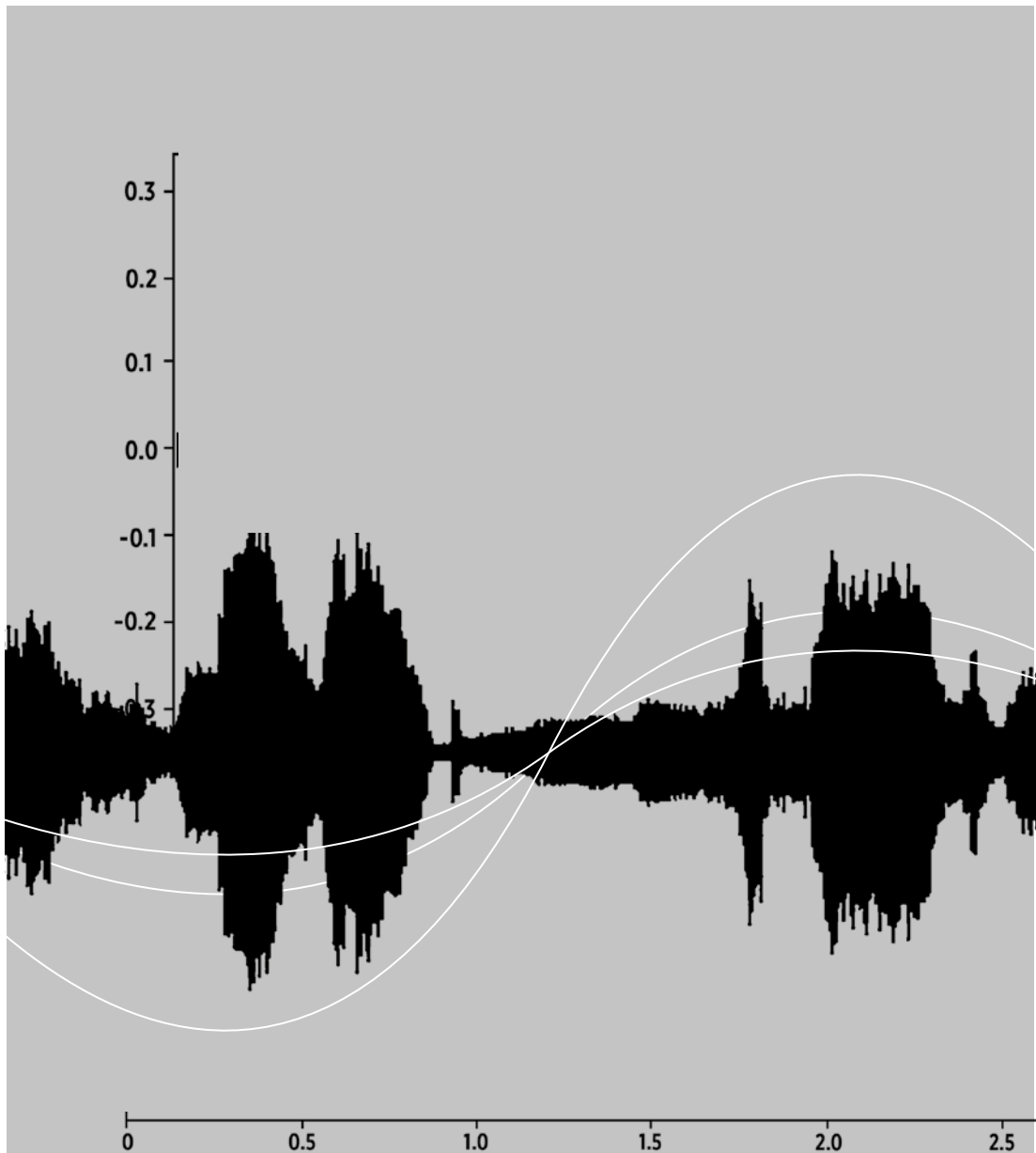

Dossier 49



(Nota de la traducción)

Dossier 49

Editorial	3
Hernán Díaz: La aventura metafísica	5
<i>Ignacio Álvarez</i>	
Literatura y fuerza pública: El policía en la esquina	13
<i>Daniel Villalobos</i>	
Al rescate de Enrique Bello	21
<i>Cecilia García-Huidobro McA.</i>	
La extirpación de idolatrías: un lavado de cerebro precoz	29
<i>Martín Lienhard</i>	
Dossier (Nota de la traducción)	
El haiku japonés en traducción: Arroz viejo para el año nuevo	41
<i>Martín Felipe Castagnet</i>	
Eclipse	47
<i>Soledad Marambio</i>	
Una editora monolingüe	50
<i>Julieta Marchant</i>	
Vitrina: Se vive y se traduce (extractos)	56
<i>Laura Wittner</i>	
Cuatro columnas	58
<i>Daniela Escobar, Gastón Carrasco, Andrea Maturana y Loreto González</i>	
Vitrina: La hoja madre	62
<i>Illa Liendo</i>	
El spot: Calpany, la cajita metálica y el laberinto de la niñez	68
<i>Florencia Doray</i>	
¿Qué estás leyendo?	70
<i>Mariana Gaba, Danay Mariman, Carolina Zúñiga, Rodrigo Olavarría, Ignacia Saona, Emiliana Pereira y María Yaksic</i>	

Revista Dossier N°49
Julio de 2022

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2301
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Marcela Aguilar

Editora

Andrea Palet

**Directora ejecutiva Cátedra Abierta
en homenaje a Roberto Bolaño**

Marcela Aguilar

Editor de las ediciones de Cátedra Abierta

Diego Zúñiga

Consejo editorial

Álvaro Bisama

Alejandra Costamagna

Cecilia García-Huidobro McA.

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Sebastián Duarte

Daniela Rogel

Agradecimientos

Editorial Entropía (págs. 56-57)

Editorial Carena (págs. 63-67)

Diseño

Rioseco & Gaggero

Impreso en A Impresores

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546

En otras palabras

«No escribo como mi madre, pero durante muchos años hablé como ella, y su particular y tímida relación con el lenguaje ha moldeado la mía», escribió Ian McEwan en 2001, poco después de haber publicado su novela *Expiación*. Su madre, nacida en un barrio de trabajadores, elegía minuciosamente sus palabras cuando se relacionaba con personas a las que ella consideraba más educadas. «Cuando comencé a escribir seriamente en 1970 –relataba McEwan–, me sentaba sin un bolígrafo en la mano, formulando una oración en mi mente, a menudo perdiendo el principio cuando llegaba al final, y solo cuando la cosa estaba segura y completa la escribía. La miraba con desconfianza. ¿Decía realmente lo que quería decir? ¿Contenía un error o una ambigüedad que no podía ver? ¿Me exponía al ridículo?»

La lengua propia también puede ser ajena. Julieta Marchant, poeta y editora, lo anota en su ensayo para este número de Dossier: no solo traducimos entre idiomas, también lo hacemos en lo cotidiano, cuando buscamos la manera de «explicar, de enseñarle algo al otro *con nuestras palabras*».

La traducción vincula, pone en diálogo.

«Traducir es ir pegada a la espalda de alguien», anota la traductora Laura Wittner. Otro apunte suyo: «Algunos domingos de lluvia traduzco versos sueltos de poemas y como son sueltos me tomo bastantes libertades y como me tomo bastantes libertades me los robo».

Hay algo de menos en la traducción. Y al mismo tiempo, algo que se suma.

«Muchas tradiciones orales indígenas muestran que los indios supuestamente cristianizados, si bien se sometieron al *masaje* cristiano, no solían prestar gran atención al *sentido original* de los discursos», cuenta el antropólogo y traductor Martín Lienhard. Y da como ejemplo el mito quechua de Adaneva. «Como los nombres de Adán y de Eva, en los catecismos quechuas, aparecen casi siempre yuxtapuestos, la tradición de Vicos hizo de ellos un personaje único, un dios.»

Un gran malentendido. Pero, como escribe Martín Felipe Castagnet, «el arte prospera por y no pese a las interpretaciones erróneas». Está hablando del haiku y de las muchas maneras en que nos equivocamos al traducirlo.

Error en la traducción. Es una excusa común. Ocurre entre lenguas, dialectos, generaciones. Ocurre, incluso, cuando intentamos recuperar una historia nuestra de la infancia para contarla cuando ya hemos crecido. Una forma de remediarlo es volver al lugar original. Es lo que hace Florencia Doray en una bellísima historia a propósito de una caja de zapatos.

Mejor que lo cuente ella, con sus palabras.

Marcela Aguilar



Hernán Díaz, autor de *A lo lejos*

La aventura metafísica

Ignacio Álvarez

Hernán Díaz es el autor de una de las mejores novelas latinoamericanas publicadas en los últimos años. Apuesto por ello. La novela se llama *In the distance*, está escrita en inglés y apareció en 2017 por Coffee House Press, una editorial independiente de Mineápolis. Hasta ese momento era más bien un académico, el autor de varios artículos y de *Borges: Entre la historia y la eternidad*, un estudio que lee la historia y la política en Borges. *In the distance* lo cambió todo. Fue finalista del Pulitzer y del PEN/Faulkner, dos de los premios más importantes en los Estados Unidos, recibió varias distinciones que sería largo enumerar y una insólita atención de los medios.

En casi todas las entrevistas que se puede leer en inglés *In the distance* aparece como una variación del western gringo, y claro que lo es. Cuenta la historia de Håkan Söderström, un niño sueco que viaja a los Estados Unidos allá por 1850. Junto a su hermano Linus quiere llegar a Nueva York, como muchos europeos de la época, pero se pierden muy temprano, en Inglaterra, cuando Håkan se equivoca de barco. El que toma no llega a Nueva York sino a su opuesto del Pacífico, San Francisco, en plena fiebre del oro. Gran parte del relato se trata del esfuerzo solitario y casi sobrehumano del protagonista por llegar a

Nueva York para encontrarse con Linus. Håkan se propone cruzar en soledad ese continente enorme que no conoce y cuya lengua ignora.

En 2020 la editorial española Impedimenta publicó *In the distance* en una traducción estupefaciente de Jon Bilbao con el título de *A lo lejos*. La leí con enorme felicidad y también con enorme tristeza, luego escribí una reseña larga para la revista *Santiago* y la discutí con un grupo de brillantes estudiantes de postgrado. A diferencia de lo que había leído en la prensa de habla inglesa, me pareció una novela muy latinoamericana, es decir, un texto densamente literario que aprovecha, como bien recomendaba el propio Borges, toda la cultura occidental como cosa propia. Hay citas clarísimas al *Martín Fierro*, al *Quijote*, a Sarmiento, en fin, un repertorio que me era cercano y familiar.

Y claro, en ese momento Hernán Díaz era para mí un escritor latinoamericano, algo que, entiendo ahora, habría que discutir. Nació en Argentina en 1973, pero muy luego se exilió con sus padres en Estocolmo, escapando de la dictadura militar. Allí aprendió el sueco, que habló en el colegio y en la calle. Pudo volver a Buenos Aires a los nueve años, y luego estudió Letras en la UBA. Al terminar hizo un máster en Londres y un doctorado

en la Universidad de Nueva York. La trayectoria de un latinoamericano que trabaja en los Estados Unidos, como varios que hemos conocido.

Estaba bastante equivocado. Quiero decir: pese al escepticismo del propio Hernán Díaz, sigo creyendo que *A lo lejos* es una novela latinoamericana, y por cierto puedo entender que *In the distance* sea un western. Pero después de conversar con él veo que se trata de algo más complejo y difícil de describir. Lamentablemente las condiciones que impone la pandemia han impedido un encuentro más estrecho de Díaz con los lectores hispanohablantes. «Hice una pequeña gira en España, que fue maravillosa. Pero, bueno, después se acabó el mundo, llegó el Apocalipsis. O sea que no sé cómo fue recibida en Latinoamérica. Estuve en un par de festivales online. Sé que la novela fue reseñada en diferentes países, más en algunos que en otros y en general fue bien recibida, pero me cuesta un poco sentirle el pulso a esa recepción.»

En la conversación que sigue, que tuvimos vía Zoom, hablamos sobre esa recepción. Discutimos sobre la cualidad doble de la novela, sobre su experiencia como migrante y varias otras cuestiones. Mis preguntas parecen saltar de un tema a otro sin mucha ilación, y es que he pensado mucho en la novela y no quiero que el curso de la conversación nos aleje de los temas que creo importantes. En sus respuestas, me consuelo, es posible entrever la complejidad del proyecto en el que Hernán Díaz está embarcado.

–En los Estados Unidos se leyó *A lo lejos* como un western, y tengo la sensación de que tú también la escribiste como un texto dentro de esa tradición estadounidense.

Llegué al western, pero esto no surgió como un western. El proyecto pasó por una etapa muy abstracta que tenía que ver con la soledad, la desorientación y una especie de extranjería radical. Estaba viviendo en Londres en ese momento, y por puro azar leí en rápida sucesión una serie de novelas que suceden en el desierto. Una novela gauchesca que me encanta, *Hormiga negra*, de Eduardo Gutiérrez, muy menor, pero genial. Un par de novelas rusas que transcurren en las estepas. Leí también a T.H. Lawrence, es decir, el desierto árabe. No me acuerdo qué leí norteamericano o si leí algo norteamericano. También *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati. Todos

estos eran desiertos y supuestamente el desierto es la nada, ¿no?, la falta de contexto absoluto. Pero todos estos desiertos eran diferentes: eso fue lo primero que me interesó. Si el desierto es la nada, ¿cómo puede haber nada tan diferentes? Sé que suena muy académico, pero te juro que es la verdad: la novela empezó un poco así: ¿qué pasa si pienso al cowboy en Tartaria?, ¿qué pasa si pienso al beduino en la Patagonia?, ¿qué pasa si pienso al gaucho en California?

Después sí me metí con el western, pero lo que me interesó de él es que, por un lado, es un género altamente político –si te metés con ese género es un imperativo lidiar con su dimensión política– y por otro lado es un género abandonado. Un ejemplo elocuente de ello es que a un escritor fundamental del siglo XX, John Williams, recién el mes pasado lo canonizaron en la Library of America [la colección que publica a los autores ineludibles de la tradición estadounidense]. O que la primera compilación de novelas del Oeste haya salido allí hace un año o dos. Es un género que ha sido intencionalmente, programáticamente marginalizado. Eso también me gustaba, que fuera un paria.

–Pero por otro lado, una de las cosas que maravilla en *A lo lejos* es su tramado de citas literarias, muchas de ellas muy latinoamericanas. ¿Es algo consciente o algo que simplemente pasó mientras escribías?

Hay muchas citas que son conscientes. *Martín Fierro* está ahí, *Martín Fierro* y la relación con Cruz. Está Sarmiento. Está Gutiérrez, como te decía. Está también Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*. En borradores iniciales mantuve algunos de los nombres, y pensé que sería divertido poner nombres de los indios ranqueles en el Oeste. Lo único que quedó de eso es el nombre del caballo de Håkan, que es Pingo, la palabra gauchesca para caballo. También pensé en Rivera, en *La vorágine*, esa relación de ser devorado por un paisaje, que es lo que sucede en la novela. Pensé muchísimo en Rulfo, que para mí es un escritor muy importante, y esa desolación desértica es algo muy rulfiano también. Pero también están Mary Shelley, Edgar Allan Poe y una pila gigante de escritores norteamericanos.

–Termina siendo como un juego. Nosotros, lectores latinoamericanos, no podemos seguir

«Si algo funciona en torno a la soledad, creo, es la cuestión lingüística.»

las citas norteamericanas, y tus lectores estadounidenses no conocen las latinoamericanas.

Sí, y también te da una gran impunidad en ambos hemisferios. Puedo pretender un alto grado de erudición en ambos lados del Ecuador sin que sea verdad.

–Quisiera profundizar, si te parece, en uno de los temas centrales de la novela, la soledad. ¿De dónde arranca esa experiencia tan radical, tan intensa?

Por un lado, tiene que ver con ciertas cuestiones biográficas que no me interesa demasiado discutir. Para qué tomarse la molestia de transformarlas en otra cosa si al fin y al cabo uno va a presentarlas en su naturaleza más cruda. Con una experiencia de mi infancia, con mudarme de países varias veces, y con cierto período de mi vida en el que tal vez tenía más en común con ese personaje que ahora. Hay algo ahí que es muy mío, de cierto período bastante largo de mi vida, que tal vez en este momento resulta un tanto irreconocible.

–Lo pongo de otro modo: Håkan tiene una experiencia radical de soledad que es prácticamente inenarrable, pero el narrador de la novela, sin embargo, la puede narrar.

Lo más difícil de escribir fue eso, narrar esto que, con un poco de suerte, el lector debiera sentir como inenarrable, pero también tiene que ver con cierta soledad radical que todos compartimos. Hay un punto de contacto entre ese costado casi ontológico de la novela y la trama de aventura. Ambos costados, el más metafísico e introspectivo y el de la aventura, tienen un punto en común, que es la muerte. Todo relato de aventuras, para mí, tiene un aspecto si se quiere filosófico u ontológico (odio todas estas palabras porque son muy altisonantes y pretenciosas), en el que hay, de un modo muy abierto, una negociación constante con la muerte. Eso es lo que está en juego en el relato de aventura:

la vida, y de un modo mucho más fuerte que en otros géneros. Me interesó ese contacto entre lo que solemos llamar novela de ideas, que trata cuestiones de la conciencia, la existencia y demás, y estas novelas que tienen una reputación un poco más frívola porque son más entretenidas, las novelas de aventuras.

–El capítulo veinte, en el que se empiezan a repetir los párrafos y se pierde la noción del tiempo, a mi juicio, es el momento en el que esa experiencia está más densamente expresada.

Ahora es un poco menos, pero solía recibir varios mails por semana sobre ese capítulo, que decían «qué linda tu novela, pero deberías decirle a tu editor que hay un error en el capítulo veinte». Lo que me interesaba ahí era tratar de expresar materialmente esa desorientación temporal, más que simplemente enunciarla. Hacer que el lector o la lectora pudiera sentir lo que sentía el personaje. Uno viene leyendo y dice: Hey, ¿no leí esto hace un par de páginas? Y acá está la segunda cosa que quise lograr con esto, que es una respuesta física: que el lector tenga que físicamente volver atrás, y ver y comparar. Y después otra vez. Provocar una respuesta corporal del lector en ese punto era algo que me resultaba muy interesante.

–Ocurre. Uno revisa el libro, se pregunta si está bien editado, hasta que entiende.

Volviendo a la pregunta sobre la soledad: si algo funciona en torno a la soledad, creo, es la cuestión lingüística. Mi interés principal era generar una situación de claustrofobia verbal, y esto en dos sentidos. Por un lado, el personaje está aislado lingüísticamente, no entiende qué es lo que sucede en su entorno, qué es lo que se dice, y el punto de vista de la narración, si bien es en tercera persona, es muy estricto: el lector tampoco entiende lo que se dice a su alrededor, vemos todo como por sobre su hombro. También me interesaba generar una especie de claustrofobia a nivel material. A nivel sintáctico, a nivel

«De ningún modo quisiera apropiarme de narrativas de otros que sí han sufrido realmente. Me mortifica mucho cuando da la impresión de que me alinee con ese tipo de narrativas. Me parecería obsceno.»

de ritmo, que tiene que ver con cierto uso de la puntuación, a nivel morfológico. No sé cómo se dio esto en la traducción, pero hay varias oraciones que están escritas en inglés sin ningún verbo conjugado, por ejemplo. No es un experimento modernista, es algo que se puede hacer en inglés con un poco de paciencia y no llama la atención. Son todos gerundios, son todos infinitivos, son todos participios. Eso también genera una sensación de suspensión en el lenguaje: no hay un sujeto de la enunciación, no hay un tiempo de la enunciación. Y también cierta densidad en términos de cadencia. Me interesaba que el lenguaje se tornara por momentos casi viscoso. Es algo que he aprendido con cierto entrenamiento que viene de leer filosofía y teoría. El modo en que la lengua se ralentiza cuando uno lee, qué sé yo, a Adorno.

—En la novela hay una amistad íntima entre dos hombres, una forma del amor también, la relación entre Håkan y Asa. ¿Cómo la pensaste? ¿Por qué no se la define nunca?

Es una relación de inmenso amor. Creo que es el único amor que el protagonista conoce en toda su vida, la única experiencia de amor real. Hay una cosa fugaz con Helen, la chica que es asesinada en el ataque a la caravana, pero esta es una relación de amor adulto y muy profunda. Asa es alguien que al fin y al cabo se sacrifica por él. Lo que me interesaba de eso era, tal cual, tratar de escribir acerca de una relación de amor sin definirla, que fuera amor en primer lugar.

Después está la discusión con una especie de anacronismo moral del que tengo varios ejemplos que se me ocurren a medida que te hablo. Mirar el siglo XIX con esta óptica del presente como para tratar de ser inclusivos. Es un esfuerzo loable, pero me genera muchas preguntas el lugar desde donde se está narrando y el tipo

de relación con la historia que tiene ese tipo de narración.

El modo en que yo lo pensé es que esto era algo innombrable, algo inconcebible. No sé si era una opción en esa época. A ver: seguramente para un montón de personas sí, y era absolutamente nombrable y era identificable, y vivían sus vidas como personas queer, homosexuales, como lo quieras llamar, con inmensa dificultad pero con plena conciencia de quienes eran. Eso lo creo mil por ciento, siempre fue así. Pero también creo que antes de que fuera algo más aceptado existía otra posibilidad, la de gente que sentía este tipo de afectos y no tenía una estructura que los hiciera reconocibles. El mundo del Oeste, por todo lo que leí escribiendo esta novela, era un mundo esencialmente masculino. Durante la época de las migraciones de las caravanas la expectativa de vida, me dijo una historiadora, era de veintiséis o veintiocho años. O sea que eran todos hombres y eran todos jóvenes. Es absurdo pensar que todo se dio como en las películas o las novelas, estas familias comiendo tarta de manzana rumbo a la tierra prometida. Seguramente hubo infinidad de relaciones homosexuales a lo largo de esas trayectorias que, por motivos totalmente obvios, no son visibles. Han sido borradas.

Me gustaba la idea de estos dos cuerpos encontrándose en el medio de la nada, y esta cuestión tan elemental del calor. Del calor físico y el emocional, que no estaba disponible de ningún modo. Hay también una asimetría: como decía antes, había un montón de gente que sí podía identificar esa sensación y otra que no. Creo que Asa sabía exactamente quién era y qué le pasaba con Håkan. Håkan, por otro lado, es alguien que lo descubre estando con Asa.

—Políticamente eres bastante activo en los temas de inmigración a los Estados Unidos, ¿hay

«Me interesa la ideología sedimentada, precipitada, osificada, petrificada.»

algo de tu propia experiencia migrante en *A lo lejos*, un trabajo literario sobre ella? ¿Hay una lectura política de la novela que interesaba subrayar?

Cuando decís que soy activo en la cuestión de la inmigración, creo que soy activo porque soy un inmigrante. Un inmigrante privilegiado: llegué a los Estados Unidos con una beca doctoral, nunca estuve en ningún campo de detención, nunca fui indocumentado. De ningún modo quisiera apropiarme de narrativas de otros que sí han sufrido realmente. Me mortifica mucho cuando da la impresión de que me alinee con ese tipo de narrativas. Me parecería obsceno.

Por otro lado sí, soy un migrante. Me llamo Hernán Díaz, un nombre que nadie puede terminar de pronunciar, tengo cierto acento en inglés, hay un montón de cuestiones que siento como no nativo. Y diría que sí, que soy activo, en el sentido de que es algo sobre lo que escribo constantemente. En mi próxima novela los inmigrantes italianos tienen una presencia fuerte. Soy mucho menos activo que otra gente que tiene presencia en organizaciones comunitarias, que escribe notas de opinión, notas políticas, cosas que yo he decidido no hacer. Ni siquiera estoy en redes sociales. Soy activo literariamente.

Es un lugar común espantoso, pero toda literatura es política siempre. Creo que la intervención política más fuerte que puede hacer la literatura es en el nivel de la forma, más que en términos de denuncia abierta y tópica, temática. Mi intervención política tiene que ver con la intervención en el género: más que apuntar el dedo hacia contingencias presentes que están en el diario todos los días, creo que mi gesto tiene que ver —espero, es la ambición, no creo que lo logre— con pensar en los modos en que los Estados Unidos, que es un tema que me interesa y sobre lo que me encuentro escribiendo recurrentemente, narra su propia historia. Las capas tectónicas de ideología que constituyen este relato. Tratar de hacer un corte ahí y ver cómo están organizadas y luego tratar de subvertirlas de algún modo. Me interesa la ideología

sedimentada, precipitada, osificada, petrificada, para seguir con metáforas geológicas, a lo largo de la historia. Mucho más que lo que está en la tapa del diario hoy. Esa es mi intervención.

—Además de vivir en varios lugares, has transitado al menos por tres lenguas, y decidiste escribir *A lo lejos* en inglés. En una entrevista con Hinde Pomeraniec dijiste que hacerlo, a fin de cuentas, había sido un acto de amor. ¿Por qué?

Hay algo irresistible e inexplicable. Podría darte una lista de por qué amo a mi esposa, por ejemplo. Cada ítem sería absolutamente cierto, pero esa totalidad de la lista no reflejaría la sensación. Es imposible, sería una lista siempre insatisfactoria.

—Lo entiendo, pero la experiencia que cuentas en *A lo lejos* es muy dura. Uno diría que la experiencia migrante no necesariamente produce el amor por esa lengua que recibe.

Pero mi relación con el inglés empieza mucho antes. Antes de vivir en los Estados Unidos viví en Inglaterra, por casi dos años, y antes de eso, desde mi adolescencia, hablaba y leía muchísimo en inglés. Esa relación antecede a mi emigración, por decirlo rimbombantemente. Creo que también la cuestión del amor tiene que ver con cierto aspecto sensual que tiene la lengua en general, pero también la lengua inglesa en particular. Algo sensual, físico, algo que no tiene que ver con el costado intelectual o con aspectos lingüísticos sobre los que podría hablar horas. Esto lo he dicho antes, pero se me ocurre que es como preguntarle a un escultor por qué trabaja con bronce o yeso o madera o acero. Por qué ese material y no el otro. Hay una serie de respuestas que tienen que ver con el proceso: es un material más maleable, más duro, más resistente, lo que sea. Y después hay otra cosa que es la sensación de moldear ese material y no el otro. No soy un escultor, pero lo imagino. Qué sé yo, no sé, no lo puedo explicar. Tengo esos dos materiales, pero este, no sé, me atrae.

«Esta inmersión absoluta y profunda en la teoría y en la filosofía destruyó completamente mi escritura literaria. Hay una oscuridad voluntaria en ese tipo de discurso que ahora miro con bastante sospecha.»

—¿Cómo se han llevado en tu cabeza (y en la práctica) el desarrollo académico en literatura y el de creación? Muchos escritores latinoamericanos del presente son al mismo tiempo académicos o circulan entre la academia y la creación de una manera más fluida que antes. ¿Cómo te funciona?

Ahora funciona bien, pero fue un viaje largo para llegar a este estado de armonía relativa. Mi inicio en la literatura, de adolescente y de niño, fue como escritor y lector. Siempre escribí cuentos, de toda la vida. Después, bueno, en la Argentina en ese momento no había esa profusión de talleres literarios y de escritura creativa. Había algún taller por ahí, pero si uno hacía algo relacionado con la literatura simplemente era escritor o estudiaba Letras. Por lo menos en mi mundo, por ahí otros tuvieron otras experiencias. Entonces estudié Letras, la licenciatura en la Universidad de Buenos Aires y bueno, sentí una afinidad muy grande con la teoría literaria durante muchos años. Fui profesor de teoría literaria y es lo que leía incesantemente. Después hice una maestría en Londres, después este doctorado en la Universidad de Nueva York, que elegí en gran medida porque Jacques Derrida daba clases ahí.

Esta inmersión absoluta y profunda en la teoría y en la filosofía destruyó completamente mi escritura literaria. Hay una oscuridad voluntaria en ese tipo de discurso que ahora miro con bastante sospecha, pero que practiqué durante muchísimo tiempo. Fue un gran esfuerzo desandar ese camino y tratar de volver a una prosa que no fuera abstrusa. En general se confunde en la escritura académica oscuridad con profundidad. Yo no fui inocente de eso, es algo que hice durante muchísimo tiempo y después, bueno, me interesó escribir de otro modo. Tampoco reniego de eso. Por un lado, creo que de mi experiencia académica desarrollé una concepción

de la literatura que es tal vez más rica que la de alguien que no haya pasado por esa experiencia. Por otro lado, creo que después de muchos años en la academia aprendí a hacer trabajo de archivo de un modo serio. Es algo que aprecio muchísimo y que hago en mi día a día como escritor de ficción. En tercer lugar, volviendo a esta oscuridad que decíamos de *A lo lejos*, creo que también haber estado expuesto a ese tipo de discurso me ha dado un entrenamiento y una temeridad, abrazar ciertas formas que no son demasiado amables con el lector, ciertas velocidades de lectura y de escritura que retengo. Hay algo de la experiencia de leer a Heidegger o de escribir sobre Heidegger que para mí es valioso como escritor de ficción, aunque no me interese demasiado Heidegger hoy. Ese tipo de tono y de densidad sí me interesan.

—¿Podrías contarnos algo de *Trust*, tu próxima novela, que va a salir pronto?

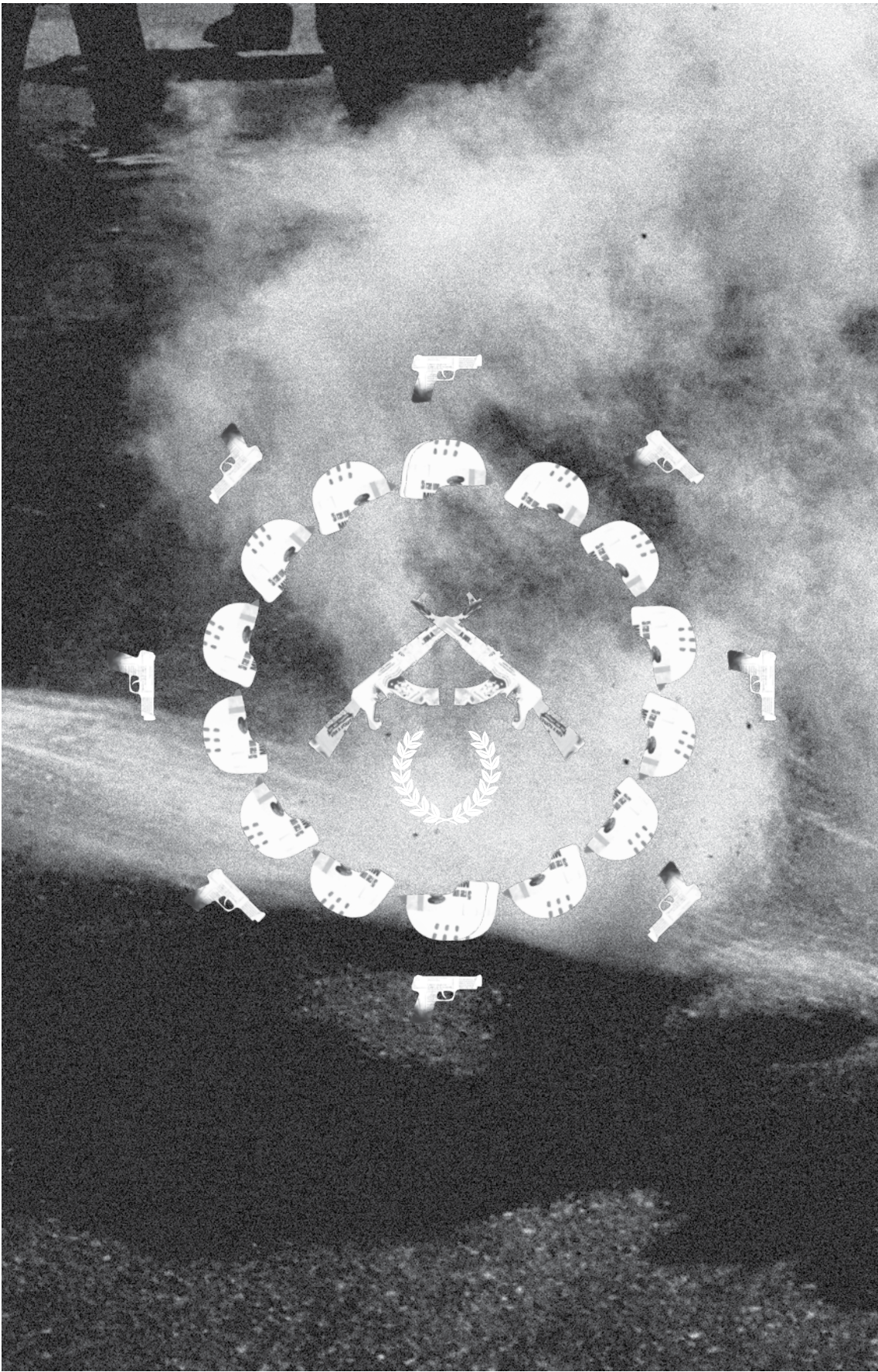
Es muy muy diferente, transcurre en la ciudad de Nueva York, principalmente durante la década del veinte y del treinta, alrededor del crash bursátil del 29. También transcurre en gran parte en los ochenta, y la novela como que mira hacia atrás desde allí. Trata del capital financiero en los Estados Unidos. Esta noción de capital y de riqueza es central en la idea de la identidad norteamericana desde su fundación, con los peregrinos calvinistas que vienen aquí con la idea de la predestinación y de que la riqueza material en este mundo refleja un bien trascendental en el otro mundo. Es decir, desde la concepción misma de este país, antes de que se consolidara como nación, la idea del capital es central. Y es curioso que no exista una novela sobre el capital en los Estados Unidos. Muy pocas, y han sido, como los westerns, en gran medida olvidadas. La novela trata de este tema y de cómo una gran

fortuna distorsiona por completo la realidad de quienes la rodean. Fue escrita durante los años del último Presidente y se pregunta qué es la realidad, una pregunta que fue tan importante durante esos años. La realidad como un bien de lujo, algo que está a la venta si uno tiene los medios suficientes para comprarla. Son cuatro libros escritos por cuatro personas y cada libro es de algún modo una respuesta al libro anterior. Hay una gran falta de estabilidad, y por eso el título. Tiene también que ver con la confianza del lector en el autor o los autores, y cuál es el estatuto de la realidad.

* * *

Por la pantalla puedo ver la portada del libro, que saldrá en inglés por Penguin Random House. Ya está contratada su traducción al español. Esta vez la publicará Anagrama en la colección de tapa amarilla, esa que Herralde reservaba para los autores de otras lenguas. Se me ocurre que Hernán Díaz —afectuoso, interesado por el campo literario chileno— es un escritor latinoamericano diferente de los que solemos leer. Un escritor latinoamericano que es más bien norteamericano, si es que pudiera decirlo así, y que escribió una de las mejores novelas de los últimos años. Apuesto por ello.

Ignacio Álvarez es académico del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile. Ha publicado *Novela y nación en el siglo XX chileno: ficción literaria e identidad* (2009), *El curso que hice al revés* (2022) y las ediciones críticas de la *Obra completa* de Baldomero Lillo (2008, en colaboración con Hugo Bello Maldonado) y de los *Cuentos completos* de Manuel Rojas (2021).



Literatura y fuerza pública

El policía en la esquina

Daniel Villalobos

Me alegro de que hayas elegido esa profesión. Si lo que quieres es andar armado, entre ser delincuente o ser policía, es mejor ser policía, porque tienes impunidad.

La casa de los espíritus, Isabel Allende

A dos cuadras de la Plaza Dignidad en Santiago, en la esquina de Seminario con Providencia, hay un semáforo.

El semáforo de Seminario lo rompieron en los primeros días del estallido. Luego fue reparado, lo rompieron otra vez, nueva reparación y así por unas semanas hasta que quedó abandonado a su suerte. Y el cruce, al menos hasta el inicio de la pandemia, quedó determinado por la agilidad del peatón y la buena voluntad de los conductores.

En esa esquina, los viernes se instalaban dos motoristas de Carabineros. Su función era reemplazar el semáforo, pero también desviar el tránsito desde Seminario hacia la cordillera. Entre ellos y la Plaza Dignidad se extendía un trecho donde la gente caminaba por el medio de la calzada, se instalaban carros de comida, vendedores ambulantes y a veces bandas de música. Después de eso venía la Plaza, la gente trepada al monumento y de ahí hacia la Alameda el aire se tornaba lentamente irrespirable hasta que se veían los carros de las Fuerzas Especiales.

En las calles cercanas a Seminario se estacionaban carros celulares, a veces una micro verde y en otras ocasiones unos enormes buses sin color ni distintivo que tenían la mayor parte de sus ventanales cubiertos con planchas de metal. Al caer la tarde, dependiendo de la intensidad de las protestas, por el Parque Bustamante desde la Plaza hacia el sur se podían ver pasar caminando los piquetes antimotines.

Alguno de ellos se quitaba el casco. Otro levantaba la visera mientras revisaba un teléfono. Algunos se juntaban en pequeños grupos y discutían entre los árboles y los perros que paseaban sin correa. Se movían lento, incluso con torpeza, como los hombres que vestían el disfraz de Godzilla en las viejas películas japonesas.

Detrás de ellos, al fondo, a veces en los muros del Café Literario o en las cortinas metálicas de los negocios del parque, se podían ver distintas alusiones a su tribu. Caminaban cuadras enteras flanqueados por dibujos de diversa calidad y detalle que los retrataban como represores, monstruos o títeres de un malvado poder civil que los controlaba desde lo alto.

Una de las tantas cosas que cambiaron en esos meses la apariencia del sector fue la manera en que sus calles empezaron a funcionar como un diario público-privado, uno repleto con todas las cosas que un civil jamás se atreve a decirle a la fuerza pública en su cara. Al menos no en un día normal.

Un cuerpo extraño

Desde los serenos con una lámpara y un palo que aparecen en las viejas pinturas de la Colonia hasta los guardias cordilleranos de la canción de Patricio Manns, pasando por los gendarmes, agentes y patrullas de los cuentos de Rafael Maluenda y Óscar Castro, los guardianes de la ley en Chile tuvieron distintas caras y nombres hasta que todos ellos se fundieron en un solo uniforme a fines de abril de 1927, gracias al decreto de Ibáñez del Campo.

Desde ese año, las policías fiscales y comunales fueron reunidas al alero de la nueva institución, llamada Carabineros de Chile. El argumento del decreto era que la existencia de distintas clases de policías a lo largo del territorio aumentaba la confusión a la hora de ejecutar órdenes y, más importante que lo anterior, dejaba en manos de liderazgos locales el uso de las fuerzas para servir «fines políticos e intereses personales». El espíritu del decreto es por esencia metropolitano. El texto deja muy claro que el reclutamiento de tropa se hará en Santiago y que los jefes de cada provincia dependerán del Ministerio del Interior. La naciente institución se coordinará con alcaldes e intendentes, pero su obediencia última será a las voluntades de la capital.

Sin embargo, antes que Carlos Ibáñez del Campo definiera el organigrama, funcionamiento y objetivos de la policía, otros ciudadanos de mucha menor alcurnia y grado se venían refiriendo en otra clase de textos a los encuentros a menudo acontecidos que la ciudadanía tiene en Chile con la fuerza pública. Un vistazo general de esos textos conforma una idea: en Chile la fuerza pública es un grupo amenazante, un cuerpo extraño, una tribu invasora en un territorio que nadie defiende y a cargo de cuidar la paz de una guerra que nadie parece haber declarado. Son la línea de choque, la baranda del puente, el dique cuyos amos presentan como la última parada entre nosotros y la barbarie.

Nacieron con las ciudades, tal vez se extingan con ellas.

Encima de todo, son una tribu que ha creado su propio lenguaje. Negativo. Señor, los documentos. Los carneses. Circulen. Los detenidos eran antisociales en la comisión de un ilícito, el cual fue interrumpido por la acción de Carabineros. El arma de un funcionario fue percutada en el contexto de un procedimiento. En la tarde

de ayer, a la salida de un establecimiento comercial. Se están investigando las circunstancias.

Pa entro cortitos

En la que debe ser la más destacada de las primeras apariciones de la fuerza pública en una novela chilena, un policial es el encargado de disolver una pelea a puñetazos. Todo parte de un malentendido de formas. El provinciano Martín Rivas, recién llegado a Santiago, conoce la Plaza de Armas. Un vendedor callejero le ofrece botines de charol y Rivas, ansioso de mejorar su apariencia ante la familia rica que le ha recibido de allegado en la capital, acepta probarse un par. Pero los vendedores lo acosan, Rivas pierde el interés y dice que no va a comprar nada. Entonces los botineros se indignan y lo insultan. «Futre pobre», le dicen. Rivas siente «el despecho apoderarse de su paciencia» y en vez de marcharse golpea a uno de los vendedores.

El corrillo alrededor de la pelea se dispersa cuando alguien avisa que viene el paco. El agente coge a Rivas y a su contrincante y les informa con precisión normalista:

—Los dos van pa entro cortitos.

Rivas pierde la esperanza de explicarse con el policía hasta que llega un superior. Este ignora sus descargos y contesta con «la frase sacramental del cuerpo de seguridad urbana»:

—Páselos pa entro.

Este breve pasaje de la novela de Blest Gana contiene el germen de casi todas las apariciones del cuerpo de policía en la narrativa chilena.

Rivas termina en el calabozo. El mayor a cargo lo libera por fin, pero demasiado tarde para que el allegado pueda entrar en la casa de sus benefactores, cuya puerta se cierra a la medianoche. Rivas se amanece entonces a la intemperie, cosa que divertirá mucho a sus anfitriones y que despertará en él dos certezas: Santiago no es su pueblito natal y en la policía no se puede confiar.

Hacia el final del libro, Rivas recorre esas calles en un tono muy distinto. La revuelta ha explotado en Santiago y los soldados y pacos de la ciudad patrullan la noche en llamas deteniendo y fusilando a los rebeldes. El héroe de la novela es atrapado en el patio de la misma casa de sus benefactores y condenado a muerte días después.

Sin embargo, interviene una voluntad no divina, pero muy cerca. Una mujer de clase alta (Leonor, que le robó el corazón desde la primera vez que se vieron) mueve cielo y tierra para

La manera que los civiles usan para hablarle a la fuerza pública encierra su propia violencia.

organizar su fuga. Y es un oficial de policía, el desgraciado Ricardo Castaños, quien coordina esa fuga a cambio de un matrimonio arreglado. Rivas escapa de la cárcel acompañado por un guardia no tan distinto del que le detuviera en la Plaza de Armas. Pero ahora con la protección de una de las familias más poderosas de la ciudad, el uniformado lleva en el bolsillo las onzas de oro de la coima.

Las últimas palabras que un policía le dice a Rivas en la novela son las del guardián, antes de perderse en la noche: «Adiós, pues, patrón». El policía ha cumplido con su deber, su verdadero deber, y Rivas se aleja para embarcarse en el ascenso social que su amor por Leonor le ha agenciado.

Policías pobres

Las onzas de oro que compran la libertad del héroe de Blest Gana se vuelven los escudos y pesos que muchos otros policías, carabineros y agentes persiguen por la ficción chilena. Se diría incluso que el dinero es la obsesión final detrás de los acechos, las cacerías y las detenciones. Y dentro de esa línea del retrato hay dos extremos.

Uno está en los relatos de Luis Rivano. En esas historias donde abundan cafiches, monreos, carteristas y prostitutas nunca falta el paco. Pero es un paco infame, a menudo flojo y cobarde, tan amigo de hacerse dinero extra como enemigo de trabajar a fondo en la prevención de un delito. En las historias de Rivano el policía es otro pobre. Uno con placa y uniforme, pero a la larga maldecido por la misma miseria y la misma falta de suerte que condena a los que persigue.

Y entre todos los pacos de Rivano, ninguno más triste, ninguno más humillado que el narrador de «La mujer del auto celeste». El cuento parte en tono de picaresca, de aventura sexual. El narrador, un paco raso llamado Reginaldo, le cuenta a un compañero sobre la rubia de clase alta que un día lo llevó en su Volkswagen celeste de Santiago a Chillán.

La vuelve a encontrar en Santiago. Ella lo invita a su casa en el barrio alto. La visita

regularmente, beben whisky, bailan tango. Siempre bajo la atención silenciosa de Elsa, la empleada de la casa. La inminencia del sexo con esa mujer rubia llena de orgullo al carabinero. Hasta que un día visita de improviso la casa. Y la rubia no está sola. Reginaldo la encuentra acompañada de «otras viejas», todas borrachas y muertas de la risa. La fantasía en la cabeza del proletario con placa se esfuma. La dueña de casa se tambalea, ebria y burlona. Las mujeres insisten en que Reginaldo les preste el capote que lleva. Él es un hombre adulto y armado, pero la escena de pronto se le vuelve amenazante. No entiende lo que ve, pero entiende lo ridícula que es su presencia ahí, lo ridícula que ha sido siempre su figura en esa casa.

«¡Este es mi amigo paco, pues, chiquillas!», dice la rubia. Entonces se acerca Elsa, quien le dice a Reginaldo que es mejor que se vaya. La mirada de la empleada rompe al carabinero: la humillación de clase es total ahora que hay alguien sobrio presenciándola. Reginaldo huye de la casa para nunca volver.

En el otro extremo está el desgraciado caso de Victoriano Ruiz, el inspector de la estación de trenes que aparece en *Hijo de ladrón*. Ruiz es la pesadilla de los carteristas de alto vuelo. La estación es su coto de caza y todos los cacos que entran a ella saben, por bien vestidos y perfumados que andan, que tarde o temprano Victoriano les pondrá las esposas.

El inspector Ruiz funciona como reloj (de hecho, su punto de guardia favorito es bajo el reloj de la estación) hasta el día en que persigue a un carterista y este cae bajo las ruedas de un tren. El hombre no muere, pero le amputan una pierna. Y entonces, en conversaciones con el ladrón durante su convalecencia, Ruiz descubre una de esas obviedades que nunca vemos hasta que nos pegan en la cara. Los carteristas que detiene, comprende, son padres de familia y personas iguales a los suyos. Rompen la ley a menudo porque la ley los rompió a ellos mucho antes de que robaran una billetera. La revelación de la humanidad de sus contrincantes arruina los instintos policiales de Victoriano Ruiz.

«¡Este es mi amigo paco, pues, chiquillas!», dice la rubia.

Se corrompe, sí. Empieza a aceptar dinero a cambio de que los ladrones circulen por su estación como una nube de mosquitos. Cuando sus jefes descubren su delito lo echan con genuino dolor. Ruiz era un policía ejemplar. Pero no era el dinero lo que le llevó a abrir las puertas a los carteristas del tren. Fue la visión de un hombre tan aterrado por la ley que estuvo dispuesto a perder una pierna antes que caer en sus manos.

Otro hombre mutilado por la pobreza, las circunstancias o la simple mala pata aparece en *Roble huacho*, de Daniel Belmar. El cabo Inalaf y el carabinero Garcés cabalgan por el borde de un río buscando (sin mucho entusiasmo) la huella de un animal robado. Pero lo que se encuentran es otra cosa. Una detonación cercana les lleva a un recodo del río. Allí está Cristóbal, el vendedor de pescado del pueblo, recogiendo salmones a mano limpia de la superficie.

El carabinero Garcés no entiende lo que ve. Pero Inalaf, que es mapuche, por lo tanto intrínsecamente despreciado por sus compañeros y por todo el resto del pueblo, sabe lo que tienen delante. Cristóbal está pescando con dinamita, usando pequeños tiros de mecha embreada que lanza al agua para atontar a los peces. Inalaf detiene al infractor. Es una falta menor, apenas una multa, y llevarlo al pueblo va a desviarles de la pesquisa original. Pero Inalaf, que lleva las codiciadas jinetas de cabo, entiende algo que el carabinero Garcés pasa por alto: la policía debe ser arbitraria, injusta, excesiva, irracional.

El pescador es detenido. El hombre es cojo —tal vez perdió la pierna en la faena donde aprendió a usar tiros de dinamita— y no tiene chance de escapar de dos carabineros armados. Garcés lo mira con pena. Puede darse ese lujo porque es un policía raso, porque la infracción le da lo mismo, y sobre todo, porque ambos son huincas.

Inalaf es un mapuche aceptado y ascendido dentro de una institución de orden. No puede sentir piedad, no puede faltar a su deber, y en algún sentido Belmar sugiere que tampoco puede ceder a la tentación de cuestionar los reglamentos. Por eso el cojo Cristóbal es llevado

a pie de vuelta al pueblo. Se le aplica una multa que arruina su negocio y lo deja en la miseria. Su mujer termina en la «cola del pobre» afuera de la municipalidad. La ley se ha cumplido.

Pero nadie en Chile escribió más y mejor sobre la relación entre policía y clase social que Carlos Droguett. Y entre sus páginas, ninguna es más precisa que una de las primeras descripciones de *El enano Cocorí* (1986), donde habla de la calle cercana a la imprenta donde trabaja el narrador. Es la calle donde se cruzan las fritangas y los vendedores ambulantes, la calle donde el piquete policial se instala a esperar a los obreros en huelga:

Los pacos eran tan pobres como los obreros y mucho más ignorantes y muchísimo más paralizados y agusanados en los letargos de la disciplina, de manera que cuando había mocha por aumento de salarios o manifestaciones de homenaje a la España republicana, cuando surgían mitines relámpago, oradores y proclamas revolucionarias en recuerdo del poeta asesinado, los pacos, pensando en su miseria detenida, en sus enfermedades, en sus carencias, reventaban los ojos que miraban insolentes, los labios que manejaban dos o tres insultos, las cabezas que se alzaban para crecer, porque, la pura verdad, se estaban rompiendo a sí mismos.

Morbo y piedad

No todos los encuentros con la fuerza pública carecen de empatía. En *Papá y mamá*, Leo Marczullo cuenta de su primera borrachera en una fiesta. Tiene diecisiete años, su padre dejó la casa, su madre intenta salir adelante y ella invita a un chico que le gusta al carrito de una compañera. El muchacho la humilla dejándola sola y termina vaciando vaso tras vaso de piscola. Cuando por fin la va a buscar su madre en auto, ya está borracha. Descubre una vez en la ruta que su madre también está ebria.

Mareada por el trago nefasto, la narradora vomita por su ventanilla. Al verla, su madre vomita por la otra ventanilla. En ese momento los carabineros hacen parar el auto. Y el espectáculo les

impresiona tanto que, en vez de pasar el parte o llevarse detenida a la conductora, las escoltan de vuelta a su casa.

En *Las tres caras de un sello* (1960), de Elisa Serrana, la protagonista, una mujer de clase alta, es visitada por un oficial. Es una situación de enorme incomodidad. El marido de ella está inconsciente luego de un accidente de tránsito. En su auto iba una mujer, fallecida y desfigurada por el choque. ¿Era una amiga, una pariente? ¿Quizás alguien del trabajo? O, como trata de insinuar el policía, ¿podría ser una trabajadora sexual de la zona del accidente?

Ella desprecia los intentos de sutileza del carabinero. Detecta bajo sus preguntas el morbo abierto de un hombre de clase baja ansioso de enterarse de un buen chisme del círculo que todos miramos hacia arriba. Incluso se da el lujo de burlarse de las preguntas, algo que sacaría de quicio al carabinero en otro contexto, pero que aquí él recoge con humildad.

Estos no son sus dominios. Este drama de gente burguesa sólo puede mirarlo desde la cortesía del mocito, de gañán informando a los patrones de un problema en el fundo. Puede tener simpatía hacia ella (porque es «una dama»), pero en el juego social que despliega la novela es esa simpatía la que hace al oficial objeto de desprecio a ojos de la protagonista.

La amabilidad de la ley suele estar conectada con la clase, y cuando ese circuito se altera saltan los taponos. De eso habla, entre otras cosas, la formidable novela *Y corría el billete* (1972), de Guillermo Atías. Es un libro breve, escrito, publicado y leído a la carrera, sumergido hasta el cuello en una época convulsa donde todo está en cuestión.

Así lo advierte Miguel, el empresario que es uno de los conspiradores detrás del inminente boicot que es el centro de la trama. Acostumbrado a correr en su auto sport por la Costanera, se sorprende al ver que lo detiene una patrulla. Si le pasan o no el parte es una señal, piensa. Y el párrafo siguiente explica todo:

No les produjo nada mi carnet. Antes, los pacos casi se cuadraban cuando veían mi nombre que sonaba a millones de millones. Tiene que estar todo podrido si hasta los pacos me muestran otra cara y me pasan partes como a cualquier ñato de citroneta. Así están las cosas, nada de don Miguel aquí ni de don Miguel acá, que

por favor no corra tanto, que estoy dentro de la ciudad y no en la carretera, que ahí sí se puede correr en un coche tan macanudo. Nada de sonrisitas, el parte, el parte lo pasaron sin siquiera escuchar que este coche no puede andar a menor velocidad, sin oír explicaciones. Hasta ese sargento que he visto otras veces y me conoce no me miró de frente.

Los tiempos de verdad han cambiado, entiende el empresario. Hasta la policía está olvidando sus lecciones de clase. La reacción es inevitable. El burgués no lo sabe, pero ese es el momento donde toma la decisión definitiva de empujar el boicot dentro de la empresa, el miserable sabotaje que a la larga será su propia y personal versión de un golpe militar.

Casi ocho años después del encuentro de Miguel con esos carabineros alzados Matías Vicuña tiene que rescatar a su abuelo de los gases lacrimógenos en el Paseo Ahumada. Es septiembre de 1980 y la escena aparece en la última sección de *Mala onda* (1991), de Alberto Fuguet.

Entre los gritos y los gases, Vicuña ve a un policía golpear a un hombre en el suelo, «que sangraba como si hubiera tenido dentro una cañería trizada». Su abuelo, a punto de colapsar, tiene la lucidez para indicarle que vayan al único refugio posible, el Club de la Unión, el antiguo centro neurálgico de la clase alta santiaguina donde los Vicuña son socios históricos. Nieto y abuelo irrumpen en la entrada. Dos pasos al interior y los ruidos y el caos y las bombas se quedan afuera. Dentro del club no hay desorden, ni gases ni gente sangrando. Sobre todo, no hay policías. Ni ellos ni las personas a las que golpean en el cemento pueden siquiera pisar el hall del edificio.

Aparato represivo

La policía como aparato puro y duro de represión tiene varias apariciones en la narrativa chilena.

«Sólo hombres llenaban las calles. Y carabineros. Y lanceros», explica Nicomedes Guzmán en *La sangre y la esperanza* (1943), abriendo el capítulo donde estalla la huelga de los trabajadores (una más, una de tantas) y le toca presenciar un rito callejero feroz pero irrompible. Mientras las mujeres en los conventillos intentan paliar la falta de provisiones con ingenio, agua y harina, los hombres recorren las calles vigilados por la policía.

Mientras las mujeres en los conventillos intentan paliar la falta de provisiones con ingenio, agua y harina, los hombres recorren las calles vigilados por la policía.

Los agentes a caballo intentan provocar a los huelguistas. Estos no responden. Discuten las condiciones de la huelga bajo las narices de la policía. Los agentes siguen provocando. Hasta que uno de ellos, harto del trámite, le dispara cinco veces por la espalda a un muchacho del barrio. En la oscuridad del barrio pobre explota el combate. Huelguistas a pie, armados con palos y piedras, contra policías a caballo con pistolas y carabinas. La madre del narrador escucha la batalla callejera desde su pequeña casa, encerrada, gimoteando. Su marido llega con un compañero herido, ambos cubiertos de sangre. Afuera, la pelea se termina entre balazos y gritos. El papá del narrador dice sin mirar a nadie: «Estos carajos, mierda, estos carajos. ¿Qué pensarán?».

El breve relato que abre la antología *Cuentos de la generación del 50* (1959) de Enrique Lafourcade trata sobre eso y nada más que eso. Se llama «Los muertos de la plaza» y es de Margarita Aguirre. La situación es muy simple. Juanita, una muchacha de clase alta, toma el té con sus amigos. Con ellos está Pedro, el novio que le promete un matrimonio seguro, atractivo, con viaje a Europa y estudios en el extranjero.

Ella se decide. Tendrá un matrimonio tranquilo con Pedro y vivirá la vida soñada. La reunión del té acaba. Salen del edificio y se encuentran con una plaza oscura llena de gente caminando con antorchas. Una mujer pobre le advierte a Juanita que vienen los carabineros, que tenga cuidado. «Mataron a muchos.» El impacto de la imagen congela a la muchacha. Pedro, su futuro marido, reacciona con brutalidad. Los carabineros hacen bien en matar unos cuantos rotos de vez en cuando, le dice.

El futuro soñado se rompe en el corazón de Juanita. No habrá viaje a París, ni matrimonio con Pedro. La imagen de los muertos en la plaza es todo lo que ahora tiene en la cabeza.

Dentro de los devaneos de su propia cabeza vive también el personaje protagónico de *El tarambana* (2011), de Yosa Vidal. En su largo y

accidentado vagabundeo por un país de pesadilla le toca en una época trabajar en un fundo. La labor es dura, pero no tanta como la que le asignan junto a otros jornales el día que los mandan a la falda de un cerro a excavar la tierra.

No están ahí para sembrar, sino para desenterrar un grupo de cuerpos. Ya ensacados, los lanzan al río para que se pierdan de la memoria y la vista del pueblo. Más tarde, los dos compañeros del personaje protagonista le explican. Ellos no sólo conocían a los muertos. También saben de las circunstancias de sus muertes y de la crueldad que sobre ellos ejercieron los carabineros locales. Esos cuerpos mal enterrados son un secreto a voces. La identidad de sus verdugos también lo es y la misma visión de lo que les hicieron con palos y cuchillos le fue permitida a los vecinos «para que todos vieran y con pavor callaran su ira».

El tarambana sólo atina a escapar de ese lugar horroroso, sin entender todavía que todo el país se está volviendo un cementerio clandestino y un secreto a voces.

Esa violencia uniformada y sin explicación aparente reaparece de manera magnífica en la última sección de *Los trabajadores de la muerte*, de Diamela Eltit. Es un vistazo general a una calle del centro de Santiago, donde mendigos y vendedores ambulantes se confunden y al mismo tiempo se repelen en las veredas. Entre ellos, a veces como paisaje y a veces como una ola que irrumpe, están los policías. A veces avanzan por la calle rompiendo las mercaderías e intimidando a quien se les cruce.

Pero en otro momento uno de esos mismos carabineros se detiene a mirar un reloj de pulsera en una de las veredas. Él también se fascina con la mercadería de los ambulantes, él también se vuelve, de un minuto a otro, consumidor potencial de las fantasías de segunda clase que sus compañeros desparramaron a patadas por la calle.

Los policías van y vienen por ese barrio. Los ambulantes y los mendigos los toleran porque

«¿Tendrá la bondad d'íirme por qué me lleva preso?»

son otro grupo de la danza social. Lo que ocurre en esa calle en el fondo ocurre en toda la ciudad.

Ahí están, de nuevo represores, de nuevo casi subhumanos, en ese extraño cuento de Sergio Gómez llamado «Repetición urgente de un enamorado acusado de arrojar Volantes de Reacción Furibunda a una Situación Generalizada de Injusticia Social (carta)». El texto sale en *Adiós, Carlos Marx, nos vemos en el cielo* (1992) y es quizás una de las apariciones más curiosas del cuerpo policial en una ficción chilena. La narración está escrita en ese español antiguo que todos sufrimos en algún punto de la enseñanza media.

El protagonista describe sus cuitas a una mujer anónima mediante una esquila de cierta urgencia. Sentado absorto en una plaza, se descubre de pronto rodeado de panfletos de algún grupo de manifestantes. Antes de que consiga entender lo que sucede, le cae encima un batallón de Fuerzas Especiales, cuyo ataque describe así:

El grupo de implantación de la ley lo hacía bien en su planteamiento sobre mi testa indefensa. Barbón, fue lo más suave que me dijeron. Por fin cansáronse los apaleadores de dejar caer el peso de la ley sobre mi cabeza ubicua. Ordenaron la retirada, aparentemente. Créime vencedor de la lid. Acudieronme las llamadas fuerzas de flaqueza, de roto chileno y del triunfo marcial, y emprendí con algunos gritos a la distancia —vulgares, lo reconozco— contra los señores jueces de la verdad.

¿Por qué este mensaje está redactado así, como un discurso al rey de España? Porque es una carta de petición, escrita desde un calabozo policial y que sólo llegará a su destinataria tras ser revisada por uno de los mismos funcionarios apaleadores.

Alianzas inesperadas

La manera que los civiles usan para hablarle a la fuerza pública encierra su propia violencia, como lo consigna Marta Brunet en el encuentro que un peón tiene con un policía en *Montaña adentro* (1923).

Un administrador ha denunciado el robo de unos choapinos. San Martín, el carabinero más temido de la zona, llega a la casa donde viven dos trabajadores que ya considera sospechosos e incluso culpables en su cabeza. Los encuentra comiendo y les ordena que lo sigan al retén. Uno de los hombres está demasiado borracho para discutir. Pero el otro, Juan Oses, se atreve a preguntar lo obvio: «¿Tendrá la bondad d'íirme por qué me lleva preso?». San Martín le contesta que eso lo va a saber en el retén.

Oses, sin dejar de comer, le dice: «Es que yo no me muevo d'iaquí sin saber por qué me llevan. Y contra mi voluntad es difícil llevarme, ¿no le parece, mi primero?».

Se trenzan a golpes. Aunque Oses puede probar que la noche del robo estaba en otro lugar, eso le importa menos al agente que la falta de respeto delante de sus hombres. Los dos peones se van al retén amarrados sobre los caballos policiales.

Pero contra la injusticia policial surgen alianzas inesperadas. Como ese momento de *Papelucho y el marciano* (1968) donde el niño decide colarse en el furgón de la perrera municipal y liberar a todos los canes atrapados. Al grupo de perros fugitivos se van uniendo por la calle otros tantos quiltros hasta que se forma una procesión que termina disuelta por un carro lanzaaguas. Papelucho y sus amigos están perdidos, pero una señora desconocida (no tan distinta de la mujer que le servía el vaso de leche al protagonista de Manuel Rojas) abre la reja de su patio y deja entrar al pelotón de perros para luego plantar cara a los policías del carro con la energía de un embajador en tiempos de guerra.

Más memorable aun es el encuentro de otro niño con la fuerza policial. Sucede en «Los ojos azules», el cuento de Luis Durand que aparece en *Cielos del sur*. El relato está contado desde la percepción de Gabriel, un niño ciego que vive en un conventillo con su madre y su padre, un hombre alcohólico y violento que un día desaparece sin explicación.

Gabriel no entiende por qué su padre no vuelve y las respuestas de su madre son todas evasivas. Recuerda las voces autoritarias que

llegaron un día a buscarlo y el miedo en la voz de su madre. Pasa el tiempo, hasta que una tarde la mujer le coge la mano y lo lleva a través de la ciudad. En la casa donde entran, piensa él, hay un aire glacial, aunque afuera había sol. Escucha ruido de puertas abriéndose y cerrándose, con cerrojos y candados.

Debía ser horrible aquella casa pues toda la gente venida de la calle hablaba con acento dolorido, a los que allí vivían. De pronto el nombre de su padre fue gritado en voz alta, y otras voces como un eco lo fueron repitiendo.

El niño ciego tiembla de miedo. Hasta que escucha unos pasos familiares y luego siente la barba del padre en su mejilla.

La policía impone la ley, la policía a menudo lo hace separando familias. O intenta conciliarlas, como los carabineros que llegan a resolver una disputa entre vecinos en el cuento «Lámpara», de Alfredo Sepúlveda (*Sangre azul*, 1995). El protagonista quiere que la familia de al lado deje de gritar y armar escándalo en plena noche. El hombre de la otra familia le explica a él y a los policías que están tratando de llegar a un acuerdo. ¿Un acuerdo respecto de qué? De la lámpara que trajeron al venirse a Chile, una lámpara que concede deseos. Tres. De los cuales queda el último.

Los carabineros no saben qué hacer ante semejante explicación. En vez de llevarse detenido al hombre, simplemente le dan una citación al juzgado y se van. Entre todas las áreas de la convivencia que ellos fiscalizan, el ámbito sobrenatural queda fuera. Para todo lo demás, para hacer callar a un vecino ruidoso, para meter miedo a los niños, para desocupar una calle con barricadas, para denunciar a un mendigo que duerme en una plaza, están disponibles.

Tal vez, como escribiera Wallace Shawn, aquellos que podemos pasar por el mundo sin temer a la policía vivimos vidas irremediablemente corruptas. En algún calabozo, una mujer es obligada a desnudarse y a poner las manos en la nuca. Un muchacho recibe un proyectil que le vuela un ojo y alguien recibe un bastonazo en la espalda y a lo largo del país personas que sólo preguntaron por qué reciben un insulto y un empujón de respuesta.

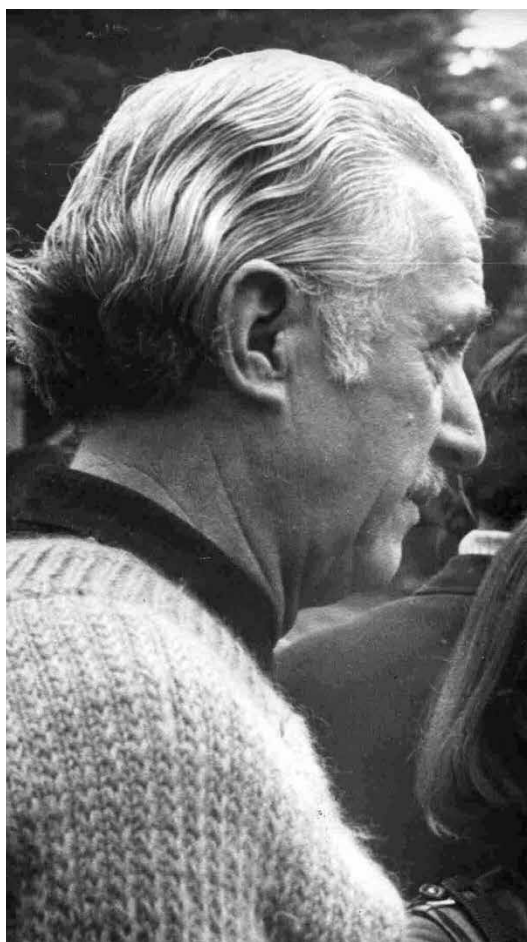
Pero nuestras vidas son ya de hecho irremediablemente corruptas. Lamentamos los hechos,

sentimos indignación, fruncimos el ceño mirando una pantalla y luego deslizamos el dedo, o cambiamos el canal y esperamos el siguiente reporte, el llamado a la calma, el meme del día, el aviso de que los semáforos de la esquina ya volvieron a funcionar.

Daniel Villalobos es escritor, periodista y guionista. Ha publicado *El sur*, *El tren marino* y *Michael Mann. Un mapa del mundo*.

Al rescate de Enrique Bello

Cecilia García-Huidobro McA.



Guillermo de Torre solía decir que en el principio no era el verbo, como ha difundido ese conocido best seller llamado Biblia. En el principio era la revista.

Y es que este tipo de publicación posee características que la sitúan como una especie de sismógrafo de su tiempo. Una buena revista anticipa, presagia, descubre, polemiza y, por tanto, fecha su época mejor que el carbono-14. De allí que la historiografía haya terminado por convertir a las revistas en fuente principalísima para su trabajo. Mal que mal, la historia no es otra cosa que una revista, en el sentido etimológico del término: volver a ver, visitar un asunto o, más específicamente en su caso, una época.

Este valor indiscutible de las publicaciones periódicas no significa que su vida haya sido o sea fácil ni mucho menos que tengan el futuro asegurado. Y las tintas se oscurecen más cuando se trata de revistas culturales. Por lo general, les resulta difícil o imposible desenvolverse en la cancha de la industria cultural y casi todas se desarrollan más bien al alero de personas e instituciones. Hay que tener presente que el modelo de la industria se ha dirigido a una audiencia masiva, que permite sustentar el negocio mediante la venta de publicidad. De allí que, a las revistas culturales, en su gran mayoría, no les cupo otra posibilidad que correr por fuera.

Ya sea porque carece de los recursos para asegurarse una amplia circulación o porque no posee una vocación masiva que delimite su formato, la revista cultural así planteada lo apuesta todo a destacarse por prestigio y área de influencia. José Santos González Vera lo expresa mejor que yo cuando dice que la revista *Babel*¹ —una de las muchas publicaciones en las que tuvo una activa participación— elige a sus lectores. «No pudiendo, por su precio o por su naturaleza llegar al pueblo, procura ser leída por opinantes de relieve».

Yo diría que el éxito de esta fórmula orientada a opinantes significativos quedó en evidencia con las vanguardias, donde la propagación de las nuevas estéticas a través del continente se produjo principalmente gracias a las revistas; y, como en un círculo virtuoso, las vanguardias y sus principales protagonistas fueron a su vez grandes generadoras de revistas. Para nombrar solo algunas: *Prisma*, *Martín Fierro*, *Proa* en Argentina. *O Klaxon*, *A Revista*, *Arco e Flecha* en Brasil, y de Perú: *Flechas*, *Poliedro*, *Hurra*, *Amauta*. Todas ellas constituyen verdaderas cofradías que irradiarán —a la manera de un haz infrarrojo imperceptible para el ojo común— las nuevas estéticas, expandiendo la luz invisible de la creatividad.

El motor de Pro-Arte

Así nos encuentra la década del treinta. Estamos hablando de un tiempo marcado por la crisis bursátil del 29, que nos golpeó, aunque con cierto desfase; la Guerra Civil Española que se des-encadena en julio de 1936, fuente de

una gran efervescencia que tendrá impacto en la circulación y creación de revistas; el empoderamiento del comunismo en la Unión Soviética, del fascismo en Italia y del nazismo en Alemania; y el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939. Tiempos indiscutiblemente convulsionados y estremecedores. Luego vendrán el Plan Marshall, la Guerra Fría y el macartismo.

En Chile, el contexto estuvo marcado por contrastes, como las pugnas de poder durante el gobierno de Arturo Alessandri, que terminó con un golpe de Estado el 11 de septiembre, pero de 1924 (qué fecha esa, ¿no?). El gobierno autoritario de Carlos Ibáñez; la llegada del Frente Popular en 1938 en reemplazo del segundo gobierno de Alessandri. Tiempos convulsionados, de gran fervor periodístico y no menos circulación de revistas.

Durante este periodo, a falta de Ministerio de Cultura o institucionalidad semejante, de modo paulatino la Universidad de Chile adquiere protagonismo en materia de extensión y divulgación. En 1948, un decreto reestructura la Dirección General de Información y Cultura del Ministerio de Educación, y se traspasa a la universidad funciones de fomento a las artes, incluyendo cine, publicaciones, colecciones y exposiciones de obras de arte, etcétera.

Si bien en nuestro país no hubo ninguna publicación con el liderazgo internacional ni con una vocación cosmopolita de la envergadura de la revista *Sur* en Argentina, guardando las proporciones, *Babel* —que había rivalizado con *Sur* durante su etapa argentina—, así como luego *Pro-Arte* (1948-1956), cumplieron una función parecida, convirtiéndose en las publicaciones más relevantes de las décadas del cuarenta y cincuenta. Pero mientras la primera ha sido objeto de diversos estudios e incluso antologías,² la segunda ha caído en un injusto olvido con los años, pese a que se hiciera un índice de sus artículos en el año 1970. Lo mismo ocurrió con quien fuera su motor, Enrique Bello.

Sus orígenes los ha relatado el mismo Bello. Con Juan Orrego y Daniel Quiroga «esbocé (...) un periódico que sirviera al público de los conciertos, del espectáculo, a la gente que lee, a los artistas, a los escritores. El mundo acaba de salir de la pesadilla de la guerra, los creadores de la escuela de París recién regresan de su asilo de

1 *Babel* (1921-1951) nace en Buenos Aires, creada y editada por Samuel Glusberg, conocido por su seudónimo Enrique Espinoza, quien había empezado con una editorial del mismo nombre. Por razones más bien personales (el amor), este intelectual de amplio prestigio se radica en Santiago y comienza a producir acá la revista a partir de 1939. En una primera etapa contaba con el apoyo de Editorial Nascimento, lo que explica su estabilidad hasta 1941, cuando deja de editarse hasta 1944, fecha en que vuelve a circular, esta vez con el respaldo de Editorial Universitaria y un equipo formado por Manuel Rojas, José Santos González Vera, Ernesto Montenegro, Mauricio Amster. Tuvo diversos eslóganes a lo largo de los años: *Revista de revistas*, *Sólo lo mejor de cuanto se publica*, *Revista de Arte y Crítica*, *una visión más elevada del nuevo mundo*. Espinoza explica su línea en el primer editorial: «De acuerdo con el lema que destacamos de la Portada, tendrá cabida en sus páginas sólo lo mejor de cuanto se publica; no todo, porque resulta imposible si se tiene en cuenta las propias limitaciones materiales, y no se olvida tampoco que gran parte del pensamiento contemporáneo está al servicio de la propaganda más odiosa contra las ideas por su propio origen o el de sus sostenedores. / Libres de prejuicios, como buenos americanos, haremos naturalmente lugar a la polémica esclarecedora, seguros de que para tener razón no es preciso de ningún modo cortar la cabeza al adversario. "Las ideas no se degüellan" ha escrito Sarmiento hace más de cien años...

2 Jaime Massardo, *Babel. Revista de arte y crítica*. Santiago: Lom, 2008.

Nuestro hombre desestima la figuración, aspira a vivir sin ansiedad.

Nueva York, otro mundo está naciendo, enganchémonos en él».³

Su frágil soporte le otorgó un aspecto más semejante a un periódico que a una revista (de hecho, se imprimía en los Talleres Gráficos La Nación). Curiosamente, ese no fue impedimento para tener el amplio impacto y la buena distribución que la haría salir incluso a conquistar lectores en otros países. En sus buenos años, podía adquirirse en puestos de periódicos de la calle Florida de Buenos Aires, o en Lima, Montevideo, Ciudad de México y hasta en alguna librería de Madrid.

Su foco estaba puesto en el arte actual, redescubriendo la moderna poesía inglesa, a cargo de Humberto Díaz-Casanueva y Jorge Elliot; el teatro europeo de Brecht, Claudel y Stanislavski, la música dodecafónica. Su gran aporte fue combatir nuestros aires isleños. Gracias a *Pro-Arte*, por ejemplo, Jorge Edwards leyó a César Vallejo:

Recuerdo las circunstancias casi exactas en las que leí esos versos y me quedé intrigado, pensativo, desconcertado. Salí una tarde del Colegio de San Ignacio de la calle Alonso Ovalle (...) y compré una revista en el quiosco de la esquina, *Pro-Arte*. Años más tarde conocí al verdadero héroe de *Pro-Arte* y hasta me convertí en colaborador ocasional, pero entonces, cuando hice la compra por pura intuición, no sabía nada ni de César Vallejo, ni de Enrique Bello, ni de las dificultades endiabladas de la vida del arte y de la literatura en Chile. Sé que era un día de invierno, que ya estaba oscuro (...). En la primera página de *Pro-Arte* figuraba el poema de Vallejo, y los versos iniciales, leídos a la luz de un farol cercano, me dejaron embargado, boquiabierto, conmovido:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.⁴

3 Miguel Cofré Troncoso, *Pro Arte* [índice]. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1970, IX-XII.

4 Jorge Edwards, «Descubrimiento personal de César Vallejo», *El Mercurio*, 19, 2009, 12.

Más valiosa resulta esa capacidad de oxigenar nuestro medio cultural con las nuevas tendencias del mundo, considerando que son los años de la ley de protección de la democracia (la ley maldita) que el Presidente González Videla dicta en septiembre de 1948, en la cual se proscribía la participación política del Partido Comunista de Chile, lo que implicó que parlamentarios fueran despojados de sus cargos —entre ellos Neruda, senador por el norte— y que medios de prensa de dicho partido fueran cerrados.

Eran años de efervescencia y Bello quería creer que la cultura era la mejor de las armas. Por eso, luego de *Pro-Arte* se abocó a otra revista, *Revista de Arte*. Un breve desplazamiento en el nombre, pero un giro significativo respecto de la institucionalidad de la revista y las consecuentes libertades que conlleva. Se trata de una publicación relacionada con la Universidad de Chile que había tenido una primera etapa célebre entre los años 1939 y 1941 bajo la dirección de Domingo Santa María, músico e incansable difusor de las nuevas tendencias musicales en Chile desde la Asociación Bach y la Universidad.

En su segunda etapa, la publicación se forja bajo el alero de la Facultad de Bellas Artes cuando Luis Oyarzún asume como decano en 1955. Enrique Bello encabeza el equipo en la dirección hasta el penúltimo número. El último, número 15, saldrá en octubre de 1961, con Enrique Lihn como director. Pero todavía quedaba fuego en este incansable hacedor. Con el respaldo de Pablo Neruda se embarca (casi de modo literal) en la revista *Ultramár* —nombre obviamente dado por el poeta—, que aparece en diciembre de 1959. Una publicación quincenal con un formato e impresión de tabloide que, al principio, cuidó mucho más la diagramación y la visualidad, aunque al fin y al cabo terminó con diseño de diario. De hecho, el primer número está dedicado a la construcción de Brasilia, con grandes fotos de Rebeca Yáñez y entrevistas a Lúcio Costa y Niemeyer. En el staff figura un gerente, Fernando Balmaceda, una argucia rimbombante, claro está:

«Piado que las condiciones políticas no estaban muy claras ni seguras para los comunistas,

Bello apareció con un catre plegable enorme, ya que dormir en el suelo le incomodaba.

Neruda me llamó para pedirme que yo fuera el gerente y representante legal de la empresa, ya que “tu apellido no despertará sospechas”... Y así salió *Ultramar* bajo mi gerencia simbólica en la que era también la primera tarea para un militante disciplinado». ⁵ Probablemente así se disimulaba que esta revista, que a diferencia de *Pro-Arte* no se vendió en quioscos, era impresa —o sea, financiada— por la Imprenta Horizonte del Partido Comunista. Su verdadero brazo derecho en *Ultramar* era su hija Sonia, quien estaba todo el día en la oficina —un local adaptado como despacho, muy cerca de unos cines, en Monjitas 879—, por donde pasaba todo el mundo, sobre todo los escritores más jóvenes. A Neruda, en cambio, no se le veía por allí, aunque solía dejarse caer en la casa de Enrique, primero en Teatinos y más tarde en Huérfanos con Estado, para dormir la siesta.

Ultramar volvió a la carga con temas de teatro, cine, arquitectura, literatura, plástica y música. También con énfasis en las nuevas tendencias y buenas firmas, como un artículo de Arthur Miller, «Mi concepción del teatro», o un amplio reportaje a la construcción de la Villa Portales, un experimento de vivienda colectiva «dada la aplicación de conquistas arquitectónicas y urbanísticas de indudable significación». Una novedad es el interés por temas científicos y algo, no mucho, de cultura más pop, como se percibe en el artículo de portada del número 11, «La borrascosa historia del duro Frank Sinatra». No rehuyó el debate con artículos como «Aguda polémica: realismo socialista-arte abstracto», o la situación del cuento «Nausícaa» de Alfonso Echeverría, que obtuvo el tercer lugar del concurso de la revista *Life* y que esta, sin embargo, no publicó por considerarlo subido de color.

Pero acaso la mayor ventolera la provocó el número 11. La revista informa que «Enrique Lafourcade, actualmente en Estados Unidos becado de Fullbright, ha enviado entre otra correspondencia una entrevista llamada “Desayuno con los beatniks”, publicada recientemente

por *La Nación*. A propósito de esa entrevista, Allen Ginsberg, que aparece haciendo diversas declaraciones en ella, ha escrito una declaración a nuestros colaboradores en Chile desmintiendo airadamente a Lafourcade. Publicamos algunos párrafos: “La entrevista entera es completamente falsa y lo que es peor no se trata de malas interpretaciones sino de una masa de mentiras. Debe ser un sapo espiritual pues no solo me insulta a mí, sino también esparce chismes sobre sus amigos en Chile. Lafourcade no solo es un mediocre y un mal periodista, también es un miserable”...».

Poco snob

Pocas huellas quedan de Enrique Bello, a excepción de su poderosa gestión en el periodismo cultural, como si borrarse en lo personal fuera su máxima acción de arte. Como un artesano medieval. Hasta donde he podido rastrear, nació en Hualqui, ubicado en la ribera norte del río Biobío, en 1906. Familia numerosa de nueve hermanos; probablemente no se identificaba con el quehacer de su padre agricultor, por lo que no tardó en trasladarse a Santiago. Comienza a escribir, incluso se dice que habría publicado algunos poemas. Pero lo suyo era el periodismo. Colabora en los diarios *La Opinión* y *La Nación* y en revistas como *Zig-Zag* y *Ecran*, bajo el seudónimo de John Reed. Daniel Son (nombre de su padre) fue otra máscara que usó para firmar, aunque, sencillo y sin grandes ínfulas de reconocimiento, más frecuente era que acompañara sus artículos solo con las iniciales. Redactor del diario *La Hora*, dirigió *Frente Popular*, periódico antecesor de *El Siglo*. A este hombre alto, delgado, su pasión por la extensión cultural lo hacía subir y bajar las escaleras de la Casa Central de la Universidad de Chile, con su apariencia de actor inglés en algún viejo film de ambientación oriental, según Hernán Valdés. Como trabajaron juntos en *Revista de Arte*, cuenta que llegaba algo antes de mediodía,

y se entrega a su actividad favorita, que es comunicarse con los agregados culturales de las

⁵ Fernando Balmaceda, *De zorros, amores y palomas*. Santiago: El Mercurio Aguilar, 2002, 330.

Es un hacedor disciplinado pero libertario y con vocación gremial, cuestión muy poco esnob.

embajadas extranjeras. Suele hablar en distintos idiomas, uno tras otro o a la vez, entremezclándolos. Su interés es informarse de cuanto ocurre o está por ocurrir en el mundo de las artes y las letras, pero también hay en ello un placer por el contacto foráneo, por sentirse un hombre universal. Bello es, en el mejor sentido de la palabra, un snob. Alguien que constantemente está en busca de novedades, que luego difunde e introduce en el ámbito local de vanguardia de los movimientos artísticos mundiales, una de esas personas imprescindibles en un país aislado con una sociedad apática y conservadora. Ya en los años 50, con la creación de *Pro-Arte*, puso al día, por lo menos a una minoría selecta, de las ideas y las realizaciones artísticas más significativas del momento, que sin duda tuvieron influencia en la renovación local.⁶

Lo que Valdés pasa por alto es que nuestro hombre desestima la figuración, aspira a vivir sin ansiedad. Es un hacedor disciplinado pero libertario y con vocación gremial, cuestión muy poco esnob. Formó parte del directorio de la Sociedad de Escritores de Chile. a la que llamaban de «los Enriques», ya que estaba compuesta por L. Enrique Délano, Enrique Lihn, Enrique Moletto y él.⁷ Pero Hernán Valdés insiste:

Bello fuma con deleite, se comunica con París, con Roma, comenta las últimas exposiciones, las últimas declaraciones de personalidades con sus interlocutores en el fono, en voz alta, como si hablara desde un escenario, y por la tarde asiste a cócteles, o bien organiza fiestas, y entre tanto a mí me encarga hacer entrevistas, buscar documentaciones, me hace revisar artículos, traducciones, enseñándome, sin dar la impresión, a eliminar lo superfluo, a agilizar, a hacer simpático lo árido.

Jorge Teillier lo retrata en forma opuesta: «El

cuello duro de la burocracia oficial lo transformó en una deportiva camisa abierta puesta a navegar por los vientos del país y de todo el mundo».⁸

Rebequita

Las más de las veces, las iniciativas institucionales siguen siendo en realidad una aventura cuya huella indeleble está marcada por una persona o un grupo. Digo esto porque cuando Luis Oyarzún, decano de la Facultad, renuncia abruptamente, se produce la desbandada. Para Valdés,

con la publicación de la *Revista de Arte*, (...) había querido ofrecer una visión universal del arte contemporáneo y de sus fundamentos estéticos. Aceptado a regañadientes, todo eso y mucho más había sido prontamente impugnado, desacreditado. La vieja guardia de profesores se había rebelado, protestaba por su desatención, por las constantes ausencias del decano y, sobre todo, por la orientación de la revista. Bello, apoyado por Lucho, sentía una indiferencia casi total por lo académico, por los rutinarios maestros locales, y como buen snob de buen gusto había privilegiado las nuevas corrientes, vinieran de donde vinieran. Lihn y yo le seguíamos en esta línea. Se corría la voz que la revista era un nido de xenófobos, advenedizos y maricas, que por las noches celebrábamos orgías, que el decano y sus empleados pasábamos más tiempo en las playas que en nuestros despachos. (...) Es cierto que Bello había ido un poco lejos. El último número de la revista había desatado un escándalo.

Y continúa Valdés:

Bello, que, como Parra, vivía hasta hacía poco con una sueca, acababa de enamorarse jubilosamente de una fotógrafa. Corrían juntos a todas partes, abrazados, subían a saltos la escalera de la Facultad, irrumpían en el despacho de Lucho tomados de la mano, interrumpiendo graves consejos, en fin, exhibían su amor. Inspirado

6 Hernán Valdés, *Fantasmas literarios. Una convocación*. Santiago: Aguilar, 2005, 110.

7 Enrique Moletto, «Recordando a Enrique Lihn», *El Mercurio*, 31 de mayo de 1992, 21.

8 Jorge Teillier, «Saludo y despedida a Enrique Bello», *Boletín de la Universidad de Chile* 74, 1967, 84.

por ella y junto con ella había decidido hacer un reportaje de arte sobre la Isla de Pascua. Y así fue como movieron a la Fuerza Aérea y a cuantas instituciones existían, a nombre de la Universidad, para ser transportados y hospedados, y cómo, según los detractores, un viaje de luna de miel se hizo bajo la cobertura de la revista y con fondos universitarios. Así y todo, el número, bien presentado gráficamente y bien documentado, fue un éxito. Pero Lucho estaba harto de rumores y quejas. No sólo de eso. El trabajo administrativo ya en sí le fastidiaba bastante.⁹

En realidad, Bello se había enamorado de la mujer que lo acompañaría el resto de su vida, Rebeca Yáñez, «famosísima fotógrafa en Europa, arte que había de abandonar por “estado de ánimo”». ¹⁰ Al que no dejó más fue a Enrique, reuniéndose con él en el exilio y acompañándolo en el momento de su muerte en Berlín Oriental y luego en su entierro en Polonia, en una ceremonia conmovedora junto a su hijo Kiko y destacados amigos escritores. Balmaceda llegó a conocerlos bien, pues hicieron juntos un esforzado viaje en un Land Rover. En sus memorias cuenta que, a comienzos de la década de los sesenta, para hacer un documental sobre los ríos de la Patagonia, decidió irse por tierra con su mujer e hijo, convidando a Enrique y Rebequita, como todos le decían.

«El primer tropiezo fue a la partida cuando Enrique Bello apareció con un catre plegable enorme, ya que dormir en el suelo le incomodaba. Tras larga discusión, accedió a mortificar sus huesos y partimos rumbo al sur...». Probablemente sufrió también con la comida, aunque Balmaceda no lo diga. Era un gourmet entusiasta, y disfrutaba cocinando en su casa que estaba abierta a sus amigos, que no eran pocos.

El peso de la noche

Ocurrió una vez más. El grado de libertad que una revista requiere para desarrollar una línea editorial que realmente anticipe y registre las primeras expresiones de su tiempo, que pinte en sus páginas el color de su época, termina por encontrarse con el peso de la noche. La partida de Luis Oyarzún de la Universidad de Chile

significó para Enrique Bello su alejamiento del ruedo cultural. Otra vez Valdés:

En los años 60 y 70, Bello no tendrá sucesores; no se darán las condiciones sociales para este tipo de divulgadores: el interés por la cultura, en su sentido tradicional, y por el arte en particular, se desvanecerán ante la creciente politización de la sociedad y se desvalorizarán a favor de las ideas revolucionarias. Bello, militante o compañero de ruta comunista, desempeñará entonces actividades de menor significación. Posteriormente terminará asumiendo la preponderancia de lo político, trabajando para la UP. Y para culminar, en el día del golpe, disparará como un endemoniado contra la soldadesca, desde la terraza del Ministerio de Hacienda. Refugiado en la RDA, enfermo, terminará allí sus días. Nadie le recordará, nadie sabrá que el desarrollo de muchos artistas y escritores fue posible gracias a su pasión por contemporanizarles.¹¹

Supongo que entre las actividades de menor significación Valdés considera la dirección de la *Revista de Educación*, con Waldo Rojas como secretario de redacción.

Ratones y cultura

Proclives como somos a tirar cosas, personajes, escenas e historias por el agujero de la memoria, al decir de la novela *1984*, Enrique Bello Cruz parece haber corrido una suerte parecida, como si la historia oficial se hubiera empeñado en convertirlo en una persona vaporizada, para seguir con la nomenclatura orwelliana, dejándolo fuera de la escena cultural de los años cincuenta y sesenta donde era un actor relevante. Pero, haciendo el ejercicio de ampliar al máximo un negativo, como el fotógrafo de *Blow-up*, emerge su figura a ratos borrosa y no por eso menos gravitante. Cuando Jorge Edwards, por ejemplo, recuerda la emoción que le produjo la primera invitación a la casa de Los Guindos, santuario nerudiano de la época, en alguna esquina del retrato que hace de la situación está nuestro hombre —«personaje entrañable, hombre de corazón generoso»—, a quien evoca «hablando de pintores prohibidos por el partido porque no eran realistas, críticas que, para él, enamorados de la abstracción en pintura, eran puñaladas.

⁹ Valdés, 140.

¹⁰ Balmaceda, 343.

¹¹ Valdés, 110.

«En el día del golpe, disparará como un endemoniado contra la soldadesca, desde la terraza del Ministerio de Hacienda.»

Bebiendo su potrillo con delicadeza, con voz de hombre educado del sur de Chile, con el pulgar derecho estirado». ¹²

En las visitas sucesivas se habló de cierto Congreso Continental de la Cultura que se iba a celebrar en Chile a comienzos del año siguiente, al que en principio Edwards se sumó con entusiasmo. «Después de la primera y algo formal convocatoria, empecé a asistir disciplinada, puntualmente, a reuniones en las oficinas de la revista *Pro-Arte*, que se encontraban en un edificio vetusto, comido por los ratones, de la calle Miraflores al llegar a la Alameda».

Pese a las supuestas ratas, el desfile de figuras que recuerda que pasaban por esas oficinas es impresionante: Benjamín Subercaseaux con una negra capa con forro de color rojo que haría palidecer de envidia a Barnabás Collins y una voz de actor teatral que retumbaba en todos los confines; Marta Jara, los poetas que solían reunirse en el café El Bosco y terminar sus noches en el Iris de algunas cuadras más abajo, Hugo Goldsack y Stella Díaz Varín, la furiosa revoltosa y bella colorina.

Marta Vergara también relata en sus memorias una escena en la que Bello está como fondo de pantalla. Los hechos suceden nada menos que en La Moneda. Un grupo reclama por ciertos presos políticos que se encuentran en huelga de hambre y exige ver al Presidente.

Allí se encuentra con otro grupo que andaba tras el mismo objetivo. En el forcejeo con las autoridades, intempestivamente aparece Arturo Alessandri, rodeado de una gran cantidad de edecanes y funcionarios, como un Júpiter tonante. Nos recibía para decirnos a gritos que éramos unos malagradecidos, que le debíamos esto y aquello y que, mientras a Ibáñez le habíamos lamido las botas, a él le provocábamos conflictos. (...) Cuando llegó a eso de las botas del general, no me pude contener y le dije a la gente en tono imperativo: «Nos vamos». No

quería oír más. —¡Y todos ustedes pueden caer presos! ¡Y usted también, señorita! —agregó, amenazándome directamente. —¡Ahora mismo, si usted quiere! —le contesté frenética. Hizo un gesto de hombros y se entró. Pero uno de sus secretarios, ahora muerto, en un impulso arratonado me detuvo gritando: —¡Pues se queda! Hicieron salir a los demás y a mí me dejaron detenida, sola en la sala. La situación era grotesca. (...) Ignoro cuánto tiempo estuve ahí encerrada, pero no creo que fuera mucho. Como de no inventarla no había causa de arresto y como el Presidente, a pesar de su alto rango, se acarrearía algún reproche al detenerme, sospecho que incluso se molestó por la iniciativa del subalterno, porque entró muy alterado a gritarme que me fuera, y para mayor satisfacción y realización rápida, me dio un empujón al abrirme la puerta. No caí, pero fui a dar al corredor de la escalera. Después del empujón vino el portazo.

En el patio, concluye, fue ayudada por algunos de los miembros del otro grupo que velaba por la misma causa, encabezados, por cierto, por Enrique.

Desenfocado y libre

Casi no he encontrado en la prensa referencias a su muerte. Apenas una pequeña nota de una poco conocida publicación llamada *Meridiano*, al parecer de la Universidad de Chile, donde se desempeñó años dando «vida al papel cansado de las oficinas», en las hermosas palabras de Jorge Teillier, que trabajó con él. Claro, 1974 no es un año para reconocimientos ni halagos a nada que huelga a cultura ni a décadas recientes.

En mayo falleció en Berlín Enrique Bello Cruz, escritor y periodista al que debe Chile un decenio de la mejor y más perdurable revista de actualidad cultural publicada en nuestro país: «Pro-Arte». (...) ya llegó el momento de decir que fue la figura más alta y la más importante como periodista de arte, en lo que va corrido

¹² Jorge Edwards, *Los círculos morados. Memorias 1*. Santiago: Lumen, 2012, 353.

de la historia de la prensa nacional. La clara prueba de esta afirmación está en las páginas ejemplares y deslumbrantes de «Pro-Arte», de «Ultramar», de la «Revista de Arte» y del «Boletín» de esta Universidad, publicaciones todas que dirigió con maestría eximia y el sello inconfundible de su alta espiritualidad y vastísima cultura. ¿Qué fue «Pro-Arte»? La expresión de la calidad humana y cultural de Enrique Bello, vertida en un periodismo de la más alta jerarquía. Durante dos lustros constituyó un notable «mirador universal»; un prodigio de información constantemente renovado. Desde sus páginas nos llegaba en citas precisas el pulso del mundo. Y nuestra información en materia literaria, artística, teatral, cinematográfica vino a través de las miradas de muchos sagaces y sensibles observadores tan lúcidos como esclarecidos. Esta revista, ejemplo de una realidad sin vacación ni reposo en el arte de escrutar los hechos más significativos de la cultura, es ciertamente una suerte de milagro, a la vez que, de hazaña heroica, en el medio un capitalino y nacional, donde nunca antes ni después se produjo una publicación de tanta durabilidad y tan invariable nivel de calidad en el campo del periodismo de alta cultura.¹³

Todo parece indicar que las revistas culturales son como las religiones, que, a causa de sus propias iglesias, que las institucionalizan, terminan por perder su vitalidad y el espíritu libre. Las revistas deben ser religiones sin parroquia, como a Enrique Bello le habría gustado ser... Y si al inicio de estas líneas se dijo que en el principio era la revista, es hora de esgrimir, como santo Tomás, la idea del motor primero. Aunque tengo que confesar que prefiero la manera en que Borges lo expresa en su poema «Ajedrez»:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. ¿Qué
Dios detrás de Dios la trama empieza de polvo
y tiempo y sueño y agonías?

Y si siempre hay alguien detrás, en el caso de revistas tan importantes como *Pro-Arte*, ese hombre fue Enrique Bello. Solo que, junto con esforzarse para que sus páginas contuvieran la mejor y más amplia selección del acontecer cultural de Chile y el mundo, él prefirió conservar para sí un perfil

sutil alejado del primer plano. Mientras más desenfocado, más cerca de la libertad de espíritu que pareció ser su verdadera religiosidad.

Cecilia García-Huidobro, periodista y magíster en Literatura de la Universidad Católica de Chile, es académica de la Escuela de Literatura Creativa UDP.

¹³ «Enrique Bello», *Meridiano* 1, 1974, 96.

La extirpación de idolatrías: un lavado de cerebro precoz

Martín Lienhard



En el proceso de colonización de la América destinada a ser «española», los misioneros católicos eran los encargados de someter ideológicamente a los nativos. A los ojos del Estado colonizador, lo que obstaculizaba la capitulación definitiva de los autóctonos era su religión o, como ellos lo expresaban, su «idolatría». Había, por lo tanto, que «evangelizarlos» y, en primer lugar, extirparles el recuerdo de sus tradiciones. En tanto metáfora, la extirpación —como, en el siglo XX, el lavado de cerebro— ilustra gráficamente la violencia que implica una operación que el escritor y antropólogo peruano José María Arguedas (1984, 41-47), en su poema quechua «Huk doctorkunaman qayay» [Llamado a algunos doctores], describió con la fórmula *huk umawansi umaykuta kutichingaku*: «Dicen que (...) nos han de cambiar la cabeza por otra».

«Extirpar» las idolatrías significa borrar el recuerdo de las tradiciones y prácticas ancestrales de los nativos para poder colocar en su lugar la ideología del colonizador. El primer paso que había que dar para neutralizar su «idolatría» —o, más exactamente, para extirpar las raíces de la identidad ancestral— era investigarla en detalle. Muchos misioneros y otros actores de la conquista y colonización se transformaron en antropólogos *avant la lettre*,¹ observando en detalle los rituales y documentando —en español o en lenguas nativas— las tradiciones orales de

¹ Es en este contexto que nace, en tanto ciencia al servicio del colonizador, la antropología moderna.

La afirmación de una práctica de sacrificios humanos por parte de los incas contribuye a justificar a posteriori la conquista española.

los indígenas. En Mesoamérica, los misioneros, reconociendo que la destrucción de los libros antiguos fue un error, encargaron su recreación a los depositarios-documentalistas de los saberes antiguos. Los nuevos códices, coloniales, acompañan las inscripciones glíficas con explicaciones en náhuatl, en otros idiomas mesoamericanos o en español. El conjunto de estas iniciativas desembocó en una extensa biblioteca de monografías, de «historias» de tal reino o de tal población.

Quien con mayor pasión se dedicó a un trabajo de esta índole fue sin duda fray Bernardino de Sahagún, en México. El fraile franciscano pasó varias décadas interrogando a los depositarios de todos los saberes nahuas antiguos para construir, a partir de sus testimonios y con la ayuda de sus discípulos del Colegio de Tlatelolco, una enorme enciclopedia bilingüe e intercultural de la cultura nahua, materializada en los doce libros del famoso *Códice florentino*.

También en los Andes centrales, en el área de lo que fue el imperio inca, varios historiadores o antropólogos improvisados —entre ellos Cieza de León, Juan de Betanzos, Polo de Ondegardo y Cristóbal de Molina— se dedicaron a recoger las tradiciones mítico-históricas locales y a investigar las religiones autóctonas. A diferencia de sus colegas que trabajaban en Mesoamérica, ellos no disponían de documentos autóctonos escritos; su fuente única eran los depositarios de las tradiciones orales, entre ellos los famosos *kipukamayuc*, los especialistas de los *kipus*.

En el área andina, contrariamente a lo que sucedió en Mesoamérica, los agentes españoles del rescate escritural de las tradiciones narrativas orales autóctonas (siglos XVI-XVII) no parecen haberse preocupado de archivarlas en las lenguas de sus informantes. Por eso mismo, el famoso manuscrito quechua de Huarochirí (Arguedas, 1966; Urioste, 1983; Taylor, 1987; Salomon, 1991) llama mucho la atención de los estudiosos. Procedente de una zona relativamente cercana a Lima, muy alejada del Cusco en términos geográficos y culturales, este texto de comienzos

del siglo XVII fue redactado, sin lugar a dudas, por un letrado indígena, un escriba al servicio del famoso «extirpador de idolatrías» Francisco de Ávila, cura de San Damián. El texto ofrece toda una serie de relatos míticos protagonizados por huacas —héroes míticos o divinidades— como Cuniraya Viracocha, Pariacaca o Chaupinamca. También presenta una etnografía de Huarochirí que enfatiza la persistencia de los cultos ancestrales. Los párrafos liminares del manuscrito sugieren que su redactor, sin dejar de cumplir con la tarea de revelar la persistencia de la idolatría indígena, perseguía también otro objetivo: el de archivar las tradiciones locales para las futuras generaciones de «indios». En estos párrafos se expresa, en efecto, el desconuelo ante la erosión de la memoria indígena y la voluntad de conservarla para que no se siga perdiendo la experiencia (*kawasasqa*: la «vida») de los antiguos. Podemos afirmar que, en ellos, un «indio» se está dirigiendo a otros «indios». Si, por el empleo del quechua y su enunciación marcadamente oral, este texto resulta mucho más «indígena» que cualquiera de los que confeccionaron los historiadores-antropólogos españoles improvisados, no se puede soslayar que sus rasgos básicos, en términos comunicativos, son semejantes. Basado en una información indígena, el relato del redactor anónimo de Huarochirí, letrado indígena al servicio de un extirpador de idolatrías, se destina, en efecto, a las autoridades coloniales o, más concretamente, a los extirpadores de idolatrías.

Otro tipo de documentos que a veces dan un espacio relativamente importante a las cosmovisiones y a la palabra de los autóctonos son las *Relaciones* que «Su Majestad» mandó hacer a partir de 1577 en todas las provincias de su imperio americano.² Particular interés tienen las respuestas a la pregunta n. 14 del cuestionario que sirve de base a esas relaciones: «Cuyos eran en tiempos de su gentilidad, y el señorío que sobre ellos tenían sus señores y lo que tributaban, y

² La instrucción pertinente se encuentra, por ejemplo, en Acuña (1986), 13-19.

las adoraciones, ritos y costumbres, buenas o malas, que tenían» (Acuña, 1986, 16; cursivas mías). En algunos casos particulares, por ejemplo el de Tezcoco (México), la respuesta a esa pregunta toma la forma de un pequeño tratado –casi 40 páginas en una edición moderna– de la religión y la ritualidad local.

Autor de la relación aludida es Juan Bautista Pomar, un letrado mestizo descendiente, por línea materna, del rey de Tezcoco Nezahualpilli. Ejemplo de una respuesta más expeditiva a la pregunta n. 14 es la que encontramos en la «Descripción de la provincia de Vilcas Guamán» que redactó Pedro de Carbajal en 1586³ y que contiene observaciones interesantes sobre la religión y la ritualidad inca –en particular los sacrificios de niños– en Vilcashuaman, provincia del actual departamento de Ayacucho:

... aquí esta fundada una plaza muy grande que pueden caber en ella muy bien mas de beynte mill ombres. La qual mandó el ynga hacer a mano y cegó una laguna muy grande que allí abia para este efecto. En frente desta cassa del sol esta un terraplén o cercado de cantería de cinco estados de alto y tiene su escalera de piedra muy bien hecha y labrada a manera de teatro donde el ynga en persona salía a ser visto y encima estaban dos sillas grandes de piedra cubiertas entonces de oro donde el ynga y su muger se sentaban como en tribunal y de allí adoraban el sol (...). Los sacrificios que hacía era en esta manera. Que al hacedor de todas las cossas que llamaban ticsi Vira Cocha Ynga ofrecía dos criaturas muy limpias sin mancha ni lunar y muy hermosas y escogidas y estas se las trayan muy conpuestas, y adereçadas a su usança con lindos bestidos ofrecíanlas como [ilegible] y matábanlas degollándolas. Y luego hacían sacrificio al sol con otras dos criaturas en la misma forma y luego a la tierra, que llamaban pacha mama, a las dos criaturas por la misma orden. Y luego ofrecían al rrayo, que llamaban *catoylla* y por otro nombre *illapa* [transcripción y cursivas mías].

La información que contiene este fragmento no se basa en la observación directa, puesto que en 1586, dos generaciones después de la irrupción de los españoles, los sacrificios humanos descritos

por Carbajal, si es que alguna vez existieron, no pueden ser sino un recuerdo algo remoto en la memoria de los informantes o un elemento de una narrativa tradicional. Además, y esto quizás sea más importante, el autor de la relación de Vilcashuaman, siguiendo la orientación que el virrey Toledo impuso a partir de 1572, enfatiza constantemente la naturaleza tiránica, violenta y «usurpadora» del gobierno inca. La afirmación de una práctica de sacrificios humanos por parte de los incas contribuye a justificar a posteriori la conquista española y, también, la necesidad de «extirpar» una religión que supuestamente patrocina semejante barbaridad.

En el Perú, los catecismos y otros manuales compuestos a partir del Concilio limense de 1583 fueron un instrumento fundamental para operar el «cambio de cabeza» de los autóctonos. Es significativo que la producción de libros impresos en el Perú comience con una obra como *Doctrina cristiana y catecismo de los indios* (1583), un trabajo que no oculta la índole coercitiva de la evangelización.⁴ En la parte segunda del «Símbolo» que figura en esta obra hay un juego de preguntas y respuestas; de hecho un juego monológico porque el que pregunta es el mismo que el que contesta –en rigor la Iglesia católica; las preguntas no sirven sino para justificar la exposición del dogma cristiano. Una pregunta típica –y central– es la siguiente:

P. Pues el sol, la luna, las estrellas, el trueno, las cumbres de los mo[n]tes, y los rios, fuentes, [el «agua hirviendo»] y tierra fertil, y las otras cosas, que adorauan los Indios viejos no son Dios?

P. Ma chayca, inti, quilla, coyllorcuna, catoylla,⁵ apachitacuna, mayucuna. Pucyucuna, timpuc yacu,⁶ camacpacha, llapa ymaymana machuy quichiccuna muchasca, chay chaycunaca manachu Dios? (Doctrina 1583, 31)

4 El impresor es el italiano Antonio Ricardo (cuyo apellido verdadero era Ricciardi).

5 En el fragmento de la «Descripción de la provincia de Vilcas Guamán» de Pedro de Carbajal que reproduce más arriba se explica que *catoylla* –igual que *illapa*– es el rayo. En el quechua actual, *qatuylla* designa el planeta que conocemos con el nombre de Mercurio.

6 El original en español de esta pregunta no menciona el *timpuc yaku* que figura en la versión quechua. Podemos suponer que fue agregado por alguno de los informantes que colaboraron con los misioneros para formular las respuestas a las preguntas previamente determinadas. *Timpuc yaku* se llama –en quechua «chanka» o «ayacuchano»– a las aguas termales; como lo dice un cuento quechua actual del valle de Sondondo (Lucanas, Ayacucho), existe la creencia de que esa agua es capaz de comerse a los bañistas incautos.

La pregunta parece corresponder a la sorpresa manifestada por un representante de la tradición andina cuando se le insinúa que los elementos listados podrían no ser «divinidades». Sin embargo, al ser planteada por quien la va a contestar, no pasa de ser una pregunta retórica. La respuesta, perfectamente previsible, es que los elementos mencionados —«divinidades» del cosmos andino— no son Dios, y que Dios —el único, el de los cristianos— los creó.

En otro texto eminentemente monológico que figura en el *Símbolo católico indiano, en el qual se declaran los misterios de la fe* [...] de Luis Hierónimo de Oré (Lima, 1598), el personaje que contesta las preguntas hechas por él mismo se dirige retóricamente a las «divinidades» andinas:

O tu sol hermoso, luna clara y resplandescientes
estrellas, soys vosotros, por ventura, Dioses?
Altos cerros, ydolos y guacas, dezidme soys
Dioses? (107r)

Yau çumac inti, canchac yurac quilla
Coyllurcunapas, ñichic, Dioschu canqui?
Orcocunapas, huaca, vill[c]acuna⁷
Camchu Dios canqui? (112v)

Aquí también, la respuesta, perfectamente previsible, es no. Hay un solo Dios, y es él quien creó todos los elementos del cosmos natural. En cuanto a las o los huacas (*waka*) o huillcas (*willka*), designaciones que aluden —simplificando mucho— a las manifestaciones en el paisaje de los antepasados míticos fundadores de linajes, se trata, según el catecismo, de creaciones del diablo, personaje que los misioneros designan en quechua con el nombre de *supay*, originalmente el dios andino del inframundo. En otro pasaje del *Símbolo* de Oré, el blanco del discurso extirpador son los mitos de origen incaicos o andinos:

Por ventura nascen de las piedras hombres? o nasce[n] por si mesmos en las quebradas o en los valles? o por ventura las piedras engendran hombres? o las cuevas paren hombres? o suelen ser producidos sin tener padre que los engendre, y si tener madre q[ue] los conciba y p[ar]a?

⁷ En los discursos de la evangelización y la extirpación de las idolatrías, *huaca* (*waka*) suele formar pareja con *huillca* (*willka*). Estos términos remiten, simplificando mucho, a los ancestros míticos. Para los misioneros, son «ídolos».

suelen nascerse ellos por si mesmos? Claro està que no, y que dezir esto no es verdad sino cuento y mentira, y fabula sin fundamento, dicha por algunos viejos hechizeros y desatinados. Pero la verdad desto es, que todos somos hijos de dos personas, de Adam y de Eua y todos procedemos dellos (107r).

Rumimantachu runa pacarinman?
Huaycumantachu, runa lloccsimunman?
Maycan runapas, rumip yumascanchus
Cauçarimunman?
Runacunaca, cacap huachascanchus?
Mana yayayoc pay camalla cacchus?
Mana mamayoc mana pip huachascan
Ricurimucchus?
Manam checachu, llulla simim chayca:
Umup simin, laycap rimayninmi,
Machup yuyascan, rucup muspascanmi
Chay villakuyca
Checan simica, checan rimaycaymi:
Diosmi rurarcán, caricta, huarmita,
Yscayninmanta Adam Euamantam
Tucuy miranchic.

(113v-114r)

A través de sus preguntas retóricas, el hablante —la Iglesia— pretende desmontar el mito de origen inca. Todas sus versiones conocidas, aunque no coincidentes en cuanto al lugar donde se originó la estirpe inca, lo describen como un lugar rocoso: las ventanas de Tambotoqo, en el Cusco, o la piedra Titicaca en la Isla del Sol, en medio del enorme lago conocido, hoy, como el lago Titicaca. A ese mito andino, la Iglesia opone el mito judeocristiano. Pero no se trata de una mera sustitución de mitologías sino de esa operación que el hablante poético en el poema de Arguedas califica de un «cambio de cabeza» y que podríamos calificar, también, de lavado de cerebro. Al abandonar su cosmovisión ancestral a favor del mito cristiano, los autóctonos terminan transformándose en «colonizados»: en un colectivo dispuesto a someterse definitivamente a los nuevos señores.

En 1564, dos décadas antes de la publicación de los dos catecismos peruanos que acabo de mencionar, Sahagún, en la Nueva España (México), ayudado por cuatro de sus alumnos nahuas del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, redactó los *Colloquios y doctrina christiana con que los doze frayles de San Francisco enbiados*

«Esta manera de hablar hácesenos muy nueva y esnos muy escandalosa...»

por el Papa Adriano sexto y por el Emperador Carlos quinto conuertieron a los indios de la nueva España en lengua Mexicana y Española. Se trata, supuestamente, del protocolo de un encuentro formal, en 1524, entre, por un lado, los doce franciscanos enviados por la corona española y el Vaticano para la evangelización de los nativos y, por otro, los principales de México. Si la historicidad de este encuentro está en discusión,⁸ el diálogo hispano-nahua que pone en escena sí tuvo lugar. La mayor parte del texto está dedicada a la exposición, por parte de los franciscanos, de los fundamentos históricos y teológicos de la doctrina cristiana, pero en dos capítulos se cede la palabra a los principales mexicanos y a los «sátrapas» de la religión autóctona para presentar su cosmovisión y la dificultad que experimentan para abandonarla, de la noche a la mañana, a favor de la religión importada por los españoles:

Aueisnos dicho que no conocemos a aquel por quien tenemos ser y vida y que es Señor del cielo y de la tierra. Ansí mismo dezís que los que adoramos no son dioses. Esta manera de hablar hácesenos muy nueva y esnos muy escandalosa; espantámonos de tal decir como éste, porque los padres antepasados que nos engendraron y que nos regieron no nos dixeron tal cosa; mas antes ellos nos dexaron esta costumbre que tenemos de adorar nuestros dioses, y ellos los creyeron y adoraron todo el tiempo que biuieron sobre la tierra; ellos nos enseñaron de la manera que los abíamos de honrar; y todas las ceremonias y sacrificios que hazemos ellos nos enenseñaron; dexáronnos dicho que mediante esto biuimos y somos y que estos nos merecieron para que fuésemos suyos y los seruíésemos en innumerables siglos antes que el sol començase a resplandecer ni a aver día; ellos dixeron que estos dioses que adoramos nos dan todas las cosas necesarias a nuestra vida corporal: el mayz, los frisoles, la chia etc; a estos demandamos la pluuija para que se crien las cosas de la tierra (Sahagún, 1949, 62).

El coloquio hispano-nahua puesto en escena por Sahagún puede parecerse, hasta cierto punto, al juego monológico de preguntas retóricas y respuestas que se halla en los catecismos peruanos, pero, a diferencia de estos, el discurso nativo, tal como está reproducido o recreado en el documento nahua, dialoga con el de los misioneros católicos, si no de igual a igual, al menos sin caricaturización previa. El intelectual, aquí, conserva las prerrogativas que siempre suele reivindicar, en particular la de ser dueño de la verdad, pero autoriza, sin censurarla, una mínima intervención del «otro».

Para «reeducar» a los que aceptaban la sumisión, su transformación en colonizados, los misioneros se servían de la enseñanza, repetida hasta el cansancio, de la cosmovisión, la mitología, el ritual y la iconografía del cristianismo católico; un método que hace pensar en el famoso masaje mediático del semiólogo norteamericano Marshall McLuhan. La obra más popular de MacLuhan iba a llevar un título que resume su contenido: *The medium is the message*, «el medio es el mensaje». Pero sucedió, como lo explicó Eric McLuhan, el hijo mayor de Marshall, que el tipógrafo, por error, tecló *The medium is the massage*, «el medio es el masaje». Encantado con esta fórmula que expresaba perfectamente su pensamiento, McLuhan la dejó como título de su obra.⁹ Los textos –catecismos, «símbolos», etc.– usados en las campañas de evangelización, la coreografía bizantina descrita en detalle por Luis Hierónimo de Oré y las imágenes que decoran las iglesias católicas en la América hispánica¹⁰ podrían haberle servido de ejemplo para explicar el sentido del concepto de

9 «Actually the title was a mistake. When the book came back from the typesetter's, it had on the cover 'Massage' as it still does. The title was supposed to have read 'The Medium is the Message' but the typesetter had made an error. When Marshall saw the typo he exclaimed, 'Leave it alone! It's great, and right on target!' Now there are four possible readings for the last word of the title, all of them accurate: 'Message' and 'Mess Age', 'Massage' and 'Mass Age'». Eric McLuhan, www.marshallmcluhan.com/common-questions.

10 Sobre este tema, ver el excelente libro de Teresa Gisbert (1999), *El paraíso de los pájaros parlantes*.

8 Ver Klor de Alva (1982).

El discurso nativo (...) dialoga con el de los misioneros católicos, si no de igual a igual, al menos sin caricaturización previa.

masaje mediático.

Estos textos, esas coreografías y esas imágenes, en efecto, tienen como función preponderante la de «masajear» el imaginario y el propio cuerpo de los autóctonos hasta que estos se hayan compenetrado del todo con el *medio cristiano colonial*, sin importar en definitiva el «mensaje» preciso vehiculado por ese medio. Lo que permite afirmarlo es que muchas tradiciones orales indígenas posconquista muestran que los indios supuestamente cristianizados, si bien se sometieron al *masaje* cristiano, no solían prestar gran atención al *sentido original* de los discursos verbales, coreográficos e icónicos. Un pequeño ejemplo de ello es el mito quechua de Adaneva que Alejandro Ortiz Rescaniere descubrió en Vicos (Áncash) en 1965. Como los nombres de Adán y de Eva, en los catecismos quechuas, aparecen casi siempre yuxtapuestos,¹¹ la tradición de Vicos hizo de ellos un personaje único, un dios: el teyta Adaneva. En este mito, Adaneva rapta, enamora y embaraza a la Virgen Mercedes, engendrando así a Mañuucu, dios hijo de dioses (Ortiz Rescaniere, 1973, 7-12). El mito de Adaneva aprovecha, sacándolos de su contexto original, nombres y motivos del Antiguo y del Nuevo Testamento para combinarlos, como acabamos de ver, no arbitrariamente pero a su manera.

Había, sin embargo, grupos irreductibles que no cedían al masaje de los «intelectuales orgánicos» de la Iglesia católica. Contra esos grupos, precisamente, se dirigían las campañas antiidolátricas más represivas, más inquisitoriales. Mucho antes de que se vuelva común hablar de «extirpación de las idolatrías», la represión violenta de los cultos ancestrales ya estaba a la orden del día. Un caso famoso es, en el virreinato del Perú, la campaña de represión contra el *taki onqoy* («enfermedad del canto y la danza»), un movimiento de los años 1560 protagonizado por sacerdotes-bailarines que «resucita», a pocas

décadas de la ocupación española y paralelamente a la resistencia de los incas de Vilcabamba, las deidades andinas tradicionales, las/los huacas (*waka*). Casi toda la información que existe sobre el *taki onqoy* se encuentra en las probanzas realizadas en 1570, 1577 y 1584 a raíz de las solicitudes de promoción jerárquica del ambicioso clérigo Cristóbal de Alborno. A los testigos movilizados por el solicitante —básicamente amigos o colaboradores suyos— les tocaba enfatizar el insigne mérito que ganó en tanto visitador eclesiástico en la campaña de aniquilación de esa «secta» o «idolatría». Muy repetitivos, los testimonios se apoyan en términos de contenido e incluso de formulaciones concretas a lo que sugiere, en su versión inicial, la pregunta n° 4 de esas probanzas: «... si saben quel dicho Cristóbal de Alborno (...) descubrió entre los dichos naturales la seta y apostasía que entre los naturales se guardaba del Taki Ongo, por otro nombre Aira, que hera que muchos de los dichos naturales predicavan que no creyesen en Dios ni en sus mandamientos y que no creyesen en las cruces ni ymágenes ni entrasen en las iglesias, y que se confesasen con ellos y no con los clérigos (...) y que ellos venían a predicar en nombre de las guacas Titicaca, Tiaguanaco y otras setenta, y que ya estas guacas avían vencido al Dios de los cristianos y que ya era acabada su mita...».¹² Enfatizando que ese movimiento no era simplemente la continuación, en secreto, de la religión campesina tradicional, sino una forma nueva de la misma, el clérigo Luis de Olvera declara en el Cusco en 1577 que

las dichas guacas ya no se encorporaban en piedras ni en árboles ni en fuentes como en tiempo del Inga, sino que se metían en los cuerpos de los indios y los hacían hablar. Y de allí tomaron a temblar diciendo que tenían las guacas en el cuerpo, y a muchos de ellos los tomaban, y pintaban los rostros con color colorada y los ponían en unos cercados, y allí iban los indios a

11 Es el caso, por ejemplo, del texto apenas citado: *Diosmi rurarcán, caricta, huarmicta / Yscayninmanta Adam Euamantam / Tucuy miranchic*. Dios es quien hizo al hombre, a la mujer; / A partir de ambos, de AdanEva, / Multiplicándolo todo.

12 Millones (1990), 63-64. *Mita* (quechua): tiempo, período.

los adorar por tal guaca e ídolo que decía que se le había metido en el cuerpo, y les sacrificaban carneros, ropa, plata, maíz y otras muchas cosas; los cuales predicaban grandes abominaciones contra Dios Nuestro Señor y contra nuestra religión cristiana, que por su prolijidad no se escribe aquí; lo cual este testigo sabe porque en la dicha provincia de Parinacocha lo vió y entendió ser así y lo haber corregido por su parte el año de sesenta y cuatro, donde hizo informaciones y entendió el dicho error y apostasía haber cundido por todo el reino...¹³



Felipe Guamán Poma de Ayala, f. 675/689

La novedad más llamativa del ritual del taki onqoy es el *fenómeno del trance y la posesión* que Olvera evoca a su manera. En vez de manifestarse (o incorporarse) en ciertos elementos del paisaje (piedras, manantiales, árboles), las huacas, metiéndose en los cuerpos de sus sacerdotes-danzantes y hablando a través de sus voces, se hacen portátiles, facilitando así la difusión espacial de su «mensaje». En 1570, en la ciudad de Huamanga, Gerónimo Martín había declarado

que adorando las dichas guacas y haciendo las ceremonias que los dichos inventores y maestros de las dichas guacas les decían que hiciesen, les iría bien en todos sus negocios y ternían salud ellos y sus hijos, y sus sementeras se darían bien, y si no adoraban las dichas guacas, y hacían las dichas ceremonias y sacrificios que les

predicaban, se morirían, y andarían las cabezas por el suelo y los pies arriba, y otros tornarían guanacos, venados y vicuñas y otros animales, y se despeñarían desatinados, y que las dichas guacas harían otro nuevo mundo y otras gentes, y que esto verían ellos cómo sucedía así volviendo ellos a las dichas guacas Tiaguanaco, Titicaca y a las demás que los habían enviado, cuyos mensajeros ellos eran.¹⁴

Las declaraciones de Martín permiten entender que el taki onqoy era un movimiento mesiánico anticolonial; un movimiento que ofrece similitudes con otros análogos que surgieron en África en el siglo XX, en la época de la descolonización. Las autoridades españolas estimaban —con razón— que el taki onqoy amenazaba con anular todo lo que habían conseguido con su fatigoso «masaje» evangelizador: transformar a los autóctonos en «colonizados».

En cuanto a los campesinos de la región, tanto los misioneros católicos como los sacerdotes del taki onqoy les prometían el paraíso (si seguían sus órdenes) o el infierno (si las ignoraban). Los autóctonos se encontraban, pues, «entre dos fuegos». En la región donde surgió este movimiento, básicamente la que tenía Huamanga (Ayacucho) como capital, parece que la mayoría de la población optó por seguir a los líderes mesiánicos locales. Lo pagaron sufriendo castigos ejemplares. Los indios comunes, y citaré un ejemplo concreto, «fueron encorçados y açotados y condenados a que sirviesen perpetuamente a la yglesia de su pueblo de Morocolla, y que junto a ella hyziesen sus casas, y truxesen señales de colores que fuesen cruces, los ombres en las mantas y las mugeres en las lliquillas [llikillas: mantas], y que los curas los yndustriasen en las cosas de nuestra santa fe católica».¹⁵

Cuando los «reos» eran caciques o principales, eran condenados a cierta cantidad de azotes, a pagar una multa, a participar, con su gente, en la construcción de una iglesia y a costear la armazón de madera, las puertas, etc., del edificio.¹⁶ Además de estos y otros castigos semejantes, se les quemaron, rompieron o rasgaron todos sus objetos de culto (sus «inmundicias», como consta en algunas probanzas): huacas, huillcas, illas,

14 Íd., 129-130.

15 Íd., 260.

16 Íd., 268-269.

13 Íd., 176-177.

guaquillas, llamayllas, ocollaguaca, caquias, charpas, mamasaras, illapas, usnos, «Guamán inga, que es una pluma de halcón», etc.¹⁷ A los «takiongos» les esperaba, por lo tanto, la destrucción de su patrimonio sagrado y toda una serie de castigos que amenazaban su salud y/o su reputación: la deportación y asignación a residencia, los trabajos forzados, el lavado de cerebro, la obligación de llevar un signo distintivo (como los judíos en el Tercer Reich). Los autóctonos entendieron a su manera los objetivos que tenía la persecución española. En las actas de un juicio antiidolátrico de 1656 en Cajatambo, por ejemplo, leemos que los testigos indígenas afirmaron que temían que «los Viracochas españoles (...) les quitasen sus muelas» (Duviols, 2003, 188).

El cronista quechua Felipe Guamán Poma de Ayala, habitualmente un crítico feroz de los abusos constantes cometidos por los hombres del evangelio, alaba a Albornoz (con quien parece haber colaborado en la época del *taki onqoy*) por su honestidad y su lucha inquebrantable contra los enemigos del cristianismo:

Cristóbal de Albornós, vesitador general de la santa Iglesia: éste fue bravo juez y castigó a los padres cruelmente, a los soberbiosos, y castigó a los demonios, guacas, ídolos de los indios, y lo quebró y quemó, y corozó a los hicheceros indios-indias, y castigó a los falsos hicheceros y taqui oncoy, illapa [rayo], chuqui ylla [talismán de oro fino], guaca bilca, zara ylla [talismán del maíz], llama ylla [talismán de la llama], chirapa [lluvia con sol], pacha mama [tierra madre], pucyo yaycusca [enfermo por haber entrado a un puquial], uaca bilca macaskan oncoycuna [id. por haber golpeado huacas o huillcas], sara ormachisca [id. por haber hecho caer maíz], papa urmachisca [id. por haber hecho caer papas], ayap chasca [id. por un cadáver]. De todo castigó este bravo juez (Poma, f. 676 [690])

Guamán Poma, defensor de los indios y gran crítico de la actuación de la mayoría de los eclesiásticos en el Perú, apoya —así lo sugiere el pasaje citado— la campaña de «extirpación de las idolatrías» (que todavía no se llama así)¹⁸

17 Ver en Millones (1990), «Relación de la visita de extirpación de idolatrías», 255-296.

18 Cristóbal de Albornoz le propuso a Cristóbal de Molina, famoso quechista, acompañarlo en una visita en tanto «lengua que fuese una red barredera que no quedase cosa de hechizería e ydolatría que no se *des-tirpase*». Pedro M. Guibovich Pérez, en Millones (1990), 28; cursiva mía.

que va realizando Albornoz, aunque no ignora que este trabajo lleva fácilmente a prácticas corruptas como en el caso de Juan Cocha Quispe, «yndio bajo Quichiua», quien destruyó, por mandato de Albornoz, todas las huacas y otros objetos sagrados de los demás, pero escondiendo «lo suyo». A partir de ese acto de *colaboración* (con el enemigo) se hace curaca, principal, rico y poderoso, pudiendo incluso pasar su mando a sus hijos.

Creador del *hashtag* «extirpación de idolatrías» parece haber sido el «doctor» Francisco de Ávila, personaje muy controvertido y ejemplo, para Guamán Poma, de un eclesiástico abusivo y explotador. Conversando con tres ancianas que se quejan, ante él, de todos los abusos cometidos por ese extirpador de idolatrías por excelencia, Guamán Poma escucha y transcribe la conclusión que a estas señoras les inspira la actividad del «doctor» e, implícitamente, de todos los misioneros:

Las dichas tres viejas responde y dijo: «Señor, digo que mis agüelos antepasados deben de ser idúltras como gentiles, como españoles de Castilla y los romanos, los cuales se acabaron, aquéllos. En esta vida somos cristianos y bautizados. Y ansí agora a culpa del dotor adoraremos a los cerros o, si no, todos iremos al monte hoídos, pues no hay justicia en nosotros en el mundo, no tenemos quien se duela. Quizá se dolera nuestro Inca que es el rey»...

En otras palabras, las «tres viejas», cristianas «en esta vida» pero víctimas de los abusos y excesos del «extirpador», culpan a Ávila por el hecho de no haberles dejado ninguna alternativa al retorno a la religión tradicional, cuyas divinidades máximas son los espíritus de los cerros, llamados según la región *wamani(s)*, *apu(s)* o *achachila(s)*. La frase «todos iremos al monte hoídos, pues no hay justicia en nosotros en el mundo, no tenemos quien se duela» se volverá a escuchar, en los años 1980-1995, en las comunidades quechuas que vuelven a encontrarse «entre dos fuegos» que son, esta vez, el grupo supuestamente maoísta Sendero Luminoso y el ejército peruano. Interesante la mención, en este contexto, del Inca: «Quizá se dolera nuestro Inca que es el rey». Tal vez estemos aquí ante una temprana alusión a un relato semejante al que conocemos como «mito de Incarrí» (Inca Rey), un mito según el

cual el Inca (decapitado por los españoles) volverá cuando llegue su tiempo.¹⁹

En 1621, Joseph de Arriaga publica *Extirpación de la idolatría del Pirú* (Lima, Geronymo de Contreras), el manual clásico para la erradicación de los sistemas religiosos ancestrales. Además de sus instrucciones detalladísimas para la investigación de la idolatría, este texto, especialmente en su «Edicto contra la idolatría», muestra con qué medios se espera acabar por siempre con las culturas ancestrales:

Item de aquí adelante por ningún caso, ni color alguno, ni con ocasión de casamiento, fiesta del pueblo, ny en otra manera alguna; los Indios, y indias de este pueblo tocarán tamborinos, y baylarán, ny cantarán al vso antiguo, ny los bayles, y cánticos q'hasta aquí an cantado en su lengua materna; porque la experiencia a enseñado, q'en los dichos cantares invocavan los nombres de sus Huacas, Malquis, y del Rayo a quien adoravan, y al Indio que esta costitución quebrantare le serán dados cien açotes, y quitado el cabello con voz de pregonero que manifiesta su delito, y si fuere Cacique el que baylare, o cantare como dicho es; el Cura y Vicario de este pueblo escribirá la causa, y la remitirá al Illustríssimo Señor Arçobispo, o a su Provisor, con el dicho Cacique culpado para que le castigue.

No hay nada verdaderamente nuevo en las prácticas represivas de Ávila o en el manual de Arriaga. Como hemos visto, Alborno, según los testimonios recogidos, ya procedía del mismo modo. La novedad de las campañas de «extirpación de las idolatrías» es su sistematización, provocada, según Antonio Acosta, por la necesidad de ofrecer un empleo, un campo de acción a los clérigos sin trabajo o, más exactamente, sin una doctrina que pudieran explotar (Acosta, 1987). Las llamadas «visitas de idolatrías» desembocarían, en las décadas sucesivas, en un gran número de juicios contra quienes seguían practicando las religiones y la ritualidad del pasado prehispánico.

¹⁹ Este mito fue descubierto por Óscar Núñez del Prado en Qero (Cusco) y publicado en 1955. Un año más tarde, José María Arguedas publicó otra versión del mito que había podido recoger en Puquio (Ayacucho).

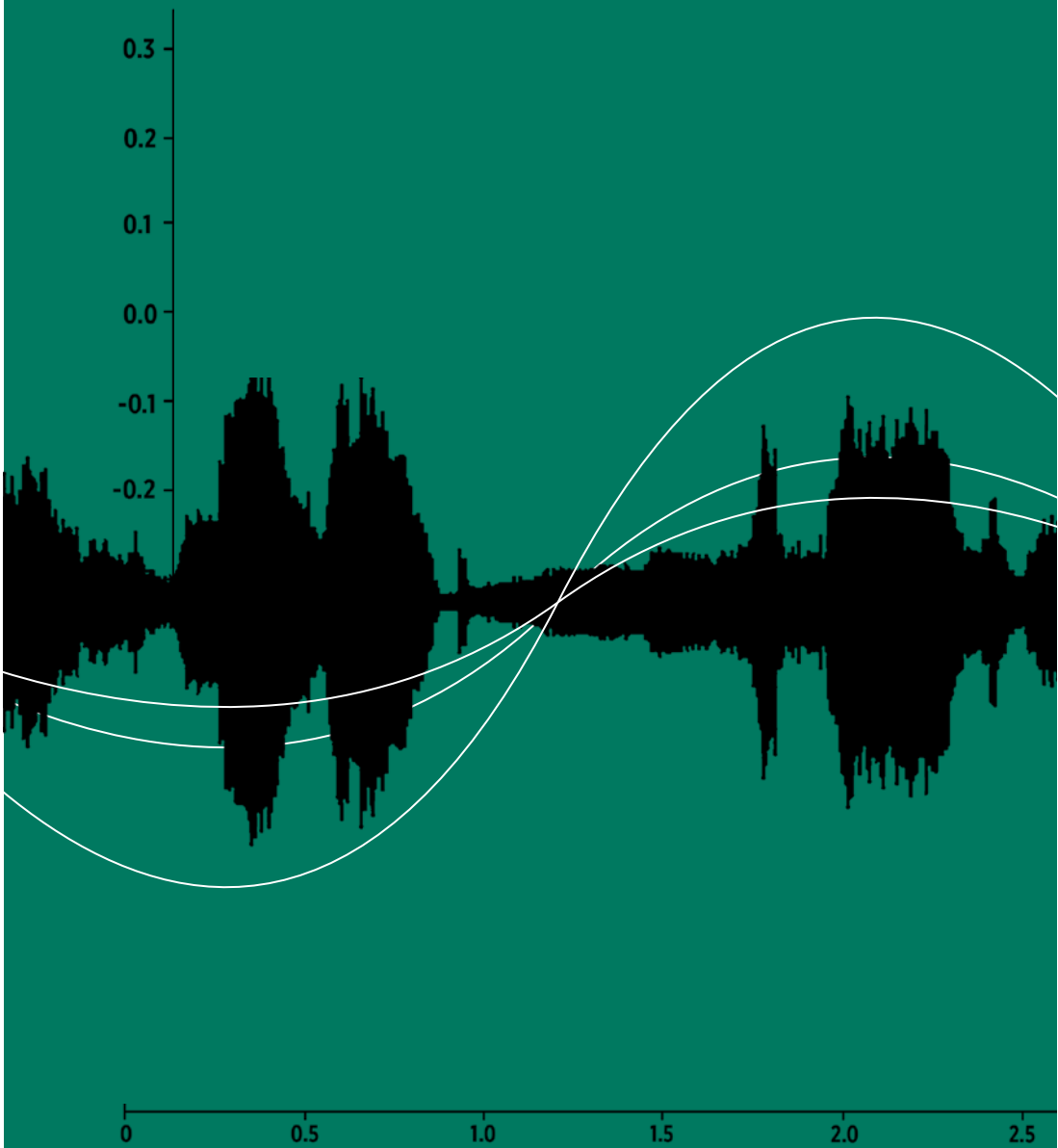
Bibliografía

- Acosta, Antonio (1987). «La extirpación de las idolatrías en el Perú. Origen y desarrollo de las campañas. A propósito de *Cultura andina y represión*, de Pierre Duviols», *Revista Andina* 5(1), 171-195.
- Acuña, René, ed. (1986). *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, t. III [contiene «Relación de la ciudad y provincia de Texcoco», ms. de San Gregorio, copia - por F. de A. Ixtlilxóchitl - de la relación perdida de Juan Bautista de Pomar, 21-113]. México, UNAM, nº 8.
- Arguedas, José María (1984). *Katatay/Temblar*. Lima, Horizonte.
- Arriaga, Joseph de (1621). *Extirpación de la idolatría del Pirú*. Lima, Geronymo de Contrera.
- Betanzos, Juan de (2015). «Suma y narración de los Incas». En Rodolfo Cerrón-Palomino y Francisco Hernández Astete, eds., *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo*. Nueva edición de la *Suma y narración de los Incas*. Lima, PUCP, 107-440.
- Carvajal [Carbajal], Pedro de (1586). *Doctrina christiana y catecismo para instrucción de los indios, compuesto por auctoridad del Concilio prouincial, que se celebró en la Ciudad de los Reyes, el año de 1583* (1584). Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo.
- Dioses y hombres de Huarochirí [quechua/español] (1966). Trad. J. M. Arguedas [ofrece también el texto de Francisco de Ávila «Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huarochirí, Mama y Chaclla...», 198-217]. Lima, Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos.
- Durán, fray Diego (1967). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* [siglo XVI], ed. Angel M. Garibay. México, Porrúa, 2 t., Biblioteca Porrúa 36-37.
- Duviols, Pierre (2003). *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*. Lima, IFEA-PUCP, 167-179.
- Gisbert, Teresa (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes: La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Olural.

- Klor de Alva, Jorge (1982). «La historicidad de los coloquios de Sahagún». *Estudios de Cultura Náhuatl* XV, 147-184.
- MacLuhan, Marshall, y Quentin Fiore (1967). *The medium is the message. An inventory of effects*. Corte Madera (CA), Gingko Press.
- Millones, Luis, ed. (1990). *El retorno de las huacas*. Lima, IEP/ SSP.
- Motolinía, fray Toribio de (1985). *Historia de los indios de la Nueva España* [1541]. Georges Baudot, Madrid, Clásicos Castalia 144.
- Oré, Luis Hierónimo de (1598). *Símbolo católico indiano, en el qual se declaran los misterios de la fe*. Lima, Antonio Ricardo.
- Sahagún, fray Bernardino de (1946). «Coloquios y doctrina christiana» [1564], con el título de *Sterbende Götter und christliche Heilsbotschaft*, textos en español y mexicano. Walter Lehmann, ed. y trad. al alemán. Stuttgart, Kohlhammer Verlag.
- (1956). *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ángel María Garibay, ed. México, Porrúa.
- (1979). *Códice florentino*. Facsímil del manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana (1575-1579). México, Gobierno de la República.
- Taylor, Gerald, ed. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí* (manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII) [quechua/español]. Lima, IEP/ Instituto Francés de Estudios Andinos, *The Huarochirí Manuscript. A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion* [inglés/quechua] (1991). Frank Salomon y Jorge L. Urioste, trads. Austin, University of Texas Press.

Dossier

(Nota de la traducción)





El haiku japonés en traducción

Arroz viejo para el año nuevo

Martín Felipe Castagnet

El haiku es fácil de reconocer y todavía más fácil de imitar, pero no necesariamente aquello que reconocemos o imitamos tiene que ver con el original japonés.

A modo de resumen: el haiku es un poema de 17 sílabas japonesas (*on*), divididas en tres versos de 5-7-5, con una palabra que indica la estación (*kigo*) y habitualmente con un corte que lo separa en dos partes (*kireji*). No utiliza rimas ni metáforas, sí comparaciones y repeticiones de sonidos. Deudor del budismo zen que le embebió Bashō en el siglo XVII, una vez que el haiku se independizó del *renga*, esta forma poética refleja lo efímero e impermanente del mundo natural, se despoja de lo artificioso y persigue el *aware*: la emoción profunda que lo exterior provoca en nosotros.

¿Cuántas de estas características persisten en la traducción del haiku? Las diferencias del japonés en relación al español pueden resultar abrumadoras: sin artículos ni distinción entre género y número; la flexión verbal no incluye persona; carencia de signos de puntuación, al menos en el japonés moderno temprano utilizado en haiku; diferentes niveles jerárquicos; uso extensivo de las onomatopeyas para describir tanto sonidos como sentimientos y acciones; abundancia de homonimia y convivencia de varios sistemas de escritura, incluyendo ideogramas. La diferencia que presupone el japonés en

oposición a otros idiomas románicos nos lleva a aceptar por adelantado esa pérdida, cuando podríamos cuestionarnos más las posibilidades que nos ofrece la traducción desde la lengua japonesa. Si hay traducciones que en otras tradiciones intentan conservar la rima por sobre el sentido, ¿por qué no considerar otras opciones de traducción que conserven lo que habitualmente se perdería?

Lo que me propongo aquí es ofrecer diversas posibilidades en torno a los elementos que considero centrales para el haiku japonés: cantidad de sílabas, disposición gráfica, *kireji* y *kigo*.

Cantidad de sílabas

Pese a que se repite que el haiku consta de diecisiete sílabas, nada podría ser más engañoso, al punto de constreñir por completo la práctica de esta forma poética en español.

Traducir un haiku a diecisiete sílabas castellanas es una arbitrariedad basada en una mala traducción. Las sílabas japonesas no se corresponden con nuestras sílabas sino con una unidad silábica menor, las moras. Veamos algunos ejemplos. *Sensei* tendría dos sílabas (*sen-sei*) pero cuatro moras (*se-n-se-i*), ya que las vocales y la silábica nasal /n/ cuentan como un sonido separado. Japón se dice *Nihon* o *Nippon*, que en español tendrían en ambos casos dos sílabas, pero que en japonés constan de tres (*ni-ho-n*)

Si se me permite el atrevimiento, dura una respiración y media, para que la complete el lector.

y hasta cuatro moras (ni-p-po-n). Asimismo, las vocales pueden cortas o largas, como en Tōkyō (to-u-kyo-u).

Cualquiera que haya intentado escribir un haiku en español, sea original o traducción, sabrá que es muy difícil hacerlo en diecisiete sílabas (ni hablar moras). No es una imposibilidad, pero sí una constricción excesiva que limita la naturalidad del lenguaje (lo que lleva a una abundancia de adjetivos como «estival»). Esto se agrava al considerar que el japonés es un idioma aglutinante, y que permite formar palabras como *samidare* (literalmente «lluvias del quinto mes» o de principios del verano), mientras que el español tiende a la extensión.

Surgen tres posibilidades:

1) Continuar la traducción de haikus respetando las diecisiete sílabas, considerando esta limitación como parte central del juego; al fin y al cabo, la poesía japonesa hereda los versos de cinco y siete sílabas de las formas poéticas chinas surgidas en los períodos Han y Tang, salvo que en China no contaban sílabas sino ideogramas, lo que demostraría que el arte prospera por y no pese a las interpretaciones erróneas.

2) Reemplazar las diecisiete sílabas por una cantidad más afín al español, como por ejemplo dos octosílabos y un endecasílabo, o un octosílabo y un alejandrino con cesura. La sobreadaptación es peligrosa: ¿qué razón podría justificar la utilización de metros occidentales? Una posibilidad: la naturalidad con la que los oye nuestro oído, del mismo modo que en Japón escuchaban los versos de cinco y siete sílabas en cualquier género de la poesía cortesana.

3) Reemplazar el verso medido por una aproximación que respete la esencia del haiku: dos versos cortos y uno largo, que puede ubicarse en el medio del poema o no, según se quiera respetar más la forma o la articulación del español. Es algo que aprendí con un haiku de Issa, amigo y observador de todas las animalitas. Traduje «el gato en celo / con su mejor cara de póker / regresa a casa», cuando nuestra estructura nos pide invertir el orden: «el gato en celo / regresa a casa

/ con su mejor cara de póker». Dejemos para otro día si corresponde o no mencionar al póker en un poema japonés de origen premoderno.

Se podría argumentar que la falta de límites podría llevar a la desvirtuación de la forma poética, pero es una justificación absurda si la traducción conserva el espíritu del haiku en vez de una cantidad arbitraria de sílabas, y en términos métricos ese espíritu es el siguiente: la asimetría que provoca un verso más largo que los otros dos, y que el poema entero dure «una respiración» (como diría Kenneth Yasuda) o, si se me permite el atrevimiento, una respiración y media, para que la complete el lector.

Disposición gráfica y kireji

Una vez resuelta la cantidad de sílabas, queda pendiente de qué manera orientarlas: una discusión que en apariencia podría parecer innecesaria. En la escritura occidental, la representación moderna es de izquierda a derecha y de arriba abajo, en tres versos claramente marcados. En japonés, sin embargo, el haiku se escribe en una única línea vertical, sin puntuación ni división explícita de versos. Tal disposición es imposible para las lenguas con alfabeto, que solo pueden representarse de forma horizontal, a diferencia de los silabarios e ideogramas japoneses que pueden adaptarse a ambas orientaciones. Aun así, la verticalidad del original tiene consecuencias que vale la pena considerar. Si no se divide el verso en diferentes líneas, ¿de qué manera se distinguen los tres versos que componen el haiku?

Entonces hace su entrada el kireji, que significa «carácter de corte». Por lo general es intraducible al español y se lo reemplaza por puntuación: signos de admiración como énfasis, puntos suspensivos, punto y coma o dos puntos para introducir una pausa. El kireji es central, al punto que es el cimientito del principio de comparación interna. Lo que hace el corte es la esencia del haiku: omitir la explicación, truncar el desarrollo de modo que se produzca una yuxtaposición. Se podría decir que incluso cuando

no hay un kireji suele haber un corte, como en este haiku de Bashō (1644-1694) en traducción de Fernando Rodríguez Izquierdo:

sobre la rama seca
un cuervo se ha posado;
tarde de otoño.

かれ朶に烏のとまりけり秋の暮
kareeda ni / karasu no tomarikeri / aki no kure

La pausa es clara entre los dos primeros versos y el tercero, aunque hay una relación sonora (la aliteración que corresponde a la onomatopeya del cuervo: kaa) y cromática (la oscuridad brillante del crepúsculo y del otoño, como el negro del pájaro), lo que traza la yuxtaposición entre ambos.

Por la existencia del kireji, explícito o implícito, se podría dividir el poema en dos versos en vez de tres. Y efectivamente, es lo que hicieron los primeros traductores del haiku, como Lafcadio Hearn. Una opción a todas luces antipática: «sobre la rama seca se posa un cuervo; tarde de otoño».

Otra opción que supera el eje horizontal-vertical es la traducción en diamante, como la que utiliza Robin D. Gill en sus libros sobre haiku. No se usa tanto para no enquistar a los editores, pero no solo permitiría observar las estrategias de distintos traductores sino también traducciones en diferentes idiomas o diferentes estrategias de un mismo traductor. Pongamos como ejemplo el paradigmático poema de Bashō, uno de los más traducidos del mundo:

Sistemas de escritura

Frente a los tres sistemas de escritura utilizados en la grafía japonesa, son muchos los matices que se pierden en traducción. Dentro de los dos silabarios, el hiragana se usa para las partículas y las desinencias verbales, mientras que el katakana para las palabras foráneas. A diferencia de estos dos sistemas, los ideogramas de origen chino, o kanji, se usan para representar conceptos y no sonidos. Por ejemplo, en este haiku de Santōka (1882-1940) conviven los tres sistemas:

冬雨の石階をのぼるサンタマリア

La transcripción en alfabeto latino dice: fuyu ame no / ishidan wo noboru / santa maria (sólo para clarificar cuál es cuál, marqué las palabras que irían en hiragana en redonda, las que irían en katakana en cursiva y los kanji subrayados). Una traducción podría decir así:

lluvia de invierno.
subo la escalera de piedra
hacia Santa María.

Las divergencias mínimas con el original son las típicas a juicio de cada traductor, como en este caso fue trasponer el lugar del corte del segundo al primer verso; no llamaría la atención de nadie. Y claro, no quedan rastros de la coexistencia de las tres grafías originales. ¿Para qué, si no existe nada similar en nuestro idioma? No obstante, de un modo experimental o por lo menos lúdico se podrían explorar otras opciones que le dieran más visibilidad a los efectos.

la vieja charca
zambullón de una rana
ruido del agua
Alberto Silva

un viejo estanque
salta una rana ¡zas!
chapaiteo.
Octavio Paz

furu ike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto
Bashō

sobre el estanque muerto
un ruido de rana
que se sumerge
Osvaldo Svanascini

un viejo estanque
salta una rana
plof
Francisco Villalba

Un haiku sin kigo es solamente un poema breve.

Por un lado, la introducción de katakana es chocante para un lector de haiku, ya que no abundan las palabras de origen occidental. Como otra función del katakana es representar énfasis (recordemos que el japonés carece de mayúsculas o de cursiva), un criterio aceptable podría ser poner la traducción correspondiente a este silabario en cursiva: «bajo la lluvia / subo las escaleras de piedra... / *Santa María*». Pero suena contradictorio: Santōka no tuvo más opción que distinguir ese extranjerismo, mientras que nosotros tenemos que realizar un esfuerzo para hacerlo.

Por otro lado, que el poeta decida representar una palabra con hiragana en vez de kanji es significativo: por un lado, sugiere que es una palabra tan esencial que no necesita la especificidad del ideograma; por otro, en un idioma tan homofónico como el japonés, abre el abanico de acepciones posibles en vez de fijarlo en uno solo. De contemplar y darle el mismo peso a todas las variantes que eso permite, la disposición gráfica en diamante serviría para ofrecer varias interpretaciones a esa palabra dejada a propósito sin ideograma.

Un poema de Shiki (1867-1902) que aprecio mucho:

空家の戸に寝る犬や柳散る
akiie no / to ni neru inu ya / yanagi chiru

Un perro duerme frente a una casa vacía; caen las hojas del sauce. Y sin embargo, el ideograma de «vacío» también es el del cielo atmosférico, en una concepción bastante acertada de este. Una traducción que tuviera en cuenta las ambigüedades de los ideogramas podría formularse así:

frente a la casa sin techo
el perro que duerme
y el sauce que llora.

Una casa sin techo es necesariamente una casa deshabitada. ¿Por qué no apuntar a la polisemia de los ideogramas, si nos permiten llegar a la misma riqueza que tiene el original? Sobre el sauce hablaremos en el punto siguiente.

Kigo y dialecto

El elemento central en un haiku es el kigo, literalmente «palabra de estación», incluso por encima del kireji, ya que puede haber haiku sin kireji pero un haiku sin kigo es solamente un poema breve (una distinción pocas veces respetada por aquellos que escriben haikus en castellano).

La razón de ser del kigo está en conexión directa con el diálogo que se produce en Japón entre el shintoísmo y el budismo: lo inmutable del cosmos en medio de la impermanencia, o mejor dicho, que la flor que dura apenas unos días es la misma que florece todos los años. También con el hecho de estar muy presentes en una vida rural o viajera (¿cuáles serían los kigo ahora que vivimos en ciudades y se consiguen mandarinas todo el año?).

Ahora bien: ¿cómo traducir palabras estacionales que no tienen un equivalente en la lengua española, como determinados animales y flores? Es el viejo dilema del traductor entre extranjerización y domesticación, pero en una circunstancia donde la lectura de la obra entera gira en torno a esa decisión.

Como vimos con las sílabas, intentar respetar a ultranza el original puede resultar problemático. Los kigo se dividen según la estación por convención cultural y no sólo natural: la luna indica otoño, quizás por su aspecto frío y su relación con la cosecha (no debería sorprendernos: para nosotros el turrón indica verano, a pesar de ser una comida invernal). En estricto sentido en Japón no hay cuatro estaciones sino cinco (año nuevo es su propia estación), y tampoco son cinco sino 72, y según el calendario luni-solar utilizado durante el apogeo del haiku las estaciones empiezan media estación antes que los hitos astronómicos que señalan el comienzo y el fin de cada temporada. El año nuevo cae en el día de la luna nueva más próximo al día equidistante entre el solsticio de invierno y el equinoccio de primavera; ese día equidistante se considera el comienzo de la primavera. La primavera comienza así entre el 21 de enero y el 18 de febrero, con el año nuevo. Sería un error

dar por hecho que lo que entendemos por una estación u otra equivale a lo mismo.

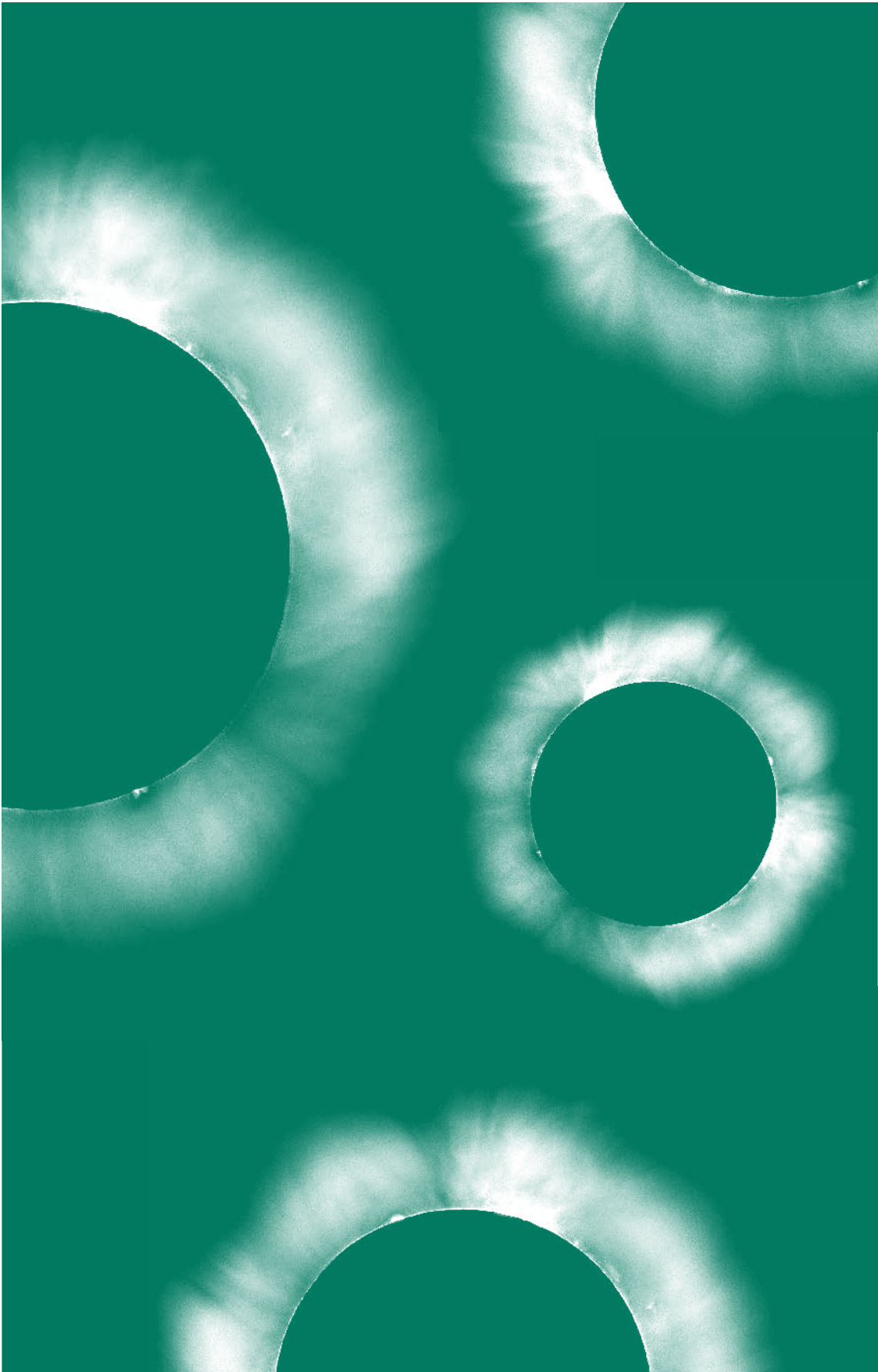
Volvamos a mi traducción del sauce de Shi-ki junto a la casa abandonada: en el original no lloraba, sino que caían las hojas. Una doble caída, ya que crecen hacia abajo y también son de hoja caduca. Ambas acepciones acompañan al sentido del haiku. Si opté por la personalización del sauce que llora fue para hacer hincapié en nuestro conocido sauce llorón (apelativo desconocido para los japoneses), de modo de poder vincularnos de una manera personal con el árbol del poema y también acompañar su sentido melancólico.

Por esa razón finalmente es que considero que nuestro acercamiento al kigo debe estar vinculado al tono del poema. ¿Cómo traducir haiku desde el hemisferio sur? Y, más específicamente aun, sin duda considero que para un traductor rioplatense el tono íntimo del haiku no sólo permite sino que exige el voseo, y la elección semántica debe ser acorde al espíritu sincero de esta forma poética. Lo natural, así, ya no tiene que ver con la naturaleza sino con la voz con la que se representa esa naturaleza. Como escribió Sōkan (1458-1546) en los inicios del haiku: «¡aunque te hieles / no acerqués el culo al fuego, / Buda de nieve!».

* * *

Con su brevedad, el haiku nos continúa interpelando desde lo temático y también desde lo formal. Por eso es muy afín a la síntesis que proponen las nuevas tecnologías, en especial las redes sociales basadas en una cantidad limitada de caracteres. En esta época donde cualquier cosa breve y linda podría pasar por haiku, es tarea de los traductores regresar a las fuentes y ensayar nuevas posibilidades de traducción. Siempre sucede así: lo viejo, con la suficiente paciencia, se vuelve nuevo. O como dice el verso de Bashō que tomamos com lema: «arroz viejo para el año nuevo».

Martín Felipe Castagnet es escritor y académico de la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado las novelas *Los cuerpos del verano* (2012) y *Los mantras modernos* (2017).



Eclipse

Soledad Marambio

1 La mujer nos da las llaves y nos muestra el departamento donde nos quedaremos dos meses, hasta que conozcamos la ciudad yelijamos donde vivir. No tardamos mucho. El departamento es chiquito. La luz de la mañana noruega entra con fuerza por las ventanas sin cortinas. Se ve hermoso, extraño. Así, extranjero, nos da la bienvenida. Nuestros libros, nuestros muebles, las sábanas, toallas, las cosas de la cocina, todo lo que hasta entonces ha constituido nuestro día a día espera en un contenedor al otro lado del Atlántico, pronto a embarcarse y seguirnos hasta acá. Bergen, así se llama ahora el acá. La palabra nos cuelga de la boca, la pronunciamos mal.

Antes de que la mujer se vaya le pregunto —en inglés— sobre el noruego. Me cuenta que es una lengua de pocas palabras y que en muchos casos funciona por acumulación. Para nombrar alguna cosa para la que no tiene vocablo junta una palabra con otra, y con otra, cuantas veces sea necesario. Por ejemplo, eclipse, me dice, es algo así como «cosa-que-se-posa-frente-a-otra-y-la-oscorece».

2 A mediados del siglo diecinueve, Domingo Faustino Sarmiento se encontró una vez en una biblioteca llena de libros en francés. Sarmiento deseó esos libros escritos en una lengua que no manejaba. Los sacó de sus estantes y en una mesa, armado de diccionarios, de lápices y papeles, los fue haciendo suyos. Cuenta en sus *Recuerdos de provincia* que, en un mes y medio, después de muchas velas y lápices consumidos,

había «traducido» doce volúmenes, incluidas las memorias de Josefina Bonaparte. La escritora y crítica argentina Sylvia Molloy observa esta escena de traducción y escribe: «Los libros que lee o quiere leer Sarmiento son textos vedados mientras no conozca idiomas (...) Leer, por tanto, significa desde un principio traducir». Sarmiento recorre los libros y el francés, lee y pone una palabra-frente-a-otra-e-ilumina el sentido. Es decir, traduce.

3 Mi hija juega, sola, en una plaza de Bergen. Nosotros nos sentamos cerca. Hay casi 30 grados. La amiga noruega que habla español y nos saca a recorrer la ciudad en nuestro segundo día nos dice que este calor no es usual, que no nos engañemos, que Bergen es lluvia. Mientras imaginamos una vida húmeda aparece una niña que ocupa un columpio cercano. Mi hija se acerca corriendo a donde estamos y le pregunta a nuestra amiga cómo se dice en noruego «¿quieres jugar conmigo?». Mi hija escucha, repite, prueba un par de entonaciones, repite y repite. Después vuela hacia el columpio. «Vil du leke med meg?», habla mi hija en noruego por primera vez. La otra niña entiende, asiente, se ríen, se columpian. Traducir es, muchas veces, jugar.

4 Borges toma el *Ulysses* de Joyce. Lo abre, lo hojea, lo lee por aquí y por allá, finalmente traduce solo la última página para la revista *Sur*. Aparece entonces el *Ulises* de Borges,

sin historia previa, sin el resto del texto de Joyce. Traducir es elegir y escribir una lectura. Traducir es, muchas veces, jugar. También es, de cierto modo, disfrazarse. Como dice Lydia Davis, escritora y traductora, eso de camuflarse en el estilo de otro escritor o escritora te otorga el placer y la libertad de manipular tu lengua madre: «Eres un ventrílocuo y un camaleón».

5 A las pocas semanas de llegar a Noruega mi marido me encarga del supermercado crema para cubrir una torta. Fløte, Kremfløte, Lett fløte, Matfløte. Paso unos instantes frente a la puerta cerrada del congelador. Las flores de los envases no me dicen nada. Leo y vuelvo a leer. Fløte, crema. Eso lo sabía, con eso me armé antes de salir. ¿Pero cuál crema? Fløte, crema. Krem, crema. Mat, comida. ¿Llevo entonces crema, crema-crema o crema para comida? No, para comida no. ¿Y lett, qué es? Cuando compruebo que el tiempo frente al congelador sigue sin decirme nada, saco el teléfono. Google Translate. Antes de que pueda escribir una palabra, se acerca una mujer que se empuja entre las cremas y pone una en su carro. «Unskyld», la interpele en noruego para pasarme al inglés y preguntarle cuál crema usaría ella para cubrir una torta. Esta, me dice y me muestra. Buscar, preguntar, encontrar. Ejercicio práctico de traducción.

6 «Gutt eller jente?», ¿chico o chica?, le pregunto al anciano que se acerca con un perro hermoso que va tirando hacia el nuestro, que también empieza a tirar hacia el encuentro. Tengo que preguntar porque Pelusa, nuestro perro, está adolescentemente hormonado y se lanza a pelear contra cualquier macho que se le cruce en el camino. «Jente», me contesta el hombre y los dos aflojamos las correas y los perros se lanzan a conocerse. Se olfatean. Nosotros, los humanos, hablamos un poco: los nombres de los perros, las edades, algunas frases clásicas, tipo qué buen perrito, qué linda perrita y otras por el estilo. Entonces el hombre se lanza a hablar con su profundo acento de Laksevåg –nuestro barrio en Bergen– y yo me quedo en blanco. Le digo en noruego que mi noruego no es bueno. Le pregunto si habla inglés. Él sigue en su historia como si nada y yo busco a mi hija para pedirle ayuda. Está lejos. Hace como que no me ve, concentrada en el juego de los perros. Espero unos instantes, pero sigue sin mirarme. Le sonrío al

hombre que aún habla, lo interrumpo y le digo que tenemos que irnos, que le vaya bien. «Hadde!» Mi hija –que ya habla noruego como si hubiera nacido acá– me alcanza, me da la mano y me dice, perdón, mamá, es que no quería traducir. La traducción requiere deseo, presencia. Y a veces una no quiere ser camaleón.

7 ¿Por qué un traductor traduce? Sarmiento quería acceder a contenidos que de otra manera le estaban vedados. Traduce para él, para nadie más. Jennifer Croft, quien ha traducido al inglés a la Nobel polaca Olga Tokarczuk, entre otros, dijo una vez que comenzó a traducir para darle prioridad a las voces marginadas de autoras mujeres. Esa misma vez, en el mismo artículo, Lina Protopapa, quien traduce del griego al inglés, dijo que ella traducía para compartir la belleza de lo leído en otra lengua. Yo comencé a traducir porque no sabía de qué otra manera prolongar la lectura de «The Glass Essay», de Anne Carson. Quería grabármelo en la piel, que todo el mundo lo leyera allí. Como no iba a tatuármelo encima, decidí traducirlo. Diccionarios en mano, escribí mi lectura.

8 Hölderlin, el poeta romántico alemán, comenzó a traducir *Antígona* a fines del siglo dieciocho. Mientras trabajaba su poesía para lograr que fuera «más viva», hacía lo mismo con su traducción. Cuenta Anne Carson que Hölderlin buscaba esa vida en su versión de *Antígona* en la reproducción literal, fiel, calcada, de cada palabra de Sófocles, en la preservación de la sintaxis, del sentido léxico de los vocablos. El resultado hizo reír como dementes a Goethe y a Schiller, quienes pensaron que el demente era Hölderlin. Su traducción era ilegible, ardiente, oscurecida de tanta fidelidad. Dijeron algunos críticos, «El trabajo de un loco». Tan perdidos no estaban. Diez años después de comenzar su *Antígona*, Hölderlin fue declarado oficialmente fuera de sus cabales e internado. Vivió hasta su muerte en una torre que miraba un río. Allí giraba sobre sí mismo y escribía palabras en pedacitos de papel. Traducir es, a veces, una locura.

9 Nuestro perro corre por la montaña. Sigue una y otra vez los palitos que le lanzamos mientras caminamos. Mi marido lleva la correa en la mano por si nos topamos con otro perro, pero en general, a estas horas de la

Como dice Molloy, la traducción «se comete», y como dice Lawrence Venuti, se comete con violencia.

mañana, caminamos solos. Aunque a veces no. Vemos que la mujer se acerca casi corriendo detrás de su perro, que la arrastra hacia el nuestro. Lo llamamos, lo atamos, esperamos. «Gutt eller jente?», preguntamos cuando la mujer ya está cerca como para oírnos. Lleva la mano a su garganta, luego a su boca y niega con la cabeza. No puede hablar. No sabemos si está afónica o es muda. Tampoco sabemos si escuchó nuestra pregunta. Trato de pensar cómo preguntarle con las manos —una mano para gutt y la otra para jente, pero cuál mano, y, además, su mano es la contraria, etc.—, ni siquiera alcanzo a terminar de pensar cuando ella forma una copa con cada mano y las coloca, en un solo gesto firme, bajos sus pechos. Hembra. Su perro es perra. Los perros juegan. La traducción en el cuerpo.

10 Sócrates sospechaba de la escritura. Creía que ella y la consiguiente lectura producían un desequilibrio de poder porque, para él, poner el texto de un escritor —peor si extranjero— en la boca de otro, en el cuerpo de otro, equivalía a dejarse controlar. Los suyos eran tiempos de lectura en voz alta, del texto siempre en la boca. El poeta y crítico Johannes Göransson dice que esta ansiedad socrática, tan erótica, tan extendida en el tiempo, pone hasta hoy a la traductora o al traductor en una situación imposible frente al texto a traducir: no puede serle del todo servil —ni enloquecidamente fiel— y tampoco puede desestimarlos. En algún lugar allí, entre los dos extremos, tiene que hacer equilibrio quien traduce. La traducción como acrobacia, pero ¿y si fuera baile?, ¿si en vez de hacer equilibrio traemos el texto al cuerpo y lo bailamos como se nos dé la gana?

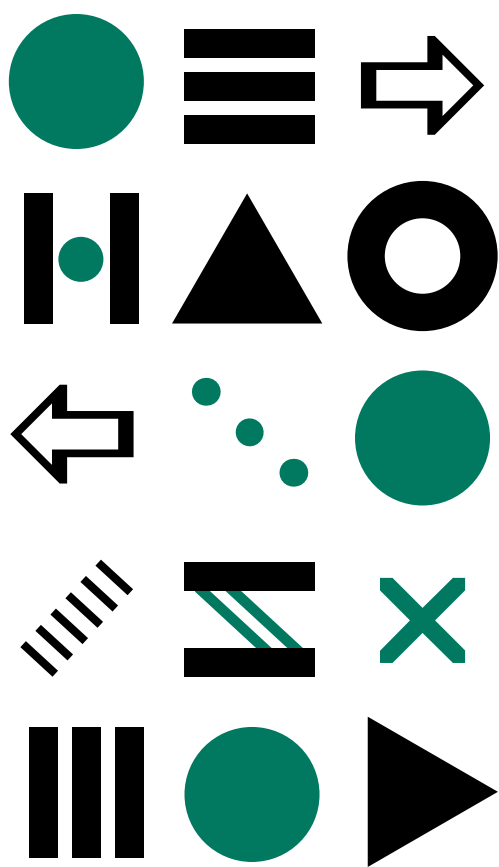
11 Dice Sylvia Molloy, elaborando sobre la escena que involucra a Sarmiento, que «si traducir es leer, es leer con una diferencia: la traducción cometida, se podría decir, por el lector, no repite el original: por su misma naturaleza se desvía fuertemente, se vuelve otra...». La traducción, otro original. La escritura sobre la

escritura, arriba de ella, o al frente, iluminando y oscureciendo al mismo tiempo, enloquecidamente, produce un texto que nace de otro. Y los dos se acompañan, conversan, se hacen daño a veces. Como dice Molloy, la traducción «se comete», y como dice el crítico y traductor Lawrence Venuti, se comete con violencia. Para él un traductor «siempre hace una elección sobre el grado y la dirección de la violencia presente en toda traducción». La violencia del desvío puede producir, por ejemplo, la *Antigonik*, de Anne Carson, una versión libre, demasiado libre para algunos, de la *Antígona* de Sófocles, la misma que vio enloquecer a Hölderlin. También puede producir originales como *Remembrance of Things Past*, el Proust de Scott Moncrieff, tanto más poético que la obra del francés, o el breve *Ulises* de Borges. Y también produce las traducciones que parecemos no notar, las que leemos como si fueran transparencias de ese original primero. Como sea, en la traducción siempre hay un desvío, un algo distinto que trae quien traduce, desde su cultura, su historia, su contexto, su deseo. Este desvío, esta interpretación, puede que violente ese texto primero, el que se entrega para ser traducido. Como si al traducir se abriera sobre el texto una herida. Aunque tal vez no, tal vez traducir cure o simplemente conforte un texto, poniendo una palabra sobre otra, tibiecitas ahí, todas juntas, listas para jugar, camaleónicas, traducidas.

Soledad Marambio es poeta y traductora. Hizo su doctorado en el Centro de Estudios de Posgrado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York y trabaja en la Universidad de Bergen. Ha publicado *En la noche los pájaros* y *Chintungo*.

Una editora monolingüe

Julieta Marchant



Fui educada en un colegio inglés: ciencias naturales en inglés, historia en inglés, los profesores saludaban en inglés, incluso los que no conocían esa lengua –mi padre, por ejemplo, que era el profesor de matemáticas, siempre fue el *sir* Marchant, aunque un lejano 1998, en pleno Miami, le preguntara al chico del hotel «¿dónde estaciono el *car*?», mientras aleteaba desesperado sin poder comunicarse y mi hermana y yo nos reíamos en el asiento trasero de un Ford Falcon rentado–. Se trataba, además, de una educación en *inglés inglés*: lejos de la moda del acento gringo, la profesora lucía un acento británico y con él nos contaba cómo su familia escapó de la guerra civil española y que ella, siendo niña, quedó calva –de angustia o estrés– por el resto de su vida. Todos sabíamos que era calva: no había forma de eludir su peluca azabache, una extravagancia colonial atiborrada de vueltas complicadas, que le daba un aire dramático. Años después, una semicalva nos educaría en esa lengua: también con acento británico, aunque menos pudorosa, ostentaba el brillo del casco entre unos rulos finos y cortos.

Hasta ese momento yo había camuflado, no sé con qué facultades creativas, mi relación imposible con el inglés: copiando, anotándome los verbos en las piernas, siendo un lastre en los trabajos grupales. Pero a una cierta edad las cosas se destapan y estaban destapándose: esta profesora

nos hacía pruebas individuales y orales de libros en inglés: Orwell, R.L. Stevenson, H.G. Wells. Y yo los leía, pero en castellano. Sabía los nombres de cada personaje, los hechos más nimios y el detalle más irrelevante, pero en castellano. Tenía, entonces, que responder sus preguntas en inglés, traducirlas en mi mente al español, recordar el libro en español y traducir la respuesta al inglés. En un colapso nervioso en medio de esa traducción cuádruple, me puse a llorar: «Leo todo, miss, pero en mi lengua». Conocida por implacable, contra todo pronóstico sacó un paquete de chicles y otro de pañuelitos y me los ofreció intentando calmarme. «Respóndame en español», me dijo. Ese año su hijo cayó de una escalera y no volvió del golpe. Me acerqué en un recreo —ya no era ni un décimo de la mujer que solía ser: se había vuelto un fantasma— y le pasé un poema que escribí en memoria de su duelo. Estaba en castellano. De qué manera una analfabeta como yo se vuelve una editora que trabaja con traducciones.

Nietzsche: «Aprender muchas lenguas es perjudicial (...). Es el hachazo asestado a las raíces del sentimiento un poco delicado de la lengua materna: este sentimiento es herido mortalmente y aniquilado. Los pueblos que han producido los artistas más grandes del estilo, los griegos y los franceses, no aprendían las lenguas extranjeras». Barbara Cassin: «No hay cultura sin los textos en lengua original. Obviamente, no estamos obligados a conocer todas las lenguas, pero al menos tenemos que poder “olfatear” o “intuir” más de una (...). Las operaciones de cultura y pensamiento son operaciones de lenguas, generalmente convertidas en textos. Privarnos de la posibilidad de comprender y sentir desde dentro es privarnos de toda la sucesión, de todas las derivaciones, de todas las bifurcaciones y conexiones, privarnos de todo». Defender el apego por la lengua materna y, en el mismo acto, amputar. Me abrazo a las raíces mientras el resto del bosque es talado por mi propia impotencia. ¿Estamos los monolingües fuera de lo que hoy se entiende por cultura?

Llevo días averiguando si Bolaño era monolingüe y, en nuestro mercado insoportable, monolingüe equivale a no saber inglés: «La invitación me llegó escrita en inglés y yo no sé hablar inglés. No sé leer inglés», dice en «Literatura y exilio». Pienso en los fríos inviernos en Blanes y en que Bolaño no calefaccionaba su casa: la

adversidad lo mantenía atento, incómodo, lo que le parecía indispensable para pensar y escribir.

Cómo una monolingüe se vuelve una editora que trabaja con traducciones: viviendo en un estado constante de incomodidad. Hablar una sola lengua en ningún caso es ser como Bolaño que, aunque no prendía ninguna estufa, caminaba unas cuadras a la casa de su esposa a calentarse las manos. Es no tener estufa y, si me pongo dramática, no tener manos. O tenerlas atadas a la madre o al territorio y hacerse de un trabajo que exige aflojar la soga friccionándose contra las murallas que componen una casa y que constatan el hecho de que hay un solo lugar: este techo, estos muros, este suelo. O quizá se trata de friccionar la atadura con la propia atadura: frotar el español contra el español. Un modo de trabajar traducciones es obsesionarse con la lengua de llegada, en este caso el español, sin salir del español. No hablo de acomodarse sino de hundir el cuerpo en el pantano de la lengua materna. Cavar tal vez donde ningún traductor cavaría.

Pedí que no me la presentaran ni que me invitaran al almuerzo de rigor. A pesar de ser su primera editora en Chile, no tenía intenciones de conocer a Anne Carson. Pero el contacto porfiado, que cree que una dice «no» queriendo decir «sí», me apartó antes de que empezara la lectura de *The Albertine Workout*. Hi, le dije, y le extendí un ejemplar de *El ensayo de cristal*, traducido por Soledad Marambio y publicado por Cuadro de Tiza. Había también editado *Variaciones sobre el derecho a guardar silencio*, gestionado los derechos para *La caída de Roma* y esa mañana hablé con la agente (en inglés; gracias, Google Translate) para disputarle a una transnacional los derechos de traducción de *La belleza del marido*. Hi, le dije: eso fue todo. Tomó el ejemplar, lo miró y me lo devolvió. It's for you. Oh, thank you. Y se fue. Bye. Luego, haciendo la fila para que firmara mi ejemplar, intenté sin ningún éxito explicarle que el mercado editorial chileno prácticamente no tenía acceso a sus derechos. La falta de éxito no era solo por mi inglés balbuceante o francamente inexistente, sino porque Anne Carson era analfabeta al menos en una lengua: la mía. La que sí tuvo éxito fue Verónica Zondek, que en el almuerzo le explicó la figura de los derechos exclusivos y cómo eso le daba autonomía al mercado español y una total impotencia al latinoamericano. Ese día Carson

Me abrazo a las raíces mientras el resto del bosque es talado por mi propia impotencia. ¿Estamos los monolingües fuera de lo que hoy se entiende por cultura?

habló con su agente y ella, a su vez, me mandó el contrato de *La belleza del marido*. Hi, thanks, bye.

Shklovski era orgullosamente monolingüe y enseñaba a Cervantes en ruso. En 1919, se sumó al proyecto «Literatura mundial» liderado por Gorki en Petrogrado: un estudio de traducción y teoría literaria, donde se discutían obras y autores, se impartían clases y se planificaba un catálogo editorial que incluía no solo literatura nacional y occidental, sino también de Medio Oriente, Asia y Latinoamérica. El proyecto involucraba traducir o enmendar traducciones de obras fundamentales, acompañarlas de un aparato crítico y publicar ejemplares de bajo costo y accesibles para las capas bajas que no habían tenido acceso a la cultura. En él colaboraban los máximos exponentes de la traducción y de la literatura rusa. Gorki, padre del realismo socialista, y Shklovski, teórico central del formalismo, solo hablaban una lengua.

Por otro lado, está la responsabilidad. Y cada editor es responsable a su manera. Si Shklovski, uno de los más grandes teóricos de la literatura, trabajaba, es decir, analizaba, es decir, fundamentaba sus tesis, en textos traducidos, era porque leía algo más acá o más allá de la traducción: la literariedad (después de décadas estudiando literatura, ¿acaso podría darles una definición no recursiva de esto?) podía transmitirse vía traducciones y no quedaba adosada al texto original, como una gema perdida a la que un monolingüe no tenía acceso. Acostumbrada a adherirme a las palabras, a las sílabas, a la sintaxis, mi responsabilidad ha sido dedicarme a textos literarios en español; no osaría, como Shklovski, a escribir una tesis sobre un autor que no escriba en mi lengua. Pero como editora he construido catálogos que se caracterizan por su énfasis en traducciones.

En términos domésticos, en el tiempo laboral, edito como una multilingüe: comento, intervengo, reescribo, comparo con el original (al menos

en las lenguas que se me hacen más familiares: inglés, italiano, francés), me rodeo de amigos plurilingües, le paso cada plaquette que edito a un editor externo que es próximo al original, uso todas las ortopedias posibles. Y después de utilizar esos bastones, que a estas alturas me son propios, aparece un repliegue: la infranqueable resistencia de mi lengua materna que determina mi limitación. Y esa limitación puede darse vuelta como un calcetín: en una segunda lectura, leo el texto *como si* hubiera sido escrito en castellano. La primera lectura está orientada a atajar los descuidos del traductor –por motivos misteriosos que yo misma desconozco, los traductores tienden a pasarme traducciones en bruto o primeras versiones, para ser conversadas–, esos descuidos a veces implican que se saltaron un verso, se comieron una palabra, el autocorrector les cambió un término, el corte versal es distinto al original, leyeron mal una palabra, medio a la rápida, y la tradujeron según esa primera lectura equivocada, no saben cómo pasar las reglas de puntuación de la lengua de origen a las reglas del español, etc.

Enmendados esos descuidos, que suelen remitirse al paso de una lengua a otra, leo como si Anne Carson fuera nativa de mi lengua. Como si Mary Ruefle escribiera en castellano. Como si Oppen viviera acá a la vuelta. Leo con la responsabilidad del irresponsable: empiezo a saltarme el hecho irrefutable de que no escriben en español y a apegarme al hecho irrefutable de que quienes los leerán lo harán en español. ¿Estos textos conmueven en mi lengua? ¿El ritmo, la relación silábica, la composición de campos semánticos, la sintaxis –o su alteración, que en poesía es prácticamente lo mismo– responden al español? Y el asunto empieza a tratarse de que no *suenen* a traducciones, que abandonen la lengua que los hizo posibles.

Patricia Willson: «Roland Barthes defendió su conocimiento del haikú japonés a través de versiones francesas que no podía verificar».

¿No es la poesía el mismísimo arrabal? ¿No es el límite de lo intraducible según los teóricos sobre la traducción?

¿Alguno de ustedes ha defendido fervientemente una obra sin haber leído el original y sin tener ninguna pista sobre la lengua en que fue escrita?

Agota Kristof, que ha sido traducida a más de cuarenta idiomas, también se sintió analfabeta. Refugiada húngara, que huyó clandestinamente con su hija y su marido una noche de 1956 guiados por un pasador de fronteras, consigue trabajo en una fábrica suiza. «Cinco años después de haber llegado a Suiza, hablo francés, pero no lo leo. Me he convertido en una analfabeta. Yo, la que sabía leer cuando tenía cuatro años. Conozco las palabras. Cuando las leo, no las reconozco. Las letras no corresponden a nada. (...) No sé cómo he podido vivir sin leer durante cinco años». A los seis años su primogénita empieza a ir a la escuela y Kristof toma clases de francés. Luego de un examen de admisión, queda con estudiantes principiantes que apenas balbucean esa lengua. Al terminar sus estudios se le abre el mundo: puede leerlo todo, puede escribir en esa lengua que le cayó a la fuerza. «Sé leer, de nuevo sé leer».

La historia de Kristof me recuerda a Joseph Jacotot, el pedagogo que retoma Rancière en *El maestro ignorante*. Jacotot debe enseñar francés a un grupo de alumnos holandeses. Un pequeño problema: el maestro no sabe holandés y los estudiantes no hablan francés. Estamos en 1818 y Jacotot encuentra una manera de saltar el escollo: les pasa a sus alumnos una edición bilingüe de *Telémaco* y, en vez de explicarles el funcionamiento del francés, apuesta por otro método. El maestro parte de la base de que no es necesario enseñarles, sino que pueden aprender por sí mismos. O, en realidad, no parte de esa base, porque el origen del método es improvisado, pero con esta prueba involuntaria Jacotot descubre eso: es posible aprender solo —¿no aprendemos acaso solos, vía imitación, lo que más usamos en la vida: la lengua materna?—. Ese hallazgo hace que el maestro lleve el laboratorio al extremo y se ofrece como profesor de materias que no

conoce. Dicta clases de piano y no sabe piano. Enseña pintura y no pinta. El trabajo consiste en suponer que la inteligencia es igual para todos, en emancipar esas inteligencias más que guiarlas y en que cada cual haga uso de esa inteligencia para conducir su propio proceso de aprendizaje. En este punto, Rancière lanza una hipótesis: se aprende por la tensión del propio deseo o por la exigencia de una situación particular. La inteligencia está en reposo, en estado de pereza, si ningún estímulo la despierta y, si algo lo hace, podemos aprender mediante voluntad.

Lo asumimos aunque poco lo teorizamos; lo asumimos cuando le aconsejamos a alguien que no aprenda alemán en un instituto en Chile, sino que postule a una beca para irse a Alemania, donde aprenderá alemán mucho más rápido y mejor. Esto es: aprendizaje por exigencia del contexto. A pesar de todas las resistencias de la analfabeta Kristof, la húngara era escritora, y lectora voraz, era cosa de tiempo para que escribiera sus libros en francés. Quizá también por eso puede existir una editora monolingüe que trabaje con traducciones: la ortopedia que ha construido —socios multilingües, diccionarios digitales, una comunidad que salva y cuida— mantiene un lado de su inteligencia dormida. No se trata, entonces, de pura atención, sino de una enrevesada y limitante forma de descanso. Es quizá la astucia de una trabajadora que puede decidir dónde reposar.

Y, sin embargo, tal vez haya algo de maestro ignorante en el caso de una editora monolingüe que le muestra a un traductor dónde afinar su labor. A veces no se trata de reescribir a ciegas, sino de preguntar o indicar (por qué este verbo, por qué en pasado si el poema venía en presente, por qué esta rima interna si en el original no hay rima, por qué puntos y no guiones, por qué cortar en esa palabra el verso). No es que esté *editando* en cada caso, en el sentido de corregir; gran parte de las veces funciona como espejo de la inteligencia del traductor que ha reposado

O quizá se trata de friccionar la atadura con la propia atadura: frotar el español contra el español.

y que está exigiendo gozosamente que alguien llame.

Leminski: «Nadie nos preguntó antes qué lengua nos gustaría hablar. Cuando te das cuenta, eres pasivo con relación a aquella lengua sobre la cual, como todas las formas sociales, no tienes poder (...). ¿Ustedes ya se imaginaron la desgracia que es escribir en portugués? *Sometimes, I wonder*. ¿Quién sabe portugués en este planeta, además de Brasil, Angola, Mozambique, Cabo Verde, Macau? Ya naces inclusive con un destino histórico. Nadie puede crear una obra tan fuerte que, realmente, coloque su idioma, por así decirlo, en el foco de la atención de las naciones. Eso es imposible. Entonces, de repente, alguien dice: el mayor poema del siglo XX es un poema épico increíble escrito por un vasco. ¿En qué lengua? ¡Escrito en vasco! Nadie va a enterarse del poema, ese tipo se amoló. Debería haber escrito ese poema en inglés, en ruso, en chino (...). Uno ya nace en una lengua periférica. Escribir algo en portugués o quedarse callado mundialmente es más o menos lo mismo».

Leyendo a Leminski sentí un íntimo chispazo de identificación, lo que es absurdo: el español es la cuarta lengua con más hablantes del mundo y la segunda con mayor población nativa. ¿Será legítimo sentirse en la periferia de la lengua? ¿Existe acaso algún motivo razonable para no experimentar a diario la periferia de la lengua siendo poeta y editora de poesía? ¿No es la poesía el mismísimo arrabal? ¿No es el límite de lo intraducible según los teóricos sobre la traducción?

En *Contra la originalidad*, Lethem, que objeta el concepto de originalidad en un ensayo hecho con fragmentos y apropiaciones de textos de otros, volviendo su escritura un ejercicio de composición y plagio respetuoso (al final del libro indica todas sus fuentes), habla de una economía del arte que se resiste a la economía de la moneda: compramos un libro, pero la condición del arte es que excede el monto. La obra que conmueve y nos hace temblar es recibida como un regalo. Economía de la mercancía y del regalo conviven, cohabitan en un objeto tan sencillo

como puede ser un libro y tan complejo como puede ser un texto. «Donde no hay regalo no hay arte», escribe Lethem: aunque el libro fue pagado, la experiencia de lectura es impagable. He aquí la resistencia que todo arte aloja en sus palpitaciones singulares ante el mercado.

El precio de una obra es intraducible, la poesía tensiona la posibilidad de la traducción, ¿de dónde viene esa conspiración de intraducibilidades? (parafraseo acá a Pizarnik, pues me estoy dando cuenta de que la mayoría de mis referencias no son de autores hispanohablantes). En el corazón de ese don, de ese regalo incalculable —me río acá de Simónides, el primer autor que calculó un precio por palabra de sus poemas—, ocurre toda escena de lectura —a pesar de tu ingenio, Simónides—. Si una editora monolingüe se permite trabajar con traducciones es porque está convocada no por el tramo que implica el paso de una lengua a otra, sino por el tramo entre la traducción y quien lee. Por el tramo del regalo. Y ahí ocurre una manera de hospitalidad.

Robo el término de la teoría sobre la traducción de Paul Ricoeur: hospitalidad. El mito de la torre de Babel nos hace fantasear con la existencia de una única lengua en la que todos comunicamos, alejados de la confusión que provoca la existencia de cinco o seis mil lenguas —cifra que apunta Ricoeur en 1998—. Allí Kristof nunca fue analfabeta en Suiza, Carson entendió que el ejemplar que le extendí era suyo —en realidad, no existiría ese ejemplar, no habría necesidad de traducirla—, Jacotot no exhortaría a las jóvenes mentes a emanciparse para aprender francés por sí mismas, Leminski no pensaría que escribir en portugués o quedarse callado da más o menos igual, Barthes leería haikús en su lengua original y no nos sorprendería que intelectuales rusos fueran monolingües (y sí, Bolaño leería tranquilamente invitaciones de cualquier parte del mundo). Suena al paraíso, aunque Ricoeur tiene objeciones.

Mirado desde otro ángulo: lo que nos dona la pluralidad de lenguas es el contacto con lo otro. La felicidad del traductor es experimentar la hospitalidad lingüística, «donde el placer de habitar

la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia la palabra del extranjero». Una lengua única nos ahorraría muchos problemas –aunque ¿estamos seguros de que nos entendemos entre nosotros al interior de una sola lengua?–, nos ahorraría problemas, digo, pero nos privaría de la diferencia. Si algo ocurre en la caída de la torre de Babel es la emergencia de la singularidad, la exposición a lo foráneo.

En este punto, Ricoeur invita a olvidar la idea de una traducción perfecta –no sé dónde escuché que un teórico sugería retraducir los libros cada setenta años: lo fundamental no es solo la lengua de salida, sino también la de llegada, que habría que ir reactualizando–, la existencia de una lengua pura que prescindiera de las diferencias entre original y traducción o la existencia de un tercer texto, donde se alojaría el sentido del original (primer texto) y la traducción (segundo texto).

Hay una idea de Ricoeur que me convoca más que cualquiera de estas que reproduzco –¿que traduzco?– torpemente: la traducción interna. Y es lo que hacemos a diario al interior de una comunidad lingüística: explicarle al otro *lo mismo* con *otras palabras* para hacernos comprender. Es lo que históricamente hacen los diccionarios. Es, en el fondo, el ejercicio cotidiano de explicar, de enseñarle algo al otro *con nuestras palabras*. E involucra una propiedad de la lengua: su reflexividad, el trabajo sobre sí misma. Para que tengamos que traducir, en realidad, no necesitamos dos hablantes de lenguas distintas: hacen falta simplemente dos hablantes de la misma. Ese mero trabajo nos hace comprender que existe el secreto, lo innombrable y lo indecible al interior de nuestra lengua. La reflexión de la lengua sobre sí misma –¿qué más característico de esto que la poesía?– nos pone de cara al abismo de lo incomprensible. Lo que hace una editora monolingüe es una traducción interna, luego de que la traducción externa fue hecha por un traductor. Como hablante de cualquier lengua o de decenas de ellas, un monolingüe intuye al menos una cosa: hay un secreto en su propia lengua, lo indecible roza las palabras que se le hacen familiares. Casa, pelota, río, árbol, madre, poema, amor: tantas maneras de decir lo mismo y tantas maneras de no poder decirlo.

Cito a otro Paul: Paul Celan. Poeta aquejado por lo indecible, la opacidad de la lengua, el secreto y la contraseña. En *El meridiano*, uno de los ensayos sobre poesía más releídos por la

filosofía –justamente debido a su complejidad–, una exclamación: «¡Pero el poema habla!». Parece insólito y escandaloso: a pesar de su opacidad, a pesar de su desajuste con el lenguaje de la comprensión, a pesar de su rechazo a lo discursivo, a pesar de su contacto con lo innombrable, a pesar de que el poema es poema, ¡el poema habla! O sea, dice, enuncia, comunica. Pues bien, el poema no solo habla, sino, como si fuera poco, ¡el poema es traducido!

Julietta Marchant es poeta y editora en Cuadro de Tiza y Bisturí 10.

Se vive y se traduce

(extractos)

Laura Wittner

Traducir es ir pegada a la espalda de alguien.

* * *

Esta tinta anaranjada que trata de afianzarse a través de restos de tinta verde (como en el relato de Claire-Louise Bennett) se parece a la transición entre dos traducciones. Una voz tratando de afianzarse, desplazando y dispersando con suavidad a la anterior.

* * *

Alguien postea en Facebook un poema traducido y saltan los correctores de ocasión. Que no les gusta tal palabra, que no están de acuerdo con el inclusivo, que en realidad x podría ser y.

Alguien publica un libro de poesía mal traducida. Dos adjetivos y un adverbio delante del sustantivo, música relegada, versos que se alargan hasta necesitar un corchete que los empuje hacia la derecha. Nadie nota nada raro, les encanta, lo suben a las redes, dicen amo a esta poeta.

* * *

Algunos domingos de lluvia traduzco versos sueltos de poemas y como son sueltos me tomo bastantes libertades y como me tomo bastantes libertades me los robo.

* * *

Porque en general no se me permite el voseo, traduzco novelas enteras esquivando la decisión

entre el vos y el tú. Considero que es el único deporte en el que me destaco.

* * *

Cuando estoy terminando de traducir una novela y releo las primeras páginas que traduje les encuentro ese estilo naif y tentativo de las conversaciones que tenemos con alguien a quien estamos conociendo y que más adelante será un gran amor, una persona con quien habremos construido un lenguaje íntimo y común.

* * *

¿Siente algo la autora a distancia, en el cuerpo, mientras traduzco su texto? ¿Como un vudú?

* * *

Maldición: «strength» y «effortless» en una misma frase. Maldición: «use» y «wear» en una misma frase.

* * *

Fui a un oculista nuevo, empecé a explicarle la lucha traducción/miopía/presbicia y me dijo: «Uh, los traductores la tienen difícil porque...» y describió perfecto el despliegue de planos y distancias. Habló incluso de cuando usábamos mil diccionarios, antes del advenimiento de la internet. *Is this love that I'm feeling?*

* * *

Luciana: «No, eso no va pasar *never ever*. ¿Cómo se dice *never ever* en castellano?».

Yo: «¿Nunca jamás?».

Luciana: «No, nunca unca».

Es la última escena del libro que vengo traduciendo hace meses y la narradora pone la radio del auto y yo pongo la misma canción para las últimas líneas de mi traducción porque quién soy si me sacan los rituales.

Armaría un librito o más bien una plaqueta sólo con los guleos de cuando traduzco, tal como los fraseo. Pero no sé si estoy lista para semejante ridículo.

Recién corrigiendo la traducción me doy cuenta de que determinado comentario era un chiste. A veces traducir me pone demasiado seria. El riesgo de malinterpretar me tensa.

Traducir es preguntarse varias veces por día: «¿Esto se dice así o estoy inventando?».

Traducir es desnaturalizar y volver a naturalizar (y volver a desnaturalizar).

Página 23, aparece finalmente el punto y coma. ¡Te agarré! Te estaba esperando. A partir de ahora considero que puedo usarlo si lo necesito, por más que el original no lo use.

Cada cual tiene sus reglas. Cada traductorcito con su librito.

Por otra parte: lo bien que hiciste, Cynan. ¿Quién querría desaprovechar un recurso de puntuación tan elegante y polivalente como el punto y coma?

Uno de los múltiples puntos de eterno retorno: la preposición «a» en el objeto directo cuando se trata de animales. Sí, no, acá sí, acá no, y a veces necesito que varíe con el mismo animal si cambia la circunstancia. Incluso con un mismo verbo. En *La tejonera*, de Cynan Jones, la cuestión es omnipresente porque hay más personajes animales que personajes humanos y la «humanidad» de estos animales parece variar según quién trate con ellos y según cuál sea la interacción.

La meticulosidad intrínseca del trabajo de traducir no tiene fondo.

Qué palabra «estíercol», ¿no? Con esa tilde sobre el diptongo, esa ele al final, ese aire inglés como quien dice «Máicol», ese amague de marca o de *portmanteau*. Y sin embargo no: viene de *stercus*, *-oris*.

Sí, así traduzco. A veces. La mayoría de las veces. Parándome cada dos metros a contemplar el paisaje.

Suzanne Jill Levine: «Traducimos para ser traducidos». Tal vez sea eso: traduzco porque nadie me entiende del todo.

En enero de 2022 la editorial argentina Entropía publicó este breve y fascinante diario de traducción de la poeta y traductora Laura Wittner, del que hemos escogido algunos fragmentos.

1

Gris propio

Daniela Escobar

Hace unos días busqué datos sobre la oscuridad, información sobre cómo reacciona la pupila cuando no hay luz.

Tenía insomnio, y para profundizarlo traté de imaginar de dónde venía esa dificultad para ver todo radicalmente negro. El negro es un valor tonal mucho más esquivo de lo que aparenta. En lugar de él, nuestro sistema nervioso envía señales: destellos, ruidos blancos y negros que terminan en la composición de un gris inestable. Este color que percibimos cuando mantenemos los ojos cerrados o estamos a oscuras es denominado *eigengrau* [eigen (propio) y grau (gris)], palabra en alemán que se traduce como «gris propio», «gris intrínseco» o «en su propio gris».

De la misma manera que en la oscuridad no podemos acercarnos a un negro «puro» o absoluto, traducirlo al castellano es imposible en una sola palabra. Imagino a las personas que traducen inmersas en este espacio a oscuras, tratando de equilibrar el color para dar con un tono preciso. Y por más que se acerquen al sentido o sonido del texto, la traducción seguirá en ese plano gris.

Traducir implica una resignación permanente. No intervenir el texto original, y luego entregarse a la imprecisión. Como dice Paul Ricœur, en traducción existe cierto salvataje y cierta aceptación de la pérdida. La salvación se vincula con las ganas de compartir

lo que me maravilla, lo que para mí tiene sentido puede tenerlo para otras personas también, y se completa al asumir la derrota: «La felicidad de traducir es una ganancia cuando, sujeta a la pérdida del absoluto lingüístico, acepta la distancia entre la adecuación y la equivalencia, la equivalencia sin adecuación. Allí reside su felicidad. Confesando y asumiendo la irreductibilidad del par de lo propio y lo extranjero, el traductor encuentra su recompensa».

Disfruto y padezco, al mismo tiempo, la actitud de quien se apropia del texto y esquivo el calco, y a través del desajuste se acerca a una música, a un ánimo, a una forma a la que es imposible llegar a través de la traducción literal, sobre todo si se trata de poesía. ¿En nieve o en la nieve? ¿Pájaro trueno o pájaro del trueno? ¿Baúl con cajones o cómoda? ¿Siempre, para siempre o por siempre? ¿Atronador o estruendoso?

Algunos impulsos por traducir vienen de un afán reivindicativo. Volver a comunicar de mejor manera lo que ya fue traducido y no solo provocó insatisfacción —palabras que te sacan—, sino que traicionó a su original. En resumen: no le hizo justicia, no atendió a su literatura.

A veces no voy a las traducciones en busca de fidelidad, me quedo en ese puente y paso por alto lo que me molesta, dejo de lado la sospecha —trato—, e intento encontrar algo

que, bien o mal traducido, me interpele. No me importa si ese hallazgo viene del original. Al modo de un oráculo, dejo que algo de lo que se está formando ahí, hechizo o no, me encuentre. El texto original está entre las penumbras, y como en un juego, yo trato de pillarlo.

Traducir me parece una tarea pesada: «No explicar lo que el autor del original no explicó, no aclarar, resistir la tentación de *mejorar*. Lo que suena dudoso en el original debe seguir sonando raro en tu traducción». Este consejo que recibió Tamar Tenenbaum de una colega me interpreta. Con el tiempo, tras leer y editar manuscritos, se vuelve difícil resistirse al impulso de proponer; a riesgo de ser insolente, al enfrentarse a cualquier libro aparece un modo de leer parecido al del consejo odioso que nadie pidió. Y es un trabajo sacárselo de encima; suele ser un trabajo sacarse de encima el trabajo. Por ello, prefiero asistir a la experiencia de la traducción como un perro a una persona ciega, que trata de acompañar sin certeza del terreno que van a explorar.

Daniela Escobar es poeta, diseñadora y editora.

2

No dar en el blanco

Gastón Carrasco

Con Eleonora González Capria, traductora de Lydia Davis y Frank O'Hara, siempre comentamos la forma en que confunden nuestros nombres de las maneras más creativas y repetitivas posibles. Para ella no es extraño encontrarse en la mañana con correos dirigidos a Elena, Leonora o Leonor. A mí me pasa exactamente lo mismo, la confusión más usual es Germán o Gaspar. Uno de los más osados escribió Raimundo en un correo que me solicitaba un favor de edición de su texto, «a lo amigo». Esos desaciertos, que no pertenecen a la digitación sino a una directa confusión entre sujeto, rostro y nombre, pueden ser perfectamente un error de traducción.

Quienes más encarnan la premisa (medio gastada pero útil aún) del «yo es otro» son los traductores, y mucho más quienes traducen poesía. Traducir cortes de verso, por ejemplo, más que un aspecto visual o el movimiento del dedo hacia la casilla *enter*, es comprender la respiración de un poeta. Corte, pausa, respiración. Ponerte en sus pantalones no basta, la frase queda corta y además es profundamente patriarcal. Más bien hay que disponerse cerca del texto y escucharlo respirar, como si el poema se tratase de un monje meditando y cuya respiración es casi imperceptible.

Escuchar a otra persona es una forma racional de trastornar todos los sentidos en función de ese otro, esto es, básicamente un ejercicio de apertura.

El traductor, al igual que Rimbaud a los veintiún años, abandona la escritura para dedicarse a otra cosa, a otro oficio. Pienso en los actores interpretando voces y cuerpos de otros en escena, hasta ocupar otro cuerpo y gastarse entonando voces ajenas. Ejercicios de médium.

Lydia Davis, en traducción de Eleonora, habla de Rimbaud como un «joven *roué*», que bien podría ser ladino, libertino, vividor, arqueado o voluble. Según la formulación tradicional, un tiro al aire. La transgresión del joven Rimbaud, más allá de andar sucio y altanero en los bulevares de París, o ser abiertamente homosexual, estaba en la manera en que escribía sin apego por la norma, de ahí su admiración por Verlaine (poeta mayor que él, su amante y benefactor), quien solo con borrar la cesura del verso alejandrino generó conmoción en la ciudad. Toda provocación confunde.

John Ashbery, traductor de Rimbaud, para explicar los procedimientos de *Iluminaciones* habla de «una suerte de colección desordenada de diapositivas de una linterna mágica», es decir, traduce mentalmente los poemas a imágenes para comprenderlas. Recordemos que la obra más célebre de Ashbery es su *Autorretrato en espejo convexo*, todo un ejercicio de écfasis del cuadro de Parmigianino de la imagen a la palabra. De la traducción de Ashbery, Davis señala que «es meticulosamente fiel y al mismo

tiempo flexible en su creatividad», «se aleja de la traducción más próxima solo cuando hace falta», haciendo alusión varias veces a la idea de «fidelidad». Alejarse como traición cuando el placer estaría, creo, en permitirse la irrupción del yo, la confusión del yo y el otro.

La madre de Rimbaud, «malhumorada y pudorosa en su devoción» según Davis, le pregunta qué significa *Una temporada en el infierno*. El poeta responde decididamente: «Significa lo que dice, literalmente y en todo sentido». No hay traducción, mucho menos confusión, es lo que es.

Escribo esto luego de hablar por teléfono con mi mamá. Le costó dar en el blanco, me decía Gabriel (mi segundo nombre), Andrés (un tío), Manuel (mi primo), hasta que dio con Gastón. En la mañana veo un correo en mi bandeja con el nombre Arturo, no pidiendo nada, solo dando una información. Me veo tentado de enviárselo a Eleonora.

Gastón Carrasco es poeta y profesor de Literatura de la Universidad Finis Terrae y de la Universidad Alberto Hurtado.

3

Nice to meet you

Andrea Maturana

La primera vez que traduje literatura, la rama de traducción más fina y difícil y la peor pagada, lamentablemente, me pidieron que trabajara con un libro norteamericano llamado *Elena of the Stars*. Esto fue hace mucho, cuando aún existía la editorial Andrés Bello.

Disfruté profundamente leyéndolo, y lo leyeron años después mis dos hijas adolescentes: una historia de rito de pasaje de una joven que desconoce el poder de su linaje, pero está conectada con su fuerza, inescapablemente, y termina encontrándolo en su propia sangre. Lo leí imaginando a su autora, C.P. Rosenthal, y admirándola también, admirando la forma en que la poesía se dejaba entrever, más allá de la historia, en las palabras y las imágenes y los paisajes en que Elena y su abuelo pasan días y noches. Traducirlo fue un placer, una oportunidad de sumergirme en la juventud femenina nuevamente, y no me encontré en ningún momento con la dureza de tener que hacer elecciones de tono. Sobre todo, no fue necesario pensar si las malas palabras era mejor traducirlas al español neutro (gran pregunta, ¿qué sería el español neutro?) o al tan vanagloriado *joder* o eliminarlas, mejor, para no tener que tomar esa decisión y que al final quedara una versión clorada. No tuve que pensar en eso porque es un libro bello y delicado, sin malas palabras, un libro sutil

escrito por una mano sutil.

Años después, cuando vivía en Buenos Aires, me dijeron que la autora estaría allí, ya no recuerdo por qué, y que sería lindo que hiciéramos una charla. Acepté de inmediato y recuerdo que estaba emocionada por el encuentro. Buenos Aires fue poco amable conmigo en esa época, y era una actividad linda con una persona que siempre imaginé linda. Y entonces entró.

Entró un cowboy, un gringo 100% gringo, alto, rubio, con sombrero tejano, botas de cuero de esas de vaquero fina raza, hasta música de fondo se diría que había. No cualquiera: esa del lejano Oeste, esa de la puerta del bar que se empuja y queda oscilando. Esa.

«*Chuck Rosenthal, nice to meet you at last*», me dice el cowboy gigante, y me alarga la mano.

En ese momento hago el ejercicio inútil de intentar hacer calzar al gringo vaquero con la imagen de esta escritora suave y serena y emocional que imaginaba, una suerte de hada de los desiertos. Se me agolparon varias ideas, o conceptos: libro de mujer, libro para mujeres, literatura femenina, temas de mujer.

Ahí estaba este gringo, machote, que yo habría esperado escribiera cosas de gringo machote, autor de uno de los libros más sensibles y sutiles que he leído y sin duda el más sensible que he traducido. Ahí estaba C.P., no Constance sino

Chuck, hablando conmigo, con sentido del humor, con conexión y sensibilidad.

Fue como sentir un hacha abriéndome el cerebro, y fue también quedarme mirando el nivel de predisposición que tengo, que tenemos tal vez como sociedad, a atribuir ciertas posibilidades a ciertos personajes y a olvidar que en el ejercicio de la ficción el milagro es que cualquier historia puede nacer en cualquier parte. Esa es la gracia de la ficción: que es infinita, y que descansa solo en la maestría de su creadora o creador.

Ahora miro mi ejemplar de *Elena of the Stars* y me doy cuenta de que en la contratapa sí se habla de Chuck e incluso se refieren a él como *he*. ¿No la miré? ¿No quise ver lo que decía? ¿No quise *ver*? Ahora no lo recuerdo. Ha pasado ya demasiado tiempo. Quizás hasta lo vi y lo pasé de largo porque no calzaba con la impresión tan fuerte que tuve de su «autora», esa mujer que tenía tantas ganas de conocer, esa suerte de hada de los desiertos.

Andrea Maturana es escritora y traductora. Acaba de publicar *El Querisque*, sus cuentos reunidos.

4

Traducir literatura infantil

Loreto González

Hace algunos años participé en la edición de una serie de libros infantiles nórdicos traducidos al castellano. Entusiasmada por la experiencia, traduje luego un libro infantil cuyos derechos habíamos comprado a una editorial portuguesa. Ambas experiencias me permitieron reflexionar —un poco sobre la marcha, al enfrentarme a dificultades que no había imaginado— sobre cómo nos acercamos a un texto que nació en otra lengua y cómo enfrentamos los problemas que surgen en el camino.

Traducir literatura infantil es una tarea tan compleja como traducir literatura para adultos. Editarla también. Creo que todavía existe la percepción, afortunadamente en retirada, de que la literatura infantil es un género menor e imagino que algo de esta idea permea al ámbito de su traducción. Pero, y aunque parezca obvio, un texto sencillo no es lo mismo que un texto simple. Se trata de lograr que los lectores puedan comprender sin caer en redacciones simplonas o adecuaciones simplificadoras. Las tareas son encontrar esas palabras ricas en significados que formen parte del vocabulario que manejan o pueden manejar los lectores, construir estructuras correctas que faciliten la lectura y mantengan el ritmo, presentar figuras complejas que sean al mismo tiempo desafiantes y comprensibles, intervenir solo lo estrictamente necesario

y estar dispuesta a desaparecer. La traducción de textos infantiles es un área que entrelaza diferentes disciplinas y una debe tener la habilidad de moverse entre ellas con soltura.

Otra cuestión que me parece relevante es que no solo se traducen palabras sino también formas de entender y percibir el mundo. Como es casi imposible traducir un texto sin alterar de alguna manera su significado, es muy importante equilibrar el respeto y cuidado hacia el original al transformarlo para que su mensaje llegue al lector. Pero ¿cuál es esa justa medida?, ¿cómo lograrla? Conocer la producción del autor y sus contextos culturales, sociales y estéticos es de gran ayuda. Si tuviéramos que traducir un texto de economía, publicar un documento jurídico o editar poesía, ¿dejaríamos esta tarea a una persona que conociera el idioma pero que no tuviera experiencia o formación específica en ese campo particular? Entonces, ¿por qué sí estamos dispuestos a hacerlo cuando se trata de un libro infantil? En algunos casos podemos conversar estas cuestiones con el autor —¡o con el ilustrador!, la gran mayoría de los libros infantiles son ilustrados y en ellos interactúan ambos códigos— y el diálogo siempre facilitará la tarea de encontrar soluciones. En ausencia del autor para discutir y proponer, el traductor debe ser nuestra contraparte.

Me parece fundamental que como industria editorial sigamos aportando a la valoración del trabajo del traductor incorporando en los proyectos de traducción de literatura infantil a profesionales hábiles en el manejo del idioma y conocedores de las características específicas del género y del público. También incluir sus nombres en páginas legales y portadas, gestionando recursos para remunerar adecuadamente su trabajo. ¿Un porcentaje de los derechos a todo evento, por ejemplo? Es un tema pendiente. Los esfuerzos que se han hecho hasta ahora en esta dirección demuestran que con ellos se fortalece la cadena del libro y que así se publican obras que impactan de manera perdurable en los lectores.

Loreto González Jansana es editora de Liberalia Ediciones.

La hoja madre

Illa Liendo

Aquí me tienes como siempre
dispuesta a la sorpresa
de tus pasos
a todas las primaveras que inventas
y destruyes
Blanca Varela

Al tercer día que su hijo de 17 años no volvió a casa, Paloma Huamán¹ fue a la comisaría del barrio con una foto en la mano. Era el retrato de su confirmación. Tras unos anteojos gruesos se veía a Alex, desafiando a la cámara con desidia adolescente. El fiscal de menores no atendía esa mañana. Los policías le sugirieron que lo buscara por su cuenta y subieron el volumen de la radio.

En lugar de la foto, Paloma salió con la denuncia impresa: «Policía Nacional del Perú. Ciudad del Cusco. Sección de personas desaparecidas. Vestía pantalón negro, polo gris de manga corta y zapatillas negras. Señas: cicatriz en la muñeca izquierda». Al guardar el papel en su cartera se dio cuenta de que aún llevaba consigo la chompa de su hijo. Había salido de casa con la esperanza de abrigarlo antes de que cayera la noche.

Aquel jueves, Alex no era un chiquillo más que huyó de casa, como le insinuó el policía. Después de dos intentos de suicidio, cada hora

alejaba más la posibilidad de encontrarlo con vida. Cuando confirmó que la policía no la ayudaría, Paloma salió en busca de respuestas.

«Fui a que me lean la hoja de coca, así hice cada vez que quise saber lo imposible», recuerda.

Abrazada a la chompa, desde el asiento de un microbús vio pasar de reojo el río Watanay y las laderas rojas de las montañas que abrigan al Cusco. Lejos de los muros incas y las fotos de turistas, donde se multiplican edificios coronados por antenas y columnas de hierro, vive la señora Sofía. «Ella me esperaba. Me dijo clarito: un sueño me ha avisado que vendrías».

Puertas adentro, el sol cusqueño que todo lo enciende apenas se adivinaba a través de los vidrios desenfocados por el polvo. «Te servirás cafecito, mami», le dijo mientras le alcanzaba una taza y sacaba su *unkuña*.

Como quien despierta a un niño aún tibio de sueño, la señora Sofía tomó la manta tejida y le susurró con los ojos cerrados. Sin dejar de hablar en quechua, en *runasimi*, extendió la *unkuña* sobre mesa y liberó un puñado de hojas.

La manta se vistió de verde. Donde los demás solo vemos hojas que podrían confundirse con las del laurel, la señora Sofía vio que el muchacho aún estaba vivo. Estaba vivo, pero había que apurarse.

Con el corazón batiéndole el pecho como un tambor del altiplano, Paloma la escuchó. «Está echado boca abajo. Rodeado de carrizos a la

¹ El nombre ha sido cambiado para proteger su identidad.

orilla de una laguna. Debes pedirle a la muerte que te regrese tu hijo».

Desde pequeña, Paloma supo que la coca veía el ayer, acompañaba el hoy y sabía del mañana.

En el pueblo en el que nació se sembraba bajo el sol y se tejía con luna. Allí, a 300 kilómetros del Cusco, no sólo la usaban para encontrar desaparecidos, para curar el susto o quitar el mal de ojo, la hoja de coca hacía posible la vida a casi 4.000 metros de altura sobre el nivel del mar.

Masticando coca se hacía la siembra, se cuidaba a las ovejas y se tejían los ponchos. *Picchar* les daba fuerza, les calmaba la sed y el hambre mientras subían y bajaban por la cordillera con la prodigiosa agilidad de las llamas y vicuñas.

Su abuela Prudencia, que para Paloma era lo bueno y tierno que habita en este mundo, *picchaba* y le contaba que esas hojas hablan el lenguaje de las montañas, los manantiales y ríos, de los *apus*.

Cuando iban a la chacra de maíz o de papa, veía cómo elegía las hojas más verdes de la bolsa y armaba un *kintu*. La abuela sostenía el *coca kintu* con ambas manos, le soplaba gratitud y pedía permiso para trabajar la tierra.

A su lado, Paloma entendió que la hoja de coca no solo les aliviaba el cansancio, sino que era también un puente con todo aquello que las protegía.

«Mamá Prudencia» la defendía de los golpes de sus hermanos mayores, espantando a palos al más gallo. A su lado aprendió a encender el fogón de leña, a hilar la lana de oveja con *pushka* y a hacer bailar las lanas en el telar. Algunas noches le contaba historias de los tiempos en que los hombres y mujeres sembraban atentos a la danza de las estrellas en el firmamento. Empeñosa, aprendió a hilar y a tejer con tal maestría que visitaba las casas de la comunidad en busca de propinas. Cerca del fogón, hombres y mujeres se sentaban sobre cueros de oveja, abrigados por sus ponchos y polleras. Conversaban y bromeaban entre sí con carcajadas que eclipsaban la música mal sintonizada de la radio. Ajena al barullo, Paloma se concentraba en sus tareas.

Si le encargaban hilar, hilaba finito con la *pushka* de madera girando sin pausa. Si tenía que tejer, se ataba el telar a la cintura y tejía con las lanas de colores sin que le ganara el sueño. En una lata juntaba las propinas con las que se compraba esquejes

de rosas rojas, amarillas y blancas. Sus favoritas. Antes del amanecer ya estaba cocinando, para después ir a la chacra, pastear a las ovejas y volver al anochecer con una carga de leña para el fogón. Fue la séptima de nueve hijos. A los seis años cuidaba a sus dos hermanos menores. En el pueblo había una escuela, Paloma no era una de las alumnas.

Un día sin fecha su padre partió a la selva para trabajar y no supieron nada de él durante años. Los hermanos y hermanas mayores iban y venían de la comunidad. Desde entonces, una mezcla de tristeza y rabia se apoderó de su madre. Bebía hasta tambalearse y dormía hasta que volvía la oscuridad. Solo en el regazo de su abuela Prudencia, Paloma podía ser la niña que era.

Cuando las reservas de comida comenzaban a escasear y su familia no regresaba de viaje, subía a lo alto del pueblo en busca del señor Moisés para que le lea la hoja de la coca. Sobre una mesa, don Moisés extendía su *unkuña* y soltaba un puñado. Su aliento parecía suspender en el aire las hojas hasta que caían para hablar. La manera como aterrizaban sobre la manta, sus tamaños, formas y verdes daban el mensaje. Don Moisés le decía cuántos días demorarían en regresar. Y se cumplía.

Tenía 13 años cuando falleció su abuela. «Veía desde lejos nomás. Me temblaban las piernas, no me salía la voz. Para mí murió mi todo. No entendía nada». No fue al velorio ni al entierro. Hubo misa. Solo recuerda las campanadas.

Con su partida, los golpes marcaban el inicio y final de cada jornada. Había más reproches que comida. Pasaba más tiempo en el río que en casa. Se sentaba en las rocas y atendía al agua hasta que tenía el impulso para volver o hasta que el frío la entumeciera, lo que pasara primero.

Las cicatrices de Alex eran el rastro de su segundo intento de suicidio. Tras una discusión en casa, se encerró en el baño, desarmó la rasuradora con la que afeitaba su tímido bigote y se cortó las muñecas con la cuchilla. Lo llevaron a la posta. Lloraba Alex, lloraba Paloma. La doctora que lo cosió también lloró.

La primera vez fue en un recreo del colegio. Mientras sus compañeros jugaban fútbol en el patio, él solo quería desaparecer. Sin atender a las risas y gritos del partido se subió a la baranda y enfrentó el vacío de tres pisos. Si no saltó fue

porque un profesor lo jaló del uniforme hacia el pasillo. Llegó con el pantalón rasgado a casa.

Su adolescencia difícil de muchacho introvertido se tornó imposible desde que sus ojos lo traicionaron. Sus calificaciones caían en picada porque ya no veía la pizarra. La degeneración de ambas retinas lo condenó a usar unos gruesos anteojos que lo hacían blanco permanente de burlas. Empezó a hablar menos, a dormir menos, a comer menos. Dejó de pedir permiso para ir a jugar en la cabina del internet del barrio.

Alex desapareció la tarde del jueves en que le iban a sacar las muelas del juicio. Tras discutir con su mamá en la sala de espera del dentista, salió dando un portazo. Después de dos noches con la cama de su hijo vacía, el enojo inicial, la preocupación posterior y la angustia de Paloma se transformaron en un pánico que le hacía temblar la mandíbula.

Cuando la hoja de coca le dijo que Alex estaba vivo lo tomó como una verdad hecha en piedra y fue rumbo a la morgue del Cusco sin contarle a nadie.

Inquieta y dicharachera, Paloma de niña era el ventarrón que alejaba a las nubes de la tormenta. Apenas terminaba sus actividades, salía corriendo cuesta abajo, dejando atrás los gritos y moretones. Con su cabello trenzado y sus ojos color capulí, se abría paso para el juego y la travesura, revoloteando todo tras de sí.

Mientras pasteaba a las ovejas, pescaba truchas saltando de roca en roca. Astuta, organizaba peleas de toros con sus amigos en busca de favores. Quien perdiera recogería la leña para esa noche. Paloma siempre ganaba. Y en luna llena, cuando todos dormían, se escapaba para jugar fútbol en la pampa detrás de la comunidad.

El viento que habitaba en sus entrañas encontraba la calma cuando se escapaba a las orillas del río. La voz del agua la arrullaba. Si sus hermanos le pegaban se iba al río, si se quemaba cocinando se iba al río, si el zorro atacaba una oveja veía el agua correr hasta que el cielo se apagaba.

El camino que llevaba al pueblo solo recibía carros para carnavales y para el día de la *mamacha* Carmen el 16 de julio. Salvo la celebración de la virgen, el resto del año las idas y venidas se hacían a pie o a lomo de mula. Antes de cruzar el puente de madrugada para ir al mercado se detenía para saludar el canto feroz de la corriente y seguía.

Desde los nueve años, cada sábado Paloma partía de madrugada con maíz, papas o trigo, rumbo al mercado de la ciudad más cercana. Mientras las *ch'ayñas* y gallinas dormían, acomodaba una decena de kilos en su *q'eperina* y cargaba la mercadería atada a su espalda. A oscuras, comenzaba a caminar las seis horas que unían el pueblo con la ciudad.

Al llegar, en un par de horas debía vender sus productos para comprar sal, azúcar, fósforos, aguardiente y hoja de coca, todo aquello que no conseguían en la comunidad. Cuando podía, hacía trueque e intercambiaba cebada por trigo, o maíz por *moraya*. Prefería el trueque, porque la venta era ingrata. Muchos meses de trabajo por unos pocos billetes.

Cuando el sol anunciaba el mediodía emprendía el camino de regreso. Con suerte, alguna amiga le prestaba un caballo sin carga y cabalgaba cuesta arriba. Volver, desde que su abuela Prudencia ya no la esperaba en casa, había dejado ser una fiesta. El bulto de su *q'eperina* en la espalda, a pesar de haberse reducido, se le hacía aun más intenso que en la mañana.

Cuando se creía olvidada, una noche sin luna Paloma comprendió que su abuela permanecía a su lado. Regresaba del mercado con su primo y se les hizo de noche. A los lejos se distinguían las primeras casas y el olor a leña se hacía cada vez más intenso.

Distraída por el alivio de ya estar cerca, de repente, su primo la atacó. El que hasta hace unos años era su compañero de juegos le dio un empujón sobre los pajonales tan fuerte que casi pierde el sentido. Se tiró encima de ella y empezó a forcejearla. *Mamay maypin kashanki, ¿mamá, ¿dónde estás?*

A los pocos segundos empezaron a caer piedras encima, liberándola. Llegó a casa corriendo con la ropa hecha trapos y las piernas raspadas. Nadie le creyó.

El pueblo se vistió de sombras a principios de los años 80. Terroristas de Sendero Luminoso bajaron desde la montaña y los reunieron para hablarles en quechua, prometiéndoles un Perú distinto, sin pobreza ni hambre.

La comunidad se acostumbró a sus violentas visitas. Los fusiles rompieron las promesas e

ilusiones. Encañonados, los obligaban a darles sus cosechas y animales. Los dejaban con más hambre y aun más pobres.

Cuando el eco traía voces ajenas, Paloma y otros niños de la comunidad escapaban hacia el río para esconderse en las cuevas. Juntos esperaban, durante dos o tres días, hasta que los terroristas partían. No importaba el hambre y el frío. Si los encontraban en la comunidad, podían llevárselos sin regreso.

Tras los terroristas llegaron los soldados. Los interrogaban, se llevaban prisioneros sin motivo, dejaban amenazas y silencio a su paso. La situación empeoró cuando una patrulla se instaló de manera permanente en el pueblo.

Una casona se convirtió en un improvisado cuartel. Cada semana convocaban a los pobladores en busca de pistas de los terroristas. Sin preguntarles, los organizaron en rondas campesinas y les enseñaron a usar rifles y pistolas. Paloma también. No sabía leer ni escribir, pero manejaba armas sin vacilar.

La violencia vivía dentro y fuera de casa. A veces quedaba coja, a veces le nublaban la vista durante semanas. Un día la golpiza fue tal que perdió el sentido y se despertó en la ciudad del Cusco. Avergonzados, sus familiares la encerraron en un cuarto hasta que pudiera caminar de nuevo.

Se recuperó sola, convirtiendo a la niña impetuosa en una muchacha con una afilada determinación. Aún adolorida, Paloma volvió a su comunidad para anunciar su partida.

Llegó al pueblo. Cuchillo en mano, caminó hasta sus rosales favoritos y cortó cada flor que encontró. Tampoco perdonó los botones y las ya marchitas. Regresó a la casa de su familia y no encontró a nadie. Entró al cuarto donde dormía y rodeó el catre con baldes con rosas rojas, rosadas, blancas, amarillas. Cerró la puerta y partió. «Hice mi propio velorio en vida».

Mientras vecinos, tíos y primos se reunían para organizar la búsqueda de Alex, Paloma se dirigió a la Morgue Central del Cusco, como le indicó la señora Sofía al leerle la hoja de la coca. Eran más de las cuatro de la tarde cuando, sin haber desayunado ni almorzado, convenció a un doctor joven que la dejara entrar.

Bajo la luz fluorescente y controlando el temblor de la mandíbula, se paró en medio de una

sala con cadáveres anónimos, camillas metálicas y baldes. «Sin miedo me he parado con varios muertitos. Cerré los ojos y le pedí a la hoja de coca que me ayude, para que la muerte me devuelva a mi Alex».

La voz cortante de una enfermera la hizo reaccionar. Al salir de la morgue abrió los puños y notó sus palmas surcadas por sus propias uñas.

En Cusco Paloma aprendió a hablar castellano, pero solo pudo leerlo y escribirlo recién a los 20 años. Su primer trabajo fue como empleada doméstica en la casa de una profesora jubilada que tenía una tienda de ropa para niños. De seis de la mañana a ocho de la noche barría, enceraba, cocinaba, lavaba y planchaba.

Cuando al fin terminaba, Paloma se sumergía en la exploración de sonidos y formas del alfabeto. Con el mismo empeño con el que aprendió a hilar y a tejer con su abuela Prudencia, no demoró en reconocer las primeras vocales y consonantes.

Así como tejió sus primeros *chumpis*, conquistó con orgullo las primeras oraciones y párrafos. Leía en voz alta los cuentos de Marina, la niña de cinco años a la que cuidaba en las tardes. Y antes de dormir repasaba lo aprendido tendida sobre el colchón que le pusieron en el almacén, rodeada de cajas con juguetes y vestidos de princesas.

A veces ni la novedad de la lectura ni la motivación de sus primeros ahorros eran suficientes. A Paloma le pesaba la ciudad, los recuerdos, suspiraba de abuela, de montaña, de ríos y estrellas. No había cuento capaz de distraerla. Se le iba el apetito y se quedaba en silencio. Sentía frío a pleno sol y soñaba con su velorio.

Cuando los truenos y relámpagos anunciaban los primeros aguaceros de noviembre, subía de prisa a la azotea para celebrar las primeras gotas. Se quedaba de pie hasta que el agua le llegaba al *puputi*, al ombligo, a su centro e inicio. Y así, en medio de ese laberinto de concreto lleno de extraños sentía un poco de sus *apus*.

Los domingos eran para salir de paseo. En el Cusco de postal, caminaba con sus amigas entre la Plaza Mayor y la Plaza San Francisco, entre fachadas de iglesias y casas coloniales erigidas sobre muros y templos incas. Al terminar la misa

en la catedral, las calles se abarrotaban de familias cusqueñas comprando tamales humeantes para el desayuno con lechón y café.

Tras un par de vueltas en la Plaza Mayor, buscaban el sol como gatas para quitarse el hielo de los huesos. A diferencia de ellas, que también trabajaban limpiando casas, Paloma mantenía su largo cabello negro. Solo cambió las dos trenzas de su infancia por una sola que le cruzaba el hombro.

Un domingo cualquiera, las amigas la convencieron para ir a un cumpleaños, aceptó a regañadientes. En un barrio desconocido, en una calle en la que nunca había estado, encontraron la fiesta al oír de lejos los *waynos* y cumbias. Llegaron cuando recién estaban sirviendo los platos con cerros de tallarín al horno, cuy y rocoto relleno.

La noche avanzó y en vez de acabarse la cerveza las cajas continuaban llegando en medio de baile y aplausos. Las botellas vacías eran el epicentro de los grupos de amigos que bebían abrazados y compartiendo un solo vaso.

Entre risas, su amiga le contó que uno de los invitados era policía. Un escalofrío le cortó de inmediato las burbujas que hasta ese momento bailaban en la sangre de Paloma. Los detestaba. Los uniformes le recordaban el fuego cruzado que vivieron durante los años del terrorismo en su comunidad.

No pudo cerrar la puerta del baño, el brazo de un hombre se le impidió. Era el policía borracho. La había seguido y ahora la tenía contra la pared, recorriéndola con sus manos llenas de sudor. Sus gritos desaparecían entre la música. *Mamay maypin kashanki, ¿mamá, ¿dónde estás?*

Cuando comenzaba a rendirse, Paloma notó que él traía un arma bajo la casaca. Lo abrazó con asco y apenas pudo le quitó la pistola sin chistar. El sonido del disparo partió la noche en dos y el policía cayó al suelo. Sangraba en el hombro.

Lo siguiente que recuerda es estar en la comisaría con su ropa de domingo manchada con sangre seca. Al llegar el comandante, la escuchó de mala gana. No demoró en decirle que el caso se archivaba. El policía herido estaba en falta grave, por intento de agresión sexual y por llevar el arma fuera de su servicio. Le «recomendaron» que no ponga denuncia porque podría tener problemas.

Paloma no quería problemas, ella solo quería ir a casa y subir a la azotea. Afuera llovía.

El trajín del Cusco ya no le es ajeno. Se casó y a los pocos meses soñó con fruta. Su sueño le avisaba que tendría un hijo varón y así llegó Alex.

No terminó el colegio, pero aprendió lo suficiente de matemáticas para alquilar un pequeño local donde servía menús de desayuno y almuerzos. Según la temporada, si era de lluvias o de seca, la pizarra anunciaba la especialidad del día: sopa *chayro*, trucha con frijoles, loco de zapallo o *cappchi* de setas.

Después del restaurante tuvo un quiosco en un colegio, preparó almuerzos para obreros y fue cobradora ocasional de microbús. Hoy, según el calendario festivo del Cusco, Paloma sale a vender sombreros a las procesiones, bancos plásticos en los desfiles o paraguas para las tardes de lluvia. Sigue limpiando casas. Está pensando en estudiar inglés.

Con 45 años, esposo, dos hijos, dos hermanos, dos cuñadas, dos sobrinos, un par de sobrinas, ocho gallinas, quince cuyes y tres perros adoptados, en casa de Paloma siempre hay alboroto. Su madre biológica ahora vive también con ellos. Sin preguntas. Lo que la vida separó, el tiempo reunió.

Las noches que no puede dormir, cuando se siente inquieta o le duele el estómago, lo primero que hace es buscar su «coquita», como la llama con cariño. En la cocina busca el frasco de vidrio con tapa roja donde guarda la hoja de coca envuelta en una bolsa verde, la misma en que su casera le despacha media libra con la promesa de la coca más fresca, la más dulce.

Le gusta acariciarlas, escuchando cómo se rozan entre ellas mientras separa las pocas semillas y ramitas que encuentra. Al hablar de la hoja de coca sus ojos capulí brillan. Porque para Paloma la hoja de coca es su abuela, su río, el viento que aleja los rayos y relámpagos.

La última vez que supo de Mamá Prudencia fue en sueños. «La vi igualita, con sus trenzas y su bastón. Me avisó que no volvería porque yo ya estaba bien. Me desperté llorando *wawa*. Era la segunda vez que me despedía de ella».

Al salir de la morgue, Paloma deambuló por la avenida sin distinguir rostros ni ruidos.

Solamente sentía el desfile de sombras de los demás transeúntes. El cielo azul desentonaba con los temblores que aún le hacen latir la mandíbula. Caminaba sin norte, sujetando la cartera donde llevaba la chompa y la denuncia policial.

Volvió a casa. Las vecinas de su calle la saludaron, algunas con lástima, otras con chismes entre dientes. Ya para entonces la foto de Alex circulaba en los celulares de medio Cusco. Llamaron a la radio para leer la denuncia, sin fuerzas su hermano menor habló por ella.

La noticia llegó sin la ayuda de la policía ni la de los fiscales. Después de tres días y tres noches llenos de quizás, por qué, paciencia, sé fuerte, no llores, el celular de Paloma sonó. Alex había aparecido y estaba vivo. Se cortó la llamada.

Tras haber buscado en las primeras dos lagunas a las afueras del Cusco, los sobrinos lo encontraron en la orilla de la laguna Huarcarpay. En medio de los graznidos de las *huallatas*, temblando entre carrizos. Inmóvil, estaba echado boca abajo con el mismo pantalón negro, polo gris y zapatillas negras.

Le recetaron antidepresivos. Tras largas negociaciones empezó a tomarlos, pero al poco tiempo los dejó. Su apetito ha mejorado de a pocos, las peleas han cesado, pero sigue taciturno. No quiere volver al dentista a que le saquen las muelas del juicio. Cada mañana sale a sus clases en la academia preuniversitaria. Van dos veces que da el examen de ingreso sin suerte.

Paloma le paga la academia privada con puntualidad. Insistente, le repite que debe ser profesional, ojalá ingeniero, para que tenga su casa propia, su carro, una familia. Pero al final del día, lo cierto es que lo único que desea es que su hijo vuelva a salvo a casa. A diario, cuando escucha el tintineo de sus llaves suspira con alivio.

Antes de dormir, después de cubrir el gallinero y cerrar las puertas de casa, se asoma para asegurarse de que Alex esté en su cama. Quisiera saber también si está bien abrigado, pero se lleva la duda hasta su propia cama.

Mientras agarra sueño y calor bajo el peso de las mantas, la visitan preguntas ciegas. Si Alex volverá a desaparecer, si es demasiado dura con él, si acaso le faltó tener una abuela que le espantara las tormentas o un río a donde escapar. Un río como aquel que la arrulló mientras el mundo se inventaba y destruía bajo sus pies.

Duerme. Sueña hasta que el sol aparece por

las siluetas de las montañas del Cusco y se levanta a preparar el desayuno.

Para los demás, el ajeteo cotidiano va alejando el recuerdo de la desaparición, pero no para ella. Aunque la foto de la confirmación de Alex volvió a estar colgada en la sala de la casa y a diario se sientan todos juntos a comer, Paloma intenta hablar con su hijo. «Nada. No me quiere contar. Yo solo sé que la hoja de coca, la hoja madre, me lo trajo de regreso».

Extracto de la antología de crónicas *La voz de las cosas* (Barcelona, Carena, 2021), editada por Roberto Herrscher, sociólogo y periodista, profesor de la Escuela de Periodismo de la Universidad Alberto Hurtado y director del Premio Periodismo de Excelencia UAH. Durante años Herrscher ha mantenido un taller de escritura centrado en los objetos, que llamó Arqueología de la Memoria. En cerca de quinientas páginas, en esta antología ha reunido a autoras y autores como Álex Ayala, Álvaro Bisama, Diego Fonseca, Fernanda Ampuero, Milena Vodanovic y más. La peruana Illa Liendo Tagle es máster en periodismo, gestora cultural y editora. Vive en Cusco.

Calpany: la cajita metálica y el laberinto de la niñez

Florencia Doray

Estoy jugando, descalza, sobre un pasillo de cuadrados grises que parecen una colección interminable de rayuelas. Las lámparas cubren el techo y se van achicando hacia el fondo, hasta desaparecer, como en un túnel. Una música indescifrable de vacaciones de verano se escapa de una peluquería, mientras unos señores conversan, fumando, afirmados en las puertas de vidrio, iluminados por los letreros de las tiendas de la galería Imperio.

Tengo seis años y soy miope. Todavía nadie se ha dado cuenta, así es que para mí la vida entera es un lugar borroso.

Poco a poco distingo a mi padre, que viene corriendo a rescatarme. Me levanta. Ahora estoy volando y escucho que llora y me reta, mientras deja caer su bolsa con una cajita verde, que se abolla, estrepitosa, sobre la piedra fría del piso.

El centro era su país. No Providencia o la casa de sus padres en La Florida, ni mucho menos Copiapó, donde vivíamos con mi abuela. Apenas llegábamos a Santiago me invitaba a recorrer su lugar detenido en el tiempo.

Caminábamos por calles y galerías, en una continuidad como de trenes y túneles: afuera, adentro; paseo, pasillo; vereda, baldosa; bocinazos, música; sol, neón. Cruzábamos el portal, buscando sombra y avanzábamos por laberintos que en sus paredes, entre los pequeños negocios, escondían obras de arte que me parecían dibujos rupestres en una cueva.

Así, ajustando las pupilas, salíamos al otro extremo de la manzana.

Yo me tomaba con fuerza de su dedo meñique e intentaba memorizar los nombres (Juan Esteban Montero, Crillón, Edwards, Gran Palace, del Ángel), mientras él volvía a ser el empleado alto, delgado, de bigote y lentes de marco oscuro que dejó el Santiago golpeado de fines del 73 para irse a vivir a una ciudad sin galerías.

Quería mostrarme todo, en una suerte de iniciación capital: me llevó al Paula, cerca del Teatro Municipal, donde conocí el café helado y el sándwich de ave pimentón. Muy cerca, en el Mermoz, probé el sabor rasposo del jugo de chirimoya, servido siempre en un jarrito metálico que sudaba frío. Y en la tienda Calpany de calle Huérfanos me invitó por primera vez a elegir mis zapatos, unas chalitas blancas de aspecto ortopédico, que eran nobles, hermosas y firmes, como la cajita verde que se abolló esa tarde en que me perdí.

El cartel de publicidad de la tienda anunciaba que estos calzados eran los «únicos en su envase metálico», una expresión un poco desangelada para un objeto cargado de tanta poesía.

Desde ese día, el «envase metálico» se transformó para mí en un cuento ilustrado que llegué a memorizar: sobre el extremo inferior de la tapa, dibujado en trazos azules, un niño de pantalones cortos y calcetines blancos llevaba puesto un solo zapato. En sus manos sostenía el otro, mientras lo limpiaba con una franela roja. Estaba concentrado y parecía sonreír.

Yo imaginaba que él frotaba una lámpara mágica, porque aparecían a su alrededor una serie de hilos entrecortados y sinuosos, que se movían

junto a unos pequeños volantines de colores, como los de Nemesio Antúnez, quien también pintó varios en una de las galerías. Las líneas daban movimiento a la naturaleza rígida de la lata y la mayor parte de los volantines estaban separados de los hilos, porque tal vez habían sido liberados por el pequeño.

Desde los años sesenta se produjeron varias ediciones de la cajita Calpany: había de color vainilla, blanca o turquesa, con tapa roja o negra. La mía era verde aguamarina con tapa blanca. La última versión era completamente verde. La imagen del niño ocupaba toda la estructura y él seguía lustrando el zapato, pero ya no había volantines.

Durante sus últimos años, mi madre tuvo una afición.

—Vamos a sacar plata a la pieza de mi mami —me dijo, una vez que viajé a visitarla a Copiapó.

Llegamos hasta la dirección de nuestra antigua casa. Ahora había una sucursal del banco Itaú de dos pisos y ventanas polarizadas.

—Este es el único cajero que uso —declaró, orgullosa, instalada en el lugar exacto donde alguna vez estuvo el dormitorio que compartí con mi abuela durante diez años.

Me ubiqué justo en la esquina desde donde la observaba cada tarde, sentada frente a su ventana. Ella apenas podía ver, por culpa de las cataratas: solo escuchaba los ruidos de los autos, las conversaciones de quienes pasaban, los gritos de los vendedores y reconocía, quizás, algunas sombras que circulaban por el fin de la jornada. Refugiada en su sitial blanco de madera, metía las manos en los bolsillos del delantal, sacaba un pedacito de marraqueta, lo mordía y lo volvía a guardar. Luego, cruzaba las manos y movía silenciosamente los pulgares, que giraban uno sobre el otro mientras se perdía en su realidad filtrada.

Yo ya tenía mis lentes, así es que observaba con definición e intentaba imitar ese movimiento. Eso era la paz: el sonido de la calle fuera de campo, mi abuela a contraluz, el delantal, los pedazos de pan, sus ojos de agua, el ritual de los pulgares.

Pasaba las horas ordenando sus cosas. Yo le preguntaba siempre lo mismo: abuelita, qué busca. La felicidad, respondía.

Sonaban la tele en blanco y negro, las teleseñales, las noticias de los militares, el único canal.

Sobre su mesa, iluminada por la ventana callejera, instalaba la cajita de Calpany, ahora transformada en su costurero de fragmentos. Yo me acercaba y jugaba con la tapa, la hundía y la soltaba y el sonido se parecía al de los sapitos de lata. Ahí tenía un cartoncito con restos de hilos enrollados, un par de botones pegados en unas cintas de scotch, una tiza desgastada, una huincha de medir, un trozo de tela con agujas encajadas, un crochet y restos de lana de todos los colores, con los que tejía en braille unos tomaollas desprolijos, que tenían un lado de lana y el otro fabricado con un retazo de género que le costaba tanto coser. Todavía los guardo.

Abuelita, la ayudo.

2022

Calpany quebró y clausuró su fábrica de la calle Einstein, en Recoleta, el año 2002. Llegó a tener 21 locales en Santiago y varios en el sur de Chile. El Paula cerró en 2006 y la galería Imperio comenzó a ser demolida el 2014 para transformarse en un mall.

Tomo mi cajita, que ahora está llena de lápices, y la vuelvo a observar. En la parte de abajo tiene impresa una lista de sucursales. Elijo la de Huérfanos 785, voy hasta allá e intento replicar el ejercicio de mi mamá. Ahora hay una óptica, al igual que en la dirección donde estaba el Mermoz. Avanzo hasta la exgalería Imperio y entro al mall, que es luminoso y tiene muchos negocios, pero nada de eso me lleva a ningún lugar.

Salgo a la ciudad y empiezo a caminar, en medio del ruido y del calor. A poco andar, la galería Juan Esteban Montero me hace un guiño y entro, buscando sombra. Miro al suelo y veo una larga alfombra de mosaicos con formas de artesanías de Quinchamalí. Al costado, los negocios: un spa, un local de colaciones, un centro médico y —otra vez— una óptica. Miro hacia arriba, al final de las luces y reaparece, como un arte rupestre, un mural cansado de Nemesio Antúnez. A lo lejos, escucho una música indescriptible de vacaciones.

Me saco un zapato y reconozco el suelo frío.

Me quito los lentes y ahora sí, por un rato, vuelvo a perderme en la galería borrosa de la infancia.

¿Qué estás leyendo?

Mariana Gaba

Directora del Departamento de Género UDP

El trabajo feminista en las organizaciones y las instituciones no es para nada sencillo. Vengo trabajando de diferentes maneras y desde diferentes roles en ello hace muchos años. Leer *On being included* de Sara Ahmed fue una experiencia subjetiva e intelectual de enorme impacto. Fue ponerle palabras a una cantidad de experiencias y sensaciones que hacer un trabajo institucional conllevan, y en particular en los contextos universitarios que es donde ella, en este libro, problematiza varios aspectos. ¿Cuáles son las experiencias de las personas que lideran el trabajo por la diversidad (de género, de raza) en las universidades? ¿Con qué paredes chocan? ¿Qué estrategias implementan? ¿Qué afectos les acompañan? ¿Cuáles son los riesgos de burocratizar esta tarea? ¿Cuáles son los desafíos de ser las expertas contratadas y pagadas por la misma institución a la cual deben transformar?



Sara Ahmed. *On being included. Racism and diversity in institutional life*. Durham, Duke University Press, 2012, 256 páginas.

Danay Mariman

Editora

Odio los aviones. Me gustan los buses, su escala más humana; la lentitud y el tiempo que brindan para adaptarnos a los cambios del paisaje que vamos recorriendo. A Elvio Gandolfo, escritor rosarino con varias escalas en Montevideo, también le gustan y por eso —animado por un texto de Georges Perec sobre el valor de lo *infraordinario*— escribió *Ómnibus*, un libro a medio camino entre la crónica y el ensayo y algo más que es difícil de definir y que yo llamaría

su estilo. Un estilo muy rioplatense porque lo menos importante son los ómnibus que Elvio va describiendo, las charlas con los compañeros de asiento, los paisajes que se cuelean por la ventanilla o las malas películas que los choferes eligen para torturar a los pasajeros. Lo importante, lo de veras cautivador es su capacidad de ir colocando con gracia una palabra detrás de otra. Una escritura para disfrutar, como él mismo sugiere, de una sola sentada, aprovechando un viaje corto, digamos de Rosario a Buenos Aires o de Linares a Santiago. Y como los buses me recuerdan a las micros, soportes de desplazamientos que hoy solo podemos anhelar, y la escritura de Elvio, tan placentera, me recuerda el placer que me da la escritura de otro argentino, les recomiendo «El testigo», un relato de Sergio Chejfec que aparece en *Modo linterna*, donde las micros tienen su parte en medio de una historia que protagoniza Cortázar y un escritor argentino que años después quiere dar con su dirección en las guías telefónicas que guarda la hemeroteca de la Biblioteca Nacional.



Elvio Gandolfo. *Ómnibus*. Buenos Aires, Interzona, 2006, 134 páginas.

Carolina Zúñiga

Periodista

Conocido como un divulgador de la ciencia, Oliver Sacks (1933-2015), neurólogo inglés y neoyorquino por adopción, ha escrito más de una docena de libros en su camino por acercar la mente humana a audiencias más amplias que la de la medicina. *Todo en su sitio*, *Primeros amores y últimos escritos* es una autobiografía relatada en breves episodios donde interconecta lecturas, paisajes y experiencias, redactadas en el umbral de su muerte y que se dividen en tres grandes partes: «Primeros amores», «Historias clínicas» y «La vida sigue».

Sacks nos lleva en un viaje apasionado por los casos de sus pacientes y explica con sencillez los caminos que puede tomar la mente humana, haciéndonos conscientes junto a él de la revisión de su vida sabiendo de los pocos días que le quedan por delante. «Al cerebro/mente no le basta con ir en piloto automático, con mantener la función uniforme (como el corazón); durante toda su vida debe aventurarse y avanzar» (170) parecen ser su consigna.

La curiosidad con la que Sacks va enlazando sus observaciones respecto a su vida profesional y cotidiana es contagiosa: nos interpela sutilmente sobre qué conciencia tenemos de nuestro cerebro, artífice de pensamientos y acciones, y cómo este órgano indescifrable para quienes no nos dedicamos a estudiarlo construye toda nuestra experiencia vital como individuos y seres sociales. Nadar a mar abierto, comer arenques, obsesionarse con los helechos, escuchar a sus pacientes, todos aspectos de su biografía que presenta comandados por el sistema nervioso central. De esta forma el libro nos pregunta cómo viviríamos sin sus funciones básicas: aprender y recordar, ser conscientes del lenguaje y crear, admirar la belleza, equilibrar nuestras conductas, influir en las relaciones sociales que forjamos. Y nos entrega esta perspectiva mirando la evolución de millones de años de humanidad que hicieron posible hoy poder estudiar la mente: entender la esquizofrenia, la demencia, las alucinaciones o el Alzheimer.

A pesar del contexto de escritura, contagia de vida la forma de narrar de Sacks. Ante la preocupación creciente por la salud mental, *Todo en su sitio* nos ayuda a empatizar con sus enfermedades desde la experiencia humana y de paso aprender algunos conceptos de la neurología y la psiquiatría contemporáneas. Oliver Sacks. *Todo en su sitio*. Barcelona, Anagrama, 2020, 306 páginas.



Rodrigo Olavarría

Poeta y traductor

He aprendido a no comprar tantos libros cuando viajo, pero eso no significa que al cabo de un mes de estar en casa no sienta culpa al ver un montón sin leer y un par que nunca serán leídos. La costumbre de leer varios libros al mismo tiempo no ayuda a despejar ese montón. Llegué

hace un mes de São Paulo con treinta libros, la mayoría de poesía, unos pocos de fotografía y un puñado de novelas. La primera que leí fue *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Rehder Galvão, una escritora y periodista comunista que publicó bajo el seudónimo Pagu. Supe de ella primero por su mito, que incluye una relación con Oswald de Andrade, deportaciones y prisión política, y luego por su influencia en el desarrollo de la novela social brasileira. El segundo libro que leí fue *Quarto de despejo, diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, otra escritora brasileira, en este caso una mujer negra que durante cinco años redactó este diario donde describe su vida y las de los habitantes de la favela paulista de Canindé. Llegué a este libro gracias a la hermosa exposición que el Instituto Moreira Salles dedicó a la figura y obra de Carolina Maria de Jesus, montada al mismo tiempo que la exposición dedicada a las relaciones entre Clarice Lispector y 26 artistas visuales brasileiras del periodo 1940-1970.

Me estoy tomando todo el tiempo del mundo para terminar *Una vida errante*, de Yoshihiro Tatsumi, un manga autobiográfico de casi mil páginas. En él Tatsumi cuenta su vida desde sus diez años, cuando empezó a publicar tiras cómicas en revistas, hasta el momento en que él y otros artistas crearon el género gekiga, acercando el manga al existencialismo y al cine noir, desarrollando narraciones vertiginosas alejadas de las temáticas infantiles que definían el medio. Patrícia Galvão. *Parque Industrial*. São Paulo, Linha a linha, 2018, 192 páginas.

Carolina Maria de Jesús. *Quarto de despejo*. São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1960, 182 páginas.



Yoshihiro Tatsumi.
Una vida errante.
Bilbao, Astiberri,
2017, 432 páginas.

Ignacia Saona

Gestora cultural

Dada la amplitud del término *arts* en inglés, que incluye artes visuales, música, poesía, etc., el título *Against value in the arts and education* se podría traducir literalmente como «Contra el valor en las disciplinas artísticas y la educación». Con esta frase contraintuitiva, el libro invita a

pensar por qué se cuestiona el valor de las disciplinas artísticas o culturales, qué es y quién define el valor de las obras y del aprendizaje, desde dónde se cuestiona el valor y por qué habría que defender ese valor.

Teniendo claro que la lógica capitalista ha «comodificado» la cultura (en tanto producto, servicio, mercancía), pero la lógica marxista tampoco le ha hecho un favor al considerar principalmente el valor de uso y su función social revolucionaria y comprometida, se nos plantea acá que al intentar defender la cultura y la educación entramos en una lógica paternalista, a veces autoritaria, y siempre neoliberal.

Este libro nos invita a invertir la pregunta. Mientras el valor se entiende como una función y no como algo intrínseco, y se develan las ideologías detrás de la instrumentalización de las obras culturales, ¿podemos pensar la cultura y la educación como una crítica o un rechazo a esa expresión de valor? Y claro que podemos, pero lo que no podemos permitirnos —y creo que aquí hasta los lectores entramos en jaque— es creer que nos situamos fuera de ese circuito de valor. El mismo libro nos evidencia esta paradoja: se trata de un libro con un valor de cambio algo elevado (60 dólares en Amazon la edición más barata), un valor de uso altamente variable (son 500 gramos de papel impreso) y, para mí, un valor simbólico tremendo.



Sam Ladkin, Robert McKay y Emile Bojesen, eds. *Against value in the arts and education*. Lanham, Rowman and Littlefield, 2016, 448 páginas.

Emiliana Pereira

Librera

Un descubrimiento suele ser un gran acontecimiento, sin embargo, en este caso, fue quizá un descuido. De este modo me topé con *Recuerdos de un bibliófilo*, de la editorial ariqueña Carbón Libros. El libro es, por así decirlo, un detalle, una pequeña piedra llamativa en medio de la playa. Lo interesante de este libro es que en su corta extensión nos encontramos con un Amster que observa, piensa, enseña sobre muchas cosas como libros, poetas, política, tipografías, imprenta. Leerlo es un agrado, da la sensación de estar de tú a tú con algún amigo con el que se puede divagar sobre cualquier tema, pero esto no es todo, el libro presenta una propuesta de

diseño interesante, en la que van jugando con las tipografías, los títulos, la diagramación. Un ejemplo es el capítulo titulado «Marcas de corrección», que va explicando los tipos de marcas de corrección, y luego vemos el texto resuelto, sin las marcas y con los cambios realizados. Esta es solo una de las pequeñas sorpresas que podemos encontrar. *Recuerdos de un bibliófilo* es de formato pequeño y pocas páginas, pero todo lo que dice no deja de ser enriquecedor y sumamente vigente. Qué gusto haberme topado con



este título y estoy ansiosa por seguir topándome con otros títulos de la editorial.

Mauricio Amster. *Recuerdos de un bibliófilo*.

Arica, Carbón Libros, 2021, 76 páginas.

María Yaksic

Editora

La primera vez que leí a Tamara Kamenszain fue cuando estudiaba literatura. Su poesía irrumpió de pronto en la torre de testimonios sobre las dictaduras del Cono Sur que yo leía por encargo. Recuerdo la sensación de encontrar en su escritura el goce de los silencios, los entredichos, un ritmo sostenido en la lucidez. Ahora estoy leyendo su último libro, *Chicas en tiempos suspendidos*, en realidad releándolo, como quien «trae al presente lo que ya estaba antes». Las poetisas, las abuelas, las chicas y antivates aparecen en un largo poema como protagonistas de un tiempo deshilvanado, de una hermandad anacrónica antes de que llegara la pandemia. «Y sin embargo», nos dice Kamenszain, «lo que empezó como poesía iba a terminar como novela». Estela de Carlotto, Delmira Agustini, Alfonsina Storni pero también las chicas del pañuelo verde son contemporáneas de ese tiempo «que no es el de las fechas». Y «sin embargo», «las mujeres no escribimos para convencer a nadie», dice la hablante, y «sin embargo» como lectora pienso que sus «sin embargo» nos insinúan, «sin nostalgias ni mistificaciones», que la poesía de este tiempo está en esa suerte de historia revistada, «esa que nunca se cansó de esperarnos».



Tamara Kamenszain. *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021, 88 páginas.