mi indagación ocular -y resultando de todo ello una tenue sonrisa en una cara y un dejo de rubor en la otra. “...encontraremos allí verdaderos estudios sistemáticos y muy detalladas observaciones sobre trazos dramáticos a partir de coloraciones del volumen y no de contornos del mismo. En ese sentido Leonardo sistematiza lo que luego será una práctica habitual: dibujar pintando y encontrar las proporciones volumétricas de los cuerpos y formas presentes en el objeto de un cuadro desde su figuración en el color y en su inexorable vínculo con la curvatura de la luz...” a mi lado izquierdo una mujer de unos 28 a 30 años de grandes lentes ovoidales, pelo rizado, mirada impertérrita, bufanda burdéo al igual que su bolso, y pierna en agitación continua escribe... **3.7.- Casa de mi mamá, Providencia, Santiago** En algún centro de los infinitos centros que figuran esta rizada selva y, bajo el espeso dosel, me encuentro ahora enredado en un sin fin de tallos y hojas y marañas leñosas que me dejan ansioso,*

entrelazarnos en un manto de continuidad que nos deshace a la vez que nos conecta con algo que así como nos aleja de *nosotros mismos* nos acerca a la experiencia del acontecimiento descarnado, el puro devenir equidistante de la vida como de la muerte. Pues bien, El relato “Historia del ojo” Figura la progresión de una pareja de jóvenes que vive el camino radical de la experimentación del *eros* basado en una continuidad emparentada con la conciencia de la propia condición animal y con el incierto camino de la muerte. Bataille, Georges. *Historia del ojo*. Ediciones Coyoacán. México, 1995.

⁴⁸ *Beilschmiedia miersii*. Árbol endémico la zona central de Chile, que habita las quebradas de la cordillera de la costa en donde quedan muy reducidas poblaciones (quebrada del tigre, cerros del melón, ciertos sectores del Parque Nacional la Campana, entre otras). Tiene una gran similitud al peumo (*criptocaria alba*) sobre todo en la hoja coriácea (reluciente); su fruto es muy similar al cuesco de la palta; de hecho, el palto, el peumo y el belloto provienen de la misma familia: las *lauraceas*.

inflamado, húmedo. Miro a mi entorno y descubro entre la maraña una serpiente colores marrón y medio verdoso y ojos centelleantes que, siendo en un comienzo pequeña y grácil, se ha tornado ahora enorme al ondear los espacios vacíos y acercarse muy lentamente hacia mí. Al llegar a mi lado, la serpiente comienza a mirarme incesantemente y en el reflejo de sus pupilas oblicuas observo mis propios ojos. La serpiente saca su lengua y la desliza sobre mis párpados haciendo una suave presión como para tratar de abrirlos -intuyo que la serpiente quiere algo con mis ojos ¿acaso se los querrá comer? La serpiente ahora me rodea rozándome muy suavemente al punto de generar en mí escalofríos y leves espasmos -también podría decir que siento los granos de mi piel totalmente erizados. La serpiente me envuelve ahora en anillos de su húmedo cuerpo y progresivamente me empieza a constreñir, sin dejar de acariciar mis ojos, esta vez con su cola, no obstante en un momento detiene la constricción y férreamente anclada a mi cuerpo principia a deslizarnos y descender entre la enredadera cuidando, con un celo casi maternal, que mi cuerpo no quede magullado. Salimos de la enredadera y llegamos a una cueva entre las raíces de un árbol semi-putrefacto. La oscuridad de la cueva solo se ve interrumpida por un destello de luz que alcanza a iluminar sus ojos y el reflejo de los míos. Ahora entiendo: ella quiere mis ojos, se los quiere poner, y siento que cada constricción violenta e intermitente prefigura el momento en que la serpiente que me envuelve y que ahora me esta reventando los pulmones, deslizará como rayo su dentellada a cada uno de mis ojos aprovechando la convexidad de sus dientes para sacarlos, mirarlos sin su soporte, odiarme un poco más por la imposibilidad del deseo de tenerlos como propios, y comérselos, para luego engullir el cuerpo reventado que...

3.8.- Parque Etno-Botánico “Omora”, Isla Navarino, Cabo de Hornos (febrero de 2007) Con dedicación emprende viaje junto a su amigo entrañable al sur del sur -supongo que, si se ha de encarnar la coordenada “sur” en un territorio cardinalmente relativo a otro, entonces el territorio denominado “sur” también tendría un sur- en cuyo borde, que se acerca al centro del extremo, explota de vida ese conjunto de fenómenos acontecidos de acuerdo a un conjunto de voluntades forjadas en el entrelazamiento de un conjunto de reflexiones figuradas desde la crepitante intersección conjuntiva de un conjunto de emociones comunes significadas con el nombre de... **3.5.-** ...Los Aliaga, el cual solo se refería a un apellido que el vocablo consignaba, aun así no podíamos desconocer la letra minúscula en el comienzo y la “s” final que daban como resultado “los aliagas”, lo que nos sacaba casi por completo de su condición de apellido, más aun cuando tomábamos conciencia que dicho dislate estaba... **3.2.-** ...*de lo más engolosinado con tus secuencias tempestuosas y de repente quisiste ir al baño, y después del baño fuiste a la cocina y de la cocina pasaste por el living y sacaste un libro que tenías por ahí y te pusiste a leer, luego te fuiste con el libro a una plaza y en la plaza habían perros y jugaste con ellos, y luego comenzó a atardecer y el maravilloso crepúsculo primaveral te hipnotizó y viendo al sol moribundo te acordaste de que el sol se parece a una redonda musical y lo musical de la*

redonda te hizo aparecer la secuencia tempestuosa de tu comienzo, entonces volviste corriendo a tu casa y al sentarte a componer, el impulso energético y crepitante con el que habías construido dichas secuencias dio paso a un laxo trémolo de soleadas redondas que interrumpe a los torbellinos así como el baño, la cocina, el libro, la plaza... . Los perros Agrega Rodrigo. Los perros, claro, y el atardecer interrumpieron tu obsesión... y me imagino que eso ocurre bastante ¿no? Eeeeh....bueno, no digamos que no ocurre. Alvaro esboza una melancólica sonrisa y mira hacia la ventana, no lo digamos, digamos más bien que aquel es uno de los asuntos que define mis actos y sus huellas; es algo así como un karma que he de superar en esta vida. Andrés se sacude y se sonríe: ¡un karma!, caray que has llevado lejos la sencilla observación que te hice. Luego, algo más serio: si no me parece mal que seas así, no no; solo te lo digo para que trabajemos un poco la composición, así que para eso cuéntanos ¿de adonde surge este comienzo?

3.9.- Facultad de Ciencias, Universidad de Chile, Macul, Santiago⁴⁹ He de comenzar apuntando que lo que hemos de esbozar aquí, todos los que hoy estamos sentados en esta sala, es un espacio de convivencia desde donde poder entrelazarnos lingüísticamente en nuestras diversas preocupaciones ecosistémicas. Deliberadamente he mencionado tres palabras, convivencia, lenguaje y preocupación ecosistémica, con el propósito de introducirnos a reflexionar sobre cada una de ellas. Convivencia es una bella palabra que comenzamos a pensar al abrazar las reflexiones de Humberto Maturana, y su sentido apunta al vivir compartido, a la experiencia de la comunidad, palabra que a su vez a la experimentación de la concordancia a la unidad, y que podemos señalar al referirnos a la relación de co-unidad y también de comunalidad que se establece entre un ser vivo y su nicho ecológico; podemos acercarnos a esta misma palabra desde otra que, a lo largo de su tránsito significativo, ha sido progresivamente parcelada por los corrales de la historia -fundamentalmente a través de la ideología judeo-cristiana-, pero que en espacios como el que hoy estamos formando podemos observar, a la manera de Derridá, desconstruyendo, desarmando, suspendiendo su evolución para desmontar su devolución. Pues bien, esa palabra es comunión y se refiere, muy sencillamente a la común unión que surge cuando... **3.4.-** ...el mar del día salvaje se extiende en las vastedades. Entonces miro hacia el río que lo representa y sediento me dispongo a... **3.6.-** ...la extinción definitiva, experimento extrañamente análogo, en su fragilidad y en su vitalidad, al experimento vital del árbol, al experimento vital de las especies que habitan en los pliegues del árbol -gusanos, líquenes, insectos, pájaros, y la vasta micro-fauna y micro-flora que lo tapiza-, al experimento vital de las especies que habitan bajo la sombra de este árbol -ratones, culebras, lagartos, más insectos, más gusanos, hongos, hierbas, perros y personas descansando, transitando, cercenando,

⁴⁹ El escrito referente a este lugar surge a partir de las proposiciones filosóficas realizadas por Ricardo Rozzi, y las reflexiones que pudimos compartir en el marco del curso de filosofía ambiental. “conservación y biodiversidad” Realizado en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile en marzo de 2007.

acoplándose, criando, muriendo...-, al experimento vital de las especies que habitan alrededor del generoso árbol -la total biósfera del planeta-. Luego de alejarnos de un poblado que más que poblado parece un lustroso conjunto de ilustres panteones familiares que, durante lustros veraniegos o en variopintos días ilustremente festivos, alrededor de una pintoresca iglesia -en cuyo interior vemos a un ilustre padre-, a los pies de un no tan ilustre y menos lustroso cordón de cerros por los cuales nos internaríamos, y junto al salvaje mar gallardamente ilustrado por pintores de apellidos ilustres, ilustremente lustran sus vidas en muy bien ilustradas fotografías rutilando las páginas sociales de un conocido diario, por cierto, muy ilustre, subimos al primer cordón de cerros en cuyo filo encontraríamos una... **3.2.-** *Muy hermosa proposición y muy excelsa pregunta has dicho, de hecho estoy un tanto conmovido, creo que correrá alguna que otra lagrima por mis mejillas. Mientras tanto, besaré tu mejilla.* Alvaro se anima, divaga y se acerca a Andrés con claras intensiones de besarlo en la mejilla...muy en su estilo por cierto. Andrés se intenta escapar y, en dicho lapso, exclama: ¡¡Aaaaay!/, *ya se puso colizón este cabro, no no no, ya sale, yaaa no. Franklin, creo que ahora te besaré a tí.* Alvaro se entusiasma y se desata. *Tu sabes que yo nunca me niego., siempre pongo mi mejilla, y la otra también* exclama Franklin y pone su mejilla izquierda. *Mejor me marchó, hay puros colizones acá.* Rodrigo hace el ademán como de irse. *Ya ya...* Cada uno vuelve a su puesto y retomamos la conversación: *en qué íbamos, ah sí, tú nos ibas a relatar el inicio de la maraña de dedos que escribiste acá. La maraña en mi cabeza querrás decir* responde Alvaro, se escuchan risas. *Bueno... Todo partió desde...* **3.3.-** ...la obsesión por ciertos objetos -ojos, huevos, flujos-, y junto a ellos los potenciales sentidos de una situación fronteriza: el *eros* primario, el cual, despojado de los corrales culturales que han ido sin tregua domesticando su influjo, normalizando el *pathos*, y circunscribiéndolo a su figura mas icónicamente asociable -el sexo-⁵⁰ comienza a manifestarse, junto a su desnudez más abierta y provocadora, como la *Mattiana* “*gana misma*”⁵¹, el ánimo primario que levanta al movimiento, la pasión que arde en las entrañas, la palabra totémica que... **3.1.-** ...escribe y escribe sin cesar, tan absorta que no se da cuenta de mi fijación -acaso obsesiva, no lo niego- en ella, ¿estará escribiendo sobre lo que la profesora habla? ¿Estará escribiendo de alguna idea, o recuerdo, o imagen que se le vino a la cabeza y que no necesariamente tiene que ver con el contenido de la clase en curso? ¿Estará asociando libremente palabras? ¿Estará escribiendo palabras como quien dibuja lo que instantáneamente mira? ¿Estará

⁵⁰ Al punto de situarse este, el sexo, en el acontecer de múltiples y a la vez hegemónicos comportamientos: como práctica económica funcional a la alineación cultural (el *eros* y la industria del sexo), como imagen psico-social (el *eros* y las pulsiones), y como herramienta política de la postmodernidad (el buen *eros* y el mal *eros*; o bien, el implacable catalogo de secretos para el buen o mal amante).

⁵¹ Frase acuñada por Roberto Matta para denominar al *eros*: “Antes de que haya la luz, antes que haya la tierra, antes que haya nada, hay sin embargo eros, que es la vida, es decir, lo que hace que existan las otras cosas. Yo diría que es como *la gana*” (Eduardo Carrasco. *conversaciones con Matta*. CESOC Editores. Santiago de Chile, 1987. pag 146), y referida por Ricardo Rozzi en una conversación que sostuvimos en torno al relato de Bataille que en este momento nos ocupa.

escribiendo sobre lo que yo también miro? Al frente, la profesora, de unos 35 años, con unos pequeños anteojos rectangulares de borde marrón, melena lisa, cintillo azul, una cierta palidez en su rostro, leves ojeras -recuerdo que mencionó al comienzo de la clase, “*disculpen mi sopor, es que mi guagua no durmió anoche*, así como enfatizando “*no durmió anoche*”-, falda marrón, chaleco azul, y zapatos negros con un pequeño tacón, habla gesticulando cada palabra... **3.5.-** ...en casi la mitad de los carteles. No relataré las largas conversaciones sobre esta inquietante divergencia, sino que esbozaré dos argumentos que pululaban entre nosotros: unos sostenían que la razón de la diferencia entre Los Aliaga y Los aliagas radicaba en que los aliagas se refería a algo que... **3.3.-** ...proyecta los primeros destellos de sentido en el vendaval de las palabras y las cosas, dando lugar, con su chispazo, a la mínima unidad experienciable en cada acto del vivir, algo así como la experiencia pre-lingüística del amor (amor basal por el vivir). Pero ¿cómo entender el *eros* primario en el relato que nos ocupa, considerando la envolvente, quemante, e inquietante llamarada sexual implícita en su discurrir, y que se traduce en la progresión expansiva de acciones que nos conducen por momentos a... **3.4.-** ...beber (¡ay!, si le pusieras atención a las ganas con las que bebemos el agua dulce del monte). Ya he bebido. Mi boca está húmeda. Es hora de internarse en el arduo bosque mareal de cada día, y cantar. Incesantemente, inventar un canto tras otro; así como me impulso de rama en rama, me suspendo en... **3.2.-** ...*la observación del último momento de “Bird”, aquel del planeo descendente y de los armónicos que, a medida que descendían, se transformaban en sonidos normales en las cuerdas 3 y 4. ¿Sonidos normales?, ¿que quieres decir con eso?* Andrés pregunta intrigado. *Mmmm, no digamos que es mala tu pregunta; me refiero a todos los sonidos que no son armónicos; en realidad en un contexto de sonidos armónicos la normalidad serian los armónicos. Pero aun así...* **3.9.-** ...hay emociones, voluntades, decisiones y acontecimientos entrelazados. Tenemos entonces las dos palabras derivadas de convivencia: comunidad y comunión; comunidad como nicho ecológico, comunión como actitud para habitar el nicho. Con respecto al lenguaje, su sentido nos remite a muchas otras palabras, y particularmente a *logos*, aquella palabra resbalosa que ayer descontruimos con tanto cuidado por los muchos espejismos y puertas falsas que aparecen cuando desaprensivamente se intenta detener sus tránsitos significantes ¿se acuerdan: conocer, hablar, saber, razonar, palabrear, *logear*...?; y también nos remite al *bios*, a la conciencia vital, al *pathos* biótico de todo acto lingüístico. Digamos entonces que el sentido en que hoy pensaremos el lenguaje tendrá que ver con pensar en las condiciones de coordinación (en el sentido de ordinación consensuada) e interrelación de los diversos modos de convivencia bio-cultural que coexisten en el mundo -algo así como una especie de coordinación lingüística simultáneamente *biocéntrica* y *logocéntrica*. Al disponer de ese modo las palabras convivencia (comunidad, comunión) y lenguaje (convivencia bio-logo-lingüística) se nos cuela entremedio una tercera palabra -o mas bien una dupla de palabras-: Preocupación ecosistémica, que de inmediato nos propone una potencialidad de

acción. Si hablamos de ecosistema, podemos llegar a una definición mas o menos estable de sus interiores etimológicos, -el sistema o la organización de la casa (*oikos*)-; todavía más, con los instrumentos analíticos de la ciencia podemos llegar a comprender, describir, e incluso pretender (acaso ambiciosa y falazmente) reproducir un ecosistema y predecir su devenir. Sin embargo, y sin negar lo anterior como posible e incluso necesario (sobre todo en el ámbito de su comprensión), hoy tenemos todos una preocupación que excede la cognición del hecho ecosistémico en tanto observador desafectado de lo observado; luego de Einstein, luego de Heisenberg, luego de Maturana, luego de Derridá, luego de Deleuze, luego de la bomba, luego de las devastaciones, luego de la destrucción, hemos de concebir el hecho científico como un espacio ineluctablemente relacional en donde ambos, observador y observado forman parte de un mismo fluir energético que los determina y afecta. Es por eso que a la palabra ecosistema le hemos añadido el vocablo preocupación, pues al relacionarnos con un hecho ecosistémico del modo que lo hacemos, brota de nuestros actos un eco emocional, una estela amorosa que nos hace propender ya no solo a la comprensión *logocéntrica* del hecho, sino también a la íntima conciencia del lazo *biocéntrico* que nos circunscribe, define, dispone e iguala como ciudadanos habitando el fluir de ese espacio relacional pues nosotros también participamos de su existir; este es quizás uno de los fundamentos epistemológicos posibles de la necesidad de conservación ambiental: conservar el hábitat al cual todos pertenecemos y en el cual todos nos entrelazamos. Y es aquí en donde aparece una nueva palabra: la ética. Pues bien, la distinción de esa palabra nos da la llave para comenzar a trazar un mapa epistemológico de nuestra voluntad común. Trazaremos un recorrido por esa palabra a partir de...

3.10.- Matta 365, Agua santa, Viña del mar La botella empañada de la bebida que está en la mesa se va vaciando en los vasos que Alvaro sirve a cada uno. Es la medianoche y algunas caras denotan cansancio, pero la bebida helada invita a incorporarse y hablar lo que sea dado hablar, y escuchar lo que sea dado escuchar. Están sentados alrededor de la mesa Luis, Pablo, Juan Pablo, Rodrigo Villaroel, Alvaro, Rodrigo Cuadra, Hector, Franklin y Andrés. La Graciela está en su dormitorio estudiando violín y pensando en la posibilidad de partir una serpiente con sus propios dientes, Crishea esta regando en el patio y hablando con la Ximena acerca de la posibilidad de hacer una huerta en el patio; Rosario entra a la sala en donde está la bebida y los músicos sedientos y se despide con un beso para cada uno y un leve roce de su pelo frondoso en nuestras partes; Benjamin deambula por..

3.8.- Omora: palabra yagan que significa picaflor; comunidad ético-científica consagrada al cultivo de la convivencia en torno a la indagación, comprensión, y conservación de las interacciones de los flujos de energía vital en un ecosistema particular -la isla Navarino y el cabo de hornos-; proposición (po)ética simbolizada en un potencial anagrama que involucra tres palabras: Omora como el sonido de una palabra, Omora como el picaflor (en lengua yagan al picaflor se le dice omora), Omora el parque etnobotánico; y que en mí provoca la siguiente deriva: Omora como

mora⁵²; Omora como Roma -la ciudad infinita-; Omora como amor. **3.5.-** no era un apellido sino cualquier otra cosa, apoyándose para tal efecto, en el hecho de que “aliaga” no estaba precedido de mayúscula, cómo si lo estaba en los demás letreros en donde salía sin la “s” final -sin embargo los sostenedores de esa teoría nunca pudieron precisar qué era exactamente un aliaga, o una aliaga -después, ya habiendo acaecido lo inexorable en nuestra calle, supimos que (un o una) “aliaga” deriva del mozárabe *aulaga*: planta espinosa de cuyas puntas tiernas se alimenta el ganado-; otros aseguraban que en realidad el asunto era más sencillo y que... **3.10.-** toda la casa cantando, inventando dichos, mirando claro con agüita transparente, se dispone a soñar; la María Blanca en su casa quizás duerme, quizás toca el piano, quizás pinta, quizás sueña con un ojo que habla; los niños de la ligua quizás duermen, quizás ensayan, quizás estudian para una prueba, los niños del coro, cada cual en sus casas, durmiendo y soñando con un pelo revuelto, con un remolino de pétalos, con flores que bailan, con casas extrañas, con gatos que hablan, con ovejas volando...; los padres de todos, cada uno en lo suyo, separándose, juntándose, descansando, llamando, amando a sus hijos, durmiendo sin soñar, soñando con muertos y desaparecidos, con ancestros y con símbolos aparentemente misteriosos, enfermándose, acercándose y alejándose; Javier saliendo de un ensayo de la orquesta hacia su casa en Concepción, Javier llegando a su casa, Javier descubriendo los rizados poéticos de la palabra bosque en una cultura y en periodo específico (el romanticismo alemán); Javier extendiendo dichos rizados al sentido de una serenata, Javier escribiendo serenatas a las 12 de la noche; Ricardo en su casa en North Texas, escribiendo sobre los hábitos, los hábitats y los habitantes, riéndose junto a la Pancha, preparando un seminario, quedándose dormido mientras trabaja, soñando con un avión que atraviesa nubes azules, soñando que abre la puerta del Boeing en pleno vuelo y sin saber cómo, se dispone a volar por las nubes azules que ahora son rojas y ahora son espesas y viscosas y... **3.5.-** ...lo más probable es que la persona encargada de escribir el nombre de la calle en ese infausto letrero se hubiera equivocado, pero si uno asume que el error es repetido tres o más veces, el error cometido pasa a ser deliberación cometida, entonces dicha teoría entraba en... **3.3.-** ...usos y comportamientos propios de un *eros* acorralado? (el esteticismo sexual presente sobre todo en él, la decoración, los objetos, la preocupación por las formas). La posible respuesta a esta segunda pregunta (la segunda pregunta surge como derivación de una primera pregunta que es la que le da motivo y título a este escrito por lo tanto, la respuesta a la segunda pregunta, bien contribuye en responder, por lo menos parte de la primera pregunta) yace en sustraer del relato sobre ellos (él y ella) lo estructuralmente necesario que articula su intenso recorrido: el

⁵² Mora, como el fruto exótico y silvestrado en Chile; pero también como conjugación en tercera persona singular del verbo en tiempo presente “morar” (cuya raíz, “morada” es la arcaica definición de *ethos*. Cfr. Rozzi, Ricardo, Ximena Arango, Francisca Massardo, Christopher Anderson, Kurt Heidinger, Kelli Mosses. “*Filosofía ambiental de campo y conservación biocultural: el programa educativo del Parque Etnobotánico Omora*. En *Environmental Ethics*, 30, S3, 2008).

radical desapego de los patrones de domesticación social por medio de la escapada tráfuga del corral de la normalidad⁵³, y esta consecuente apertura (rasgadura) y fuga del corral hacia la espesura salvaje del monte en franco y totémico zoomorfismo. Esta secuencia de hechos fue... **3.1.-** ...articulando cada frase con una claridad y regularidad sorprendentes -y crecientemente graciosas, tanto más cuanto se comienza a percibir lo repetitivo del gesto: cada comienzo de idea es un alzar del tono de su voz, alzar que se repite tantas veces como ramificaciones se produzcan; cada fin de idea es una declinación de la altura de esos alzares con la misma ondulación y retardo descendente. “Solo a través del estudio detallado de los umbrales en los colores de gestos presentes en los fenómenos del mundo, se asoma el drama aristotélico que Leonardo siempre buscaba y que diferencia en definitiva a un artista de un artesano”. la araña que bajaba desde su telaraña finalmente ha llegado al suelo y velozmente se acerca, con quizás qué ignoto motivo, a la mujer trigueña sentada a mi izquierda y comienza decididamente a escalar un bolso que está apoyado junto a su pie derecho pero la niña sagaz descubre la araña veloz y sacude el bolso, y la araña, algo desorientada con el terremoto por ella percibido, corre a todo lo que da -a todo lo que supongo que da- hacia mi zapato y ahora comienza a escalar la suela del zapato y luego el cuero del zapato, y luego el arrugado calcetín que cubre mi tobillo, y luego la araña ya está en la rala jungla que conforman los vellos de mi pantorrilla, y ahora entra al túnel formado por el pliegue de la tela de mi pantalón, y yo miro mi pantalón sin atinar a nada y la niña trigueña me mira con los ojos redondos y me hace señas para que mate a la araña mientras la profesora habla “*porque, como ustedes saben, Leonardo a diferencia de otros pintores de su misma época concebía la pintura no como un ejercicio de mimesis sino como una actividad eminentemente poética en donde, por medio de la observación rigurosa y de la investigación metódica, se debía llegar a desentrañar lo perfecto en la humanidad y en la naturaleza de las cosas*”, y yo, que no quiero matar a la araña, intento pararme para botar a la araña agitándome el pantalón, pero la profesora percibe ese gesto como un signo de participación en la clase y me dice: “¿sí? ¿Quieres preguntar algo?” y yo: “*eeeeeh... si profesora, eeeehh... escuchando lo queee acaba de decir recordé aaaaa...*” **3.4.-** ...cada flor. Y así el día lentamente se posa y transformándose en crepúsculo, los serenos lazos que se difuminaron en el mundo, ahora se recogen como guirnaldas después de un día de fiesta, mientras, los que quedamos aun con los ojos abiertos planeamos en círculos concéntricos

⁵³ Es preciso entender aquí esta palabra en base al estatuto disciplinario y *panóptico* (total vigilancia visual) que Foucault le ha asignado en referencia a la permanente administración del poder en torno al control o normalización homogeneizante del comportamiento de la población: desde la construcción de la *normalidad* o el *sentido común* en la vida cívica (en oposición a la *anormalidad* o el delito), hasta la construcción de la *normalidad* o *sentido común*, en el comportamiento psíquico (en oposición a la *anormalidad* o la locura). Dicho Mecanismo de control y sometimiento se daría no solo desde las cúpulas de poder sino en todos los intersticios de los tejidos sociales, propagándose y replicándose en todas direcciones. Véase Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1976; y del mismo autor: *vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno. Buenos Aires, 2002.

despidiendo al viento que rozó la piel de tus brazos, al tupido follaje que nos hizo... **3.2.-** ...hablar de normalidad implica asumir tácitamente la anormalidad y con ello establecer, en voluntad u omisión, la enmascarada lucha de poder subyacente a esa oposición, y su concreción en la historia a través de la configuración genealógica de diversos mecanismos de represión de lo que se ha considerado “anormal, o loco”⁵⁴, así que, Andrés, los alcances de tu pregunta son vastos y deconstructivos... Reflexiona y concluye Alvaro. Pues si Alvaro entonces ahora podríamos nombrar aquella clasificación de sonidos como...Abre cálidamente su mano Andrés y en un gesto de “vamos, dilo tú” espera en silencio la respuesta... **3.10.-** y entonces se da cuenta que navega por la viscosidad escarlata y temblorosa de algo que se asemeja mucho, pero mucho, a un corazón... Vuelve la casa, el patio, la sala, la mesa, la botella ahora vacía y los participantes en silencio mirando hacia la pizarra pautada y entonces Alvaro decide hablar: quisiera contarles acerca de la crisis vital desde donde ha surgido esta pieza para piano, bueno, dicho espacio está entreverado en un conjunto rizos, rulos o marañas compositivas que si bien fueron ordenadamente concebidos y aparecen en la deriva del tiempo como sucesivos, el recuerdo del espacio comienzan a danzar hasta superponerse a voluntad del momento en el cual el rizo fue recordado, como por ejemplo, ahora, en el relato zigzagueante que les estoy entregando se me confunden las partes chiquillos, se me invierten los espacios, y quizás eso pueda parecer un signo de falta de cuidado, pero no; lo cierto es que en la red de asuntos que han acontecido en los espacios concéntricos que parten desde (o desembocan a) esta mesa en donde estamos sentados hasta (o desde) el influjo que el trabajo con Ricardo ha ejercido en mí, pasando por los... **3.2.-**sonidos rozados y sonidos pisados en vez de “sonidos armónicos y sonidos normales”, es más, en el planeo de “Bird” se menciona la idea de rozar (rasante). Alvaro ya no es el mismo que cuando llegó y puso ruborosamente su partitura en la mesa, no, ahora Alvaro es... **3.1.-** ...“el Bosco”⁵⁵ y bien, encontré una diferencia sideral en las ideas figuradas por dos personas que habitaron un tiempo similar -pero no espacios poéticos similares-: en Leonardo, un hombre -siento a la araña dando círculos en mi rodilla- tiende a convertirse cada vez más en hombre, su matriz identitaria es progresivamente más notoria -e incluso, quizás la misma idea de “hombre” haya nacido en el renacimiento⁵⁶-; en el Bosco, en

⁵⁴ Cfr. Bosquete 2, lugar 2.21, de esta tesis, particularmente el siguiente párrafo: “Nuevamente en Francia un arqueólogo del pensamiento occidental, se dedicaría a desenterrar las múltiples configuraciones de la locura en el decurso de la historia, enunciando su condición de existencia en la experimentación de estados de transferencia con lo salvaje progresivamente reprimidos en occidente, a través de un descarnado análisis de “La nave de los locos” de el ya referido pintor de apodo selvático, que nos muestra a un grupo de personajes arquetípicos navegando por la ribera de un río en una barca cuyo mástil -que es un árbol de frondoso follaje- es usado de nido por una lechuza que observa implacablemente a los heterogéneos tripulantes.”. Cfr. además la anterior nota al pie nº 8 (nota anterior) de este bosquejo.

⁵⁵ Heronimus Bosch, también llamado “el Bosco” fue un pintor flamenco que vivió más o menos contemporáneamente a Leonardo da Vinci. Para profundizar en su vida y obra véase Bosing, Walter. *El Bosco: la obra completa*. Benedikt Taschen Verlag. Koln, 2000).

⁵⁶ Para todas las referencias a Leonardo en dicho lugar (3.1) véase su *Tratado de pintura*. Imprenta Real. Madrid,

cambio, un hombre -siento ahora una tenue comezón en el muslo, ¿me habrá picado ya la araña o irá esquivando vellos arbóreos?- tiende a mimetizarse con un ratón, con un arbusto, con un cerdo, con una roca filosa, con las gotas irregulares de lluvia y sobre todo con marejadas de insectos, con nubes de langostas, de modo que su matriz no es identitaria, mas aun, quizá para el Bosco ni siquiera exista matriz. El hombre del Bosco ya no es hombre -o quizás nunca lo fue-, el hombre, como todo objeto del universo, es un masa informe y viscosa, una deformidad que toma forma en el proceso de metamorfosis: como en “El jardín de las delicias”, el hombre desaparece y -la araña a llegado a la selva tupidísima que palpita- se convierte en un casi infinito panal de abejas monstruosas, en un enjambre microscópico de bacterias, en la dilatada multiplicación de un nido de arañas... **3.2.-** ...una colmena *piantada* de sonidos, coordinaciones y veladas palabras. **3.9.-** ...cuya raíz griega: *ethos* arcaicamente significó morada o cueva de un animal, y posteriormente derivó a la idea de habitar humano. Desde antaño la praxis filosófica de la ética tuvo su radio de reflexión sólo en las condiciones del habitar humano, más específicamente el habitar del *logos* en la cultura. Pues bien, a partir de la Grecia clásica, y fomentada por la tradición judeo-cristiana, se propagó y estableció en el decurso cultural un devenir ético que, operando de espaldas al hábitat biológico del hombre, se estableció como un dispositivo cultural destinado para observar y reflexionar sobre las condiciones y límites espaciales producidos por los actos culturales y los ecos de los actos culturales concebidos desde el hombre para y por el hombre. La persistencia en esta idea fue desarrollando una trayectoria progresivamente divergente con respecto a la consideración de su pertenencia ineluctable a su, digamos, “morada” biológica. Dicha trayectoria se manifestó mediante la proliferación de tres comportamientos bien definidos que aún subsisten 1.- la progresiva tendencia a la separación conceptual y vivencial del mundo en dos espacios aparentemente opuestos: cultura y salvajismo, o bien, civilización y barbarie; 2.- la instauración del temor a lo natural: miedo al aullido del lobo, miedo a la vasta llanura abierta, desprecio (una de las manifestaciones del miedo) a las culturas consideradas salvajes, miedo a la oscura multiplicidad presente en la espesura de un bosque; 3.- el derecho a poseer como propias las cosas del mundo. De este modo la permanencia del hombre en esos tres comportamientos -la separación, el miedo y el derecho a poseer-, fue dando lugar a la negación, el dominio, la destrucción y el olvido de su condición digamos “salvaje” y de su relación de pertenencia ecosistémica. Sin embargo desde fines del siglo XIX, algunos pensadores provenientes de diferentes dominios (Thoreau, Whitman, Nietzsche, Leopold, Bataille, Levi-Strauss, Matta y otros) y teniendo como base el antecedente irónico del primer hombre que, proveniente de una tradición judeo cristiana propiciadora de esta divergencia (e incluso posteriormente santificado por su credo), abrió la ventana del *logos* y del

ethos a la radicalidad de una comunión cósmica entre cultura y naturaleza (Francisco de Asís), comenzaron a experimentar el dolor de un logocentrismo de siglos a través de la figuración de nuevos caminos poéticos y epistemológicos manifestados a partir de... **3.10.-** ...evaporaciones y reencuentros amorosos, el viaje a Omora y la enfermedad de mi mamá, han revuelto mis vísceras y también el recuerdo de las entrañas compositivas del *Piantao*. Pero hoy junto a ustedes voy a respirar profundo, recordar y ordenar. **3.9-** ...una necesidad basal: volver a pertenecer al flujo de energía vital que nos atraviesa y determina por igual a todos los que habitamos este planeta; contagiarse con la fuerza de los ríos, diseminarse por la vastedad como el viento, reflejarse en el vuelo de un pájaro y en la sigilosa ondulación de una serpiente, aprender a leer el lenguaje secreto de las plantas y a contemplar como lo hace el búho, empaparse de la sabiduría de los árboles, retornar a la salvaje espesura del bosque y aprender. Así, desde esa crisis, el devenir de la reflexión ética re-configura su ámbito tópico disponiéndose ya no sólo desde la preocupación por el hábitat *logocéntrico* y los modos de habitar *logocéntricos* forjados por seres humanos *logocéntricos* para otros seres humanos *logocéntricos*⁵⁷, sino también desde la preocupación por el hábitat y los posibles modos de habitar de todas las comunidades bio-culturales que recíprocamente se entrelazan; de esta manera el hombre deviene un ciudadano más de la *red de la vida*⁵⁸, como así también lo son el águila, el árbol en la quebrada, el lobo aullando en el filo del monte o una larva experimentando su metamorfosis, tal como lo han comprendido desde antaño las sabidurías de culturas no occidentales como la mapuche y la yagan, a partir de cuya sabiduría podemos re-aprender a habitar⁵⁹. Pues bien, considerando las huellas dejadas desde nuestra preocupación ecosistema por las relaciones de convivencia *biologosféricas*⁶⁰ que hoy descubrimos, inventamos y narramos, en definitiva lenguajeamos⁶¹; asumiendo que en dichas huellas yace nuestra propia condición de existencia interrelacional con respecto al otro, siendo el otro cada ser vivo operando en la *red de la vida*; y tomando conciencia de que estamos todos entretejidos en esta delicada y dedicada red vital en donde la alteración de uno de sus pliegues alterará acaso irremediablemente a los demás,

⁵⁷ Es preciso entender el concepto de *logocentrismo* a partir de una hegemonía del *logos* occidental judeo-cristiano con respecto a los modos de habitar del hombre, en desmedro de las sabidurías proporcionadas por culturas no occidentales que han constituido sus modos de habitar a partir de una radical y respetuosa integración con su hábitat biológico. Para profundizar en los fundamentos y derivaciones ecológicos del *logocentrismo*, véase Rozzi, Ricardo. *superando la dicotomía antropocentrismo, biocentrismo*. En "Ambiente y desarrollo" (1997, op. Cit).

⁵⁸ La *red de la vida* es una metáfora surgida a partir de Darwin para representar la complejidad de las interrelaciones ecológicas. Dicha metáfora junto a otra, *el árbol de la vida* también inventada por Darwin para representar el origen o raíz común a todos los seres vivos, a partir del cual comienza "...un curso evolutivo de diversificación donde algunos organismos nacen, otros se transforman y otros desaparecen" (Rozzi, *Implicaciones éticas de narrativas yaganes y mapuches sobre las aves de los bosques templados de Sudamérica austral*. 2004 Op. Cit. Pag. 442). forman parte de los fundamentos éticos y ecológicos para una nueva convivencia bio-cultural.

⁵⁹ Cfr. Rozzi. *Implicaciones éticas de narrativas yaganes y mapuches sobre las aves de los bosques templados de Sudamérica austral*. 2004 (Op. Cit), y Ailapan, L & Rozzi, R. *Una etno-ornitología mapuche contemporánea: poemas alados de los bosques nativos de Chile*. Ornitol. Neotrop 15. 2004.

⁶⁰ Dicho neologismo -*biologósfera*- ha sido acuñado por Ricardo rozzi, para enlazar dos palabras: el *logos* y el *bios*, en la forma grafemática de la palabra Biósfera (palabra que designa la totalidad del *bioma* en la *esfera* terrestre).

⁶¹ Cfr. lugar 2.6 de bosque 2.

podemos hablar entonces de la ética como un dominio de la tierra entera⁶². **3.6.-** ...huella que nos llevaría al centro de nuestra comunitaria fragilidad: la delicada sombra de un belloto. **3.5.-** ...en crisis. De ese y muchos otros modos, transcurrían nuestros días barriales. Sin embargo un día dijeron que iban a construir dos edificios de 20 pisos en nuestra calle, y para ello iban a demoler el laberinto de casas y patios con gallinero y parrones y pastos altos y vergeles y huertas. Pero antes que aquello sucediera -es decir antes que el barrio de nuestras entrañas se disolviera por la imparable proliferación de ese tipo de espacio urbano que algunos denominan como “no lugares”⁶³, Jaime se animo a filmar y junto a la Pancha y a mí planear, y junto a todos nuestros amigos y muchos vecinos llevar a cabo, una acción que proyectó nuestro barrio en la calle imaginaria de nuestra memoria. La acción consistió en una crepitante guerra de agua durante un caluroso sábado por la tarde y una semana después, en una comunitaria tarde de barrio a calle cerrada (previa autorización en la municipalidad) con muchos vecinos, y juegos y onces y una velada musical y dibujos con tiza en el pavimento y risas y risas y al final del día una rica sensación de paz mientras nos despedíamos silenciosamente de la antigua calle de nombre inestable que, como muchas otras calles, regalaba sus últimos atardeceres, sus últimas veredas caminadas con la tranquilidad que da la posibilidad de encontrarse con un vecino regando o barriendo, sus últimas casas de adobe, pasadizos interiores, gallineros, árboles frutales, parrones y pastos diversos, sus últimos perros libres y dueños de esa calle y las últimas miradas y conversaciones cómplices, porque un edificio insolente e indolente viene a imponer una enorme y uniforme sombra, a sembrar la indiferencia y a esconder bajo sus relucientes baldosas la arcilla barrosa del tiempo. **3.3.-** ...denominada por Bataille como metamorfosis, figura representativa de la transformación o mutación estructural (¿morfológica?) de un algo desde un estado A a un estado B, y que para la historia en curso será la transformación de un animal desde su condición de animal cultural a su condición de animal salvaje, cuyas potenciales huellas -olores, sabores, roces, palpitaciones, marcas, alaridos, gemidos, ronroneos..., muertes, despojos, desalojos, fijaciones por los ojos y por los huevos (cual pájaro), están prestas a ser activadas por el atento chispazo de *eros*. Actuando de ese modo, la metamorfosis se vuelve entonces, en sucesión, simétricamente complementaria: esto quiere decir que **3.5.-** “*Callan las voces en la noche al escuchar susurros en los surcos de mi calle imaginaria*”⁶⁴. **3.3.-** a través de una experimentación como la trazada por los protagonistas del relato, se llega a un espacio que transforma el lenguaje en respiración; la escritura en marca (¿quizás huella?), y la razón en

⁶² Cfr. Leopold, Aldo. “La ética de la tierra” (ensayo traducido por Ricardo Rozzi y Francisca Massardo en el marco del curso “ética ambiental para la conservación biocultural”; Universidad de Chile, Facultad de Ciencias, 2007).

⁶³ Término ocupado por el sociólogo francés Marc Auge para definir los espacios urbanos abiertos carentes de identificación y sedimentación comunitaria. Véase Marc Auge. “Los *no lugares* espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad”. Gedisa. Barcelona, 1994.

⁶⁴ Dicho texto proviene de una música con voz y piano que articula el decurso sonoro del documental (realizado por Jaime Cortés) que a su vez testimonia la acción comunitaria realizada en la calle los Aliaga(s) y referida en 3.10.

instinto y exactamente a la inversa. Pero, ¿puedo considerar dicha simetría complementaria pero ahora en superposición, vale decir: pensar (en) el instinto; escribir (en) la marca (dibujar -en- la huella), respirar (en) el lenguaje y exactamente a la inversa? La respuesta a esta tercera pregunta es también la respuesta a la primera pregunta, la que, tal como anteriormente referí, da comienzo a este escrito: ¿En que lugar nos puso Bataille? Pues bien, pienso que, acaso, Bataille nos puso justo en un momento y un espacio polifónicos; los que estamos aquí referidos en la primera pregunta hoy lenguajamos la metamorfosis, antes y luego de haber experimentado el *eros* en nuestra sangre; y desde nuestro tiempo y espacio polifónicos (un fruto de la escritura) pensamos (en) el instinto, escribimos (en) la marca, (¿animamos -en- la huella?) y respiramos (en) el lenguaje para poder enlazar dos estados de un mismo cordón de vida: la violenta danza primaveral hacia uno y otro lado del tótem ambiental desde donde podemos comenzar a florecer. **3.4.-** ...arduos, y al gemido viscoso de las flores. Ya te marchas y lo haces con un nombre nuevo: mosaico del atardecer, así te habremos de llamar, y lo haremos justo antes de que comiencen a salir las estrellas y la luna nos avise con su rostro salvaje, que la existencia se introduce ahora al ignoto nocturno estelar: la gran danza que comienza cuando se cierran los faroles de todos nosotros,

hijos del monte,

hijos del verbo,

cuando comienzan nuestras metamorfosis.

3.7.- ...sudando rizos de palabras, cantas.



Imagen 7

CUARTO BOSQUETE

gola
para voz gola

Solar

Estas aquí, trazador del alba
No te creía tan cerca,
pero me has despertado
temprano y sereno
has tocado mi solar.

No quiero pedirte nada,
solo me basta contemplar
la luz de tus brazos
penetrando nuestros ojos.
Hoy entiendo que todos los días
la luz gradual, fruto de tu presencia
suelta sus rayos sobre el mundo
así como la flor disemina el polen
al viento en un atardecer de primavera,
alcanzando incluso las ramas internas
del tupido follaje en mi cabeza;
cuando esto sucede, el mar del día
salvaje se extiende en las vastedades.

Entonces miro hacia el río que lo representa
y sediento me dispongo a beber
(¡ay!, si le pusieras atención a las ganas
con las que bebemos el agua dulce del monte).

Ya he bebido?
Mi boca está húmeda
Es hora de internarse
en el arduo bosque marcial de cada día y cantar
incesantemente inventar un canto tras otro;
así como me impulso de rama en rama,
me suspendo en cada flor.

Y así el día lentamente se posa
y transformándose en crepúsculo,
los serenos lazos que se difuminaron
en el mundo, ahora se recogen
como guirnaldas después de un día de fiesta,
Mientras, los que quedamos aun
con los ojos abiertos
planeamos en círculos concéntricos
despidiendo al viento
que rozó la piel de tus brazos,
al torcido folloje
que nos hizo arduos
y al gemido viscoso de las flores

Ya te marchas
y lo haces con un nombre nuevo:
Mosaico del atardecer,
así te habremos de llamar,
y lo haremos justo antes
de que comiencen a salir las estrellas
y la luna nos avise con su rostro salvaje,
que la existencia
se introduce ahora
al ignoto nocturno estelar:
la gran danza que comienza
cuando se cierran los faroles de todos nosotros
hijos del monte
hijos del verbo
cuando comienzan nuestras metamorfosis.

A Ricardo Rozzi

Solar

para voz sola

Tempo ondulante y sereno

p fluctuante

st alto

Es-tas a-quí tra-zá-dor del al - ba.

No te creí - a tan cer-ca
pe - ro he-ros des-perto - do tem-pra - muy sa-re - no has he-ci
pp (como eco)

- do mi so-laz no quie-ro pe-dir - te na - da so -

- lo he-bas - to con-tem-plar la luz de tus bra - zas pe-netran - do nues - tros

o - sos - Hoy en-tien - do que to - dos los dí - as la luz

gradual fru-to de tu presen - cia suel - ta sus ra-yos so - bre el mun - do

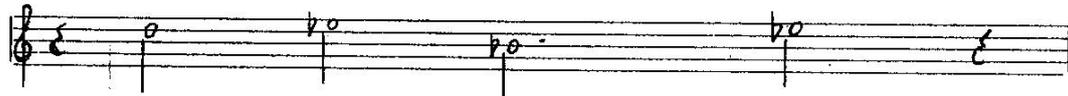
a - sí co - mo la flor di-se - mi - ngel po - ven al vien-to que una - tar -

He - ran - do - po - co - a - pa - ra
de - cer de pri - mo - ve - ra al con - ce - ran de in - clu - so los ra - mos in - ter - nos del tu - pido fo - lla -

c - a - la - n - do p e - - va pp - po - - -
- je - en mi ca - be - za mi co - be - za mi co - be - za

no - do - se

eco (ppp casi eólico)



ni ca - be - za

Parlato (eco del eco)



piu mosso Sediento



Meno mosso



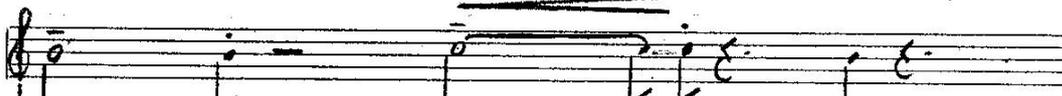
lento

- ras a - ten - ción a las ga - - - nas con las

piu mosso



Ya he be - bi - do. Mi bo - ca es -



ho - ra de in - tar - mar - se en

el ar - duo bos - que ha - real de co - da

di - a y con - tar. Ju - ce -

- san - te - men - te in - ventar un con -

- ta tras o - tra; a - si co - mo he in -

- pul - so de re - na en re - na do

He presto sus pen - do en co - da flor ->

p f p f p presto f p presto f p

f p < > iff! p presto f iff!

p presto iff!! *lento (rallentar un poco) mp*
 Ya sí el di - a leu -

dolce pp

- ta-me-te se po - sa y transfor-man - do - se en

liviano mp *dolce pp*

cre - pus - cu - los se - re -

liviano mp *dolce pp* *MP*

nos la zas que se di - fu - mi - na - ron

pp *MP*

en el mundo a ta se re - co - jen co - mo gir - na - das

pp *MP* *pp*

des-pues de un di - a de fie - ta vien

mp *pp* *mp* *pp*

tras los que que - da - mos a -

mp *pp* *flotante (rallentor un poco)*

- un con los o - jos a bier - tos pla - nea - mos en

cir - cu - los con - cen - tri - cos des - pi - dien - do al vien - to

que co - ró la piel de tus bra - zos

al tu - pi - do fo - lla - je

que nos hi-zo ar - duos y al ge - mi - do

vis - co - so de las flo - res

*lento y oscuro **
 Ya te mar-chas y lo ha - ces con un nom -

pp crescendo poco a poco
 bre nue-vo mo - sai-co del a - tar - de - cer a - sí te ha bre -

- nos de lla - mar y lo ha - re - mos jus - to an tes de que co -

- mien - con a sa - lir las es - tre - llas y la lu - na nos a - vi -

- se en su ros - tro sal - va - je que la ex - is - ten - cia se in - tra - du -

ca a ho - ra al ig - nu - to noc - tur - no es - te - lar

* Extender levemente la duración de las notas que tienen marcato

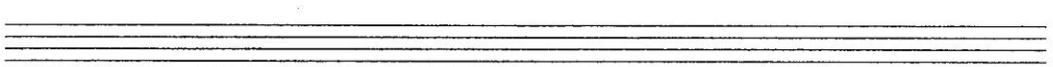
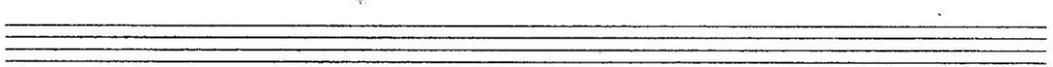
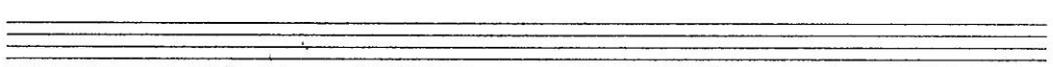
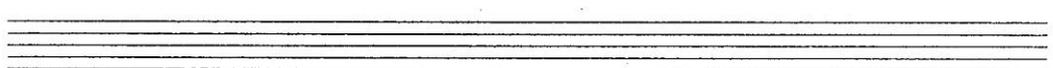
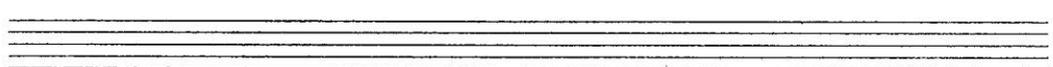
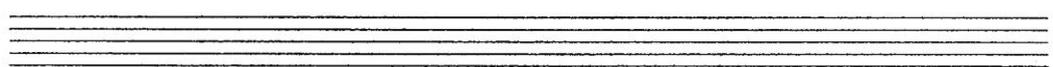
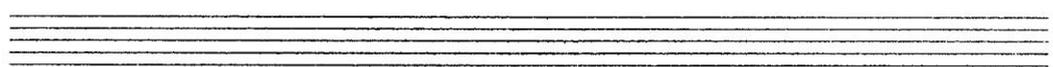
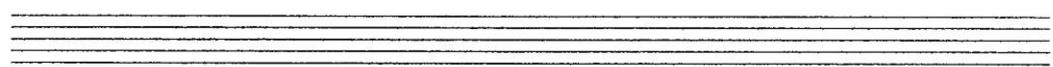
Muy lento

*

la gran dan - za que co -
f y *decrecendo poco a poco*
- bien - za cuan - do
se cie - ran
los fa - ro - les
de to - dos no
- so tros hi - jos del MON
te hi - jos del ver -
bo cuan - do co -
completamente ad libitum
bien - za pues tras he -

*Transformar muy gradualmente las alturas en aire.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The word "MOR" is written below the staff. A dynamic marking "f" is placed above the staff. The word "sis" is written below the staff. The staff ends with a double bar line. To the right of the staff, there is handwritten text: "Antonio" and "Luis" stacked vertically, and "Santos" and "2008" stacked vertically to their right.



4.- “SOLAZ” para voz sola

El bosque en mi cabeza

Rayos en el follaje

“Yo he abrazado el alba del estío.”

“Aun nada se movía en la fachada de los palacios. El agua estaba muerta. Los campos de sombras no abandonaban el camino del bosque. Yo marchaba, soñando alientos vivos y tibios; y en las pedrerías miraban, y las alas se elevaban sin ruido”.

“La primera aventura fue, en el sendero ya colmado de frescos y pálidos destellos, una flor que me dijo su nombre.”

“Reí a la catarata que se destrenzaba a través de los pinos: en la cima argentada reconocí a la diosa.”

“Entonces alcé uno de los velos. En la alameda, agitando los brazos. Por la llanura, donde la denuncié al gallo. En la ciudad, huía por entre los campanarios y las cúpulas; y, corriendo como un mendigo sobre los muelles de mármol, la perseguía.”

“En lo alto del camino, cerca de un bosque de laureles, la rodeé con sus velos amontonados, y sentí un poco su inmenso cuerpo. El alba y el niño cayeron a lo hondo del bosque.”

“Al despertar, era mediodía.”⁶⁵

⁶⁵ Jean Arthur Rimbaud. *Iluminaciones: “Alba”*. (en Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Visor Libros. Madrid 2002)



Imagen 8

4.1.- El plateau. Parque nacional la campana.

Claroscuro: *del rayo al follaje.*

Salimos a caminar temprano esta mañana. El sol estaba radiante y la quebrada, húmeda por el rocío del alba, brillaba en su verdor. Llevamos una mochila en cuyo interior guardamos un poco de comida, una manta y botellas con agua. La primera parte de la huella bordeaba el margen norte del estero enroscándose entre árboles propios de un hábitat húmedo como canelos, lingues, pataguas y peumos. Intempestivamente la huella desapareció, por lo que intuimos que quizás atravesando el estero la volveríamos a retomar, así que eso hicimos; cruzamos por unos roqueríos mohosos cuya cubierta estaba agradablemente tapizada por un suave musgo que invitaba a desear ser más pequeño para poder tenderse en su follaje. Tal como lo intuimos, la huella continuaba por el sector en donde decidimos cruzar; en dicha ladera la frondosidad de la vegetación menguaba: transitábamos ahora por un entramado de cactus, chaguales, y arbustos ralos. El sol a lo alto, amorosamente implacable, determinaba nuestro ánimo y disposición en la caminata. Cada cierto tiempo un poco de sombra proyectada de las plantas nos aliviaba un poco tapando con sus ramajes la tenacidad inmanente del sol; cada cierto tiempo un trecho de luz solar nos desafiaba a conocer y aprehender el ritmo de su curvatura. Así, sol y sombras fueron intercalándose con regularidad hasta que la quebrada desvió su rumbo y reapareció la frondosidad del bosque húmedo en cuya sombra interior decidimos detenernos, comer nuestra merienda y retozar un poco sobre la gruesa manta. Envueltos en el calor de la manta, comenzamos a fijarnos en la multiplicidad resultante del entrecruzamiento entre los rayos de sol filtrados por el follaje y la proyección de sus propias sombras. Nos quedamos largo rato callados observando el otro bosque, el bosque de luces y sombras siguiendo su progresivo repliegue cada vez más taxativo cuanto más avanzaba esa tarde. Antes que cayera por completo el telón oscuro emprendimos el regreso, pero faltando poco para llegar, la noche se abrió y nuestros ojos, sin cerrarse, se apagaron. Casi a tientas, apoyándonos en los troncos y ramas, y tratando de figurar una posible luz en medio de la sombra fagocitante, llegamos a nuestro campamento. Luego de encender un pequeño fuego, reflexionamos: acaso todo se trataba de eso en esta caminata: cada partícula atómica, cada átomo, cada molécula, cada célula, cada órgano, cada cuerpo, cada disposición de cuerpos y cada disposición de disposiciones yacen en su existir sometidas al régimen oscilante de luminosidad y de sombra en ese día y en todos los días, y luego en esa noche y en todas las noches: de día la oscilación se hace materia en nuestro cuerpo; de noche la oscilación se proyecta en nuestra psique figurándose como el eco resonante de la ausencia parcial de luz, que en el día atraviesa nuestras cabezas y nos llena para cuando la noche llegue y las cosas vistas sufran su metamorfosis de materia a mente; cuando eso sucede, lo que en el día era frondosidades y ramajes y musgos y huellas y luces y sombras de las cosas en el mundo, en la noche es frondosidades y ramajes y musgos y huellas y luces y sombras de nuestra conciencia de las cosas en el mundo. Quizás en la

experimentación de ese tránsito nuestra conciencia del mundo se evapora de la certidumbre, se sacude de la hegemonía de “lo real” y detiene la pisada feroz de la objetividad para simplemente comenzar a habitar un claroscuro incierto que modela en figuras finitas los infinitos caminos posibles al interior de cuyo trazado nuestro cuerpo-conciencia refleja el paso de la luz y la proyección de su (aparente) vacío.

4.2.-Casa de las flores. El aguilucho, providencia, Santiago.

Amanecer: 6:30 AM de primavera: *del follaje al rayo.*

*Estas aquí, trazador del alba.
No te creía tan cerca,
pero me has despertado
temprano y sereno
has mecido mi solaz.*

Llego a la puerta de tu casa pero no la veo porque yace escondida tras otra casa, y frente a esa casa está la calle en donde a veces llego junto a mi bicicleta. Para entrar a tu casa y al jardín que la rodea hay que caminar a través de un pasillo tapizado de heterogéneos tipos de plantas y flores que limita, por un lado, con el jardín de la casa visible desde la calle, y por el otro, con el muro de la casa vecina a dicha casa -casa que por lo demás, y como ya dije, cubre la visión de tu casa y del jardín que la rodea. Así pues, cuando me adentro por el pasillo de plantas y flores y llego, más temprano que tarde, a visualizar la casa y el jardín -un frondoso y misterioso jardín, por cierto- comprendo entonces que tu casa es una casa interior. Hay veces en que me interno en tu casa interior solo por un rato, hay otras en que llego a almorzar y me quedo hasta el atardecer, y también hay otras veces en que me quedo a pasar la noche: cuando eso ocurre hay ocasiones en que me interno en tus crepitantes interiores y hay otras en que tú te internas en los míos; a veces incesantemente hasta perdernos, a veces serenamente hasta encontrarnos, respirarnos y luego cerrarnos los ojos para acceder a los interiores del inconsciente soñando, soñando y soñando y luego despertando arremolinado junto a tí al interior de tu cama que yace al interior de tu dormitorio que yace al interior de tu casa que yace al interior de tu jardín (como si tu casa fuere una planta o un raro animal furtivo agazapado tras las frondas), que yace al interior del terreno dividido por dos casas (una de las cuales da a la calle), cada una rodeada por su respectivo jardín, y un pasillo para acceder a tu casa interior... en fin, cuando a veces despierto al alba, ocurre lo que a continuación me dispongo a relatar.

...despertarme temprano y, antes de todo, sentarme desnudo en el banco de tu jardín que espera el sol del amanecer: relajar el cuerpo, respirar profundo varias veces, alzar la mirada y sentir la sangre y el viento y el canto de los pájaros que lo recorren en ese instante; permanecer así, abrazando el primer calor, entregándome al frío postrero, sintiendo el vapor del sueño previo precipitando la vigilia naciente, susurrando el *melos* ondulante y sereno que disemina su energía en el espacio incierto de mi solaz.

Cierro los ojos y la frondosidad múltiple de tu jardín se transforma en un poliedro de puntos negros insertos en un fondo naranja tanto más nítido cuanto más tiempo mantenga los ojos cerrados: en el mundo de mis párpados el fuego y el vergel se aman y se funden sin consumirse; en el mundo de tus parpados el vergel es águila y el fuego es viento; en el mundo de nuestros párpados

las alas de viento del águila se abren y se entregan al fluir del fuego.

Abro los ojos y el fuego poliédrico es ahora el jardín de tu casa encendido por los primeros rayos que derriten nuestras certezas: pensé que el alba era un despertar; ahora entiendo que es un poliedro ebullido por el soplido del tiempo. En el alba la oscuridad termina, el rayo comienza, un sueño persiste y yo, desnudo y alerta, me entrego con vértigo a ese abismo: los ojos apenas entreabiertos, una bruma de ensoñación y el recuerdo de puntos brillantes formando los vértices del gran chaleco que envolvió mi noche, y que aún permanece tomando la forma del reverso de la luz. Ha salido el sol.

Envuelto por la naciente luz matinal me levanto y respiro largamente. ¡Respirar! ¡Respirar!, aprender a inhalar el espeso vapor remanente del mundo en cada bocanada de aire; sentir la frescura del nuevo embrión que, exhalado como cascada eólica, renace luego de la sedimentación del vapor metabolizado en mis interiores. Hoy respiro curvas de luz: el trazo de esas curvas sugiere un espectro de figuras; anoche respiré el sudor de un sueño: el trazo producido en el espejo empañado por dicho sudor constituyó un canto; en un cercano ayer respiré un texto: el trazo de su decurso, de su invención, de su lectura, de su influjo, han desencadenado hoy la metamorfosis de las curvas de luz que respiro en las primeras figuras de un nuevo canto.

Me levanto y camino a tu taller, y junto a la ventana que trasluce el jardín encendido me dispongo a figurar las primeras partículas de un canto: cierro los ojos y aparecen en la noche de mi memoria los últimos sonidos de “*piantao*”⁶⁶, la, fa#, do y re -sonidos que habitan así como brumosamente en la memoria: sonidos nocturnos-; abro los ojos y el sol que acaba de salir tras los montes aparece reflejado en tu ventana -*uy, el sol se multiplica en los espejos-*, dibujado en un papel -*uy, el sol se parece a la pelotita que traza la escritura de una nota; ¡entonces el sol perfectamente puede ser un sol pues!*- y finalmente escrito en una partitura -*uy, pero si hay tres soles pues: el sol positivo, el sol negativo y el sol escrito-*. Inhalo y el triple sol se interna en mis entrañas; exhalo y surge de mi boca el embrión fecundado: la intercalación entre el sonido sol y cada uno de los sonidos nocturnos (sol-la-sol-fa#-sol-do-sol-re-sol), y luego la multiplicación de dicho *melos* a partir de la lectura de sus sonidos nocturnos (la-fa#-do-re) como sonidos sol, recorriendo y transportando de ese modo la secuencia tantas veces como sonidos nocturnos reconvertidos en sol hubiesen.

Bien, bastaba internarme en tu casa, en tu cama, en tí, en el sueño y en los rayos; y bastaba despertar, internarme en tu jardín, ver el mundo desde aquí, respirar su materia seminal y disponerme a trabajar para que el embrión de este canto, sin *estesis*, sin gusto, sin imposición, sin forma, brotase, así como brota un canto ancestral, un canto mapuche, un canto totémico, un susurro

⁶⁶ Pieza para piano solo a partir de cuyo influjo bio-emocional nace al bosquejo 3.

íntimo, un minúsculo rumor en el mundo, una canción solar...

Tempo andante y sereno
p fluctuante

voz femenina

Es-tas a-güí tra-za-dor del al - ba no te

cre-í - a tan cer - ca pe - ro me ha des - per - ta - do tem - pra no y se -

re - no ha me - ci - do mi so - laz

4.3.- Plaza Bulnes, Santiago centro.

Mañana: 10:00 AM de invierno: *bajo el follaje de rayos en el follaje de follajes.*

*No quiero pedirte nada,
solo me basta contemplar
la luz de tus brazos
penetrando nuestros ojos.
Hoy entiendo que todos los días
la luz gradual, fruto de tu presencia,
suelta sus rayos sobre el mundo
así como la flor disemina el polen
al viento en un atardecer de primavera,
alcanzando incluso las ramas internas
del tupido follaje en mi cabeza;*

Un día después de una gran caminata por Santiago desde la estación central hasta la casa de mi madre cercana a la plaza las lilas, se me ocurrió que, para todo compositor-caminante -no quiero ser excluyente en el medio de locomoción; perfectamente puede ser un compositor ciclista, motociclista, automovilista, aviador, parapentista (si usted pertenece a alguna de estas clasificaciones, sírvase lúdicamente a transponer la situación que a continuación le propondré, a los elementos constituyentes del dominio locomotor que usted practique)- el acto de componer bien puede surgir desde el propio ámbito bio-espacial producido en los intersticios que toda caminata propone: vale decir, pequeños descansos en el banco de una plaza cualquiera encontrada en la deriva del recorrido. Más sencillamente: todo desplazamiento físico -considerando su connatural intercalación de actividad y reposo- puede dar forma a un desplazamiento musical. Pues bien, a continuación esbozaré una experiencia que acaso puede servir de modelo para dicha ocurrencia. Hoy es una invernada mañana de martes y me encuentro sentado en un banco de la plaza Bulnes bajo un pálido sol matinal reposando el frenesí de mi camino al conservatorio nacional de música y danza -también llamado facultad de artes- de la universidad de Chile (sí, ya sé que debería escribir tan magnos vocablos con mayúscula, como si el hecho de encabezarlos de ese modo les otorgara una importancia mayor al resto de las cosas y hechos en el mundo escritas con minúscula, sin embargo, y a partir de ahora, me niego a tal acto de fascismo escritural: ¿es más importante la palabra, digamos, “facultad” que la palabra, digamos, “mañana”, para que la palabra, digamos, “facultad”, o “chile” o “artes” tuviese que llevar mayúscula y la palabra, digamos, “mañana”, o “lápiz”, o “goma”, no?, cosa que por cierto no ocurre con las mayúsculas propias de los encabezados luego de un punto, cuyo sentido no apunta a exaltar la palabra que enfatizan sino señalar un reposo y un alzar en el flujo sintáctico⁶⁷) junto a una virtual rosa de los vientos para

⁶⁷ Es así como a partir de ahora, y durante lo que queda de este bosquejo en curso, ningún nombre propio llevará

orientarse, unos ojos inquietos para ver, unas orejas curiosas para escuchar, una lengua algo traposa para comer, balbucear, hablar y cantar, un lápiz y papel pautado para escribir (una escuadra para hacerlo geométricamente), una goma para eventualmente realizar el oscuro acto de borrar -quizás el peor crimen a la franqueza y humildad compositiva es asumir como dogma esa manoseada expresión: *la goma es la mejor amiga de un compositor*, frasecilla que solo destila miedo al error, desprecio a la coordinación de un proceso sin trampas, y el pavor a la sedimentación gradual del *episteme*-, una memoria veleidosa para recordar, y una cabeza un tanto dispersa para ordenar lo que fijo, escribo, borro, coordino, oriento, veo, escucho, como, balbuceo, hablo, recuerdo y canto. En definitiva -y asumiendo una actitud decididamente *voyeur*- me desplegaré en todos los instrumentos enunciados (la virtual rosa de los vientos, los ojos, las orejas, la lengua, el lápiz, el papel, la escuadra, la goma, la memoria, la cabeza) para propagar el flujo seminal que nutre el espacio infinito que es componer el devenir de los caminos y sus respiraciones. Pasaré, pues, a enumerar y narrar los espacios experienciales derivados de la activación de dichos instrumentos luego de estar sentado y despierto en un banco de la plaza bulnes, en el centro de santiago.

4.3.1.- Me oriento -una rosa de los vientos-: la plaza se extiende en sentido norte-sur -o sur-norte, si se prefiere- por unas cinco cuadras desde -o hasta, si se prefiere- el palacio de la moneda, más específicamente desde -o hasta, si se prefiere- donde antes estaba la llama de la *libertad* -aquél magno y gaseoso monumento al fascismo, en cuyo subterráneo, dicen, se encuentra la tumba del *libertador* o *higgins*-, y hasta -o desde, si se prefiere- la plaza almagro en la avenida santa isabel. La plaza consta de tres líneas peatonales separadas por dos espacios vegetales, entrecortados longitudinalmente por pequeñas rotondas en cuyo centro piletas circulares despiden chorros de agua. Limitan a la plaza en todo su largo una serie de edificios construidos en los años cuarenta destinados -de norte a sur (o de sur a norte, si se prefiere)- al ejército de chile, luego a tiendas de venta armas -camufladas con el rótulo de *pesca y caza*- luego a ciertos servicios públicos -el ine, el inp- y, casi al final, la casa central de conaf. Al frente de conaf me encuentro yo.

4.3.2.- Veo -unos ojos inquietos-: Veo pasar perros de diversos colores, tamaños y texturas capilares, que a veces se acercan y se tienden a mis pies para tomar un poco de sol y otras veces siguen su camino, en ocasiones muy apurados, en ocasiones con graciosa parsimonia; veo también filas de hormigas rodeando los surcos que señalan la frontera entre la selva de pasto y la *selva de cemento*⁶⁸, llevando en sus lomos pedazos de hojas, pequeñas astillas, restos de lo que aparenta ser

mayúscula.

⁶⁸ No es irrelevante mencionar que la expresión *selva de cemento* tiene su origen en los temas literarios forjados del “canto nuevo”, movimiento musical surgido en la dictadura de pinochet, cuyos puntos de referencia se ubicaron entre la canción trovadoresca filo-floclorica y la intensión poético-amoroso-ecologista-anti-armamentista de sus letras. Es posible que asociaran dicha expresión metafórica a la aparente noción de caos con que occidente -y de una muy mañosa manera todo hay que decirlo- significa a una *selva*, transponiendo dicho vocablo a la también presuntamente caótica realidad encementada de la ciudad. Tampoco es irrelevante señalar que existió desde ciertos

una manzana y algunas migajas de pan; veo muchedumbres de palomas que caminan y vuelan a lo largo y ancho de toda la plaza hurgando en el piso cualquier objeto que pueda ser engullido; veo relucientes caballos, montados por unos individuos vestidos de verde que yacen en una esquina con mirada melancólica y actitud sumisa (los caballos y los individuos, por cierto); veo una cucaracha que emerge rauda desde la rejilla de un desagüe y camina con decisión siguiendo la recta que ofrecen los surcos del pavimento; veo dos zorzales revolotear en el pasto -cuando me acerco y les silbo uno de ellos me queda mirando como de soslayo (parece enojado con mi impertinencia)-; veo árboles frondosos y árboles sometidos a régimen de poda, veo árboles con la base de su tronco pintada de color blanco, veo árboles enrejados y veo varios árboles con su corteza tajada por humanos que evidentemente se niegan a *pensar como un árbol*⁶⁹; veo hojas secas flotar, danzar, caer, desintegrarse y desplazarse a fragmentos conducidas por filas de hormigas, por intermitentes corrientes de aire, por las ondas expansivas que el chorro de agua produce en la pileta y por suelas de zapatos; veo pedazos de vereda desafectados de su hueco por la patada de algún transeúnte humano ciego a lo que no sea humano; veo hordas de seres humanos transitar y me veo a mí sentado y siento angustia porque veo que el mundo entero está latiendo como un ser vivo y no todos quieren ver los latidos del mundo, y al final veo el pálido sol de invierno que cubierto o abierto a todos por igual nos ve.

4.3.3.- Escucho -unas orejas curiosas-: escucho diferentes tipos de ladridos, gruñidos, llantos, gemidos, y sonidos de patitas esponjosas de perros que transitan por, o yacen en, esta plaza; escucho el múltiple aletear de palomas que caminan y vuelan a lo largo y ancho de toda la plaza hurgando en el piso cualquier objeto que pueda ser engullido; escucho el gracioso sonido de cascos de caballos que no relinchan, montados por unos individuos vestidos de verde que emiten sonidos con voces tan uniformes como sus vestimentas y tan duras como los laques y pistolas que les cuelgan de sus cinturas; escucho el entrecortado canto de dos zorzales que revolotean en el pasto-; escucho la intermitente y multiforme nube sonora desplegada por los follajes arbóreos al ser agitados por rachas de viento; escucho el crujido de hojas secas; escucho la constante franja sonora producida por el chorro de agua que salta a los cielos y al caer llena la pileta; escucho un verdadero puntillismo de suelas de distintos tipos de calzados: zapatos de taco o tacón delgado (he escuchado que lo llaman *aguja*), zapatos de taco o tacón grueso (no le conozco un sinónimo a este taco), zapatos sin taco con suela gruesa o con suela delgada, zapatos con suela de plástico y afines, zapatos con suela de madera (esos suenan más), y todos los sonidos posibles que derivan de los

grupos de rock una abierta crítica a esta y otras metáforas a través de las cuales el llamado “canto nuevo” expresaba sus ideas; dicha crítica se cristalizó particularmente en una canción del grupo “los prisioneros” llamada “Nunca quedas mal con nadie” en donde literalmente dicen: *córtala con la selva de cemento, no aguanto tus artísticos lamentos...*

⁶⁹ ¡Sí, se puede pensar como un árbol, o como un perro, o como cualquier ser vivo!; pero solo si despertamos del sopor de nuestro hiper-logocentrismo y ponemos atención. Para ello véase *pensando como una montaña* de aldo leopold.

múltiples deslizamientos de suelas y tacos en el mar de zapatos aplanando el pavimento; escucho bocinas y ruidos de motores a lo lejos; escucho hordas de conversaciones a diferentes deciveles de voz, toses, estornudos, romadizos, silbidos, música *ambiental*, agitación de artículos -fricción de papeles, cierres de carpetas, caída de corpúsculos en basureros o en el pavimento-, escucho voces, gruñidos, alaridos, risillas, risas, risotadas y cantos provenientes de todas direcciones emitidos directa o indirectamente por los humanos que transitan o yacen y escucho entre ellos mi propia voz cantar el solaz y escucho mis propias entrañas estomacales y siento angustia porque me dio hambre.

4.3.4.- Como -una lengua algo traposa-: me levanto y camino hacia un quiosco cercano a la pileta en donde compro un chocolatín y luego me lo como leentamente, sintiendo el despliegue expansivo de la metamorfosis del chocolatín en mi boca, de sólido a líquido -así como el que ocurre con gotas de pintura roja (también puede ser sangre) que caen sobre el agua contenida en una fuente de vidrio transparente.

4.3.5.- Balbuceo -una lengua algo traposa-: a veer... *como se llama esta cussstiooon, sol-la-sol-faaa; no, no, no: sol-la-sol#-- mi.. no no no; sol, la-sol#-fa#-si-do-soool-re... ahí si que sí... .*

4.3.6.- Hablo -una lengua algo traposa-: A mi lado un vagabundo se sienta muy tranquilamente a tomar solcito mientras saca de sus harapos una marraqueta y una botella pequeña; de cuando en cuando me mira y se ríe, hasta que me dice, -con una muy correcta dicción, por cierto propia de los vagabundos ilustrados- “no te escondas en esos jeroglifos que escribes; si quieres mirarme bien, mírame sin miedo”. Yo, que en esos momentos estaba intercalando mis ojos de soslayo hacia él con lo que estaba componiendo -releía el canto derivado de la primera estrofa de solaz, tratando de abrir la intercalación persistente del sol a otros sonidos, por lo que me dedicaba a reducir la observación de dicho canto a núcleos sucesivos de 3 sonidos cuyos intervalos procedía a permutar dejando al sol como sonido central, de modo que se conservaban los sonidos de los extremos en tanto el sol tendía a desaparecer, siempre y cuando los dos intervalos constituyentes del núcleo no fueran iguales; luego agrandaba la observación a núcleos de 6 sonidos y luego núcleos de versos completos- le digo que entre lo que miro a mi alrededor en esta plaza (usted entre eso) y lo que puedo descifrar de lo que usted ha denominado como jeroglifos, y en verdad son jeroglifos pero jeroglifos musicales, ha contribuido a lo que estoy componiendo, así que no podría mirarlo solo a usted, como usted cree o quiere, más bien he de seguir intercalando el movimiento zigzagueante de estos jeroglifos con el movimiento zigzagueante a través de todo el campo visual que mis ojos extraviados -por no decir estrábicos- permiten. Parece que mi comentario lo inhibió, porque cuando le dije “si quiere le puedo contar el significado de estos jeroglifos” él me miró con cara tristeza y me dijo “ya estoy muy viejo para aprender”, y tomo sus cosas y se fue caminando....

4.3.7.- Escribo -una partitura, un lápiz y una escuadra-:

dir - te na - da so - lo me bas - ta con - tem - plar la luz
de tus bra - zos pe - ne - tran - do nves - tros o - jos Hoy
en - tien - do que to - dos los dí - as la luz gra - dual fru - to
de tu pre - sen - cia svel - ta sus ra - yos so - bre mun - do a -
a-----ce
sí co - mo la flor di - se - mí - na el po - len al vien - to en un
le-----ran-----do po - co - a - po - co...
a - tar - de - cer de pri - ma - ve - ra al can - zan - do in - clu - so las ra - mas in - ter - nas del tu -
Calando e - va
pi - do fo - lla - jes mi ca - be - za mi ca - be - za mi ca - be -
ran - do se
eco (PPP casi edito)
za mi ca - be - za

4.6.8.- Borro -un papel escrito y una goma:-

4.6.9.- Recuerdo -una memoria veleidosa-. Habla andrés alcalde “escribiste un texto, los declamas, quieres cantar ese texto en la más férrea tradición *nerudiana* o *mistraliana* bajo cuyo alero literario los compositores chilenos forjaron una tradición musical al escribir para voz; has determinado escribir ¡para voz sola! asumiendo las huellas que ha dejado la historia desde el canto gregoriano hasta, quizás, messiaen; has inventado un bello y elástico canto coordinándolo con un rigor sencillo y radical. Por todas estas razones, no es lo mismo cantar: *estaaaas*, *aquiiii*,

trazadooooor, del aaaaalba que eeeeestas, aaaaaaqui, traaaaaaazador, del albaaaaa...”. Habla álvaro: “así es, no es lo mismo mijito, no es lo mismo”. Habla andrés: “entonces preocúpate de componer considerando amorosamente los mundos que tú mismo has invocado pues *mijito*”.

4.3.10.- Canto -una lengua algo traposa-: a veces me distraigo y canto: “*when a wake up early in the morning, in my head, just in....*”⁷⁰ o también “*ea quiste sambiña eau sim a nota sol...*”⁷¹ o “*her comes the sun turu turu*”⁷²; a veces me concentro y canto: “*estás aquí, trazador del alba, no te creía tan cerca, pero me has despertado temprano y sereno has mecido mi solaz...*”.

4.3.11.- Ordeno -una cabeza un tanto dispersa-: a veces me pierdo, a veces me encuentro a veces me disuelvo en la tierra, a veces me evaporo en el aire; a veces repito la secuencia. Cuando me pierdo, abro los brazos del tiempo para sentir los golpes y caricias del viento del mundo; cuando me encuentro ordeno la pérdida del tiempo y los casos encontrados en el decurso del viento; me disuelvo con los rayos apuntando el follaje en mi cabeza, me evaporo en el aire cuando respiro; y repito la secuencia cuando me detengo, me oriento, veo, escucho, como, balbuceo, recuerdo, hablo escribo (borro), coordino, y canto hasta alcanzar *incluso las ramas internas del tupido follaje en mi cabeza...*

⁷⁰ “I am only sleeping”, the beatles (revolver).

⁷¹ “Samba de uma nota só” de antonio carlos jobim.

⁷² “Her comes the sun”, the beatles (abbey road).

4.4.- Casa de andrés núñez. Pocuro, santiago.

Poco antes del mediodía: 11:00 AM de primavera: *el follaje de las palabras-rayo.*

*cuando esto sucede, el mar del día
salvaje se extiende en las vastedades.*

Ahora, alado sentido el peso del vacío. Esta habitación no está vacía pero hay algo en su interior que, por ahora, si lo está⁷³. Envuelve a la habitación una atmósfera de atávico y ruidosamente contenido silencio. La baña la luz solar de la mañana filtrada por eventuales nubes de vapor de agua, por permanentes nubes de vapor humano, por algunas plantas asomándose a la ventana, por los barrotes que recubren la ventana, por el reflejo resultante de la misma ventana, por una cortina de semi-sombra que nunca he visto replegada, y por andrés, que en este momento, parado en medio de la habitación, difumina el rayo solar en todas las posibles direcciones que ha de tomar un haz de luz al chocar con una esfera que bien podría ser su propia cabeza. La sostiene un piso cubierto por una alfombra que más que alfombra parece un mapa de los movimientos acaecidos en la historia de sus marcas. La cubre un techo en cuyo centro cuelga una antigua lámpara de metal a una altura lo suficientemente baja como para que al levantarme de la cama distraídamente haya golpeado mi cabeza con su borde inferior -con la consiguiente aparición del inevitable humedecimiento de los ojos, propio de todo golpe fuerte en la cabeza. La delimitan cuatro paredes prácticamente tapizadas por objetos contenedores de otros objetos: dispuesto desde -o hasta- el vértice sur-oriente de la pared que da hacia el sur, un piano en progresiva erosión yace cerrado y custodiado por un retrato de bach; en la pared que da hacia el este, y bajo la ventana, yace la cama en donde en este momento estoy recostado; la pared que da hacia el norte está cubierta por un *closet*, y en el vértice nor-poniente alcanzo a mirar en el espacio de la puerta abierta la habitación de la abuela de andrés y un segmento del comedor-; en la pared oeste yace una amplia repisa atiborrada de partituras, discos y unos pocos libros, a su lado puedo ver un póster de la *deutsche gramophon* con imágenes de todos los grandes directores e intérpretes del siglo XX y un mueble que sostiene a un computador; bajo la repisa se encuentra un retrato de schumann, una fotografía de boulez, y, más abajo aun, un escritorio en cuya superficie puedo ver una hoja de papel vacía, y, en su borde, dos sillas una de las cuales acaba de ocupar andrés: hacia ese lugar y en este preciso instante me dirijo. Habla álvaro: “y bien, aquí están mis palabras: ahora, alado, sentido el peso del vacío; y aquí yace la música que de ellas decidimos forjar. Pero tenemos nuevamente ante nuestros ojos un papel vacío y ambos sabemos que quizás haya llegado la hora de abrir las cortinas, despejar los filtros y dejar que la luz de la mañana entre a raudales: hay una voz que espera hablar cada pliegue de su existencia. Hay un vacío que espera ser habitado con las entrañas de esa

⁷³ Es preciso entender el vacío aquí, no como la hipotética ausencia absoluta de espesor energético material (véase bosquejo 2, lugar 2.3.1.1), sino como la sensación psíquica de vacío que surge antes de llevar a cabo algo que se quiere realizar.

existencia, hay un papel que espera ser figurado con los sedimentos musicales que brotan poéticamente de esa existencia, y hay una conciencia que cantando se abre generosamente a compartir consigo misma y con los otros lo que siente, observa, recuerda, olvida, piensa, inventa, habla y escribe. Luego de sentir el peso del vacío, al lado y alado, ahora te toca a ti...”

Habla andrés: “¿por qué volver a escribir? creo que ya es suficiente con lo que escribiste. Ahora, alado, sentido el peso del vacío podría cantarse linealmente y así mostrarse de una nueva manera en relación al tartamudeo inicial”.

Desde mis adentros comprendía y me atraía lo planteado por álvaro, pero, para mí escribir en palabras era un problema, por lo que me era más simple continuar componiendo y “cantando” el texto primario y así ignorar la propuesta de álvaro. Ese fue un momento de quiebre: “o escribes o dejamos esto hasta aquí”, dijo él.

Para mí siempre fue difícil -y creo que de algún modo aún lo continua siendo- sumergirme en el acto de la escritura, liberarme del querer-decir, leer lo escrito desapegándome del peso de las palabras. Por ello, el escribir para canto me resultaba profundamente incomodo y prefería continuar un automatismo en lugar de enfrentarme al trauma de la escritura. Lo extraño y contradictorio, me decía álvaro, era que yo no negaba, ni me incomodaba el acto de hablar (de hecho esto era lo que más hacíamos cada vez que nos juntábamos a componer), por tanto ¿por qué no iba a atreverme ahora a escribir?. En ese instante pude distinguir cual era mi conflicto: pensar la escritura siempre como una forma de transmitir un mensaje, es decir siempre escribir sobre “algo”. Esta idea me enfrentó al punto de fuga de mi relación con la escritura: ¿en qué se diferencia el escribir del hablar? ¿qué es la escritura? ¿una transcripción de un pensamiento o un espacio en el que lo pensado es deformado y vuelto a figurar? Desde estas interrogantes comencé a involucrarme en la escritura desde el hacer, de la misma forma como álvaro y yo nos vinculamos a la escritura musical a partir de la deriva y el juego constante de los elementos que la constituyen, conociendo y generando nuevas relaciones, y en definitiva, olvidando mis prejuicios gracias al fluir del ejercicio de la escritura. En este transcurrir junto a álvaro, fui comprendiendo lo que significaba escribir para voz, no a partir de las consideraciones puramente técnico-musicales (canta, no canta, habla, declama, tiene texto, qué texto, etc.), sino desde la propia composición, desde la escritura, desde la música, desde nosotros mismos.

¿Hablo o escribo? en ambas juego a trazar mi rostro en el vacío. Pero me sucede algo: al hablar me pierdo en mi habla, y al escribir me enfrento a lo perdido. Un arduo espejo. Esta es la razón del miedo.

“¡Escribiste!”

“Si, escribí”

“¿cómo te sientes?”

“Raro, me siento como fuera de mí”

“entonces aprovechemos el desdoblamiento y fundámonos”

“fundámonos....¿o fundémonos?”

“fundirse y fundarse pues: escribamos juntos ahora”

“¡Escribamos juntos pues!”

*“vuelo circular por el vacío, vuelo inmaterial,
vuelo sin sentido.*

Juego hoy; entrevero la danza especular de los panales.

Huelo entonces la miel en los contornos de tu huella.

Suelo buscar ahí, suelo perderme; muero en ello sin darme cuenta

¿Duelo dirás?

Riego la muerte en mi jardín: en sus rincones las raíces desatan los nudos

(ciego ante esto no puedo estar);

cielo destellante:

fuego que enciende y transforma los muros en viento liviano;

luego, habitamos el espacio por donde hoy pasa el

viento, lo figuramos alado. Ahora...”⁷⁴

parlato (eco del eco)

cuando esto sucede, el mar del día salvaje se extiende en las vastedades

⁷⁴ Dicho escrito surge a partir del trabajo compositivo a dúo que realicé junto a mi amigo andrés núñez; y que estuvo determinado por dos necesidades: 1.- Componer una música para voz e instrumentos que surja integralmente del entrelazamiento de nuestros ánimos en cada decisión compositiva (toda decisión debía ser tomada entre los dos). 2.- inventar también entre ambos, un texto que se constituya como el manantial y desembocadura poéticos desde y hacia donde derivar la experimentación escritural-musical. Así fue como compusimos “alado” para voz femenina y 8 instrumentos. Vease núñez, alvaro; núñez, andrés. “Alado para voz femenina y 8 instrumentistas”. Manuscrito.

4.5.- Laguna de la plata, cordillera de ñuble. Diciembre de 2007.

Mediodía: 12:00 de verano: rayos + follaje=escritura.

*Entonces miro hacia el río que lo representa
y sediento me dispongo a beber
(¡ay!, si le pusieras atención a las ganas
con las que bebemos el agua dulce del monte).*

Cuando escribo se mueve el lápiz que sujeta mi mano sobre la superficie de una hoja de papel; cuando escribo se mueven los interiores que articulan mi existencia; cuando escribo siento que articulo el movimiento de algo que transita en mis interiores; cuando escribo pienso que fijo y desfijo los trazos espaciales de las huellas energéticas de la representación de ese algo. Al representar un algo figuro las condiciones que hacen posible la existencia de ese algo. Si por ejemplo he de escribir sobre, digamos, la laguna a cuyas orillas hoy estoy sentado bajo el intenso sol de mediodía, serán los signos que tracen las huellas energéticas de la laguna, el modo de figurar una posible representación de esa laguna; pero si la laguna ha de ser representada asumo la probabilidad de que la laguna, como cualquier otro algo, preexista fuera la representación que mi escritura le otorga pues lo que yo hago al representarla no alude a la existencia de ese algo sino a la figuración de esa existencia; sin embargo ¿puede la laguna (o cualquier otro algo) preexistir fuera de mí?. Dicha pregunta nos remite a la fugitiva pregunta filosófica sobre el ser y a la vertiginosa reflexión realizada por martin heidegger, que surge a partir de otras preguntas: ¿de qué hablo cuando hablo de ser? ¿Cuál es el espacio de manifestación de un ser? Las derivaciones heideggerianas a partir de estas preguntas nos llevan a un campo aun más incierto y vertiginoso. Según heidegger la condición de posibilidad del ser radica ineluctablemente en su devenir espacio temporal: dicho de otra manera, el ser no es sino “siendo”; esto nos lleva a pensar que la hipotética posibilidad de inmutabilidad de ese ser se desintegra cuando asumimos que dicho ser solo “es” operando en el devenir de su movimiento; siendo así, no podríamos llegar a conocer el ser (siendo) de un algo sino en el *desocultamiento*⁷⁵ de mi propio ser *siendo en el devenir de ser*⁷⁶. Así pues,

⁷⁵ En “ser y tiempo” heidegger concibe el desocultamiento como la revelación del ser, antes oculto en su inmutabilidad, siendo en su devenir. Para mayor profundidad, véase heidegger, martin. *Ser y tiempo*. Editorial universitaria. Santiago, chile, 2002.

⁷⁶ Hace casi dos décadas surgió en nuestro entorno cultural una proposición bastante curiosa de la mano de un hoy renombrado compositor y poderosa autoridad institucional: Alejandro Guarello. Dicha proposición: “La música Es” trataba de atribuirle por un lado al hecho musical una objetividad funcional a una cierta ambición de independencia con respecto a las otras artes y por otro, *marcar territorio* con respecto a limpiar la música de la representación. El argumento es el siguiente: Así como, según Guarello, la cognición humana (y las artes no musicales) existían relativamente acopladas en su condición representativa, la música por el contrario, al no tener una funcionalidad semántica (por el aparentemente nulo carácter representacional de su substancia: los sonidos); perdería su presunta condición comunicante o significante, encontrándonos con su simple y puro ser preexistiendo más allá de toda intencionalidad lingüístico-experiencial....; Ante esto se pueden decir dos cosas: 1.- El lenguaje y el asunto de la representación del mundo es acaso “el” problema filosófico vital en cuyos intersticios transita el espesor histórico-cognoscitivo del pensamiento contemporáneo que ha determinado un espacio lingüístico en razón a su estar siendo lenguaje (su devenir lenguaje); es decir, la música, como toda manifestación de la cognición humano es lenguaje

todo *estar siendo* que aluda a otro *estar siendo* no será sino un solo *estar siendo* que vive siendo en la multiplicidad resultante del devenir de su ser; luego de esto la antigua noción de mundo como un total de seres que lo pueblan da paso a una idea del mundo como el resultado del operar de un solo ser que *siendo* deviene mundo (de ello se desprende que hay tantos mundos como seres siendo). Por lo tanto considero que para responder la pregunta que originó esta digresión -¿puede la laguna (un algo) preexistir fuera de mí?- lo único que he de poder decir es que el algo (la laguna) existe en tanto lo haga existir escribiéndolo, esto es, representándolo, esto es, trazando en un espacio sus huellas energéticas, esto es, siendo la multiplicidad del mundo, esto es, acoplando su devenir en mi devenir, de modo que podría llegar a decir que al escribir sobre la laguna hago, pues, existir a la laguna convirtiéndome, como por contagio, en el propio devenir de estar siendo laguna. Ahora bien, y considerando lo anterior: ¿he de escribir (es decir trazar) uno, un conjunto o un total de algos que configuran un espacio energético escritural que, monádico o *pluriadico*, deviene mundo sólo en el soporte escritural de un papel trazado por un lápiz que sujeta mi mano?; intuyo que no; la escritura de esa intuición será pues, el decurso de lo que queda de este “escrito”.

Además de escribir en una hoja de papel con un lápiz afirmado por mi mano, puedo escribir viendo: puedo trazar las huellas energéticas de la representación de un algo *mirando* los destellos de ese algo en mi campo perceptivo-visual (un hoja de papel que transluce las curvas de la luz, una hoja de papel transparente) en cuyo ámbito fijo y desfijo los trazados que esa vista permite. Si por ejemplo he de escribir visualmente el azul intenso que destella de la laguna por el sol del mediodía, mis ojos realizarán la tarea de mi mano y el campo visual tendrá el rol de un papel transparente; solo entonces podría disponerme a escribir visualmente el azul de la laguna e incluso podría decir que la escritura visual del azul intenso de la laguna deviene el azul intenso de la laguna. Luego, esto me lleva a aventurar que, además de escribir con mis ojos y con el lápiz que afirma mi mano, puedo escribir escuchando; y siendo así, puedo trazar las huellas energéticas de la representación de un algo a través de los destellos de ese algo en mi campo auditivo (una hoja de papel vibrante) en cuyo ámbito fijo y desfijo los trazados de esa escucha. Si por ejemplo he de escribir auditivamente la corriente del río que desagua en la laguna, serán mis oídos los que realizarán ahora la tarea de mis

pues se configura en la interrelación de signos que la experiencia vital articula en “coordinaciones de coordinaciones conductuales consensuales” (Cfr. definición de lenguaje de h. maturana en *el sentido de lo humano*. 2005, pag. 263 y siguientes) en la convivencia cultural, más allá de su eventual univocidad significativa o expresiva; de esa manera el lenguaje, más que un sistema o una estructura simbólica básica, es una experiencia, una praxis, una, digamos, actividad experimental, al interior de la cual se articulan un cúmulo de flujos experienciales -sueños, fabulaciones, imaginaciones, recuerdos, pensamientos, ideas, etc- que conforma no lo que solemos llamar mundo; y no al revés – es decir el lenguaje como algo dado *a priori*. 2.- Si comprendemos “la música Es” a la luz del *devenir siendo* heideggeriano, dicha proposición pierde totalmente su sentido, pues toda manifestación aparecida en el universo sensible deviene siendo en el lenguaje (en la figuración de su movimiento) sin preexistir a su devenir, y sin alejarse de su acontecer. Por lo tanto podemos decir “la música es”, claro que sí; pero en la consciencia de su *siendo* en la experiencia; es decir, siendo en el lenguaje que la traza, la inventa, la multiplica, la contrae, la ondula... De acuerdo con esto, la música “es” en el sueño, en el inconsciente, en la cotidianeidad, en el péndulo de los trayectos bio-emocionales, y en los signos que articulan dicho curso energético como lenguaje vital.

ojos y del lápiz que afirma mi mano; y la hoja de papel, y la hoja de papel transparente se transformaran en hoja papel vibrante, de modo que podría decir que la escritura auditiva de la corriente del río que desagua a la laguna deviene el río que desagua a la laguna. Puedo también escribir olfateando y trazar de ese modo las huellas energéticas de la representación de un algo a través de los destellos de ese algo en mi campo olfativo (una hoja de papel evaporado) en cuyo ámbito fijo y desfijo los trazados de la disposición a olfatear. Si por ejemplo he de escribir olfativamente el olor del fango que orillea a la laguna, la tarea que cumplió el lápiz en mi mano, mis ojos y mis oídos ahora la llevará a cabo mi nariz; en tanto la hoja de papel, la hoja de papel transparente y la hoja de papel vibrante se transformaran en hoja de papel evaporada, de modo que la escritura olfativa del fango que rodea a la laguna, deviene el fango que rodea a la laguna. Puedo además escribir saboreando y trazar de ese modo las huellas energéticas de la representación de un algo a través de los destellos de ese algo en mi campo de sabor (papel viscoso) en cuyo ámbito fijo y desfijo los trazados de ese sabor. Si por ejemplo he de escribir saboreadamente el agua dulce que bebemos del río que desagua en la laguna, entonces lo antes escrito por mi mano, mis ojos, mi oído y mi nariz ahora será escrito por mi lengua, en tanto la hoja de papel y la hoja de papel transparente y la hoja de papel vibrante y la hoja de papel evaporado se transformaran en hoja de papel viscoso, y entonces la escritura saboreada del agua dulce que bebemos del río deviene el agua dulce del río. Y puedo escribir con todo mi cuerpo (incluidas mis manos pero sin un lápiz), es decir puedo escribir tocando, y trazar así las huellas energéticas de la representación de un algo a través de los destellos de ese algo en mi campo táctil (papel corpóreo) en cuyo ámbito fijo y desfijo los trazados de ese cuerpo. Si por ejemplo he de escribir táctilmente el cuerpo acuoso de la laguna en donde hoy nos sumergimos, lo que antes escribí con el lápiz que afirma mi mano, con mis ojos, con mis oídos, con mi nariz, y con mi lengua, ahora lo escribiré con mi cuerpo; en tanto el papel, y el papel transparente y el papel vibrante y el papel evaporado y el papel viscoso se convertirán en papel corpóreo, de modo que la escritura táctil del cuerpo acuoso de la laguna deviene el cuerpo acuoso de la laguna. Y puedo escribir con mi voz, es decir que puedo escribir hablando y puedo escribir cantando y trazar de ese modo las huellas energéticas de la representación de un algo a través de los destellos de ese algo en mi campo lingüístico-musical (hoja de papel vocalizado) en cuyo ámbito fijo y desfijo los trazados de esa habla y ese canto. Si por ejemplo he de escribir hablando y cantando una parte del solaz *“Entonces miro hacia el río que lo representa y sediento me dispongo a beber...”*, lo que antes escribí con el lápiz que afirma mi mano, con mis ojos, con mis oídos, con mi nariz, y con mi lengua, ahora lo escribiré con mi voz que habla y con mi voz que canta; en tanto el papel, y el papel transparente y el papel vibrante y el papel evaporado y el papel viscoso y el papel corpóreo devendrán papel vocalizado, de modo que la declamación y el canto de *“Entonces miro hacia el río que lo representa y sediento me dispongo a beber...”* deviene (es) *“Entonces miro*

hacia el río que lo representa y sediento me dispongo a beber...”. Y vuelvo al lápiz y a la mano que lo sujeta y a la hoja de papel en cuya superficie puedo escribir *escribiendo* y trazar de ese modo las huellas energéticas de la representación de un algo a través de los destellos de ese algo en mi campo coordinativo-escritural (la hoja de papel pautado), en cuyo ámbito fijo y desfijo los trazados de esa escritura. Si por ejemplo he de escribir escribiendo:



lo que antes escribí con el lápiz que afirma mi mano, con mis ojos, con mis oídos, con mi nariz, con mi lengua, con mi cuerpo y con mi voz, ahora lo escribiré con mi escritura; en tanto el papel, y el papel transparente y el papel vibrante y el papel evaporado y el papel viscoso y el papel corpóreo y el papel vocalizado devendrán papel pautado, de modo que la escritura lingüístico musical de:



Devendrá (será) ese fluir escritural

Pero para escribir de todas las maneras anteriormente enunciadas (el lápiz afirmado por la mano, los ojos, los oídos, la nariz, la lengua, el cuerpo, la voz y la escritura) escribiré con un

instrumento y en un espacio que los contiene a todos: he de escribir con las tupidas ramas internas que se constituyen como el neuro-bosque en mi cabeza siendo de esta manera un devenir que al escribir existe: escribir-ver, escribir-escuchar, escribir-respirar, escribir-saborear, escribir-tocar, escribir-hablar, escribir-cantar, escribir-pensar, escribir-inventar, escribir-habitar, escribir-amar y escribir-escribir la laguna y el río que la desagua bañados por la luz de mediodía y por la maraña de ramas y hojas y luces y sombras proyectadas en el tupido follaje psíquico que articula la incertidumbre y el vértigo del devenir de mí: escritura.

4.6.- Jardín botánico el salto, viña del mar.

Primera tarde: 14:00 de verano: rayo deviene follaje.

Ya he bebido.

Mi boca está húmeda.

Es hora de internarse

en el arduo bosque mareal de cada día, y cantar.

Incesantemente, inventar un canto tras otro;

así como me impulso de rama en rama,

me suspendo en cada flor

El presente escrito tiene como finalidad exponer las interrelaciones y (posibilidades de) metamorfosis biomorfológicas y *biologosféricas*⁷⁷ de los seres humanos en otros seres vivos, planteadas a la luz de un campo explicativo que extenderemos desde ciertos dominios epistemológicos hasta su encarnación experiencial en los pliegues de la conciencia de un grupo de niños, adultos, palabras y sonidos jugando a *devenir*.

4.6.1.- De los dominios epistemológicos que se han dedicado a establecer lazos entre el hombre y otros organismos vivos podemos encontrar tres categorías de identificación:

4.6.1.1.- los dominios que consideran dichos lazos a partir de la idea diacrónica (histórica, sucesiva) de filiación o parentesco bio-genealógico, fundamentalmente desde el ámbito trazado por las ciencias biológicas y particularmente a través de la teoría de la evolución de las especies concebida por Charles Darwin, que, por medio de la metáfora del *árbol* (esto es, la ramificación multivoca a partir de un tronco unívoco), representa una figura ilustrativa de lo que podría ser la historia de la proliferación arborescente de los organismos vivos en la tierra desde su aparición troncal primaria hasta la ramificación compleja de su estado actual⁷⁸. Al aparecer la idea basal de grados genealógicos de filiación o parentesco biológico entre todos los seres que constituyen o han constituido alguna rama de este árbol, podemos decir que el potencial de metamorfosis estaría dado por el despliegue evolutivo de los mismos; de ello se desprende que todos los seres vivos existiendo en la actualidad derivan de una manifestación biótica primaria que ha ido progresivamente dividiéndose, transformándose y en definitiva evolucionando (es importante señalar que el sentido de *evolución* en Darwin, no tiene que ver con la noción positivista que la comprende como camino hacia la depuración o perfección, sino simplemente con la resultante natural del operar relacional de los organismos vivos). Debido a esto todos estamos, en mayor o menor medida, biológicamente emparentados en el curso del proceso de la evolución, de modo que podríamos llegar a afirmar

⁷⁷ Neologismo ya explicado en el bosquejo 3, particularmente en la nota al pie 15.

⁷⁸ No es baladí agregar que, para Darwin, dicho proceso de ramificación en creciente complejidad ocurre a través de una regla básica que llamó "selección natural", formulación que explicaría la razón de que ciertas especies "vivan" y otras se extingan de acuerdo a su "aptitud" para desplegar "eficazmente" sus cualidades internas en su medio externo. Para mayores indagaciones sobre la teoría de la evolución, véase Darwin, Charles. *El origen de las especies*. Ercilla editores. Santiago de Chile. 1988.

que en el *árbol de la vida* dos seres vivos hoy disímiles en su configuración biótica, digamos un pájaro y un ser humano (si bien ambos pertenecen al reino animal, ya en su siguiente taxonomía divergen), tuvieron un mismo origen a partir del cual han ido desarrollando muy extendidos y multiformes procesos de metamorfosis que los han llevado a existir de la manera que hoy existen.

4.6.1.2.- Así como el dominio anterior basaba su condición de existencia en una genealogía diacrónica (histórica) de filiaciones bióticas entre los seres vivos, el dominio que a continuación expongo se centra en las relaciones entre los seres humanos y otros seres vivos basadas en un flujo de sincronía o concordancia temporal insertos en la idea antropológica del *totemismo*⁷⁹. Dentro de esta categoría podemos nombrar la teoría de los arquetipos, de Carl Gustav Jung; y la teoría de parentescos, de Claude Lévi-Strauss.

4.6.1.2.1.- Carl Gustav Jung dedicó gran parte de su vida a investigar los vertiginosos y muchas veces ocultos intercambios de energía que acontecen entre nuestra psiquis individual y una posible psiquis colectiva (fenómeno que denominó “inconsciente colectivo”). Uno de los frutos epistemológicos de esas investigaciones provino de una palabra llamada “sincronía”, cuya etimología deriva de una conjunción de las raíces griegas *syn* (a la vez, en conjunto con) y *khronos* (tiempo) y que por lo tanto se traduce como simultaneidad, concepto que Jung reinterpreto desde la psicología como aquello que se deriva de las aparentemente misteriosas coincidencias (temporales y significativas aunque no necesariamente causales) que pueden ocurrir entre dos o más asuntos de orden psíquico. Por ejemplo: A camina por la calle pensando en B; al mismo tiempo B camina por otra calle pensando en A; en cierto momento A y B se encuentran “casualmente” en una esquina; digo “casualmente” porque si bien A y B no tenían proyectado encontrarse conscientemente, ambos concuerdan o “sincronizan” misteriosamente (acaso inconscientemente) sus pensamientos y se encuentran ¿fue su encuentro obra de la casualidad o de la sincronización? Pues bien, para Jung dicho espacio de sincronías está determinado por la existencia de ciertos arquetipos básicos de origen arcano o mítico a partir de los cuales los seres humanos, sin distinciones culturales, simbolizan su identidad, disposición y condición de movimiento en el mundo en si mismos, entre si,

⁷⁹ Término surgido a fines del siglo XVIII, con el advenimiento de la praxis etnográfica positivista, y que proviene de la lengua de la etnia *ojibwa*, -habitantes del norte de América- y particularmente de la palabra “ototemam” cuya significación alude a designar a un animal o vegetal como pariente (hermano). Los primeros etnógrafos (de cuyo trabajo surgió el dominio de la sociología) proyectaron dicho término para referir una sistema de parentesco cósmico que ciertas tribus sostenían con animales y vegetales representado a partir de símbolos físicos (báculos, emblemas, imágenes) en donde se proyectaba el potencial relacional de dicha tribu u hombre individual con algún animal o vegetal particular.; estableciéndose de ese modo un sistema ético en donde se regulaban las relaciones humano-animal-vegetal. En tal sentido el totemismo se erigió como la “religión” de los grupos llamados “primitivos” (véase Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*”. Alianza. Madrid, 1993) aunque posteriormente, antropólogos como Claude Lévi-Strauss, desmontaran dicha afirmación y redescubrieran el sentido del totemismo a un sistema que articula el *éthos* y la *techné* de una cultura a partir de los cuales surgen sistemas de sentido y cognición concretizados en un muy refinado conocimiento e interrelación natural-cultural; vale decir, el totemismo, según Lévi-Strauss es el motor epistemológico que sostiene la autosustentación de una etnia. Véase Lévi-Strauss, Claude. *Estructuras elementales de parentesco*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991; y *El pensamiento salvaje*”. Fondo de cultura económica. México, 1964.

y con otros seres vivos. Dichos arquetipos, comunes a todos los hombres, crearían un espacio psíquico al cual se accede en los sueños o en estados de transferencia con el inconsciente y en cuyo interior ocurren las sincronizaciones posibles entre un hombre particular y un hombre arquetípico (el sabio, el sacerdote, el loco, el guerrero, el enamorado, etc); pero también, y en un sentido totémico, entre un hombre particular y un animal o planta arquetípicos (el tigre, el león, el águila, la serpiente, el oso, el caballo, la araucaria, la *sequoya*, el roble, el olivo, etc), de modo que, en dicha sincronización, la condición de identidad, disposición y movimiento de ese hombre particular se funde con un arquetipo ya sea humano o *salvaje* formando así un proceso de metamorfosis recíproca; a ese espacio psíquico, jung lo denominó *inconsciente colectivo*. Podemos concluir entonces que, al acceder al interior de su inconsciente colectivo, un ser humano abre los cerrojos de su identidad para entregarse a la inter-conversión totémica con los arquetipos de su acontecer.⁸⁰

4.6.1.2.2.- El siguiente espacio epistemológico está basado en un sistema de relaciones que, sin acudir al componente psíquico jungiano, igualmente está determinado por el principio de sincronía: me refiero, pues, al estructuralismo, y particularmente al estructuralismo derivado de claud levi-strauss, antropólogo y pensador francés que, en sus vastas investigaciones a las culturas no occidentales, basa las relaciones entre el hombre y otros seres vivos desde condiciones de posibilidad determinadas por el sistema de semejanzas y diferencias que sus estructuras bio-culturales fundamentan; de esto se deriva que, bajo el régimen epistémico configurado mediante los principios de similitud y diferenciación, se pueden llegar a establecer series o estructuras totémicas de interrelación cultural y *salvaje*, razón por la cual el totemismo -en levi-strauss- se daría esencialmente a través de las transferencias de comportamiento entre los miembros de un sistema totémico: al adoptar un hombre el comportamiento de un animal, por ejemplo de un búho, este hombre sintoniza su estructura de comportamiento con la estructura de comportamiento del búho, generando de ese modo una función identitaria específica en su comunidad, lo que daría como resultado que ese hombre tendría el signo totémico del búho; sin embargo, dicha transferencia metamorfofísica se da también a nivel comunitario, siendo muy frecuente que la relación entre una comunidad étnica y su nicho ecosistémico llegue a considerar una *reciprocidad total* que podríamos explicar de la siguiente manera: una flor, una planta, un animal, una piedra, una constelación estelar, el estado variable de la luna y el sol, se reflejan en dicha comunidad étnica ya no como meros utensilios para la subsistencia, sino como hermanos de origen y co-existencia que, así como entregan energía vital, así también, se les entrega recíprocamente una atención delicada, minuciosa e incluso sagrada, hecho fundamental para la autosustentación y equilibrio ecosistémico del espacio

⁸⁰ Cfr. jung, carl gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós ibérica. Barcelona, 1981; y *El hombre y sus símbolos*. Luis de caralt editor. Barcelona, 1976

bio-cultural en donde dicha comunidad habita⁸¹; luego de eso, podemos comprender que en muchas culturas llamadas *indigenas*, la separación entre lo cultural y lo *salvaje* -propia de occidente- se torna difusa hasta el punto de configurarse ambos términos en una sola y nueva estructura ecosistémica⁸².

4.6.1.3.- Luego de haber enunciado dos categorías epistemológicas generales, a saber: la categoría de filiações arborescentes basada en el principio de diacronía, y la categoría de relaciones de parentesco (tanto de arquetipos como de comportamientos bio-sociales) basadas en el principio de sincronía, podemos aventurarnos ahora en una tercera categoría que podemos comenzar a figurar a partir de la idea de *devenir*: vocablo que tiene un origen filosófico en el platonismo, y que se refiere al vertiginoso movimiento de las cosas en su existir temporal⁸³. Dicho concepto, el *devenir*, (que ya trabajé en el escrito anterior⁸⁴, pero desde el trayecto generado por la escritura en tanto trazado de un devenir-siendo heideggeriano) ha sido comprendido por la filosofía francesa de la post guerra, particularmente por guilles deleuze y felix guattari, como el dominio espacio-temporal en donde ocurre incesantemente la multiplicidad dinámica de interrelaciones pluri-conectivas y metamorfośicas que se figuran, ya no solo en la diacronía de un árbol bio-genealógico, ya no solo en un sistema de sincronías de parentesco arquetípico, ya no solo en una estructura igualmente sincrónica de semejanzas y diferencias de parentesco bio-cultural, sino mas bien como un *rizoma*: tipo de crecimiento vegetal que se propaga en todas direcciones y cuyos tallos se interconectan sin seguir una serie o secuencialidad prefijada⁸⁵. Pues bien, el devenir rizomático está determinado entonces únicamente por la deriva espacio-temporal del objeto que esté deviniendo rizoma; así pues la diacronía y la sincronía tienen aquí un sentido de aparición traslapado y rotativo, ambos ejes estarían en continua rotación y metamorfosis: lo diacrónico puede transformarse en sincrónico y viceversa. En la habitabilidad del *devenir*, un ser vivo o un grupo de

⁸¹ Es importante agregar que lévi strauss analiza dos comportamientos consecutivos específicos que estructuran dicho sistema totémico: 1.- la tendencia de grupos indígenas a un sistema de clasificaciones totémicas tremendamente completo y eficaz que revela el cuidado empírico, delicadeza observacional, y funcionalidad lógica para relacionarse con su entorno -hecho totalmente soslayado por la etnología positivista-; 2.- como consecuencia de dicha propensión, surge un procedimiento concreto para relacionarse con su entorno natural asegurando la conservación sistémica del mismo: lévi strauss llamó a dicho mecanismo *bricolage*: ocupar el espacio desde las *sobras*, *retazos*, o *restos* derivados del mismo entorno, considerando la noción de *sobra retazo o resto* como la de un objeto que ya ha perdido su funcionalidad, no obstante puede inventarsele una funcionalidad nueva, en tanto conserve su estructura material -en oposición a la idea abstracta de materia prima, que prescinde de la voluntad de conservación- para la profundización de esta noción de totemismo, véase “el pensamiento salvaje” (op.cit).

⁸² Baste consignar, a modo de ejemplo cercano, la relación de la cultura mapuche con la araucaria (*araucaria araucana*) y el canelo (*drimys winteri*): así como entregan alimento (solo en el caso de la araucaria), sombra, medicinas, protección de los suelos, huellas y testimonio del paso del tiempo, así también la comunidad mapuche les entrega atención, protección, respeto e incluso veneración; es por esto que la araucaria y el canelo conviven como habitantes legítimos y vitales en el flujo ecosistémico en los lugares del sur de chile y argentina en donde habiten..

⁸³ Cfr. nota al pie 27 en bosqueque 2, lugar 2.6, viaje 2.62.

⁸⁴ Cfr. lugar 4.5 del bosqueque en curso.

⁸⁵ Una condición para el devenir reside en la experimentación del rizoma. Para una comprensión más amplia de dicho término, véase deleuze, guilles; guattari, felix. “Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia” particularmente el capítulo I “Rizoma”.

seres vivos procede su existencia *deviniendo* de acuerdo a los contactos, comunicaciones y contagios rizomáticos con un otro u otros igualmente *deviniendo*; esa es la única condición de posibilidad que define su espacio de propagación⁸⁶. Es en ese punto que, en el momento en que alguien (o algunos) deviene, ese alguien (o algunos) se convierte(n) en una máquina de producción de devenir que reduce la condición identitaria de ese alguien (algunos) a microcósmicas moléculas a partir de las cuales comienza a *maquinar*; desencarnada de su antigua (y férreamente defendida desde ciertos márgenes económico-sociales) condición identitaria, dicho alguien (o algunos) convertido(s) en, digamos, moléculas que transitan por la *máquina rizomática de devenir* tiene(n) el potencial de metamorfosis dirigido hacia el infinito -que no es sino la (in)finita intensidad transformadora que le otorga la experimentación de su presente continuo-⁸⁷. Pero dicha máquina de devenir no opera en base a la representación, ni a la imitación de lo que se ha devenido; más bien deviene desterritorializando lo originario y reterritorializando lo devenido a través de un proceso de mimetismo sin conciencia de representación e imitación; un mimetismo perturbador, contagioso, metamorfósico, transferente. De modo que ese alguien devenido maquina mimética, digamos lorenzo aillapán⁸⁸, deviene hombre-pájaro en el momento que su deseo, su atención y por sobre todo su intencionalidad energética se desterritorializan de su condición humana y se reterritorializan en la nueva condición humano-pajaril que se manifiesta cuando lorenzo comienza a cantar como un pájaro, a hablar con un pájaro, a agitar su cuerpo como un pájaro, a contagiarse del *totem* pajarístico deviniendo pájaros. Si recordamos esa entrañable película llamada “El niño salvaje” de francoise truffaut podemos observar que, en el momento en que el doctor se encuentra con el niño lobo, comienza en ambos un doloroso y trágico proceso recíproco de desterritorialización y luego una reterritorialización que ineluctablemente deviene desaparición, al convertirnos en testigos de la muerte física del niño y la muerte médica del hombre; Podemos también observar que, en el momento en que una mariposa se posa en una orquídea, la mariposa deviene orquídea y la orquídea deviene mariposa, pudiendo dichos actos transponerse a cualquier proceso de mimetismo vital; en “el libro de la selva” de rudyard kipling, *mogli*, el niño criado por una manada de lobos, se constituye como un ícono que deviene cada hermano salvaje con el cual se relaciona en sus aventuras: *akela* el lobo, *ka* la serpiente, *bagheera* la pantera, *baloo* el oso, *ran* el milano...⁸⁹; cuando un niño corre por el pasto del parque jugando a ser lobo, deviniendo lobo,

⁸⁶ Es importante mencionar conjuntamente con el *rizoma*, el concepto de *heterotopía* (multiplicidad de espacios) inventado por michel foucault, para referirse a la producción cultural que encaja y desencaja simultáneamente el fluir entre las cosas y las palabras que las nombran. Para profundizar en dicho término, véase foucault, michel. Las palabras y las cosas. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires, 2005.

⁸⁷ Para ahondar en la idea de devenir véase “Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible”; texto que corresponde al capítulo 10 de “mil mesetas” (op. cit).

⁸⁸ Poeta y hombre pájaro de su comunidad mapuche lafkenche de puerto saavedra, en la novena región de chile (mencionado en el bosquejo 2, particularmente en 2.6.3 de esta tesis).

⁸⁹ El movimiento *scout*, -del cual formé parte durante varios años-, alude a la compenetración intensa y respetuosa con

contagia a los otros niños con su nueva condición, entonces ese grupo de niños se convierte en una manada de lobos, y en el momento en que, estando toda esa manada de lobos en el parque mirando al sol luego de haber comido y bebido un poco de agua, la manada deviene rayo de sol (y cuando llega la noche y los lobos aúllan mirando la esfera blanca, entonces la máquina nómada de su devenir los contagia a devenir luna...) . En el espacio infinitamente abierto por la experiencia del devenir comenzamos a experimentar una nueva forma de metamorfosis que, sin el padecimiento de un *telos* unívoco ni la coerción de una conducción preexistente a la experiencia, nos encuentra, nos comunica, nos refleja, nos contagia, nos transforma, y, finalmente nos funde a los unos con los otros en un solo fluir energético transitando por el universo de un nuevo totemismo.

4.6.2.- Al iniciarse la tarde luego del almuerzo bajo la sombra de un añoso roble junto a los niños de Matta 365, comenzaremos la caminata por el círculo de las horas nuestras de cada día. Cada hora será una estación en medio de este parque; cada estación será el escenario climático de una historia, cada historia relatará algún pliegue natural-cultural; cada pliegue devendrá un verso; cada verso devendrá un *melos*; y la unión de los *melos* sucesivos devendrá canción, así que, niños, hoy habrán de inventar una canción.

4.6.2.1.- Caminamos por la sombra de las encinas que de repente se abren para dar paso a una pequeña laguna: “¡fíjense en los patitos y en sus patitas que sutilmente se rizan bajo el agua!”, “ay, a mí me gustaría hacerles cariño”, “démosle miguitas de pan, por fa por fa por fa” “¡¡¡mira esa patita tiene hijitos!!!”, “¿cómo era la canción de la patita?, *yo soy tita la patita, todo el tiempo meto la pata, tengo una rama en mi patita, que mala pata, que mala pata...*⁹⁰”, “miren los patitos en los juncos, parece que están construyendo su ciudad acuática: patópolis”. Llegamos a un lugar con sombra junto a la laguna, nos sentamos y cuento la historia de aquella noche en medio del bosque en que, luego de escuchar un extraño canto y dormirme asustado, despierto de sopetón y me doy cuenta que un búho me mira fijamente⁹¹. Les propongo el primer verso sobre la noche:

Ojos de búho manchados de noche, viento estrellado la luna marfil

4.6.2.2.- Ellos se van a inventarle un canto; vuelven, lo cantan, lo cantamos, lo volvemos a cantar, y luego seguimos camino por la sombra de una arboleda y “mira allá arriba del árbol hay un búho”, “no, es un pinguino”, “nooo, es un zorzal”, “ahhh” y “mira esa señora tiene cara de búho” y “caaaallate” y “pero quizás tu eres un búho pues, ¿te gustaría?” “¡¡sí!!, podríamos jugar a subirnos a los árboles y mimetizarnos con las ramas y cantar el canto de los búhos”. Llegamos a una pequeña pendiente llena de árboles y les hablo acerca de la cultura yagan, y de cómo ellos aman a la

otros seres vivos desde una sistematización ética de las vivencias totémicas basadas en relatos tales como “El libro de la selva” de r. kipling.

⁹⁰ Canción perteneciente a la opereta infantil “que lindo día para volar” creada e interpretada por los niños que asisten a los talleres de coro y educación musical de matta 365.

⁹¹ Para el relato completo de esta historia véase 1.5.2 de esta tesis (bosquete 1, lugar 1.5).

naturaleza y les cuento aquella historia yagan del momento ancestral cuando en un amanecer los hombres se convirtieron en pájaros luego de una gran sequía, en donde omora, el picaflor, los salvó a todos de morir de sed⁹². Les propongo el segundo verso:

Alas nerviosas, flor de colihue, vuelo naciente, alas de colibrí

4.6.2.3.- Esta vez ellos se quedan con nosotros (los *adultos*) y entre todos continuamos el canto. Luego seguimos caminando y “¡ya!, yo soy un colibrí y la angel es una humana”, “no *po*, yo quiero ser un colibrí”, “pero ángel, si eres humana te transformarás en pájaro al final, como en la historia, y podremos volar juntos”, “¡¡ya, entonces quiero ser humana!!”, “pero mejor inventemos una manera en que todos seamos colibrí por un rato y todos seamos humanos, así todos nos convertiremos y todos seremos los convertidores”, “¡¡¡¡ya, que rico!!!!”. Llegamos a un puentecillo y les cuento la historia de aquella vez que me encontré con un puma en medio del bosque y luego, cuando el puma se fue caminando y se subió a un árbol, pensé que el puma se había convertido en bosque; y también pensé que yo mismo me podría transformar si no en bosque, por lo menos en puma⁹³; después les hablo de la importancia del puma y de los animales en la conservación de los bosques, y les hablo de como la cultura mapuche cuidaba a los animales y las plantas, porque los consideraban sus hermanos; y después les propongo el tercer verso:

Alto muy alto, un mar amarillo, puma jadeante gran tronco, calor

4.6.2.4.- Recordamos varias veces el canto de los versos anteriores para retomar la invención

⁹² La historia dice así: “En tiempos ancestrales, cuando los pájaros todavía eran humanos, ocurrió una gran sequía en el Cabo de Hornos y sus habitantes estaban muriendo de sed. El astuto zorro o cilawáia encontró una laguna y, sin contarle a nadie, construyó a su alrededor un cerco de ramas de calafate para que nadie pudiera entrar. Así escondido bebió un montón de agua, preocupado sólo por él. Al cabo de algún tiempo, las demás personas descubrieron la existencia de esta laguna y en grupo fueron a pedirle un poco de agua al zorro egoísta. Sin embargo, cilawáia ni siquiera escuchó sus súplicas y los expulsó con rudas palabras. La condición de estas personas empeoraba cada vez más y en su desesperación se acordaron de omora. Entonces decidieron enviar un mensaje a este pequeño visitante ocasional que en otras penurias similares les había salvado la vida. Omora siempre estaba preparado para ayudar y muy pronto llegó. Aunque diminuto, este pequeño hombre colibrí es más valiente y atrevido que cualquier gigante. A su llegada, la gente le contó abatida acerca de sus grandes penurias. Omora, al escuchar lo que sucedía, se indignó y se elevó emprendiendo su vuelo hacia donde se encontraba el zorro. Tan egoísta, cilawáia lo confrontó. Y omora le dijo: “¡Escucha! ¿Realmente ocurre lo que la gente me ha contado? Tú aquí tienes acceso a una laguna, y no quieres compartir su agua con los demás. ¿Sabes que si no le das agua a la gente, ellos morirán de sed? Replicó el zorro: ¿Por qué debería preocuparme de los demás? Esta laguna contiene muy poca agua, apenas alcanza para mí y algunos parientes más cercanos”. Al escuchar esto Omora enfureció y sin responder al zorro, regresó al campamento. Reflexionó y prestamente se elevó tomando su honda y volvió donde estaba el zorro. En el camino, omora recolectó varias piedras agudas y, cuando avistó a cilawáia y estuvo suficientemente cerca de él, le gritó: “¿Compartirás de una vez por todas el agua con los demás? No seas egoísta. Ellos morirán de sed si no les das un poco de agua”. Indiferente, el zorro respondió: “Pues que mueran. No puedo dar agua a cada uno de ellos, sino yo y mi familia moriremos de sed”. Omora estaba tan enfadado que no pudo controlarse y, furioso, disparó con su honda, dando muerte al zorro con el primer tiro.

Las personas que estaban mirando llegaron felices corriendo al lugar; rompieron el cerco acercándose a la laguna y bebieron saciando su sed, hasta que se acabó el agua. Así, cuando algunas aves llegaron tarde, ellas apenas pudieron humedecer sus gargantas. Fue entonces cuando la sabia lechuza o sirra, la abuela de omora, dijo a los que habían llegado tarde: “Recoged barro del fondo de la laguna y volad hacia las cumbres de las montañas, sobre las que deberéis arrojarlo”. Las personas volaron como avecillas y sus bolas de barro hicieron nacer vertientes que originaron cursos de agua que brotaron de las montañas, formando pequeños esteros y grandes ríos que fluyeron por las quebradas. Cuando toda la gente vio esto, estaban extremadamente felices y todos bebieron grandes cantidades de agua fresca y pura que era mucho mejor que el agua de la laguna que escondía el zorro. Ahora todos se encontraban a salvo. Hasta hoy todos esos cursos de agua fluyen desde las montañas y proveen un agua exquisita.

Desde entonces nadie debe morir de sed.”

Esta historia nace de un antiguo relato que narró cristina calderón, última mujer yagan que habla su lengua nativa, a ricardo rozzi, Véase rozzi, ricardo. “Implicaciones éticas de narrativas yaganas y mapuches sobre las aves de los bosques templados de Sudamérica austral” (2004, op.cit).

⁹³ Para el relato completo de esta historia ver 2.3.1.4.1 en el bosque 2 de esta tesis.

con el verso que sigue, cantamos, cantamos, y al final inventamos y cantamos lo inventado y después lo anterior más lo inventado; luego seguimos caminando con dirección a la entrada del parque y “¡el pelo del álvaro es como de león!” “jajajajaja”, “oigan, vamos a buscar pumas en el parque” “pero aline, no hay pumas aquí” “y como yo ahora soy un puma y les apuesto que no me pillan, porque se mi pillan saco mis garras y les pego”, “ya, que entretenido, pero después a mi me toca ser un puma”, “¡pero tenemos que andar en cuatro patas pues!”, “no pues, es que seremos hombres-pumas, así como los hombres lobo”, “¡ey!, ¿¿y me van a perseguir o no??” dice muy agitada la aline...

y llegamos a la entrada del parque y bajo un gran árbol les cuento la última historia, que más que historia es una especie de poema que le escribí al sol, y les leo el poema y les cuento que estoy componiendo una música para voz que tiene como base ese poema, y luego les hablo del sonido sol y su importancia en la música que estoy componiendo, y les digo que pienso que hoy el sol es ese sol pero también es el otro sol y también es el rayo que alumbra mientras digo esto y también es la sensible (sostenida) de la canción en la mayor que ellos hoy están inventando y les propongo que, dado que el sol está todos los días con nosotros, en nosotros, deviniendo nosotros de las maneras más insospechadas (la frecuencia del sonido de los teléfonos fijos es sol; la llave musical que ellos leen es la de sol, y, como no, el sol que todos los días, que se esconde en el mar, vestido de nubes o desnudo, y en cuya relativa orilla todos ellos viven), ahora todos nos convertimos en ese múltiple e inquieto sol. Solo entonces les digo el último verso:

Trazo horizontes siluetas, mosaicos, soy vida, soy rayo así me hago sol

Concordamos que el último verso tendrá el canto del segundo verso, y que solo variará en su parte final; mientras uno es medianamente conclusivo, el otro lo será totalmente. Hemos terminado la pequeña canción que ahora vamos cantando mientras caminamos por la calle camino a nuestras casas. “¡ya!, yo soy el sol y tu eres un la”, “ya, entonces yo soy un si”; “y yo un do”, “entonces tú eres un re, y tú un mi y tú un fa”, “¡oye, pero hay un problema: somos ocho y hay siete nombres de nota!”, “entonces que alguien sea sol# pues”, “eso, eso”, “ya, entonces se trata de que todos los que no son sol, tienen que llegar a ser sol, y los que son sol y sol# tienen que llegar a ser todas las otras notas, “¿pero cómo lo hacemos?”, “fácil”, “cuando lleguemos a la casa nos tenemos que pillar y si yo te pillo me convierto en tu sonido”, “¡yaaa!, y mientras nos perseguimos y arrancamos tenemos que ir cantando los sonidos que somos y los que vamos pillando”, “uy...seremos un juego que canta”

4.6.2.5.- (Post criptum) Ya en el bus de vuelta a Santiago pensé en el día acontecido y consideré la posibilidad de que cada niño fuera un sonido y cada intervalo un juego que deviene...: eran ocho niños y éramos cuatro adultos; en el transcurso de ese día los niños hicieron lo que dice la estrofa que hora leo; inventaron su canción, bebieron el agua dulce del monte, se agitaron de rama

en rama y se suspendieron en cada flor; pues bien, inventaré una música en donde ellos sean moléculas que poco a poco empiezan a sumarse, primero dos, luego tres, cuatro y al final todos los sonidos articulando un nervioso y gradualmente agitado canto que parte de dos sonidos que no son sol (si y do) hasta llegar a encontrarlos como quien busca al interior de una flor...

p
 Ya he be - bi - do. Mi bo - ca es - ta' h' -
 me - do. Es ho - ra de in - ter -
 nar - se en el ar - d'vo bos - que ma - real
 de ca - da dí - a y can -
 tar. In - ce - san - te - men -
 te in ven - tar un can - to tras a - - - -
 o - tro; a - sí co - mo me im - pul -
 ce - - - - le -
 so de ra - ma en ra - ma
 - - - - ran - - - - do
 me sus - pen - do en ca - da flor...

4.7.- Facultad de artes de la universidad de chile.

Media tarde: 16:00 de otoño: *El descenso por el follaje de los rayos.*

*Y así el día lentamente se posa
y transformándose en crepúsculo,
los serenos lazos que se difuminaron
en el mundo, ahora se recogen
como guirnaldas después de un día de fiesta,
mientras, los que quedamos aun
con los ojos abiertos*

Un vaso de leche con plátano y una partitura en la mesa contemplan junto a mí el gigantesco mural compuesto de trazos pictóricos propios de los años sesenta que se despliega junto a un sitio eriazado antes habitado por un magno edificio (centro del poder informativo de la república), hoy devenido jardín salvaje, pródigo en malezas, hongos, malas hierbas, arbustos invasivos y todo lo que usualmente se suele denominar como indeseable con respecto a la vegetación urbana -y también con respecto a las personas que, en cuerpo y mente, se convierten día a día en planta: ociosos, perdedores, lentos, vagabundos, marginales, sucios, chascones, barbudos, grasientos, hediondos, piojentos; hippies, tontos idealistas, (algún día crecerán y se podarán...). Ambos espacios, el mural y el jardín parecen un tanto anacrónicos al lado del laxo y uniforme dispositivo urbano que los circunda; si los observo en el reflejo convexo del vaso de leche con plátano comprendo que son los puntos de fuga de todo cuanto les rodea: son las puertas abiertas a un nuevo vértigo... . Me levanto del asiento y al ponerme a caminar por el casino de la facultad descubro que en la ondulación semi-circular característica del frontis de este edificio yace la antes despierta y crepitante, hoy resignada y sardónica risa de un recinto que desde hace cinco décadas mira, escucha, piensa, canta, compone y experimenta los pliegues culturales de su entorno. Terminó de beber la leche con plátano y entrego el vaso con borra de espuma al señor que atiende el mesón: le agradezco por haberme alimentado y haber alimentado las entrañas biológicas de tantos músicos; “es usted un árbol con frutos señor”; me despido. Miro a la cordillera y a las calles y edificios del centro de Santiago y pienso que tanto la luminosidad decreciente de esta tarde como la progresiva decoloración y desnudez otoñal del follaje de los árboles caducos y de ciertas veredas tapizadas de hojas caídas que se alcanzan a ver desde el oncenso piso de este edificio, son los ojos abiertos de un pálido sol que refleja lo que está sucediendo con este lugar en los follajes de mi cabeza, es por eso que cierro los ojos un momento y me dejo reflejar. Imbuido de una leve y melancólica tibieza resultante, abro los ojos y me dispongo a bajar lentamente las escaleras mientras palpo con suavidad los muros cuadrículados del noble edificio: pareciera como si lo hubieran construido juntando, con mucha paciencia, cubito por cubito -tal como suelen concebir la música ciertos compositores (entre los que me encuentro) que porfiadamente, pero no sin férrea convicción, enhebran, con mucha paciencia, nota a nota e

intervalo a intervalo empapados de una atómica conciencia como la que, acaso tiene la minúscula arañita que, con mucha paciencia, construye punto a punto los rizos concéntricos de su red en lo alto de una de las esquinas del muro que contiene a la escalera. Llego al décimo piso, y veo que la sala antes ocupada por mi maestro y mis compañeros en las mañanas de los martes está abierta y vacía; entro y, sorpresivamente, me encuentro con un pizarrón tapizado de sonidos en los que distingo la tremollante figura ascendente recorriendo los instrumentos de la orquesta matta 365 desde el contrabajo de Juan Pablo hasta el oboe de Javier: es la primera de 38 piezas, una por cada verso del “lautaro” de Neruda⁹⁴, que está componiendo Rodrigo. Neruda, Neruda: la gran tradición compositiva chilena acudiendo una y otra vez al *ethos* cultural de la poesía Nerudiana (Gustavo Becerra, Fernando García, Eduardo Maturana, Leon Schislowky, Tomás Lefever...) hoy es solo una imperceptible bruma adherida a los muros (parece ser cierto lo que dicen acerca de que tenemos una frágil memoria al mismo tiempo que una asombrosa capacidad de construir sin *ver*⁹⁵ ni considerar los residuos de la historia). Toco la pizarra, me siento en una silla que por sus crujidos me recuerda el sonar de una carreta como la que Juan Pablo alguna vez compuso; recuerdo también unas palabras de Andrés, brotadas en el calor de esta sala: “aprende a amar el orden Álvaro, amando la voluntad de ordenar amarás el espacio que construyas con tu prójimo”; me despido. Sigo bajando y aparece, entre el noveno y el octavo piso, la misteriosa puerta pequeña que muchas veces quise abrir pero siempre encontré cerrada -imagino que, amontonados en su interior, se erosionan quizás que antiguos objetos fantasmales desechados por la cultura de la eficiencia que se ha instaurado en todos lados y también en este lugar. Séptimo piso, danza, bailarines apurados ensayan una rara secuencia de pasos entre el pasillo y la escalera. Al llegar al sexto piso me dispongo a ir a la sala 609 B, sala en donde todos los martes por la tarde me reunía con mi maestro y mis compañeros, sin embargo percibo que está ocupada, por lo que me dispongo a esperar en el centro del piso sentándome en uno de los bancos adheridos a los muros. Mientras espero veo pasar, subir, bajar, detenerse, caminar hacia alguna de las alas del piso, a una pequeña y espaciadamente sucesiva multitud de gente, de cuyo total solo ubico a tres personas. Una de ellas es Eduardo Cáceres, compositor, asiduo a la música rusa, amante de la cosmogonía Mapuche, habituado a la ilustración didáctica de la postmodernidad en los lindes de su música y profesor mío de un curso sobre música y cine, va bajando sumamente apurado, terminando de hablar por celular “*mira, llámame mañana como a las 11:30 para recordarme de la reunión con el decanato, si, si, eso, ok, chao...*”, haciéndome un gesto a modo de saludo con un rápido movimiento de mano y diciéndome “*¿qué tal?*”. La segunda persona es Rolando Cori, que, viniendo desde abajo, me mira de soslayo y al ver

⁹⁴ Dicho poema aparece en su “canto general”.

⁹⁵ Refiero la palabra *ver* en su sentido *mattiano* que alude a aprender a develar radicalmente los flujos culturales del pasado y el presente (véase “conversaciones con Matta”, capítulo 1, op.cit).

que lo estoy mirando se acerca y me saluda *“hola álvaro, ¿cómo estás?, ¿cómo te fue en tu curso con ricardo?, fíjate que me gustaría que nos juntemos para que me cuentes más sobre eso ¿cómo está andrés?, ¿lo has visto? ya, bueno, ando medio apurado así que me despido, adiós... La tercera es pedro álvarez ¡hoola álvaro, tanto tiempo sin verte... sí, me he dejado crecer el pelo, jajajaj.... Bueno, me he dedicado a viajar, he estado en europa y en japon... sí, en japon, en un concurso de composición, si... ¿el cielo? Fíjate que me tocó atravesar por avión el norte de rusia y creo que nunca había visto una luminosidad tan bonita, era como transparente.... sí, fui muy feliz.... ¿los árboles en japon?, la naturaleza por allá era muy distinta, me llamó mucho la atención... si, fui a varios templos, en realidad fue muy emocionante estar allá, me siento distinto, más tranquilo, más abierto, creo que debes saber a qué me refiero... pucha álvaro me tengo que ir, ha sido muy bueno verte, espero que nos veamos nuevamente.* Me quedo desconcertado por la sincronía: acaban de pasar tres humanidades pertenecientes a un mismo espacio vital circulando en mi cabeza, una de ellas fugaz e invariable, la otra sumamente impenetrable, y la última, antes dura y soberbia hoy quizá se está vaciando del pesado espesor, y por entre los tenues surcos de su frente acaso remarcadas por el sol de la tarde y los soles de sus viajes, comienza amablemente a reflejar la liviana transparencia de unos ojos que se abren; ojala así sea...; abrazo las estelas de sus presencias y me despido. Escucho abrirse la puerta de la sala 609-B y veo pasar frente mío una nueva sincronía: la persona que vi en el comienzo de mi permanencia en esta facultad (ver 1.2.1), cuyo nombre hoy conozco: oscar carmona seguido por algunos probables alumnos, sale de la sala con mirada de suficiencia, regia pinta (regios jeans, regia chaqueta, regios zapatos); y regio pecho inflado hablando de no se que compositor, de no se que técnica de interpolación, de no se que orquesta francesa, de no se que problema psico-acústico y comienza a subir; como no me conoce, no me escucha, y no me ve, yo puedo observar tranquilo... . Me quedo solo en el centro del sexto piso, me levanto, camino por última vez a la sala 609-B que tiene ahora la puerta abierta; entro y me encuentro con el piano de cola, las dos pizarras, la pequeña mesa, varias sillas y en la ventana una visión similar a la del casino en el onceno piso pero con una luminosidad algo más atenuada por el paso de la tarde, la cordillera un poco más brillante y la sombra de los edificios oscureciendo la mitad oeste de las calles. Miro hacia la pizarra y, como última sincronía de esta tarde gradualmente descendente, veo, parcialmente borroneados, el espectro de sonidos fa-re-do#-do-si-sib-la-fa#, el cual fue construido a partir de dos sonidos centrales, do y si, desde donde se proyectaron en ambas direcciones todos los intervalos posibles que han atravesado como rayos solares el canto del solaz: semitono, tono y cuarta. Separado por una raya divisoria veo en la misma pizarra, un muy gradual e irregular descenso que comienza con la exposición del espectro recién enunciado (ubicándose la nota fa en la cuarta línea de la llave de sol como sonido más agudo, y la nota fa# en el primer espacio de la misma llave como sonido más grave, produciendo esta operación un ámbito de

séptima mayor al interior del cual se ubican los seis sonidos centrales: re-do#-do-si-sib-la) y luego la transposición de dicho espectro tantas veces como sonidos que lo articulan -es decir, a partir de fa (exposición literal del campo), de re, de do#, de do, de si, de sib, de la y de fa#, llegando esta última transposición al límite inferior del registro determinado para la cantante (el ámbito de séptima mayor de dicho campo estaría limitado entre el fa# en el primer espacio como límite superior y el sol bajo la pauta como límite inferior). Y bien, parte de eso vi en la pizarra, y lo que no vi lo recordé, y lo que no recordé, pues lo inventé, y lo que invente, finalmente lo canté porque de repente me di cuenta que desde hacía varias semanas que no componía el solaz, y me di cuenta que tenía la tiza en la mano y las manos llenas de polvo y me di cuenta que, al momento de llegar a la sala, lo único escrito en la pizarra eran esos ocho primeros sonidos (fa-re-do#-do-si-sib-la-fa) anotados por mí a fin del año pasado, y me dí cuenta que esa pizarra no había sido borrada en dos meses, lo que me provocaba pensar que en esa sala nadie escribía en la pizarra; y me dí cuenta que el irregular descenso posterior lo escribí completamente en ese momento (e incluso me dí cuenta que había sacado la partitura de solaz y el texto de solaz), y me dí cuenta que hoy todo descendía: yo por las escaleras, la araña por su tela, un fragmento del texto de solaz (*Y así el día lentamente se posa...*), el campo de sonidos encontrados en esta pizarra, y el sol que muy lentamente comienza su descenso por el oeste hacia el mar, y me dí cuenta que me puse a cantar el descenso recién inventado en la pizarra de la sala 609-B, y también me dí cuenta que me puse a cantar la pieza desde el principio mientras me acompañaba a ratos con el piano, y, cantando el decurso del trazador del alba en su movimiento por el día, me dí cuenta de que todos los días tienden a su disolución, así como todos esos mismos días tienden a su creación, y me dí cuenta que hoy me disuelvo pues ya no tengo mas clases en este lugar, porque mi profesor ya no tiene un espacio en esta facultad, quizá porque los espacios culturales de la música -esta facultad entre ellos- están cambiando su espesor, sus necesidades, sus deseos, sus motivaciones, sus profesores, sus alumnos y sus ideas, y me dí cuenta que el giro de dicho cambio transita por los ásperos derroteros del saber como poder, del conocer como competir, del amar como cobrar, del componer como valer y del tocar como ganar y entonces me di cuenta que era el último día que iba a estar en esa sala (quizás haya llegado la hora de buscar la poesía caminando bajo el sol que declina...).

liviano (rallentar un poco)
mp

Ya sí el dí - a len-ta-mente se po - sa y trans-for-man - do -

dolce pp *liviano mp* *dolce pp* *mp* *pp* *mp*

se en cre - pú - cu - los se - re - nos la -

líviano
 zos se di - fu - mi - na - ron en el mun - do a ho - ra se re -

dolce pp *mp* *líviano*
 co - sen co - mo quir - nal - das des - pués de un dí - a de fies -

pp *mp* *pp* *mp* *pp*
 ta mien - tras los que que - da - mos a -

líviano mp *dolce pp*
 un con los o - jos a - bier - tos

4.8.- Plaza de armas, concepción.

Atardecer: 19:00 de verano (la hora del tigre): *El follaje abierto por los últimos rayos.*

*planeamos en círculos concéntricos
despidiendo al viento
que rozó la piel de tus brazos,
al tupido follaje
que nos hizo arduos,
y al gemido viscoso de las flores.*

De los hechos que pueden ocurrir al caer la tarde en la plaza de una ciudad que no es tuya, junto a una mujer que aunque amas no te pertenece y junto a un niño que nunca habías visto y que tampoco es tuyo; y del sentimiento de desapego que experimentaste al darte cuenta que nada, absolutamente nada es de tu propiedad, trata este poema.

El círculo solar transita lentamente hacia el horizonte
y el atardecer igualmente lento se despliega
cayendo sobre la ciudad.

La ciudad es una llama copiosa que, en proceso de apagarse,
todavía destella nubes de luz pues el círculo solar aun no se esconde

La curva luz declinante envuelve a la ciudad en mantos fluctuantes de brillo y sombra;
la ciudad desmiembra sus pigmentos hasta llegar a convertirse en el oro manchado que baña el
pelaje de los tigres.

La ciudad atigrada de brillo y sombra se deja caer sobre la boca de su plaza;
la plaza deviene alimento solar de la ciudad declinante,
la luz rasante se bifurca bajo los follajes
y alumbra tus ojos justo cuando, en el centro de la plaza, te suelto
y decides el camino que te llevará por las entrañas del atardecer.

Te alejas por uno de los brazos de la plaza en dirección al sol declinante
cuyos rayos hoy agujerean mi cabeza
y permiten la salida de un líquido viscoso un poco gris y un poco amarillento
que recorre mi cuerpo hasta caer al pavimento
diseminándose como un dibujo hecho a tiza y lágrimas por un niño triste
que de tanto derramar y trazar queda vaciado y extrañamente liviano.

Livianas son las palomas que vuelan en círculos por esta plaza
liviano el viento del atardecer
liviana la luz y el antifaz de tigre que rodea a los ojos abiertos de la ciudad
y liviano el reflejo retardado de un deseo pesado envuelto en un caudal de trampas
que se develan cuando tú decides y yo suelto. *Alvaro, te quiero presentar a crístofer.*

Hola crístofer.

¿Caminemos alrededor de la plaza junto a crístofer?

Bueno, caminemos. Lo que busca el deseo

no llega por la acción del mismo deseo.

El deseo es un gatillo que fue accionado mañana

(si lo accionas hoy, respiras)

es tu pregunta incontestable

(si la contestas, te modificas)

es tu juguete nuevo

(si lo das, toma vida)

es, pues, todo los que consideras *tuyo*

(si lo sueltas, se esfuma;

si se esfuma, te sueltas;

si te sueltas, creces). *¿Quieres un helado crístofer?*

Bueno caballero.

Me llamo álvaro y no tengo caballo.

Un niño de nombre *caósmico*⁹⁶: *Bueno álvaro, gracias.*

cristo y lucifer,

bien y mal,

todo y nada,

radical pureza, radical suciedad,

palabras con sangre y sangre exprimida,

acoplamiento y separación respecto a todas las cosas esparcidas por el atardecer

en los pliegues de un niño despierto que aprende a reflejar livianamente

los pesados deseos que se filtran en las pupilas oscuras de los otros. *¿Adónde vives crístofer?*

Ahora último en el cerro señorita daniela, digo daniela ¿y ustedes?

⁹⁶ Neologismo proveniente de la contracción de los vocablos *caos* y *cosmos*, posiblemente acuñado por james joyce en su "finnegans wakes" (como señala guattari). Roberto matta también aludió a dicha palabra para nominar una escultura realizada en 1970 (*chaosmos*) de una extrañísima forma zoomórfica devenida espacio por donde fluye la energía totémica creadora y destructora. Felix guattari refiere dicho termino para hablar de la inmersión poética en la multiplicidad del inconsciente. Véase diálogo entre guattari y juan luis martinez en juan luis martinez. *Poesía del otro*. Ediciones udp. Santiago, 2003; y guattari, felix. *Caosmosis*. Manantial. Buenos aires, 1996.

En santiago crístofer.

¿Sabe que álvaro?, me gusta el atardecer, me siento como liviano, cómo que todo puede pasar.

A mí también me gusta mucho crístofer, y creo que por primera vez siento lo que tu sientes.

¿Sabe qué? cómo no tengo nada en la vida puedo jugar tranquilamente con el sol que se esconde... El no la tiene y no se tiene y solo ve

que él es de él cuando en su principio se amarra a ella y a él;

y ella es de ella cuando evade la amarra de él y evade la evasión de ella.

Si él es de él en las amarras

y ella es de ella en las evasiones

es porque se han cubierto férreamente

del influjo de todos los que transitan por el mundo sin el deseo de tener(se).

Pero hoy los brazos oblicuos fragmentan hasta la desintegración el deseo

entonces él no es de él en las desamarras y ahora todo es posible para él

y ella no es de ella escuchando(se) y ella se va...

Gracias por dejarme caminar con ustedes pero llega con un niño llamado crístofer

Gracias a tí crístofer, por dejarnos jugar con el sol

Chao

Chao

....

...

¿Cómo lo conociste?

Después que me fui caminé por una calle y llegue hasta otra plaza; me senté y llegó un niño que me quiso asaltar, pero yo le dije que no tenía por qué asaltarme, que si quería podía sentarse conmigo y podíamos conversar.

¿Y qué hizo?

Se sentó y nos pusimos a conversar...

flotante (ralentar un poco más)

pla-neamos en cir-cu-los
con-cén-tri-cos des-pi-dien-do al vien-to que ro-za la piel
de tus bra-zos al tu-pi-do fo-lla-re
que nos hi-zo ar-duos y al-re-mi-do
vis-co-zo de las flo-res

4.9- Malalcahuello, lonquimay, febrero de 2008.

Crepúsculo: 21:00 de verano. *El esférico follaje de -la ausencia de- los rayos.*

*Ya te marchas
y lo haces con un nombre nuevo:
mosaico del atardecer,
así te habremos de llamar,
y lo haremos justo antes
de que comiencen a salir las estrellas
y la luna nos avise con su rostro salvaje,
que la existencia
se introduce
ahora al ignoto nocturno estelar:
Si recuerdo el descenso reciente
que planeando en círculos concéntricos
se posó sobre el lugar que habito ahora,
es porque dos esferas brillantes,
dos espacios en dirección inversa
se encuentran, se miran, se acoplan;
espejo una, reflejo la otra
y me convierto en testigo de esa fecundación.*

*Pues bien, lo haré ahora:
un trazo entre las esferas,
un trazo entre la elipse de mis ojos
y la esfera-espejo que se hunde,
y un trazo entre la elipse de mis ojos
y la esfera-reflejo que ahora emerge.
Un triángulo se forma,
y en su interior el estallido difuso
del embrión que allí nace*

*(No deja de ser paradójal
visualizar esferas
desde la piel de otra esfera;
acaso la piedra en mi mano
sea el espejo cimarrón*

de esa esfera barrota en cuya piel duermo y despierto.)

*El acoplamiento termina
pues ella, espejo, se esconde
y entra en los barrota de la corteza,
y acaso el núcleo ardiente que yace en los interiores
sea el destino de ella, espejo,
cuando emerge la otra, reflejo:
el nómada corazón
que entra y sale de la tierra*

*La esfera que ahora emerge
igualmente viene del núcleo de la tierra
¿acaso la tierra tiene dos corazones
que, nómades y reflectantes
se suceden?*

*El brillo intenso que corona la fecundación especular
se disuelve muy lentamente
dando lugar a un mosaico embrionario.
El triángulo se esfuma,
pues un vértice se ha hundido
y se apronta a devenir corazón en las entrañas,
y de a poco la piedra en mi mano -otro vértice- es devorada
por el mosaico cada vez más negro,
y solo queda ella, el esférico reflejo
trazando un arco ascendente
como buscando el centro de su espacio incierto
(que es el mismo reflejo del espejo enrojecido
proyectando su doble desde el esférico centro)*

*Ahora entiendo que la esfera que asciende
no es sino el centro de una esfera incierta
fecundada desde la sumergida esfera espejo
latiendo en el núcleo incandescente
al centro del barrota cuerpo de otra esfera*

sobre cuya piel yacemos,
 residuos especulares del arduo laberinto
 que algunos dieron a bien llamar
 la figura posible del universo

Básteme a mí agregar
 que hoy el laberinto especular
 es el crepúsculo, reflejo en pérdida
 que ha de transformarse en espejo
 del reflejo de esferas incontables
 que a su vez son espejo y reflejo simultáneo
 del espejo que hoy yace al interior de aquella esfera
 sobre cuya piel no dejo de mirar a aquel esférico reflejo
 que no deja de ascender y devenir centro embrionario
 de una oscura esfera sin circunferencia⁹⁷.

*lento y oscuro **

PP crescendo poco a poco

Ya te mar-chas y lo ha-ces con un nom-bre nue-
 vo mo-sai-co del a-Tar-de-cer a-sí te ha
 bre-mos de lla-mar y lo ha re-mos jus-to an-tes
 de que co-mien-cen a sa-lir las es-tre-llas
 y la lu-na nos a-vi-se en su ros-tro sal-va-je
 que la ex-is-ten-cia se in-tro-du-ce a ho-ra
 al ig-no-to noc-tur-no es-te-lar

* Extender levemente la duración de las notas que tienen marcato

⁹⁷ Véase. “La esfera de pascal” de j. l. borges, en *otras inquisiciones* (en borges, jorge luis. *obras completas* (segundo volumen). Emecé editores. Buenos Aires, 2005.

4.10.- Casa de mi mamá, providencia santiago

Noche profunda: 00:00 de otoño.

Metamorfosis del follaje: rayos inversos de la piel

la gran danza que comienza

cuando se cierran los faroles de todos nosotros,

hijos del monte

hijos del verbo

cuando comienzan nuestras metamorfosis...

cuando las fronteras del sueño se abren en la vigilia,

la existencia deviene esfera informe, caudal incesante,

oscura geometría especular.

*Un león y un tigre se asoman por fuera de la puerta de mi habitación
y me miran con curiosidad.*

El león quiere pasar, el tigre también;

el león muy peludo y el tigre muy rayado

se disponen a entrar al mismo tiempo

pero se quedan atascados y no avanzan,

mientras tratan de entrar se miran y me miran

como los largos sonidos, pupilas que te dispones a trazar;

no vaya a ser que la tierra almidone sus grietas,

no vaya a ser que el cielo estelle los sonidos, pupilas flotantes

arreciando el espectro de lo que hasta ahora ha devenido mi solaz,

pues si eso ocurriera el trazador que me sueña un nuevo corazón

se disolvería en el flujo nocturno del mundo que hoy respirando arde

en mi cara, mejillas blanqueadas de susto frente al tigre y el león

porque se desatascaron, entraron a mi pieza, se acercan a mi cama

y pareciera que se ríen,

pero yo no puedo gritar pues el miedo me paraliza

y se acrecienta cuando ellos se arriman a mi cabeza:

me olfatean minuciosamente y luego comienzan a comerme el pelo

tironeándomelo muy fuerte, el pelo de mi cabeza

pero también la barba y el bigote

mientras el cielo estrella y la tierra almidona al trazador de hondas pupilas,

sonidos que miran

-no digamos lisos, no digamos cristalinos-

despidiendo aire de su boca y de a poco los sonidos se diluyen

en aire suspendido y luego en viento caluroso

y luego en vapor hirviendo que termina por derretir la disolución

y solo el aire y sol el aire y sol el viento que lo mece

y sol es ahora una infinita boca oscura

que entra por las ventanas justo en el momento en que siento lenguas

pero no lenguas de flores o lenguas de mariposas

sino lenguas ásperas que acarician la piel que cubre mi cráneo,

mi nuca, mis ojos, mis orejas,

en fin, toda mi cabeza acariciada por las felinas lenguas

del tigre y el león iluminados por los rayos invisibles

de un trazador que yace dentro, bajo la piel que ellos lamen

experimentando su metamorfosis

desde los rayos difusos de las pupilas que vibran

a los rayos salvajes de un canto que las pulsa

deviniendo la granulosa incandescencia de una nueva piel.

Muy lento *

f y decrescendo poco a poco

la gran - de - za que co -
mien - za quan - do se
cie - ran los fa - ro -
les de to - dos no - so - tros
hi - jos del mon - te
hi - jos del ver - bo quan - do
co - mien - zan a ver - tra me - ta -
mor - fis - sis

Completamente ecclitico

Alvaro Niver C.
Santiago 2008

* Transformar muy gradualmente las alturas en aire

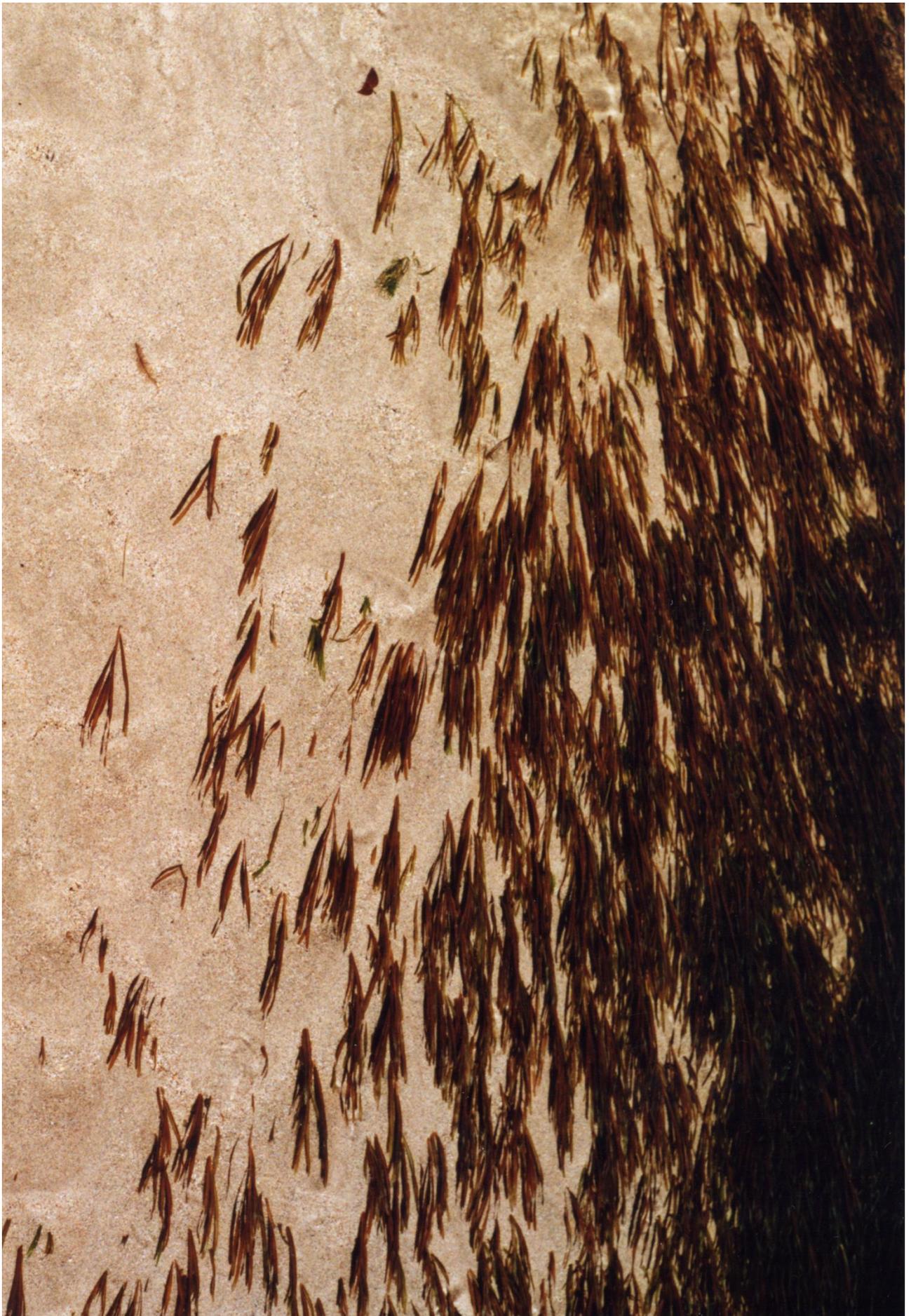


Imagen 9

QUINTO BOSQUETE

Cielos

para violoncello solo

Sempre
Mesura

$\text{♩} = 72$
Volante y liso

i Ciebs! para violoncello

Handwritten musical score for cello, featuring multiple staves with notes, rests, and performance markings such as "pout", "normal", "PPPsub", and "PPP". The score includes dynamic markings and articulation instructions. The notation includes various fingerings (II, III, IV) and dynamic markings (PPP, PPPsub, p, psub). There are also some annotations like "pout" and "normal" written above notes. The score is written in a single system with multiple staves.

los # y b alteran solo los tons
que acompaña

cres- cres-

(B) *con mucha presión*

fff *p* *fff* *p* *fff* *p* *fff*

Vn simile *Vn simile* *Vn simile* *Vn simile* *Vn simile* *Vn simile*

Vn simile *Vn simile* *Vn simile* *Vn simile* *Vn simile* *Vn simile*

p *fff* *p* *fff*

Vn sin. *Vn sin.* *Vn sin.* *Vn sin.* *Vn sin.* *Vn sin.*

p *fff* *p* *fff* *fsub*

(C)

♩ = 81 *- P.V. * 1*

mf

mf *mf* *mf*

mf *mf* *mf*

* 1: piu vibrato

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of several systems of staves. The notation includes:

- Staff 1 (Top):** Features a sequence of chords and melodic lines. Dynamics range from *Mf* to *mf*. Performance instructions include *dc* (damp chord) and *cen* (crescendo).
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic development. Includes a *cres* (crescendo) marking.
- Staff 3:** Shows a change in dynamics to *do p* (piano) and includes a circled **D** marking.
- Staff 4:** Contains numerous *stp* (stop) markings and dynamic accents (*>*).
- Staff 5:** Further melodic and harmonic progression with *stp* markings.
- Staff 6:** Includes *stp* markings and dynamic accents.
- Staff 7:** Continues the piece with *stp* markings and dynamic accents.
- Staff 8:** Final system on the page, including *stp* markings and dynamic accents.

The score is written in a style typical of a composer's manuscript, with various annotations and performance directions.

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various musical elements and performance instructions:

- Staff 1:** Features a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are handwritten notes: *sfz*, *ce*, *cres-*, and *non*. Chord diagrams for *c.I* and *c.II* are shown above the notes.
- Staff 2:** Continues the melodic line. Above the staff, there are notes: *ce*, *c.I*, *c.II*, *lle*, and *non*. Chord diagrams for *c.I* and *c.II* are shown.
- Staff 3:** Contains a circled **F** and the tempo marking **♩ = 108**. Below the staff, there are performance instructions: *Holto rubato!* and *Intenso*. A dynamic marking *f* is present.
- Staff 4:** Shows a series of chords with dynamic markings *sfz* and *f*. Chord diagrams for *I*, *II*, and *III* are indicated.
- Staff 5:** Continues the chordal progression with dynamic markings *sfz* and *f*. Chord diagrams for *I*, *II*, and *III* are indicated.
- Staff 6:** Shows a melodic line with dynamic markings *sfz* and *f*. Chord diagrams for *I*, *II*, and *III* are indicated.
- Staff 7:** Continues the melodic line with dynamic markings *sfz* and *f*. Chord diagrams for *I*, *II*, and *III* are indicated.
- Staff 8:** Features a circled **G** and the instruction *tasto*. Dynamic markings *sfz* and *f* are present.
- Staff 9:** Shows a melodic line with dynamic markings *f* and *P*. Instructions *normal* and *tasto* are written above the staff.
- Staff 10:** Continues the melodic line with dynamic markings *f* and *P*. Instructions *normal* and *tasto* are written above the staff.

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various dynamics (p, f, pp), articulations (accents), and performance instructions like "normal", "tasto", "gliss arm.", and "perdiéndose al pant". A circled "H" is at the start of the fifth staff.

*² glissando ondulante
de armónicas naturales
en dobles cuerdas.

Handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The score is heavily annotated with the words 'gliss. arm.' and 'pendentuse al point', often accompanied by wavy lines and arrows indicating glissando or sliding motions. The notation is somewhat sketchy and expressive.

Alvaro N

5.- “CIELOS” para violoncello solo

El bosque en la piel

Si ellos; si él los...: la piel de mis otros

*“En el ritmo de hojas
sorprende la flor escondida
y la mariposa que el néctar chupa
al vuelo parece una hoja desprendida.
¡Que extraño y simple
sentirse presente en la hoja
y en el insecto que vuela, ser,
a la vez, semilla y vilano!
y que la vida ajena y distante
del otro sea, a la vez, la misma
y distinta en la cercanía
tan íntima de su ser lejano.
Si me pregunto y busco en mí
una respuesta cercana encuentro
o una intensión silente, y siento
voluntad creadora en lo creado
o descubro, arcano sorprendente,
sin distancia ni intención,
el juego irreverente de ser, a la vez
meramente hombre, mariposa o vilano.”⁹⁸*

⁹⁸ Humberto Maturana .“Hombre, mariposa o vilano” (en Maturana, Humberto. *El sentido de lo humano*. 2005, op. Cit).

5.1.- Sur: Valdivia, Niebla, punta Curiñanco, Alerce andino, Carelmapu

El encuentro con la piel de mis bosques⁹⁹

5.1.1.- Valdivia

Bajo la lluvia incesante capeo pozas

Autos, ráfagas, desagües de la ciudad.

Sin techo, sin calor, solo tengo escritura.

Me disuelvo en las catacumbas;

me resuelvo en los extramuros:

Sí, afuera de los gruesos muros que acorralan la liviandad de escribir

sin más objeto que el derrame de tinta enrojecida,

desde mi piel

al mundo que se llueve...

5.1.2.- Niebla

La piel de cinc entumida se fragmenta y distancia

cuando me acerco a la di-fusión progresiva

de las cosas transformadas por la piel de vapor

5.1.3.- Punta Curiñanco

La punta es la unión de todos los bosques:

que cubre al elástico espejo del mar en la tierra

el bosque residual sudando por la piel de mi conciencia:

intervalo, espacio, viaje, luz;

el crepitante bosque que es la piel de esta punta:

sendero, helecho, maraña, rizo de troncos

rompiente a lo lejos, olor a mar.

⁹⁹ Este escrito se articula a partir de una conciencia basada en el acoplamiento ineluctable entre composición y experiencia vital. Todo movimiento en la escritura, todo giro, toda conducción, todo proceso, circula con las venas bio-emocionales que su deriva determina; así, en este bosque, la interrelación escritura musical-escritura literaria estará basamentada en la experimentación de las superficies, los relieves y los surcos poéticos que se reflejan de las superficies, relieves y surcos epidérmicos, y no quiero connotar con la palabra “epidérmico” una eventual separación emoción-razón; cuerpo-pensamiento; por el contrario, en este bosque me avocaré a componer la deriva de sus sonidos e intervalos, y sus palabras y sentidos, a partir de un mismo impulso emocional: la investigación poética sobre los asuntos de la “piel” en los cuerpos del bosque de las cosas; sus texturas, granulosidades, articulaciones figurales, entrelazamientos y el descubrimiento que mi piel no es mi piel; mi piel es la piel de mis otros; por ello les propondré escribir sobre el bosque y la piel, o la piel y el bosque a aquellos que habitan los lugares que determinaron el viaje de este bosque, y que son algunos de los otros por cuya piel yo también, junto con ellos y con otros, sudo. En la música dicha investigación estuvo referida a una constante revelación de mi pertenencia a una tradición, en cuyo sudor epidérmico mis otros fantasmales se manifestaron a través de cada decisión tomada; la piel de mi partitura para violoncello es un cuerpo medio fantasmal en donde mis otros devinieron manchas o granos en la piel escritural: pues bien, en la primera parte de dicha pieza (pag. 1) “volante y liso” podemos ver dos espacios en gradual acoplamiento: la bruma dilatada generada por espacios epidérmicos: 1.- los sonidos armónicos naturales extendidos en progresiva evaporación, proveniente del sueño-lectura de una secuencia fantasmal de la última parte de Solaz, escrita luego de la lectura de un cuento de Borges que relata a un hombre que soñando inventa, con la brumosa materia del sueño, a otro hombre, desde sus interiores hasta su piel; 2.- una fragmentaria secuencia de sonidos graves en gradual ascenso. Si bien dicha secuencia proviene de la “bruma” escritural dejada por los armónicos, también parece provenir de un eco reverberante luego de mi acercamiento a *Der monbach* para violoncello solo de Andrés Alcalde. Así como los sedimentos epidérmicos de Borges, Alcalde y mi solaz convivieron en este comienzo compositivo, así también este primer conjunto de lugares, agrupados con el nombre de “sur” comienzan a hablar de los interiores experienciales, en donde dicho comienzo surgió.

y el incierto bosque que es la piel de estas palabras:

5.1.4 .- Alerce andino

La punta es la unión de todos los bosques...

Una a una, las vetas de su piel

Se reflejan en el vidrio empañado de mis lentes

El surco es camino,

la profundidad es tiempo,

el espesor, la calma que sucede al vértigo

de sentir la textura de un espacio

que disuelve la dimensión del pasado

cuerpo estriado en un instante liso.

Ahora, en el centro del sur, los abrazo

5.1.5.- Carelmápu

Su brizna empapa rápidamente el horizonte

el viento es su extraño cuerpo.

Ya es filosa, ya es rugosa,

ya está en las puntas

la inquieta voz

de ellos

mis otros

que articulan

en un bosque de granos

el denso microcosmos de mí: piel

empapada de sur que solo si ellos...

5.2.- Casa de las flores. El aguilucho, Providencia, Santiago

Frotando-enhebrando la piel de cobre de nuestros bosques ¹⁰⁰

Daniela.

“Para llegar al otro lado de la isla mocha teníamos que cruzar el bosque, era un bosque de arrayanes y olivillos, era un bosque cobrizo, era un bosque tupido y enmarañado y sus árboles de sugerentes formas a ratos me parecían humanos, y la melodía de sus hojas acompañaba a la de los pájaros. Y el musgo y las enredaderas y los arbustos y la tierra y sus raíces y arriba el sol iluminando el cielo de hojarasca y ramajes. Y de pronto comprendí que todo el verdor que respiraba era la complicidad manifestada en cada partícula de bosque, comprendí que nada era casual, que si la enredadera caminaba por el lado de allá y no por el de acá era por un motivo, que si el musgo nace en el sur y el tronco del árbol se dobla o se funde con otro hermano, que si el nido esta sobre aquellas ramas es solo porque obedecen a sus leyes, porque el bosque no se cuestiona, el bosque es y cuando uno es, uno es.”

“Lejos ya de aquellos árboles, en la ciudad compongo mi cómplice bosque, un bosque de piel cobriza y transparente, un bosque que punto a punto acercó mis ojos al sur.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Daniela Acuña ha estado presente en esta tesis desde el inicio. Fue la mujer referida en el primer relato (ver 1.1.1); fue su ausencia la que dio comienzo al segundo bosque (ver 2.1.1); es la habitante de “la casa de las flores” (ver 4.1.2); y junto a ella me redescubro en el desapego (ver 4.9) En el A de *¡Cielos!* El sol# vuelve incisiva y rugosamente a aparecer luego que los registros de la bruma y la secuencia *tremollante* se acoplaron y cada uno de sus retazos se transpusieron a dicho sonido; la persistencia del sol# es la persistencia de los bosques de cobre que Daniela Acuña -que, como ya dije, vive en la casa de las flores (y en cuyo interior comencé a componer “Solaz”)- incesantemente y durante más de dos años tejió, punto por punto, espacio por espacio, hasta construir una vasta red boscosa enroscándose en los pliegues, llanos y vértices de una sala; el mismo punto, la misma hebra, generó la red completa. Pues bien, en el A de *¡cielos!*, el mismo sonido enhebró una “cuerda” pivotante derivada de la piel de papel pautado, de la piel de mi sudor neuro-emocional y de la piel del arco que *incisiva y rugosamente* frota la piel de cobre de las cuerdas.

¹⁰¹ Cf. el primer escrito de esta tesis (véase bosque 1; lugar 1.1; viaje 1.1.1), en donde se relata la visión que ambos tuvimos desde un faro de la isla Mocha y se enuncia la dirección tomada luego de la panorámica circular: el bosque. Digamos que esta es la otra voz de dicho comienzo.

5.2.- Matta 365, Agua Santa, Viña del Mar.¹⁰²

“la energía de ellos en la piel de mi bosque”

Benjamín:

“Hay hombres los cuales el bosque
no pueden cuidar.

Hay otros, los cuales lo único que saben
es querer y cuidar el bosque
y solo por el amor hacia él, y sin saber
que esto es una cura para la piel.”

Luis:

“A los lejos un bosque
¿qué resguarda?

Los sentidos:
piel.”

Graciela:

“De ramas y voces,
tejidos,
aromas,
cubriendo el silencio,
piel del mundo.”

Rosario:

“Los dedos sobre el lápiz.
Infinitas grietas. Hay montes y pelos ramas.
Miniatura -mi brazo- de un bosque invisible
al par de ojos lejanos.”

Rodrigo V:

“El bosque: materia infinita de incontables formas
la piel: posibilidad de sentir más allá de mí,

Rodrigo C:

“Hombres lejos de ramas
e infinitos amores;
resguardando aromas de
Grietas que sanan.
El bosque en silencio
cual sentido cubriendo
nuestros brazos invisibles.”

Pablo:

“Free the leaves in the forest
patient the butterfly flutter
Strident the life in the pond
private property
We are just one more in the path of life
We are just one more in the nature song”

¹⁰² Baste decir que en el B de *¡cielos!* cada uno de ellos es un radical y energético descenso y ascenso.... y cada poema que se lee es un radical compromiso con el cultivo del bosque comunitario, su delicada piel.... Un arco que presiona cada secuencia con mucha energía; y ellos, que construyen un bello descenso a la íntima y biológica academia poética de la escritura...

de aceptar amorosamente el aguijón de la pertenencia.”

Hector:

“Para dibujar un árbol (de la precaria manera que puedo)
hago una línea a pulso y luego otra paralela y otra y otra que juntas
van formando un tronco, una raíz, una rama, un camino, un sentido... Una palabra entonces,
una sonrisa basta, y la seguimos y la seguimos felices en nuestra voluntaria pobreza en donde -de
la única manera que podemos: todos juntos (como Los Jaivas)- cantamos y componemos
nuestros rin de los sentidos a la sombra fresca de Becerras, Lengas, Soros,
Allendes, Dominguitos, Letelieres, Cirilos y cirilitos.”

Emilio:

“Entonces el ruido ensordecedor se apoderaba
de las aguas dulces y saladas y su respiración
era fuerte, nos envolvía, su vida nos abrazaba
y nos juntaba con la volada libre de los pájaros
la música de los perros, el llanto de las madres
la verdad de las aguas inocentes, aguas fecundas, y la
fragilidad nos observa y respira el ruido que componemos
que respiran los cuerpos amorosos, las formas extrañas
y no resolvemos la volada de los pájaros.”

Crishea:

“La urdimbre de raíces se desplaza silenciosa;
Brotan de sus poros-nudos troncos que también
son tejidos de ríos venas.

Mezclados todos de la misma savia la hoja teje
en viento caminos que se posan en otra tierra
y vuelve a nacer, ahora con pedazos de estrellas.”

Ximena:

“Altos y bajos, fuertes y débiles
Todos regados por una misma fuente
nos reunimos para dar forma a un bosque
que nos cobija bajo una sola piel.”

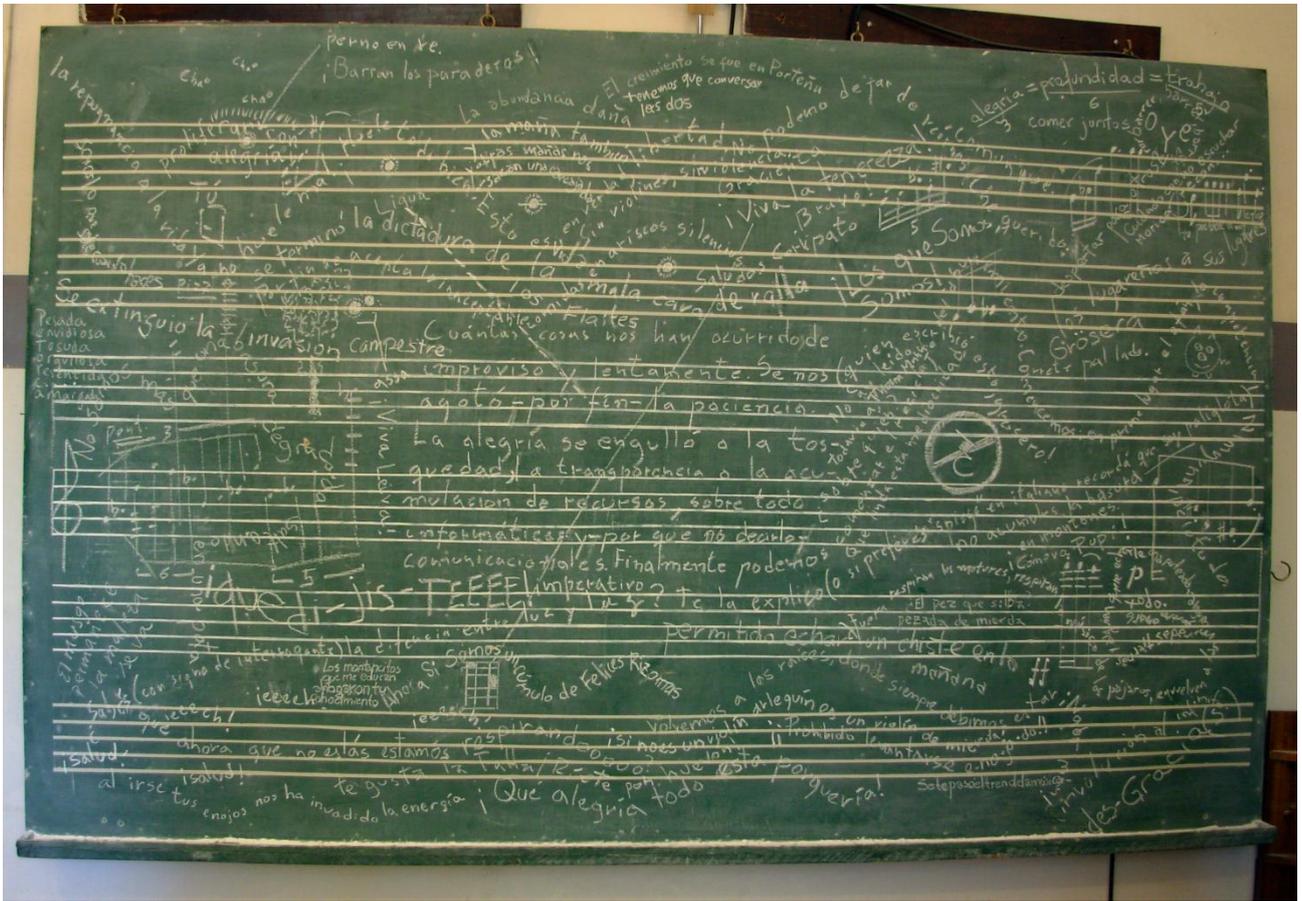


Imagen 10

5.4.- Casa de Andrés Alcalde, La Reina, Santiago

“la poesía dérmica que ve”¹⁰³

Andrés Alcalde:

“El ojo ventana deja ver la oscura montaña llena de silencio como parte del cielo, que es la única forma momentánea que tengo para referirme a ese mar negro lleno de estrellas que de repente toma forma de tierra; quizá también cielo deba ir allí junto a silencio no por su entorno metafísico sino más bien, y ahora si no me cabe duda, por su encuentro estructural de hiatos o diptongos, no sé bien. De todos modos los juegos gramaticales no dejan ver la montaña que es parte también, por supuesto, de lo que el ojo ventana permite ver. Lo que vi, aún lo veo; eso también lo ve el ojo ventana. Soy una casa, mi cuerpo es una casa, mis ojos son sus ventanas. Desde mi casa puedo abrir sus ventanas y ver un árbol que ha sido cortado; puedo ver también a mi padre muerto mirando junto a las estrellas (a propósito, jamás me las mostró, nunca me las enseñó), ver un pasto que su radio de sequedad crece en razón a su abandono, ver una enorme paloma robusta como una lavandera, que me recuerda el símbolo “paloma” de los cuadros renacentistas, algo así como que viene el “signo” al taller de Pinturicchio. Enorme paloma en verdad, que a juzgar por su tamaño debe ser del renacimiento chileno, llena su estómago de jugosa empanada”.

“Mi ojo ventana permite ver la vida de los techos. Si fuera el *dottore* Fco. de Asis diría que la torcaza “Francisca” (M.14) se posa preferentemente en la segunda teja de arriba hacia abajo del vértice sur del techo del vecino médico. La vida en los techos es la visión del “barón rampante”, la vista de los pájaros, Passolini o cualquier cineasta moderno filmando sobre los tejados de Roma o Firenze donde el rojo tectónico vuela por sobre el verde pinar”.

“Desde mi ojo ventana puedo ver la vía Appia y la vía láctea. Desde mi ojo ventana no solo veo el árbol caído, veo también las razones ideológicas que llevan al que se cree dueño de cortar un árbol por viejo y apestado igual que su padre que muere una semana antes de aniquilar la casa de los loros argentinos, reconocidos invasores dañinos para nuestra idiosincrasia ecológica”.

“Desde mi ojo ventana puedo ver lo que pienso, escribo y siento. Puedo ver como la montaña, el cielo, los árboles, los pájaros y los techos se transforman en locura musical. Ahí el ojo ventana es la mano de Escher, el ojo que al que está viendo”.

“Ese ojo ventana ha sido un cambio fundamental en mi vida que, básicamente, ha sido la vida de un compositor; es decir, un tipo que pasa la mayor parte del día sentado en su escritorio frente a unas hojas con unas pautas escribiendo y pensando. Antes, en Gogol 1 -Vitacura- lo hacía frente a la puerta de un ropero donde pegaba cuadros desde el Bronzino hasta Matta, y luego, en Gogol 2

¹⁰³ Mi maestro, mi amigo el mago, el portador de la piel de mi historia musical proyecta sus ojos escriturales: ve, lee, vuelve a ver, lee y vuelve a leer, y releo la piel de los bosques que están en la chispa incesante de sus ojos: y en torno al prefijo-sonido “re”, veo, leo, vuelvo a ver, releo, revuelvo, resueno, retorno, regreso... (ver C de ¡Cielos!).

frente a un muro blanco donde colgaba un “Kekereke” dibujado por Benjamín. Mi visión paisajista (término incorrecto pues creo que el paisaje es también interior, oscuro, infinito, informe, *ecco*) por así decirlo, era de lado. El ojo ventana actual es frontal. Frente a frente al deseo, a lo que veo”

5.5.- Casa de mi mamá, Providencia, Santiago

“El bosque, la piel y la sangre”¹⁰⁴

5.5.1.-Isabel:

“Cierro los ojos
aprieto las manos
y doy un par de pasos
uno
dos
casi tres
y me detengo
mi piel se enmaraña con el aire
el aire entre en mi garganta
mi garganta traga saliva
la saliva se hace abundante
y avanzo...
el follaje denso me recibe
me acaricia
me conmueve
movilizando-me hasta contener la respiración
piso hojas secas que resuenan en mis oídos
mastico raíces con sabor a sal
busco el fin de aquella copa elevada y aguda
pero no encuentro más que espacios vacíos, inamovibles
lejanos...
espero fingir una risa
espero fingir una mirada
pero no espero que mi piel me engañe
no espero que el bosque-jo de ramas coloridas y hojas secas
me engañe...
me abandone...
sentiré el mundo entero en un solo bosque
sentiré el abandono de mi piel

5.5.2.- Mamá:

“Es una capa tras otra
que entre rama y hoja

¹⁰⁴ Dobles cuerdas: Una como eco suena lejana en las entrañas, encima la otra gira, se agita, respira y vuelve a girar; soy eco y soy giro; son ecos y son giros, somos dobles cuerdas enlazadas por un solo arco, una sola entrañable piel. (ver. D, F, G, H de *¡Cielos!*)

sentiré, oleré, gustaré, veré

ilusion-es

ha formado una trama

en que las mínimas partes son un todo,
tierra con musgo

pedras pequeñas y grandes,

y un universo de vida diminuta,

tan fértil que hace que los cruces formen un colchón

tan nutrido que tapa las raíces profundas que expelen savia de ríos,
que surten entre sí mil caminos no explorados,

dejando un hilo de vida que enreda y fortalece la base gruesa y profunda

de este bosque tuyo poblando de troncos tan diversos y generosos

que conviven por siglos en una diferencia apacible, aceptable, donde en las cortezas nos dejan mensajes que no sabemos hoy día interpretar, y este largo, ancho, delgado y pequeño tronco nos lleva a un más allá. Toco su corteza con respeto, mi mano siente vida profunda que late al interior, más antigua que el tiempo tal vez y donde el viento, la lluvia y el sol nos ha dejado una huella que en días de amanecer temprano, te conecta a tí con tu instinto superior y respiras y eres parte del todo, vital, único. Siempre me pregunto ¿en qué momento llegaste a ese lugar en que te permites ser en totalidad?

Tus pasos allí son seguros, certeros, firmes;

tú mirada es aguda, cercana y lejana

desde el baile de la pequeña araña entre las hojas al amanecer

que te hipnotiza en su libertad,

hasta la cumbre más alta, más allá de la nubes,

y cerca del sol; lo ves todo, lo haces tuyo,

y eres parte de esa trama libre y profunda.

La naturaleza del bosque te llena e ingresa a través de la piel,

nutriendo ese instinto natural, que te hace escuchar los sonidos llenos de música al despertar,

y son para tí armonías que te veo modelar. El silencio te habla de susurros secretos que deberemos develar, hijo del bosque donde te veo brillar,

porque ante mis ojos cambias y te vistes de hoja,

rama, tronco, río tierra, pájaro, ave, puma y huemul,

y sé que la armonía esta en tú corazón,

más allá de la teoría y la enajenación.

De niño todo querías saber,

e interpretabas los libros de la enciclopedia,

de las rutas de chile, y del paisaje desde el avión,

te veía siempre y pensaba que buscabas con tanto ahínco y fervor,
pero hoy te veo con alma de hombre grande cercana a tú niñez,
ser parte de esta trama tierra que en humildad caminas tu pasar.

Enséñame hoy a mí, que ya estoy cansada de caminar,
respirar en este bosque gris de esta ciudad
donde a veces he olvidado mi instinto,
pero en sueños lo vuelvo a encontrar,
porque tu mano es segura, cierta y musical.

5.5.3.-Esperanza:

enséñame a encontrar, “la
en este bosque que habito, pared
el silencio, la consistencia es
la armonía.” del
color
de
la
piel
y en
el patio de
la Eli hay muchos

5.5.4.- Papa:

a un costado de la pared
“Cuando escucho de bosques, tiene forma de rectángulo
me viene a la memoria inmediatamente los bosques patagónicos, cerca de la cocina”
que juntos tuvimos la oportunidad de contemplar
y de maravillarnos con su belleza.

De ahí nació tu amor por ellos,
lo que has traspasado a tu arte,
embelleciéndolos aún más y haciéndolos parte de tu vida.
Yo se sentir, no hablar,
por eso nos es tan fácil comunicarnos a través de nuestra piel.

Aún con el paso de los años,
cuando estás a mi lado,
al igual que con tus hermanas,
siento el deseo de tocarlos,
aunque sea sutilmente,

5.5.5.- Alejandra:

5.6.- Norte: desierto de atacama, salar de Uyuni.

El bosque, el mundo y la arena: la promesa presente del siempre en la piel de mis otros¹⁰⁵

Sí, siempre,
pero un siempre en continuo presente,
sin pasado, sin futuro,
sin más cuerpo que el vientecito diverso
de un viaje:
una chispa,
un estallido, Siempre,
el cristal viscoso solo si emprendes ahora
del espejismo de un final lo que se emprende con poco;
basta contigo y los otros
Siempre, de tu piel.
pero un siempre
que de tan ínfimo
sólo verás como destello
del mundo que se hace arena
cuando llegas al vértigo No hay detención,
de abrazar el horizonte no hay final en el monstruoso siempre
y darte cuenta que el desierto que hoy recorres solo encontrarás un viaje, un verbo;
es un bosque secreto. si lo emprendes
-lo resuelves, lo disuelves-
diseminas los bordes de tu piel
cuando al viajar por ellos los trazas,
entonces ellos derraman
tu propia piel transformada en arena
mar negro, tinta, rayo, rizo, plumas, onda, árbol, corteza:

¹⁰⁵ Observando desde el final de este camino que es mi tesis me doy cuenta que el faro relatado en su comienzo (ver bosque 1, lugar 1.1, viaje 1.1.1) hoy ha devenido árbol pulsado; y *Guitarpa*, la pieza que fue árbol, hoy ha devenido piel frotada: ¡*cielos!*; así pues, quedan dos alternativas para figurar mi presente: hoy estoy en la copa de un árbol con mi piel envuelta por los ramajes; hoy mi piel es la corteza de un árbol -hoy soy un árbol. Pues bien, sospecho que ambas posibilidades han de ser portadoras de un mismo espacio que hoy, pienso, se ha constituido como un transparente cuerpo bio-emocional desde cuyo heterogéneo interior este flujo de sonidos-palabras-trazos - mis entrañas- ha recorrido el decurso poético de un viaje: estoy en un punto final que es a la vez comienzo, pues todo viaje es infinitos viajes que corresponden a infinitos comienzos e infinitas llegadas, de modo que ambos puntos no son sino respiraciones de un continuo energético, un verbo incesante. Esto se puede pensar de otra manera: nunca se comienza, nunca se llega, solo se viaja y, viajando, se respira... Cada punto multidireccional del viaje, cada respiración, cada instante se revela en la conciencia de su boscosa multiplicidad; como cuando nos dispusimos a escribir esos rizos de sonidos-trazos-palabras, solo entonces nos dimos cuenta que el viaje propuesto no era sino una invitación abierta a bosquear.

los granos del bosque verbo que *bosqueando* devienes...



Imagen 11

III.- BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos:

Ailapan, L & Rozzi, R. *Una etno-ornitología mapuche contemporánea: poemas alados de los bosques nativos de Chile*. Ornitol. Neotrop 15. 2004.

Auge, Marc. *Los “no lugares” espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad*. Gedisa, Barcelona, 1994.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets Editores. Buenos Aires, 2006.

Bataille, Georges. *Historia del ojo*. Ediciones Coyoacán. México, 1995.

Benjamín, Walter. *Ángelus novus*. Edhasa. Barcelona, 1971.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama. Barcelona, 2008.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas* (segundo volumen). Emecé Editores. Buenos Aires, 2005.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Emecé editores. Buenos Aires, 2005.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Emecé Editores. Buenos Aires, 2004.

Bosing, Walter. *El Bosco: la obra completa*. Benedikt Taschen Verlag. Koln, 2000.

Carrasco, Eduardo. *Conversaciones con Matta*. CESOC Editores. Santiago de Chile, 1987.

Cortázar, Julio. *Último Round*. Siglo veintiuno Editores. México, 1989.

Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Imprenta Real. Madrid, 1999.

Darwin, Charles. *El origen de las especies*. Ercilla editores. Santiago de Chile, 1988.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. España. 2002.

- Deleuze Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- Derridá, Jack. *De la gramatología*. Editorial Siglo XXI, México, 1998.
- Donoso, Claudio. *Bosques templados de Chile y Argentina: variación, estructura y dinámica*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1993.
- Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*. Alianza. Madrid, 1993.
- Einstein, Albert. *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1976.
- Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas*. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires, 2005.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno. Buenos Aires, 2002.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 2002.
- Guattarí, Felix. *Caosmosis*. Manantial. Buenos Aires, 1996.
- Jammer, Max. *Conceptos de espacio*. Grijalbo. México, 1970.
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt Editor. Barcelona, 1976.
- Jung Carl, Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1981.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Centro Gráfico. Chile, 2003.
- Kipling, Rudyard. *El libro de las tierras vírgenes*, Occidente, Santiago de Chile, 1989.

Leopold, Aldo. “*La ética de la tierra*” (ensayo traducido por Ricardo Rozzi y Francisca Massardo en el marco del curso “Ética ambiental para la conservación biocultural”; Universidad de Chile, Facultad de Ciencias, 2007.

Leopold Aldo. *Thinking like a mountain*, en *Sand County Almanac* (1949, Oxford University Press; reimpresso por Ballantines Books Edition, Nueva York en Septiembre 1970, pp. 137-141). Traducido por Uta Berghoefler, Mitzi Acevedo y Ricardo Rozzi.

Lévi Strauss, Claude. *El pensamiento Salvaje*. Fondo de Cultura Económica. México, 1964.

Lévi Strauss, Claude. *Estructuras elementales de parentesco*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.

Martínez . Juan Luis. *Poesía del otro*. Ediciones UDP. Santiago 2003.

Matta, Roberto. *Matta, el año de los tres 000*. Fundación Telefónica. Santiago de Chile, 2000.

Maturana H, Varela, F. *De máquinas y seres vivos*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1997.

Maturana Humberto. *El sentido de lo humano*. J.C. Saez editor. Santiago de Chile, 2005.

Maturana, Humberto y Varela, Francisco. *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1987.

Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 2007.

Nietzsche, Friedrich. *El viajero y su sombra* (en: *obras inmortales*. Edicomunicación S.A. Barcelona, 2000).

Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Anagrama, Barcelona, 1988.

Pessoa, Fernando. *El libro del desasosiego*. Emece editores. Buenos Aires, 2005.

Primack, Richard; Ricardo Rozzi, Peter Feinsinger, Rodolfo Dirzo, Francisca Massardo. *Fundamentos de la conservación biológica*. Fondo de Cultura Económica. México, 2001.

Real Academia de la lengua. *Diccionario de lengua española*. Espasa. Madrid, 2001.

Riedemann, Paulina; Aldunate Gustavo. *Flora nativa de valor ornamental*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 2003.

Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Visor Libros. Madrid, 2002.

Rozzi, Ricardo. *Implicaciones éticas de narrativas yaganes y mapuches sobre las aves de los bosques templados de Sudamérica austral*. *Ornitología y Neotropica* 15. 2004.

Rozzi, Ricardo. *Superando la dicotomía antropocentrismo, biocentrismo*. En “Ambiente y desarrollo” (1997).

Rozzi, R., F. Massardo, C. Anderson, S. McGehee, G. Clark, G. Egli, E. Ramilo, U. Calderón, C. Calderón, L. Aillapan, & C. Zárraga. *Guía Multiétnica de Aves de los Bosques Templados de Sudamérica Austral*. Editorial Fantástico Sur, Universidad de Magallanes, Punta Arenas, 2003.

Sudiabre, Marcos. *Mitos, leyendas y relatos*; edición artesanal.

Stambuk, Patricia. *El zarpe final. Memorias de los últimos yaganes*. LOM ediciones. Santiago de Chile, 2007.

Thoreau, Henry David. *Walden: la vida en los bosques*. Longseller s.a. Buenos Aires, 2004.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Instituto de investigaciones filosóficas UNAM; Editorial Crítica. México D.F; Barcelona, 2004.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Editorial Tecnos. Madrid, 2003.

Yudilevich, David (Ed.). *Darwin en Chile (1832.1835): viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 2005.

Partituras:

Alcalde, Andrés. *Der mondbach*. Manuscrito, 1985

Boulez, Pierre. *2 ème sonate pour piano*. Paris (19-?)

Donatoni, Franco. “*Argot: due pezzi per violino*”. Ricordi. Milano, 1979

Donatoni, Franco. “*Alí: due pezzi per viola*”.....Ricordi. Milano, 1983

Messiaen, Olivier. *Oiseaux exotiques*. Universal. London 1959

Nuñez, Alvaro. “*Nada para dos flautas y dos guitarras*”. Manuscrito (2004)

Nuñez, Alvaro; Andrés Nuñez. “*Alado para voz femenina y 8 instrumentistas*”. Manuscrito, (2008)

Paganini, Nicolo. “*Caprices op.1 per violini*”. Ricordi. Milano, (19-?)

Sciarrino, Salvatore. “*Tre notturni brillante*”. Ricordi, Milano, 1975

Stockhausen, Karlheins. *Kalvierstucke I-IV*. Universal. London, 1954

Schumann, Robert. “*Waldscenen op.82*”. Augener&Co.. London, (194-?)

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Pag.
Imagen 1.....	12
Imagen 2.....	26
Imagen 3.....	38
Imagen 4.....	48
Imagen 5.....	77
Imagen 6.....	88
Imagen 7.....	104
Imagen 8.....	120
Imagen 9.....	162
Imagen 10.....	179
Imagen 11.....	188

ANEXO

Nada

para 2 flautas y 2 guitarras

Indicaciones

1.-  : Sonido armónico natural (el rombo corresponde a la nota rozada)

2.-  : Sonido armónico artificial (el rombo corresponde a la nota rozada y el sonido inferior, a la nota pisada)

3.- los # y b alteran solo la nota que acompañan

"Nada" para 2 flautas y 2 guitarras

$\text{♩} = 40$

The first system of the score consists of four staves. Flute 1 (Flauta 1) starts with a whole note G4, followed by a half note G4, and then a quarter note G4 with a dynamic marking of *pp*. Flute 2 (Flauta 2) has a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4. Guitar 1 (Guitarra 1) plays a whole note chord of G4-B4-D5 with a dynamic marking of *sfz*, followed by a half note chord of G4-B4-D5 with a dynamic marking of *ppp*, and then a quarter note chord of G4-B4-D5 with a dynamic marking of *p*. Guitar 2 (Guitarra 2) has a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4.

The second system of the score consists of four staves. Flute 1 (Fl1) starts with a triplet of eighth notes G4-A4-B4, followed by a quarter note G4, and then a quarter note G4 with a dynamic marking of *pp*. Flute 2 (Fl2) has a whole rest for the first measure, followed by a quarter note G4 with a dynamic marking of *pp*, and then a quarter note G4 with a dynamic marking of *pp*. Guitar 1 (Guit1) has a whole rest for the first measure, followed by a quarter note G4 with a dynamic marking of *sfz*, and then a quarter note G4 with a dynamic marking of *ppp*. Guitar 2 (Guit2) has a whole rest for the first measure, followed by a quarter note G4 with a dynamic marking of *ppp*, and then a quarter note G4 with a dynamic marking of *ppp*.

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves: Flute 1 (Fl₁), Flute 2 (Fl₂), Guitar 1 (Guit₁), and Guitar 2 (Guit₂).

The score is divided into two measures. The first measure includes a dynamic marking of *pp* and a fermata over a note in the Fl₁ staff. The second measure includes a dynamic marking of *pp* and a fermata over a note in the Fl₂ staff. The guitar parts feature various dynamics including *pp*, *mf*, and *ppp*, along with circled numbers 2 and 4 indicating specific techniques or fingerings.

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves: Flute 1 (Fl₁), Flute 2 (Fl₂), Guitar 1 (Guit₁), and Guitar 2 (Guit₂).

The score is divided into two measures. The first measure includes a dynamic marking of *pp* and a fermata over a note in the Fl₂ staff. The second measure includes a dynamic marking of *p* and a fermata over a note in the Fl₂ staff. The guitar parts feature various dynamics including *pp*, *mf*, and *ppp*, along with circled numbers 2 and 4 indicating specific techniques or fingerings.

2

Handwritten musical score for measures 9-10. The tempo is marked $\text{♩} = 60$. The score includes parts for Flute 1 (Fl₁), Flute 2 (Fl₂), Clarinet 1 (Clari₁), and Clarinet 2 (Clari₂).

Measure 9:

- Fl₁: mf *psub* (pizzicato subito), followed by a triplet of eighth notes marked sfz .
- Fl₂: Rest.
- Clari₁: Rest, then a chord marked mf with a dynamic wedge leading to p .
- Clari₂: Rest.

Measure 10:

- Fl₁: Rest, then a triplet of eighth notes marked pp .
- Fl₂: sfz p (pizzicato).
- Clari₁: Rest, then a chord marked pp with a dynamic wedge leading to pp .
- Clari₂: Rest.

Handwritten musical score for measures 11-12. The score includes parts for Flute 1 (Fl₁), Flute 2 (Fl₂), Clarinet 1 (Clari₁), and Clarinet 2 (Clari₂).

Measure 11:

- Fl₁: Rest.
- Fl₂: p (piano).
- Clari₁: mf p (piano).
- Clari₂: pp (pianissimo) with a dynamic wedge leading to mf p .

Measure 12:

- Fl₁: sfz pp (pizzicato pianissimo) with a dynamic wedge leading to mf *psub*.
- Fl₂: sfz (sforzando).
- Clari₁: pp (pianissimo) with a dynamic wedge leading to f p (piano).
- Clari₂: pp (pianissimo) with a dynamic wedge leading to mf p .

3



13

Fl₁

Fl₂

Guit₁

Guit₂

f P f Psob

P

P

P

f

15

Fl₁

Fl₂

Guit₁

Guit₂

f P

f P pp f Psob

P

P

f P

17

Fl₁ *ff psub* *f* *p* *ff*

Fl₂ *ff p* *f* *f* *ff p*

Clari₁ *f p* *ff* *p* *f*

Clari₂ *p* *f p* *f*

19

Fl₁ *ff p* *ff p* *f*

Fl₂ *p* *ff f* *p ff p* *p f psub*

Clari₁ *f p* *ff*

Clari₂ *mf p* *ff* *p*

21

Fl₁ Psub ff P ff P

Fl₂ ff P ff P ff P

Guit₁ P ff f P

Guit₂ ff P ff f

Detailed description: This system contains measures 21 and 22. Flute 1 (Fl₁) starts with a piano (P) note, followed by a fortissimo (ff) note, then rests, and ends with a piano (P) note and a fortissimo (ff) note. Flute 2 (Fl₂) plays a fortissimo (ff) note, then a piano (P) note, followed by a fortissimo (ff) note and a piano (P) note. Guitar 1 (Guit₁) plays a piano (P) note, then a fortissimo (ff) note, followed by a fortissimo (ff) note and a piano (P) note. Guitar 2 (Guit₂) plays a fortissimo (ff) note, then a piano (P) note, followed by a fortissimo (ff) note and a fortissimo (ff) note.

23

Fl₁ P ff P P f

Fl₂ f P ff P P

Guit₁ ff f f P f P

Guit₂ P f P

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. Flute 1 (Fl₁) starts with a piano (P) note, followed by a fortissimo (ff) note and a piano (P) note, then rests, and ends with a piano (P) note and a fortissimo (f) note. Flute 2 (Fl₂) plays a fortissimo (f) note and a piano (P) note, followed by a fortissimo (ff) note and a piano (P) note, then rests, and ends with a piano (P) note. Guitar 1 (Guit₁) plays a fortissimo (ff) note and a fortissimo (f) note, followed by a fortissimo (ff) note and a fortissimo (f) note, then rests, and ends with a fortissimo (f) note and a piano (P) note. Guitar 2 (Guit₂) plays a piano (P) note and a fortissimo (f) note, followed by a fortissimo (f) note and a piano (P) note.

♩ = 160

25

Fl₁

Fl₂

Guit₁

Guit₂

28

Fl₁

Fl₂

Guit₁

Guit₂

ff (7) (6)

ff (6) (6)

f

f

f

sfz

sfz

p

f

ff

f

f

f

sfz

sfz

31

Fl1: y (z)

Fl2: (y) ff p f

Clw1: (y) (y)

Clw2: sfz sfz p

34

Fl1: (z) f p ff

Fl2: ff p ff

Clw1: p

Clw2: sfz sfz p

8

37 (E)

fl₁

fl₂

Guit₁

Guit₂

ff

f

p

6

3

5

5

40

fl₁

fl₂

Guit₁

Guit₂

ff

9

48

fl₁

fl₂

Guit₁

Guit₂

(j) 7

(j) 3

p

f > p

(j) 7

f

psub

sfz

(j) 5

(j) 3

sfz

sfz

p

50

fl₁

fl₂

Guit₁

Guit₂

(j) 7

(j) 7

f

p

(j) 5

p

pp

mf

p

(j) 3

(j) 6

(j) 6

sfz

sfz

sfz

p

f

ppp

sfz



Handwritten musical score for two systems, each containing staves for Flute 1 (Fl₁), Flute 2 (Fl₂), Guitar 1 (Guit₁), and Guitar 2 (Guit₂).

System 1 (Measures 76-81):

- Fl₁:** Starts with *f* and *frull*. Measures 76-80 feature a melodic line with a *seco* section. Measure 81 has a *normal* section with a 5-measure phrase.
- Fl₂:** Starts with *fff*. Measures 76-80 feature a melodic line with a *seco* section. Measure 81 has a *P* section.
- Guit₁:** Starts with *fff* and *pizz*. Measures 76-80 feature a melodic line with a *seco* section. Measure 81 has a *P* section.
- Guit₂:** Starts with *sfz*. Measures 76-80 feature a melodic line with a *seco* section. Measure 81 has a *P* section.

System 2 (Measures 82-87):

- Fl₁:** Starts with *f*. Measures 82-86 feature a melodic line with a *seco* section. Measure 87 has a *normal* section.
- Fl₂:** Starts with *f*. Measures 82-86 feature a melodic line with a *seco* section. Measure 87 has a *normal* section.
- Guit₁:** Starts with *sfz*. Measures 82-86 feature a melodic line with a *seco* section. Measure 87 has a *sfz* section.
- Guit₂:** Starts with *sfz*. Measures 82-86 feature a melodic line with a *seco* section. Measure 87 has a *sfz* section.

Handwritten annotations include dynamics (*f*, *fff*, *sfz*, *P*), articulations (*frull*, *seco*, *pizz*), and performance instructions (*normal*, *5*, *3*, *1*, *2*, *3*, *4*, *5*).

This page contains a handwritten musical score for measures 60 through 67. The score is arranged in four systems, each with two staves: Flute 1 (Fl₁) and Flute 2 (Fl₂) in the top two staves, and Guitar 1 (Guit₁) and Guitar 2 (Guit₂) in the bottom two staves.

Measure 60: Fl₁ starts with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. Fl₂ also starts with f and p. Guit₁ features a series of notes with circled fingerings (1-6) and a forte sfz dynamic. Guit₂ has a normal articulation and a piano (p) dynamic.

Measure 61: Fl₁ has a forte (f) dynamic and a piano (pp) dynamic. Fl₂ has a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. Guit₁ has a forte sfz dynamic. Guit₂ has a forte (f) dynamic.

Measure 62: Fl₁ has a forte (f) dynamic and a piano (pp) dynamic. Fl₂ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₁ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₂ has a piano (p) dynamic.

Measure 63: Fl₁ has a forte (f) dynamic and a piano (pp) dynamic. Fl₂ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₁ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₂ has a piano (p) dynamic.

Measure 64: Fl₁ has a forte (f) dynamic and a piano (pp) dynamic. Fl₂ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₁ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₂ has a piano (p) dynamic.

Measure 65: Fl₁ has a forte (f) dynamic and a piano (pp) dynamic. Fl₂ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₁ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₂ has a piano (p) dynamic.

Measure 66: Fl₁ has a forte (f) dynamic and a piano (pp) dynamic. Fl₂ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₁ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₂ has a piano (p) dynamic.

Measure 67: Fl₁ has a forte (f) dynamic and a piano (pp) dynamic. Fl₂ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₁ has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. Guit₂ has a piano (p) dynamic.

The score includes various performance instructions: 'normal' for Guit₂ in measure 60, 'pizz' (pizzicato) for Guit₁ in measure 65, and 'pont.' (ponticello) for Guit₂ in measure 67. Dynamics range from piano (pp) to fortissimo (fff).

Fl₁
 Fl₂
 Clar₁
 Clar₂

72 \sharp pp $\text{mf} > \text{pp}$ f Psub
 f $\text{mf} > \text{pp}$ f Psub
 sfz (imp) f f P
 sfz f f P

74 P P f P
 P f P f P
 P f P f P
 P f P

76

Fl1

Fl2

Guit1

Guit2

78

Fl1

Fl2

Guit1

Guit2

16

80

Fl₁

Fl₂

Guit₁

Guit₂

f p

f

P (possible)

P

81

82

f

P

f

P

84

Fl1

Fl2

Guit1

Guit2

86

Fl1

Fl2

Guit1

Guit2

88

Fl₁ pp PPP < f P

Fl₂ pp P f PPP <

Guit₁ pp f > P < f

Guit₂ pp P

90

♩ = 45

Fl₁ p ff

Fl₂ p P < f

Guit₁ p pp

Guit₂ p f

92

fl₁

fl₂

Cwi₁

Cwi₂

p *f* *mf* *pp* *f* *pp* *f* *mf*

gliss

94

fl₁

fl₂

Cwi₁

Cwi₂

pp *f* *f* *pp* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

gliss

96

97

98

ff = 65

gliss

f > p

(j) 5

pp > f

froll.

normal

ff

p

pp

f

f p sub

pp

ff

f

ff

mf

ff

f > p

ff

p

ff

p

pp

100

102

f *pp* *ff* *mf* *f* *ff* *a Tempo*

pp *ff* *froll.* *normal* *a Tempo*

pp *f* *a Tempo*

f *ff* *P* *f* *a Tempo*

102

froll. *normal* *pp* *ff* *froll.* *normal* *f* *P* *a Tempo*

P *ff* *P* *ff* *f* *P*

P *pp* *mf* *ff* *P*

ff *f* *P* *ff* *P*

Handwritten musical score for four staves, numbered 104 and 106. The score includes various musical notations such as dynamics (p, ff, mf, pp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Fvll., normal, a Tempo). The notation is dense and includes many handwritten annotations.

Staff 1 (Top): Measures 104-105. Dynamics: p, ff, p, ff. Performance instructions: Fvll., normal, a Tempo. Includes slurs and accents.

Staff 2: Measures 104-105. Dynamics: f, pp, p, f. Performance instructions: a Tempo. Includes slurs and accents.

Staff 3: Measures 104-105. Dynamics: pp, p, ff. Performance instructions: a Tempo. Includes slurs and accents.

Staff 4 (Bottom): Measures 104-105. Dynamics: f, f, a Tempo. Performance instructions: Fvll., normal. Includes slurs and accents.

Staff 1 (Top): Measures 106-107. Dynamics: p, ff, p, ff, p, f, p, pp, p, f, pp, p, f, p. Performance instructions: normal, a Tempo. Includes slurs, accents, and triplets.

Staff 2: Measures 106-107. Dynamics: ff, p, ff, p, p, mf, p, f, p, pp, p, f, p. Performance instructions: a Tempo, mf. Includes slurs, accents, and triplets.

Staff 3: Measures 106-107. Dynamics: p, ff, p, p, pp, p, p, a Tempo. Performance instructions: a Tempo. Includes slurs, accents, and triplets.

Staff 4 (Bottom): Measures 106-107. Dynamics: p, f, p. Performance instructions: a Tempo. Includes slurs and accents.

108

mf

p

pp

mf

pp

p

109

mf

p

pp

p

p

M2

Handwritten musical score for measures 12 and 13. Measure 12 (M2) shows a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' and a slur. Measure 13 shows four staves with various dynamics: pp, p, pp, and f. The bottom staff has a circled '3' above a triplet of eighth notes.

M4

Handwritten musical score for measures 14 and 15. Measure 14 (M4) features a treble clef with two triplets of eighth notes marked with '(j)' and '3'. Measure 15 shows four staves with dynamics: p, f, and pp. The top staff has a 'froll.' marking above a triplet. The bottom staff has a circled '3' above a triplet.

116

PP (possible)

PP (possible)

118

PP

PPP

P

P

October, 2004