



R

evista de la
Universidad de San Carlos de Guatemala

ISSN 2222-789X

Octubre / Diciembre / No. 47 / 2020



**Universidad de San Carlos
de Guatemala**

Ing. Murphy Olympo Paiz Recinos
Rector

Arq. Carlos Enrique Valladares Cerezo
Secretario General

Rafael Gutiérrez Esquivel
Director de Revista USAC

M.Sc. Francis Urbina
Jefa

División de Publicidad e Información

Colaboradores

Moisés Barrios/Sergio Tishler/
Carlos Figueroa Ibarra/Eduardo Halfon/
Juan Francisco Yoc/Cecilia Porras Saénz/
Ruth Piedrasanta/Osvaldo Sauma

**Ilustración de portada, separadores
e ilustraciones interiores**
Manuel Navichoc

Diseño

Rafael Gutiérrez Esquivel
Sergio Rodríguez

Diagramación

Sergio Rodríguez

Octubre / Diciembre / Número 47 / 2020

Correspondencia y canje
Universidad de San Carlos de Guatemala
Ciudad Universitaria, zona 12 Ciudad
Guatemala, Edificio de Rectoría
Oficina 310
Teléfonos: (502) 24187640 y 24187642

Correo electrónico
cazadorocote@gmail.com

Distribución gratuita

Ensayos



Roberto Bolaño escribe en torno a Virgilio Rodríguez Macal
(¿Literatura nazi en Centroamérica?)

Matheus Kar/5



De complotismos, corrupciones y otros monstruos

Mariapia Pilolli/16



Palabras más, palabras menos: Oficio de Genitalia

Rafael Gutiérrez/27

Letras



Poemas

Perla Rivera/33



Poemas

Oswaldo Sauma/38



Poemas

Luis Borja/45

Debate



Walter Benjamin: una lectura de la risa, el juego y el carnaval

Javier Tobar/51

Arte



Manuel Navichoc: un viaje al propio mundo pasando por similares
partes

José Mario Maza/75

Comentario



Esclaramonde

Melvyn Aguilar/81

El trabajo de Manuel Navichoc se ha destacado por el equilibrio académico dentro del dominio de oficio, así como la creatividad generada desde su entorno de identidad, un arraigo al patrimonio familiar, local y colectivo. Una versión 2.0 a la riqueza de la pluricultural, diversa y milenaria sociedad guatemalteca es el resultado de su pintura, la que nos invita a transitar en realidades paralelas, parte de este mismo escenario.

Descubrir en la obra de Navichoc los valores tanto físicos como inspiracionales de la cosmogonía indígena es acercarse a un rico registro de tramas y urdimbres, en donde el arraigo a la madre tierra constituye un constante discurso. El entretejido de sus colores rescatan las relaciones de pensamientos, valores e iconos, tanto a nivel individual como colectivo, a veces de forma romántica y otras más evidentes. Propone una diversidad en sus formas de reflejar el contexto, una metáfora a la propia sociedad, un chocoyo en su tejido gráfico.

El rescatar los discursos de sus obras corresponde a una actualización de la tradición oral, una riqueza intangible que ha sabido no solo valorar sino al mismo tiempo documentar bajo su propia estética. Heredero de una importante enseñanza en la interrelación con la naturaleza, sus elementos repiten valores de esta y del supra mundo, la integración espiritual es constante, complementando la narrativa de su propuesta. Constituye un importante valor dentro de su propuesta gráfica la construcción académica y ejercicio pedagógico. Formado en la Escuela de Artes Plásticas, en donde ahora imparte cursos, así como en la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos, lo avala el conocimiento, manejo y dominio de las técnicas presentes en su obra. La constancia en el estudio, experimentación así como en la traducción y enseñanza representan valores intrínsecos en su obra, en donde el imaginario colectivo se analiza, proyecta y documenta a través de líneas precisas.

Su trabajo se desarrolla en series sin que estas se encuentren definidas cuantitativamente, se van ampliando dependiendo las circunstancias, donde el resultado cualitativo es su norma: Tiempo Rojo, Identidad, Sacrificios y Entre Ciclos, son ejemplos de su planteamiento, filigrana de tinta india que encuentra su balance con colores sólidos ofreciendo una visual resistente a su pintura.

José Mario Maza





ENSAYOS

Roberto Bolaño escribe en torno a Virgilio Rodríguez Macal

(¿Literatura nazi en Centroamérica?)



Matheus Kar

Como todo lector que a temprana edad descubre a Roberto Bolaño y sobre todo esa renovación rayuelesca de la novela latinoamericana, *Los detectives salvajes* (1998), pronto adquirí un gusto irracional por los viajes, la aventura y los personajes precarios. Cualquiera borracho que se cruzaba en mi camino era un aspirante ficticio a poeta obrero. La realidad era que odiaba los viajes. El paisaje no era más que polvo pintado. Patria en desorden. No me interesaba el Taj Mahal, el Louvre o la Torre Eiffel. Pero sí la gente. Lo que me llevó al país del taco. México, Monterrey. A unos cuantos pasos de la frontera y de ese materializado espectro que es Cesárea Tinajero. Recuerdo

que al nomás bajar del avión me tragué una torta de jamón del tamaño de una tortuga. En la esquina un mariachi canoso tocaba alguna canción de Vicente Fernández. Y los hombres hablaban como si estuvieran cantando. Como si todos fueran mariachis y el llanto su canto.

Quizá por molestar o por fingir una aventura de la que solo yo era espectador, imaginé que me encontraba no en un festival de literatura sino en una especie de apostolado, de itinerario, de continuación por encontrar a Cesárea Tinajero, la madre de los poetas jóvenes, tarea que se habían impuesto Arturo Belano y Ulises Lima hace casi medio siglo. Para mi sorpresa,

no sería un fantasma sino dos los que me contactarían aquel 31 de octubre de 2018 sobre el tablero de Guija que es México. La anécdota quedaría registrada en la revista guatemalteca gAZeta:

10 razones para visitar Monterrey: una guía personal de viaje infrarrealista milenial

1. Porque te invitaron a un festival en Monterrey

Es cierto, has sido invitado a leer tus poemas en el norte de México y varios de sus pueblos satélite. Pero si juntás el tiempo, son apenas unas ocho horas de literatura repartidas en varios días. Entonces, ¿cuál es el verdadero motivo?

2. Para conocer gente nueva

Dejando de lado de que nunca se conoce del todo a nadie, al menos podés hablar con algunos mexas. Pero quien te recibe es un guatemalteco residente en México desde hace 16 años. No un mexicano, aunque habla, piensa y sienta como tal. Al principio no lograrás encajar el acento mexicano con el rostro de un guatemalteco. Luego lo hacés y pensás en lo difícil que ha de ser vivir lejos del hogar. Pero pronto te das cuenta de que no es difícil. Ya lo has hecho, en otras ocasiones, tu vida es una sucesión de despedidas sin futuros reencuentros. Así que lo aceptás. No extrañas las calles con baches, los hogares con grafitis y el tercermundismo colorido de los asentamientos.

El guatejicano te habla de sus años en el país. Fue corresponsal del Boston Globe y de CNN. Al parecer, investigó algo que no debía investigarse. A los diez días de que lo secuestraran y lo soltaran en algún oscuro callejón de la ciudad de Guatemala (no sin advertirle que no lo querían ver merodeando por ahí), con ayuda de la embajada mejicana, salió del país.

3. Para conocer otras culturas

Cada paso que das en territorio mexicano, únicamente te acerca más a Guatemala. Salir de ella te da la potestad de compararla. Distanciarte de ella te da los binoculares para verla con mayor latitud. Ahora, entre algunas nubes negras, con total objetividad, se asoma Guatemala. Ya no romantizás la pobreza, sus luchas, sus derrotas. Guatemala se asoma al balcón en busca de su Romeo. Pero Romeo se ha ido, se ha marchado.

4. Para hablar de literatura

Estás en la radio junto a otros cuatro poetas que no conocés, ansioso por hablar de literatura guatemalteca, de la literatura que te emociona. Pero no, no lo hacés, ni lo harás. Te preguntan lo de siempre, abren la tediosa gaveta más cercana. Te preguntan por tu edad, qué te inspira, a qué edad empezaste. No sabés cómo, pero lograrás saltar el muro, empezás a hablar de tus héroes, precisamente de Roberto Bolaño. Enseguida, la conductora anuncia los cortes comerciales y, off the record, los otros invitados te contradicen, te dicen que romantizás mucho a Bolaño, que si te contaran la verdad, «no te la acabarías». La conductora los presenta, son nada más y nada menos que Pita Ochoa y Rubén Medina, los amigos infrarrealistas de Bolaño, los personajes fantasmagóricos de ese México espectral. De ese espectro de perro que busca en la basura un hueso fantasma.

5. Para conocer a Pita Ochoa y Rubén Medina

Luego de que has tomado suficiente aire, te dedicás a escuchar. Entendés que por mucho que leás, la realidad escrita está hecha de intermediarios. La experiencia, no. Y la experiencia son las caguamas, el



pisteo y los palomazos. Medina te dice al oído, casi como un reclamo: «Me opongo a cualquier forma de poder (y Pita puede opinar lo mismo). La literatura no se tra-

ta de crear nichos. Desde muy jóvenes lo supimos. Nuestra ética fue siempre seguir vivos, ser unos hijos de la chingada, seguir escribiendo, vivir la poesía. No terminar

cooptados por el sistema». Los otros poetas que se hacen llamar «infras» hablan de todo un poco, con manos temblorosas, al punto del colapso, tartamudos, con la baba mental escurriéndoles por la garganta. Parecen nerviosos, ansiosos de nicotina, sedientos de aventuras, de vida. Son como Bolaño, caminan, hablan y tosen como él, como si les faltara un pulmón. Son muy jóvenes, pero veneran dioses, dioses infrarrealistas.

Pita y Rubén se despiden. Pero los otros dos poetas jóvenes se quedan, los que se hacen llamar Tlaxcala y Moctezuma. Te das cuenta, de pronto, que Medina regresa contigo, como si hubiese olvidado algo, y saca de su maletín un librito maltratado. Al que se le caen las páginas. Te lo obsequia sin decir nada. Luego desaparece, como un fantasma que regresa a las sombras.

6. Para comprar libros

Es cierto, fuiste a Gandhi. Y para un fetichista literario como vos, ya podés decir que estuviste en el paraíso, en el paraíso de Borges. También es cierto que llenaste el carrito con todos los libros posibles, de poesía, de narrativa, de ensayo, todos caben en el carrito, como en el aleph de Borges.

Pero ninguna compra se compara con el libro que te obsequió Rubén. Aunque no es un libro como tal, sino una revista, la *Versus*. Está bastante maltratada, la portada parece hecha a mano. Es de 1977. Es una de las primeras revistas que publicó a los infrarrealistas y, por supuesto, a Roberto Bolaño. Te vas de espalda. Te recogés, te incorporás. Allí está, en la página 10, un poema de Bolaño. Es un poeta de 22, y no sabe lo que le espera. Vos tampoco lo sabés.

7. Para probar nuevas rutinas

Te llevan al concierto benéfico que dará Eliseo Robles, la voz de oro, en el Pilos Bar, y que será grabado para formar

parte de su biopic. Te sentás en alguna esquina. Lo observás todo con ojo terapéutico. No sabés muy bien cómo actuar. Hay muchas botas, hay muchos sombreros, y también camisolas de los rayados. Hoy juega Monterrey contra el Cruz Azul. Aun así el lugar está lleno.

Contrario a lo que pensás, que el tequila se toma puro, existen las «palomas», bebidas preparadas que consisten en la mezcla de tequila con alguna gaseosa y bastante hielo.

Después de unas horas y varios teloneros, Eliseo Robles se sube al escenario. La gente le aplaude por minutos, incluso te sentís incómodo por no aplaudir, hasta parece una falta de respeto. Finalmente, se acaban los aplausos. Comienza a tocar, vos no lo sabés, pero el tipo ha vendido millones de discos, ha sido disco de oro y disco de plata en incontables ocasiones. La gente lo venera, casi como vos lo hacés con Dylan. Aunque algo es seguro, jamás le darán el Nobel a Eliseo. Después de varios minutos y algunas «palomas», te sorprendés cantando, incluso coreando las consignas llenas de sombreros, botas y amores de madrugada. «¡Traaaagos de amaaargo licor!»

No sabés cómo pero lograrás escuchar a un hincha del Monterrey susurrar a tu espalda: «Soy rayado pero tengo mucho aguante». Al parecer, perdió el Monterrey.

8. Para saber qué es un Día de Muertos en México

Da la casualidad que el viaje es justo en esa semana: la semana de muertos. Incluso te sorprendés al saber que el 2 de noviembre los mexicanos tienen asueto. Visitás los altares, hay altares de todo tipo, altares jocosos, altares culposos, altares honrosos, altares literarios y altares folklóricos. Hay de todo tipo, incluso hay uno de Coco (el de la película).

9. Por razones literarias

Sí, viajás al norte de México porque te dijeron que allá vivía tu madre, una tal Cesárea Tinajero. Viajás por el desierto, por las calles de Monterrey, por Pesquería, por Linares, por Juárez, por Santiago, por Guadalupe. Pero no encontrás a tu madre simbólica, a esa tal Tinajero, por la que también fueron Belano, Lima y el joven Madero. Te das cuenta, de pronto, que no le preguntaste ni a Pita ni a Rubén por su madre simbólica, si al final la encontraron o si todavía siguen en su búsqueda.

México se te desdibuja, ya no es ese fantasmal país sobre el cual has leído. Ahora entendés por qué Roberto Bolaño jamás quiso volver, por qué se refugió en España, como si una parte de él hubiese muerto o quedado en el DF, como si Los detectives salvajes fueran el producto filtrado por la nostalgia, por el frío, por la distancia.

10. Para acabar con las razones

No hay razones para justificar el destino. Estabas destinado a eso, a conocer a los fantasmales Pita y Rubén, a los jovencísimos «infras» Mocte y Tlaxcala, a David, a Lalo (cura), a Flor y a toda la raza. Al igual que Roberto, algo de vos se quedó allí, buscando eternamente a su madre simbólica, leyendo algunos cuentos dentro de un auto sumergido en la noche de Linares, ciudad de brujas.

Con el tiempo, la visita a México se convirtió en una bomba de relojería. El conteo llegó a su fin, un día cualquiera, como un detector de metales o de oro, que en vez de encontrar luz, encuentra humo. La vida no estaba en los libros. Después de un año, me encontré volando con destino a Barcelona. Dos días. Solo dos días necesitaba. En el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. El día de la inauguración del Archivo Bolaño, durante la rueda de

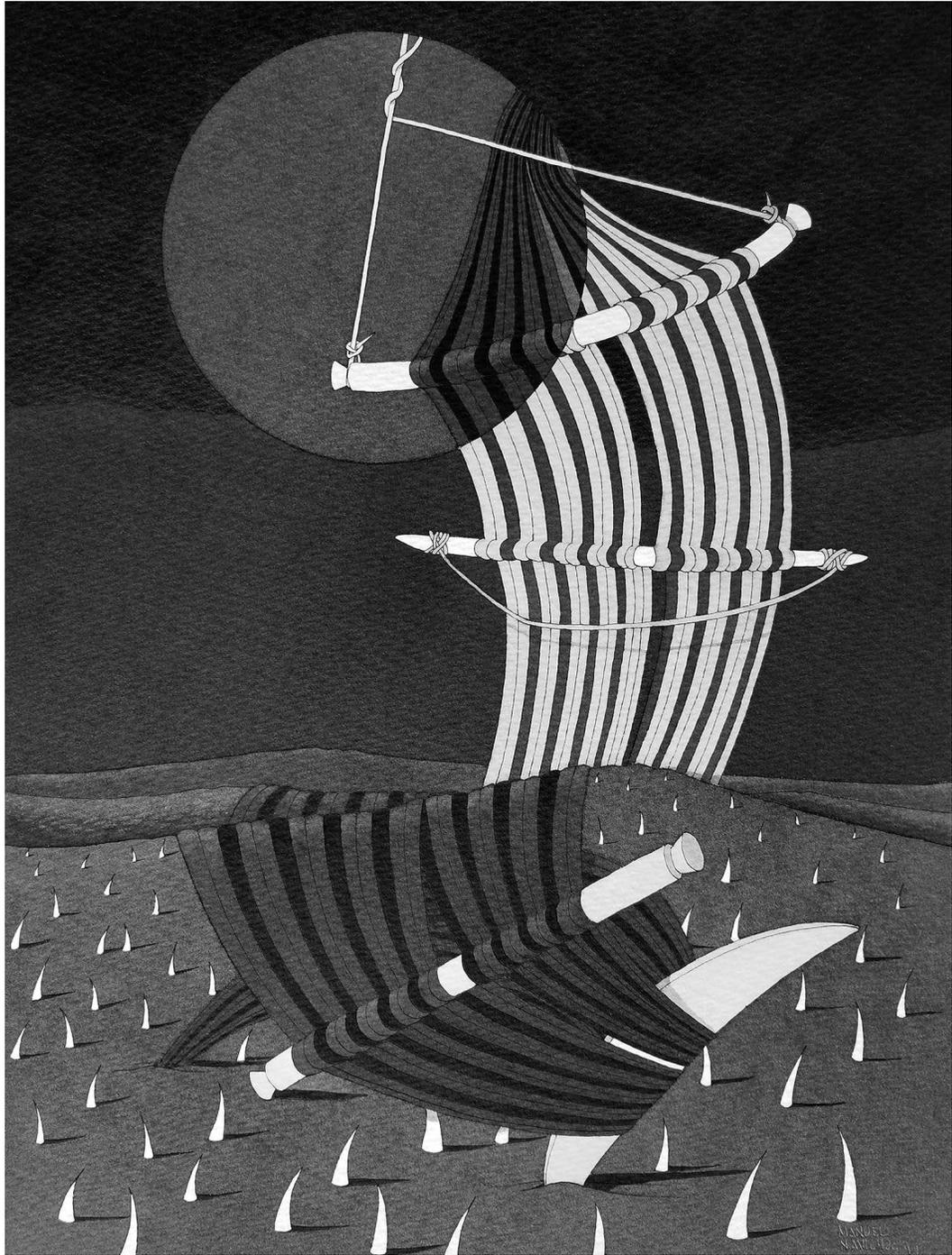
prensa, Carolina López, la viuda de Roberto, confesó que hasta hace unos pocos años logro reunir los ánimos suficientes para clasificar las cajas con manuscritos que su esposo había dejado apiladas.

Los números eran hipnotizantes. Más de 14,000 páginas. 84 libretas. Más de 1000 cartas recibidas y algunas copias de las enviadas. 26 cuentos y cuatro novelas inéditas (sin aclarar si eso incluía a las recién publicadas *El espíritu de la ciencia ficción* y *Sepulcros de vaqueros*). Pilas y pilas de papeles. Y una servilleta arrugada de un bar de México DF, donde Bolaño (o Belano) había garabateado un poema setentero. Por no mencionar los varios discos duros que tuvo que leer Ignacio (Nacho, para los amigos) Echeverría. Un leer que también incluía fechar, deducir, numerar y escanear.

¿Cabría la posibilidad de que entre todos esos garabatos se encontrara la primera versión de la Literatura nazi en América? Y si fuera así, ¿se encontrarían allí los nombres originales de aquellos personajes de los que Bolaño se burlaba? Lo preguntaba porque era conocidísima la afición de Bolaño de burlarse de sus férreos enemigos tal y como lo hace con Octavio Paz y Emilio Pacheco al homologar al infame Carlos Weider con el seudónimo «Octavio Pacheco». Pero mi curiosidad había sido alimentada, sobre todo, por José Miguel Oviedo, en un artículo para *Letras Libres*, en el que esbozaba, o más bien sugería (como lo hacen los ensayistas miedosos, que a falta de creatividad, derrochan respeto por el lector) que Bolaño no había inventado sino que disfrazado de manera biográfica las vidas de un grupo de escritores que: de una manera u otra, sostuvieron ideas racistas, ultranacionalistas, fascistas o antisemitas. Los casos más tristemente célebres son los de Leopoldo Lugones y José Vasconcelos: el primero —gran poeta, narrador y filósofo— hizo un extraño viraje desde el anarquismo de su juventud y el apoyo a la causa aliada en la Primera Guerra Mundial, para

terminar defendiendo el militarismo a ultranza, que llamó con exaltación "la hora de la espada"; el segundo pasó de militante de la Revolución Mexicana a identificarse, en la fase final de su vida, con la ideología fascista, en apoyo de la cual publicó la revista

Timón. Pero el ejemplo más flagrante es el del novelista y ensayista boliviano Alcides Arguedas (1879-1946), que es recordado como indigenista, lo que no le impidió citar Mein Kampf, en el prólogo a la segunda edición (Santiago de Chile, 1937) de su



Pueblo enfermo, entre las autoridades sobre el problema racial. En cambio, Borges, un hombre que siempre admitió ser un conservador y se sintió orgulloso de serlo, fue un fervoroso defensor de la cultura judía en un país y una época en los cuales era difícil y aun riesgoso hacerlo; basta releer "Deutsches Requiem" para comprobarlo (2005).

Sin embargo, como si mis pensamientos fueran accesibles al público, Juan Insúa y Valerie Miles, el comisariado, aclaran que lo expuesto en la galería solo se trata de la quinta parte del Archivo, lo cual me desilusiona por un microsegundo, que en años infra es toda la vida o lo que tarda en escribirse un buen poema. Marçal Sintés, el director del CCCB, cierra la conferencia de prensa anunciando que la exposición está dedicada a Alejandro Quintillá, un «apasionado lector» de Roberto. Y me pregunto si el tal Quintillá alguna vez se cuestionó por la sombra detrás de los mitos, si alguna vez salió a buscar a su madre simbólica, si alguna vez se atrevió a descifrar la Literatura nazi. Ese extraño rompecabezas que es el Nuevo Mundo. Porque, después de todo, eso es un lector, ¿no? Un ser que pone en tela de juicio lo que lee. ¿Y un escritor, entonces? Alguien que no tiene en consideración al lector ni al tiempo, y de igual forma los termina seduciendo.

Como si se tratara del área 51 o del Archivo de la Policía donde se recoge el nombre de todos los presos políticos torturados por el Ejército y la Policía, me encuentro con las imágenes confusas del nazismo. Allende. Su caída. La matanza de Tlatelolco. El Primer Manifiesto Infrarrealista. El carné de Roberto de la UNAM. El Bar Céntrico de Ramelleres. El estudio de Tallers 45. La granja Parisienne.

La luz ilumina celosamente. Como si no quisiera compartir a Bolaño con los visitantes de la exposición. Sin embargo, detrás de una amplísima vitrina encuentro lo que andaba buscando. Allí está. Un folder envuelto con un listón. Como un tamal

de papel manila. La tarjeta de presentación dice: «Bitácora de Bolaño al escribir La literatura nazi en América», pero al frente del folio se puede leer «Guerras intestinas de América Latina», un posible primer nombre para ese crepúsculo de ilustrados nazis. El volumen es grueso y fantaseo con descubrir los nombres de Borges y Vasconcelos en alguna parte. Le pregunto a la señorita (bastante guapa) que se encarga de cuidar la muestra sobre las probabilidades de ojear el manuscrito. Ella se ríe y me pregunta que si soy de esos. ¿De cuáles?, deseo saber. De esos locos, me dice. Los que morirían por hablar con el chileno «ese». Le digo que tiene razón. Pero también tengo mis rachas de lucidez, agregó. ¿Ah, sí? ¿Como cuándo?, desea saber la chica. Bastante delgada para su tamaño. Por si fuera poco, sus enormes dientes contrastan mal con el tamaño de su rostro. Y remato: Tan lúcido como para reconocer que tengo frente a mí a la mujer más hermosa de la exposición. Ella se sonroja y hunde la cabeza en sus hombros. Como si intentara rascarse las mejillas con los brazos. No recuerdo su nombre, pero por motivos anecdóticos la nombro «Blablá» (aunque ella insista en que la llame simplemente «Bla»). La dejo en el mejor momento y sigo dando vueltas, como una perinola en el corazón de la literatura. Por ratos, levanto la vista. Nuestras miradas se encuentran. Sonreímos. Como dos adolescentes.

Al caer la tarde, me acerco de nuevo a la chica. «Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear». Ella imagina lo que voy a decirle. Pero no adivina que tomaré un charro mexicano (que adorna el área donde se reconstruye el DF de los setenta) y se lo pondré en la cabeza y que por su extrema delgadez el charro la dejara ciega por algunos segundos. Tiempo suficiente para que yo tome la tarjeta que utiliza para abrir las puertas de las vitrinas. Tarde o temprano, Bolaño te convierte en detective. Le pre-

gunto qué hará después del trabajo. Algo interesante, me dice. La respuesta no importa. Quedamos en un restaurante de comida mexicana, cerca del Centro. Vale, me dice. Vale, respondo.

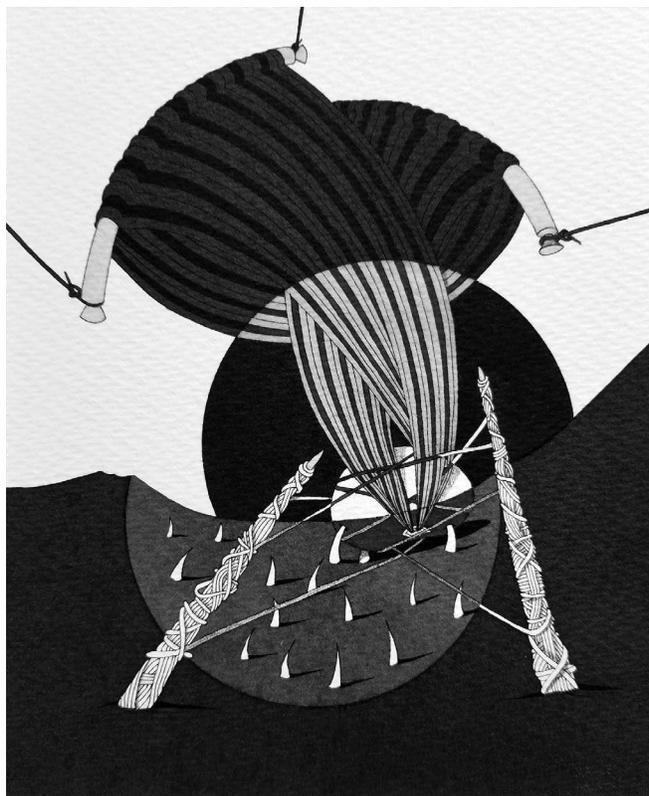
A los pocos minutos, el comisariado ofrece un nuevo brindis. Las copas chocan. Gotas de vino rosado saltan de copa a copa. Algunas otras caen al suelo y se expanden en la punta de zapatos de profesores. Estudiantes de literatura. Y jóvenes lectores. Mientras yo inspecciono, en una sala solitaria, el manuscrito de Bolaño.

El comisariado revela que la visita a la exposición ha sido concebida como una investigación detectivesca. «El lector-visitante es el policía o detective sometido a una serie de pruebas y juegos, no exentos de humor e ironía», dice la neoyorkina Valérie Miles, que más que curadora de arte parece un agente de la CIA o la compañera de Will Smith en *Men in black*. Paso las páginas con locura. No sé dónde detener-

me. Las letras se mueven como gusanos parcialmente aplastados. Agonizando en la hoja. El brindis termina y la mayoría regresa al caleidoscópico recorrido. No encuentro nada. O, más bien, no quiero encontrar nada. Sin embargo, cuando estoy casi a punto de marcharme, divisó tres letras escritas con tinta roja. ¿O rosa? Tal vez de otro color que el tiempo ha degradado: V. R. M.

¿Acaso es posible? ¿Bolaño escribiendo sobre un escritor guatemalteco? ¿Virgilio Rodríguez Macal? No hay tiempo para preguntas. Como una columna de inmigrantes, los asistentes invaden la sala. Emigran a un país mejor. Al país de la literatura. Al universo Bolaño. Donde las fronteras no son la regla, sino la excepción. Sacó las narices de la vitrina y me marchó con algunas fotografías del manuscrito. Guardo el teléfono, el misterio, en mi bolsillo derecho, no sin antes dejar la tarjeta en el escritorio de «Bla», que apenas se encuentra regresando del brindis.

Esa misma noche, traduzco, descifro, la oscura pero luminosa escritura de Bolaño. Palabra a palabra, como un arqueólogo que descubre con un cincel y un martillo las runas de una pirámide, el texto toma forma. Estira las piernas y empieza a caminar sobre el teclado del computador. No hay duda, se trata de un autor guatemalteco, uno criollo, simpático de la estética nazi. Quizá el sueño, el cansancio, la ilusión juvenil, o una falsa cita de gastronomía mexicana, guía mi adormecida mano. A la mañana siguiente, sin haber pegado el ojo (como suelen decir), leo el recién exhumado texto en una de las bancas de la sala de espera del Aeropuerto Josep Tarradellas Barcelona-El Prat, no sin preguntarme a cada momento por qué fue omitido del texto final: Quizá el escritor guatemalteco que más logró llevar fuera de los libros el claro apadrinamiento por la derecha centroamericana. VRM nació en junio de 1916. Su madre era descendiente de uno de los co-



luzadores más férreos y brutos del siglo XVII. Se dice que este era borracho y que una noche perdió, en un juego de cartas con sus sirvientes, todas sus tierras ganadas durante la Conquista. Para resolverlo y no ser una vergüenza se terminó casando con una de las hijas del capataz. Naturalmente, la mujer y todos los sirvientes desaparecieron o fueron vendidos como esclavos a otros colonizadores de México y el Perú. Cualquiera se ha de preguntar por qué no simplemente los mató, si los sirvientes no eran más que eso: indígenas bajo las órdenes de cualquier hombre que tuviera los ojos claros. Pero el ancestro de VRM, al igual que toda su descendencia, padecía de orgullo y soberbia, dos atributos que los llevarían a la perdición. Así que, por tratarse de una deuda de juego, el colonizador mantuvo el honor, se casó con la hija del capataz, con quien había apostado, engendró un hijo mestizo y luego los desapareció a todos. Este niño bastardo, mestizo, sería el tata-buelo de VRM.

Su prosapia paterna, por otro lado, incluye al fundador de la Imprenta colonial, Jacobo de Beteta, dedicada a editar obras de difusión ideológica. Pasquines que santizaban a las personas según su color o tamaño de la cabeza. En el Museo de la Universidad de San Carlos todavía se conserva uno de estos ejemplares, en los que se puede leer un ensayo de Kant en el que expone, según los requisitos de la Ilustración, que la inferioridad de los latinoamericanos se debe al tamaño de su cráneo. Beteta también fue director y periodista de la *Gazeta de Goathemala*, diario que durante la firma de la independencia en 1821 se encargó de montar una falsa disputa entre liberales y conservadores con el fin de hacerle creer al pueblo de Guatemala que por fin conseguirían una independencia económica.

Estas dos figuras y su padre, Virgilio Rodríguez Beteta, signarían la vida cultural, intelectual y política del pequeño VRM. Como cualquier niño con un futuro

despejado, V fue un muchacho, como dicen en su país, «chispudo y despierto». Era el más alto de sus compañeros y, si sostenía su mentira con seguridad, podía hacerse pasar por un burgués de alguna parte del cono sur o de la mismísima España. Su nariz era grande y recta, eso lo delataba como soñador. Su piel de un blanco pálido, como el papel que lo acompañaría hasta sus últimos días. Sus ojos verdes, como la selva de sus novelas. VRM, al igual que sus ancestros, y los hombres que no tienen mucho de qué preocuparse o en qué gastar su dinero, desde muy pequeño encontró diversión en los juegos de naipes, sobre todo el «rocambo»

Cursó la primaria en el Liceo Francés, un establecimiento exclusivo que le permitió codearse con los escritores Flavio Herrera y Fedro Guillén, la escritora y periodista Gloria Méndez Mina y el poeta Humberto Hernández Cobos, quienes años más tarde se darían a la tarea, por orden



misma del dictador Jorge Ubico, de escribir artículos sobre la narrativa de VRM, para que este pudiera ser introducido al canon literario y por tanto volverse lectura obligatoria en todas las escuelas de ese oprimido país.

Por si fuera poco, en esos años escolares, mantuvo una tormentosa relación con una chica mestiza (indígena, según los chismes) del Liceo. Relación que su madre desaprobó proverbialmente, ya que su familia se había dedicado los últimos cien años a mejorar la raza y reparar el error que había cometido su ancestro el conquistador. Por tal razón, a los once años, VRM empezó una serie de viajes (que en realidad terminarían siendo una especie de escalas de un viaje más grande) por México, Chile, Colombia, Argentina, Uruguay y el Perú. Sus primeros cuentos los publicaría en Santiago de Chile, ciudad a la que en 1944 se terminaría mudando, por un lado, para cumplir los deseos de su madre (casarse con la extranjera de buena familia, Ana Severin Saénz) y por otro para huir del ambiente político de su país, ya que tras dieciséis años de dictadura Guatemala por fin obtenía un gobierno democrático y de izquierda. Eran malos tiempos para los criollos.

Pero como cualquier matrimonio enmarcado en el ocaso del amor por conveniencia, terminó anulándose en septiembre de 1955. VRM regresó a la ciudad de Guatemala con la cola entre las patas, como se suele decir, a contraer matrimonio con doña Elvira Silva, con quien pasaría los días más y menos dignos de su vida (como los son los anteriores a la vejez o la muerte).

A su retorno, el escritor se incorporó como periodista a las infames filas de *El imparcial*, periódico de largo tiraje vinculado a la nueva dictadura y que fue clave en el golpe de estado al gobierno democrático un año atrás. En menos de seis meses, lo hicieron director del periódico. Mientras estuvo en este puesto, redactó miles de editoriales

y notas, a veces con su nombre, otras bajo el seudónimo Efraín Goebbles, defendiendo las medidas autoritarias del ejército, los saqueos arqueológicos a la selva del Petén y la utilización del territorio nacional como base de operaciones de la CIA.

Al año siguiente, quizá recompensado por el nuevo dictador, partió a Buenos Aires como Agregado Cultural y de Prensa. Durante su ausencia, se publicaron tres de sus trabajos más celebrados: *Sangre y Clorofila*, *Jinayá* y *El mundo del misterio verde*. Bastaba con leer uno de sus libros para leerlos todos. Desde sus cuentos hasta sus novelas tenían lugar en la selva. A pesar de que nunca había visitado una. Mucho menos la del Petén. Siempre había una mujer hermosa en peligro. Y un hombre blanco de ojos claros dispuesto a salvarla. Por no mencionar al indígena bruto e ignorante que sigue creyendo en la magia ancestral.

A su regreso a Guatemala, VRM se encontró a sí mismo hecho un best seller. Sus libros alcanzaban las cincuenta ediciones, no solo en Guatemala sino en otros países. Cuando el Gral. Miguel Ydigoras Fuentes ganó las elecciones por fraude, a VRM se le encomendó la embajada de Guatemala en España y la socialización de los logros del nuevo gobierno: mejora de la economía, de las vías de comunicación, los servicios de vivienda, la salud y la promoción de la participación guatemalteca en el mercado centroamericano. Para el mundo entero el Estado guatemalteco era una maravilla. La realidad era que Ydigoras había iniciado una de las guerras más sangrientas de Latinoamérica, que no terminaría sino hasta dentro de treintaiséis años y dejaría un saldo de casi medio millón de muertos y desaparecidos. Ese 1958, mientras continuaba fungiendo como Primer Secretario de la Embajada Guatemalteca en Madrid, VRM recibió de manos del mismísimo Francisco Franco el premio al primer lugar del certamen «Pedro Antonio de Alarcón» por su novela *Negrura*, que a diferencia de

otras no tiene lugar en las selvas de Guatemala, sino en alguna parte de la Alemania postnazi. Se podría decir que la novela es una continuación de su polémico texto, publicado un año antes, *Por qué soy anticomunista*. Si *La náusea* era la versión novelada de *El Ser y la nada* de Jean Paul Sartre, *Negrura* era la versión descafeinada del *Mein Kampf*. En ella se narra la historia de un exsoldado nazi que se reincorpora a la vida laboral y es odiado por sus compañeros que, a diferencia de él, perdieron alguna extremidad durante la guerra. Los diálogos son inverosímiles. VRM nunca les cede la palabra a los personajes. Habla a través de ellos para presentar ideas políticas que aminoran los horrores del nazismo, que ven en la avanzada capitalista el culmen del desarrollo y advierten sobre los peligros del comunismo. La novela parece haber sido escrita en una noche, posiblemente durante un arrebato. La primera y única edición contiene errores que solo podría cometer un escolar. Aparte de las erratas, abundan las inconsistencias. Por ejemplo, hay errores de continuidad y verosimilitud, como que el protagonista siendo alemán se llame Frederick (nombre polaco) y no Fiedrich (que es lo correcto). O el misterioso lenguaje que hablan sus marionetas-personajes, llenos de cultismos y anacronismos. La novela, por claras obviedades, sería enterrada en las librerías españolas y las bibliotecas de algunos nazis refugiados por Franco. Su

nombre solo saldría a relucir cuando algún triste estudiante de letras (confundido por sus ágrafos e iletrados docentes) quisiera resaltar la existencia de un texto alejado del ya clásico estilo de VRM: anacrónico, ecologista, pictórico y patriótico. VRM falleció en la ciudad de Guatemala, rodeado de sus pericos y quetzales de contrabando, en febrero de 1964, sin poder atestiguar el horror que desencadenarían sus actos ni el mal ejemplo que había infundado en tantos jóvenes escritores. Según los médicos, un carcinoma cervical se había esparcido por todo su cuerpo. Metástasis torácica, alguna forma de cáncer que, al parecer, no solo se encargó de consumir su despótico cuerpo sino también su obra. La lectura obligatoria de sus novelas en las escuelas públicas provocaría que en el futuro escasamente se le mencionara en los círculos literarios serios. Las múltiples ediciones de su obra serían golpeadas por lo que se podría llamar una estética parvularia: «ediciones pobres, masivas, con majaderas guías de trabajo de carácter nemotécnico». Con los años, la obra de VRM se contagiaría de cierto tufo escolar que casi solo gozan o padecen los libros de álgebra. VRM, quizá como un castigo por haber hablado de selvas y ciudades europeas que jamás pisó, pues siempre vivió en casas de cemento y embajadas relucientes, se terminaría convirtiendo en esa materia por la que todos los alumnos pasan, pero que nadie se atreve a tomar en serio.



De complotismos, corrupciones y otros monstruos



Mariapia Pilolli

Por lo demás, no pudiera tener otra profesión en este Mundo, a menos de no ser que me pagaran para enfadarme acerca de cómo el mismo anda.

Palabras de Franz Tunda, el protagonista de «*Huida sin fin*» (1927) de **Joseph Roth**

El físico israelí David Deutsch dijo en cierta ocasión que «cada día aparecen más publicaciones de aquellas que una persona pudiera leer en toda su vida». La imagen, además de verídica, me pareció terrorífica, porque nos pone frente a la triste realidad que, aun teniendo las mejores intenciones de culturizarnos nunca, nunca, jamás, podremos leer y conocer todo aquello que – intuitivamente- sabemos faltante a nuestros

conocimientos, tan parciales, tan llenos de huecos, báratros diría, de resultar ridículos hasta al examen más bondadoso.

Esta observación inicial viene al caso en relación al sentido último de estas anotaciones, porque es apabullante la cantidad de información que estamos recibiendo entorno a determinadas situaciones de la actualidad. En el marzo recién pasado (2020), el todavía muy lúcido Alain Touraine, en

una entrevista a El País, nos pinta un panorama sombrío, en el cual el sujeto –principio central de la acción social– vaga en un limbo silencioso, a veces hasta en grupos, pero sin ideas, sin estrategias, sin programas.

En efecto, hoy en día el actor social es lamentablemente huérfano, ha perdido sus lenguajes y los sustituye con un parloteo tan superficial como inútil, intercambiable, porque tanto digo una cosa como su contrario. No es casual, en todo el mundo, el frecuente cambio de bando de políticos que, elegidos con una determinada lista política, graciosamente cambian de bancada a la primera ocasión.

Todos nos sentimos, o lo estamos sin saberlo, un poco huérfanos, y en ese caldo se cocinan las ideas más absurdas, los miedos más irracionales, las posiciones más contradictorias; pequeñas o grandes verdades se juntan con conclusiones estafalarias, y diversas manifestaciones, casualmente, de «complotismos».

Touraine observa muy justamente como los Estados Unidos se hundieron, mientras China, a pesar de estar cada vez más en primer plano, queda en una situación que él define «contradictoria», en cuanto pretende practicar el totalitarismo maoísta para gestionar el sistema mundial capitalista.

Si me puedo permitir, desde mi modestísima esquina, hacer un apunto a Touraine (puede ser también que haya sido el entrevistador a no reportar correctamente el pensamiento del sociólogo francés), no encuentro justificada su idea que «No existe un movimiento populista, lo que hay es un derrumbe de lo que, en la sociedad industrial, creaba un sentido: el movimiento obrero. Es decir, hoy no hay ni actores sociales, ni políticos, ni mundiales ni nacionales ni de clase».

Establecido como irrefrenable, ciertamente, el derrumbe del movimiento obrero y de la lucha de clase, suplantada por la que yo definiría «envidia de clase» (1) la simple

observación parece apuntar a que sí existen no uno, sino muchos populismos, eso sí, sin ideologías, pero sobre todo sin rumbos, sin programas, y por eso mismo –temo– no solamente sin futuro, sino posible presa de fanatismos y fundamentalismos.

Si a esto le agregamos dos diáfanas intuiciones de la monumental Margherite Yourcenar: «Los fanatismos más o menos disfrazados, más o menos velados, esperan sólo la ocasión para reaparecer armados» y «La corrupción es casi un *sine qua non* de la política» nos damos cuenta que el panorama es realmente descorazonador.

En este terreno pantanoso –e insidioso– se despliegan los tentáculos del pulpo de la comunicación. Y no digo acaso «pulpo»: animal de gran inteligencia, de memoria, facultades y estrategias excelentes para resolver problemas que se le aparecen en el camino; además con capacidad de imitar otros animales y engañar a sus enemigos... ¿Están pensando en algún periódico o revista de fama? ¿En alguna estrella del periodismo escrito o televisivo?

Es un lugar común decir que la era de la comunicación es al mismo tiempo la era de la incomunicabilidad. Pero tratemos de entender el porqué y el cómo.

En el intento de ofrecer la representación de TODA la realidad, los media entregan imágenes y narraciones chatas, reducidas y simplificadas. A través de la enfatización del presente, del «Aquí y ahora», promocionan la ideología del «Utiliza y bota», del «Conoces y olvida», del «Vamos a otra cosa», del «Así está el Mundo» ¡Cuántas diferencias con las grandes ideologías de los siglos XIX y XX!

Los media, con sus encantos y realismo formal, tienden a sustituir la experiencia, creando una diversa dimensión de la misma –apegada a pantallas y aparatos electrónicos– en la cual alteran modelos y valores: Fuerza, Astucia, Creatividad, Belleza, Talento, Independencia, Democracia.

Modelos y valores ligados al momento, al fluir del presente, negando de hecho todo valor a la Cultura, fundada en la acumulación histórica, en la reflexión, y en la elaboración del pasado.

La cultura mediática se vuelve prisionera de la enfatización del presente, aumentando –en círculos viciosos- evasión y desinterés latente. Impresiones y emociones permanecen en la superficie, planas y programadas; crean comunidades e igualdades ficticias.

Estamos frente al espejo de la vida, pero sin espesor, ni retroalimentación. Queda relegada a segundo, cuando no último plano, la función misma de la Cultura.

¿Cómo explicarse sino la casi ridiculización de la Cultura? Es común hoy en día que se defina «pedante» la persona culta; retrogrado, anclado al pasado quién, además de los avances tecnológicos, considere necesarias, y agradables, lecturas de libros y visitas a bibliotecas y museos.

Un fantasma recorre Europa, así empezaba el Manifiesto comunista que ve la luz en Londres en la mañana del 21 de febrero del 1848. Ahora sería imposible ver tal fantasma yacería sumergido, apabullado, denigrado, por miríadas de fotos, retocadas o menos, stikers, avatars, videos, Tik-Tok, flash-mob, comentarios cortos en las diversas redes sociales.

Todas expresiones, o manifestaciones, destinadas al consumo inmediato y, sobre todo, sin futuro porque carentes de una sólida estructura de pensamiento, análisis, filosofía, ideología, deseos, anhelos ¡como queramos llamarlos!

La verdad ya no es lo que ES, lo que conquistamos después de atentos análisis y estudios, cuanto lo que APARECE, en el momento y en las condiciones en las cuales aparece.

Y navegando en estas redes globales de comunicación, al final, nosotros no sabemos nada de las condiciones de la existencia humana y –más grave aún- si nos

enteramos, dejan de preocuparnos en el espacio-tiempo de la infiltración de una propaganda comercial en el medio que estamos revisando.

En estas ausencias y vacíos, no extraña que surjan fuerzas primitivas de comunicación interpersonal, por ejemplo: sectas con elementos místicos o mágicos, hasta llegar a prácticas y perversiones diabólicas.

Si es cierto que el concepto originario de comunicación es aquel de «canal» o vía, si la comunicación recorre rutas como las ferroviarias o las marítimas es lícito preguntarse quién pone en marcha esas maquinarias, quien las controla, con cuales finalidades.

En otras palabras, es implícito, en el mismo concepto originario de comunicación, el elemento de voluntad e interés. Por lo demás, universalmente aceptado y dado como obvio.

Ahora bien, entrando en el tema del actual complotismo ligado a la temática mundial del Covid19, se ponen unas cuestiones curiosas y dignas de análisis.

Como primera observación, sin definirlos ni ciertos ni falsos, podríamos anotar que en los diferentes mensajes de: explicaciones, alertas, dudas, acusaciones en torno al tema del coronavirus, se aplican varias prácticas clásicas de la comunicación, a saber:

- a. La comunicación amplificadora o de diferentes estadios, para obtener una multiplicación del efecto (recurriendo hasta a «hechos artificiales» o «escandalosos»). En nuestra época de redes sociales, esta práctica es de particularmente fácil realización. Por ejemplo, una declaración de cuatro médicos desconocidos, puede presentarse como el resultado de un convenio de una importante asociación en cuyo nombre, en otra ciudad y hasta en otro país, se desarrollará una manifestación de plaza.

b. El mensaje se presenta como un indicio, fundamentado a su vez en otros indicios proporcionados en otra sede o circunstancia, y por otras personas. Ese tipo de deducciones son cuanto más peligrosas

y engañosas porque el receptor tiende a agregar otras interpretaciones, las suyas personales; de esta forma, procura «completar el cuadro», y si es desconocido el contexto de los primeros indicios, fácil



llegar a conclusiones totalmente absurdas.

- c. Decodificaciones aberrantes por TOTAL ausencia o diferencias sustanciales en los códigos, o por interferencias circunstanciales debidas a intereses personales o de sector. Y aquí, con el coronavirus, se da una danza desordenada de todos gustos y colores. Honestos ciudadanos empleados de correo o de banco, vendedores en tiendas de comestibles o en zapaterías, serenos jubilados y alegres jóvenes que de golpe, utilizando términos científicos recién aprendidos en los medios de comunicación masiva, se ponen a opinar sobre inmunidad de rebaño o no, sobre medidas para contener pandemias o menos, cómo tiene que ser una vacuna y cuánto tiempo tiene que ensayarse, si con la vacuna nos pondrán también un chip para controlarnos de por vida, si hay que sí o que no usar mascarillas, donde y a qué distancia, si todo eso no es un plan para hacer un corte drástico a la población mundial. Y por último, si el virus existe o si es una invención, si el bendito virus (admitido que exista) salió de la naturaleza o si lo crearon en laboratorios; y si estos laboratorios fueron chinos o norteamericanos.

Lo que emerge de todas estas expresiones de complotismo es, por un lado, pero esto ya se sabía ampliamente, la desconfianza en la política (2) y por el otro lado, lo cual me parece mucho más grave, la desconfianza en la ciencia.

Que el líder de un partido de oposición al gobierno (3) reproche las formas de enfrentar una pandemia y denuncie criticidades que, en su opinión, al estar él mismo al gobierno, hubiera resuelto magníficamente en un dos por tres, se puede aceptar. Pero que ese líder asuma comportamientos irresponsables, organizando manifestaciones de masa (relativa, por suerte) sin respetar

ninguna medida de seguridad; que propague entre los jóvenes la idea que el virus ya se fue, si en algún momento existió, promoviendo fiestas y reuniones en las cuales él mismo participa en vestimenta playera, tomando desbordadamente y sin ninguna distancia física; que se haga portavoz de una contradicción inquietante cuando por un lado critica las medidas del gobierno para contener el contagio, por otro lado no respeta las medidas mínimas para hacerlo, bueno, eso sí me parece asombroso, como también dudosas las capacidades lógicas de sus seguidores.

Para entrar en el meollo, en el corazón mismo de las teorías complotistas, sin ninguna intención de desacreditarlas por principio, empezamos por los elementos que dichas teorías tienen en común: narraciones ampliamente aceptadas y que resultan, por lo menos a mis ojos, lógicas, comprensibles y verídicas.

- a. Las casas farmacéuticas, sector con enormes ganancias, probablemente la primera industria a nivel mundial, están dominadas por los intereses de quienes manejan sus enormes capitales; es más que licito afirmar que las enfermedades son un negocio para las mismas, y que las investigaciones millonarias que financian persiguen más el beneficio económico que el de salud.
- b. El poder oligopólico de las transnacionales farmacéuticas, junto con los intereses de prestigio y fama de industrias químicas nacionales y centros universitarios, como también de singulares figuras de médicos e investigadores, ha llegado hasta la corrupción y el soborno, provocando escándalos y daños graves a la salud de la población. Hay casos famosos muy bien documentados, que obviamente lesionan la confianza que nos gustaría tener hacia una industria que tiene en sus manos nuestras vidas. Me refiero, como

ejemplo, a la «Síndrome de déficit de atención e hiperactividad» (ADHD en su sigla en inglés) que hace años empezó a diagnosticarse casi masivamente –con la complicidad de operadores del sector salud y educativo- en niños en muchos casos simplemente súper-dotados, cuya falta de atención se debía no a problemas personales ¡cuánto a la inadecuación del sistema escolar! Se trataba a esos niños con diversos medicamentos que creaban adicción, y prácticamente los transformaba de mentes brillantes en futuros drogadictos. Por suerte, muchos de esos medicamentos fueron retirados, y el síndrome de ADHD ha sido redimensionada.

- c. La lucha para el hegemonía económica en el mundo por supuesto no se ha acabado con el fin de la así dicha guerra fría, que está más caliente que nunca. China y Estados Unidos –mejor dicho, las transnacionales a mayor presencia china o norteamericana- luchan con todos los medios más sofisticados –y no todos lícitos ¡al contrario!- para acapararse sectores de mercado e influencias. Entre golpes bajos, conspiraciones, estrategias e investigaciones secretas, rutas de corrupción internacional, que muy obviamente las hay, no resulta incomprensible el surgimiento de teorías que, frente a tantos asombros (4), consideran todo el asunto del coronavirus una marisma de mentiras y cruce de luchas e intereses.

Pero veamos en qué nos favorecen, o menos, esas teorías complotistas a nosotros comunes mortales.

En esas polémicas han entrado nombres ilustres e intelectuales de todo respeto. Para estas notas, nos concentraremos en las afirmaciones de Giorgio Agamben, intelectual y filósofo italiano, reconocidísimo a nivel mundial, y particularmente famoso, parece, en los Estados Unidos. Según el filósofo, este periodo de pandemia sirvió

para imponer «estados de excepcionalidad» como paradigmas normales de gobierno. Por razones de seguridad pública e higiene, se han promulgado leyes, normas y decretos que de hecho «militarizan» los países, según él innecesariamente, porque no se conocen todavía exactamente las formas de transmisión del virus. El peligro consistiría en que los gobiernos fácilmente pudieran mantener esas medidas aun cuando la pandemia se reduzca o finalice.

Lo anterior, sería eventualmente «necesario» en países con grandes niveles de lucha social, con grandes movilizaciones de masa, con enardecida polarización ideológica, con fuertes exigencias de justicia y equidad. Situación que en esencia, no se da (y precisamente por falta de cohesión y coherencia ideológica entre otros factores) a pesar de los brotes, en diversos países, de movimientos como Podemos, Gilets jaunes o Le Sardine. Mi punto es que no es «necesario» un estado de excepción para controlar esos movimientos ¡Se hacen daños ellos mismos!

Lo curioso es que mientras la mayoría de los países europeos se «han militarizado» –según la tesis de Agamben– en supuesta falsa defensa contra el virus, en los Estados Unidos, dónde sí hay en estos días fuertes, combativos y bastante violentos movimientos en defensa de los derechos de los afroamericanos, Trump sigue minimizando la cuestión coronavirus. Lo cual no le impide, por supuesto, de seguir apoyando una policía asesina, y de hacer alucinantes declaraciones, como aquella que las peticiones de justicia de los afroamericanos son «terrorismo interno».

Según Giorgio Agamben entonces el estado de excepción ha sido instaurado en consecuencia de un excesivo e inmotivado alarmismo. Nos surge la sospecha, sin embargo, que el ilustre filósofo aplique dogmáticamente esquemas interpretativos «clásicos» sin una verificación en el discutir de la realidad hodierna.

Las tesis de Agamben, entre muchas otras similares, han contribuido bastante a la difusión de la superficial afirmación que la

enfermedad provocada por el Coronavirus es un simple resfriado, y que en consecuencia las medidas de control tomadas por



los gobiernos serían desproporcionadas y secretamente motivadas para tener una excusa de institucionalizar formas de control político entre la población.

Como en épocas pasadas –en Italia en las décadas fascistas, por ejemplo,– limitaciones a la libertad individual de los ciudadanos se introducirían poco a poco para ir serrándolas cada vez más. Los ciudadanos se acostumbrarían a restricciones cada vez más invasivas, a formas de gobiernos militarizados y a poderes más concentrados. Las medidas tomadas en una supuesta emergencia temporal, las excepciones jurídicas, se volverían después repetitivas (como consecuencia de otras epidemias, ataques de terrorismo o desastres naturales) y al final, permanentes.

Lo que llama la atención es la desproporción del parangón. Porque, para quedarnos en el ejemplo de las décadas fascistas en Italia, en aquellos tiempos las restricciones se aplicaban a quisquillas como: impedir las reuniones de más de tres personas, encarcelar y matar a los opositores del régimen, prohibición de frecuentar las escuelas para todos los niños judíos, interdicción para todo italiano que se permitiera alquilar o vender algo a un ciudadano judío italiano. Las terribles prohibiciones y limitaciones de hoy son: el uso de las mascarillas cuando no es posible garantizar la distancia de un metro, la prohibición de frecuentar discotecas y fiestas con alta concentración de personas.

Claramente, el análisis de Agamben es más complejo, y su provocativa reflexión se articula con el «estado de ansiedad permanente» que perturba las conciencias individuales, miedos que están inducidos por el mismo poder «en sus eternos intentos de reducir la riqueza de la vida humana, hecha de afectos y relaciones, a la nuda vida, la simple existencia biológica».

¿Y cómo no darle la razón? Sólo que esos «eternos intentos» no se manifiestan con limitaciones a la libertad individual

tipo obligación de llevar mascarillas. Se manifiestan ante todo con la deshumanización del trabajo, con las tiranías de las leyes financieras, con las alucinantes acumulaciones de riquezas, con la corrupción y el soborno vistos como imprescindibles en la conducción política, con la pobreza desgarradora de enteros pueblos y etnias, con la ignorancia propagada bajo el brillo alegre de la comunicación permanente, con las falsedades de una información doblegada al mejor postor, con los desastres ecológicos a los cuales asistimos despavoridos sin saber por dónde empezar para frenarlos, y, para quedar en tema ¡con los sistemas públicos de Salud dismantelados a favor de las empresas privadas!

Casualmente, los gobiernos más decentes están afirmando que ha sido un error cortar financiamientos a los sistemas de Salud pública, y varios países europeos, por ejemplo, han manifestado la firme voluntad de gastar partes sustantivas de los enormes, excepcionales recursos que está poniendo a disposición la comunidad europea para los países miembros, en gastos para reforzar la sanidad pública.

Sin embargo estas intenciones, y también las acciones correspondientes, no son suficientes. En todos los continentes hay enormes riquezas, pero escondidas en grandes patrimonios y evasiones fiscales. Si no surgen movimientos que pongan claramente la redistribución de la riqueza como objetivo central y fundante de todo un conjunto de acciones, todas las pequeñas iniciativas de corrección de rumbo y solución de criticidades contingentes, no llevarán a nada permanente. Y en contextos de fuertes crisis sociales como la agudizada por el coronavirus, las derechas más retrogradadas, violentas y subversivas pueden resurgir.

No es casual que Donald Trump, a pesar de la conducción al límite de la demencia en relación al Covid 19, sigue teniendo amplias franjas de furiosos sostenedores.

Ni tampoco que, a pesar de las masivas manifestaciones enardecidas de los afroamericanos en muchas ciudades del Norte, la policía –envalentonada por el payaso mayor inquilino de la Withe house– siga matando negros a la más mínima provocación o aún sin ella.

La transparencia y la lucha a la corrupción deberían ser las columnas portantes e inquebrantables de movimientos que de verdad persigan una justa redistribución de las riquezas. De nada sirven los romanticismos melindrosos del «Todos juntos podemos» ni los empalagosos «Estamos todos en el mismo barco» de los cuales últimamente se ha sufrido una verdadera indigestión. Afirmaciones falsas y zalameras porque estamos todos en el mismo mar, eso sí, pero ¡muy lejos de estar en el mismo barco!

La epidemia a nivel mundial (independientemente si ha sido provocada en laboratorio o menos) no es una invención porque los efectos sanitarios y los números de los decesos podemos comprobarlos y analizarlos fácilmente. Superar esa pandemia comporta, para todos los países, costos enormes, a menos que no se tome la decisión (en algunos países ha sido ventilada en un principio) de dejar morir todos los que «tienen que morir» y lograr la así dicha, e ilusoria en el caso de este coronavirus, inmunidad de rebaño.

Enfrentar esos costos, en la mayoría de los países, y en particular los latinoamericanos, será muy difícil si contemporáneamente no se ponen en marcha estrategias para debelar las causas histórico-económico-políticas de la pobreza endémica y corrupción sistémica.

«Solo la igualdad nos puede salvar» afirma Paolo Flores d'Arcais, filósofo, intelectual y periodista italiano, muy escuchado y seguido en los ambientes de la izquierda, y que en estos últimos tiempos ha polemizado mucho, precisamente, con Giorgio Agamben (5). Pero, a parte las aristas polémicas, que alguien pudiera juzgar

excesivas, no se puede no estar de acuerdo cuando Flores d'Arcais insiste en que sólo con una sustantiva redistribución de las riquezas, la eliminación de los escondites de incommensurables e inmorales fortunas, y castigos severos para los evasores fiscales, se pueden enfrentar con éxitos los enormes retos que plantean todas las situaciones que se están dando mundialmente como consecuencia de la pandemia del Covid 19.

Si los políticos siguen pensando en cultivar sus pequeños huertos, persiguiendo los votos para la reelección de ellos mismos; si polémicas y enfrentamientos mediáticos se escenifican solamente para fines publicitarios personales; si no tendrán el coraje de emprender acciones impopulares pero necesarias, iremos de mal en peor.

Pero, sobre todo, es necesario volver a creer en la Ciencia. De repente puede servirnos un pequeño ejercicio filosófico-escolástico: Admitamos que hay un número plural (no podemos aventurarnos a decir que «muchos») de científicos e investigadores que, sea por razones de perversos intereses personales, sea por razones de manipulaciones sufridas inconscientemente por parte de grupos de poder económico-políticos, han contribuido a difundir noticias alarmantes sobre un vago, o hasta inexistente virus, para fines siniestros de esos mismos centros del poder (llamémoslo «grupo uno»). Evidentemente, no todos los científicos pudieran entrar en ese fantasmagórico «grupo uno», por la sencilla razón que en el mundo hay millares de centros de investigación y científicos que se aplican en estudios más o menos independientes. (Llamémoslos «grupos dos, tres, cuatro, etc.). Al no creer eso, caería en lo absurdo de no creer en nada y nadie, tampoco en mí mismo –imaginando que yo sea un complotista que estoy dudando del «grupo uno» o acusándolo. O sea, hasta mi misma duda sería no creíble.

La verdad es que en estos meses hemos asistido a muchas diferencias de criterios

entre expertos, científicos, inmunológicos, etc. Lo cual es absolutamente normal frente a un virus y una enfermedad al momento desconocida. La ciencia no es «Seguridad» es búsqueda, ensayo, prueba, error, y una infinidad de etcéteras. Por otro lado, pruebas definitivas de deplorables maniobras nos han llegado por parte de bandas de gurús e iluminados de varia procedencia,

con argumentos oníricos, psicológicos, religiosos, mágicos, tecnológicos de ciencia ficción. Probablemente, la verdad definitiva sobre la difusión del este coronavirus, se sabrá en unos treinta-cuarenta años, pero, por lo pronto, es urgente promover la ciencia, la investigación y el espíritu crítico, para que sobre todo los jóvenes tengan sólidas defensas contra las fake news; posean



intuición certera para distinguir entre una opinión gratuita y una afirmación sustentada por una labor científica; no confundan un documento audiovisual construido en laboratorio con la Verdad absoluta.

Una elemental prudencia, por ahora, nos aconseja a seguir las medidas de cuidado preventivo que la gran mayoría de médicos inmunológicos y científicos sugieren en el caso de esta pandemia de Covid 19. Estando atentos y vigilantes sobre los movimientos de nuestros gobiernos y las aspiraciones de nuestros políticos. Una sociedad democrática es, entre otras cosas, una comunidad que cree en la Ciencia. Hoy

en día el agnosticismo y el escepticismo se extienden como manchas de aceite. Es común escuchar afirmaciones como: Yo ya no creo en nada. Son todas mentiras. Ya no se puede saber dónde está la verdad. Solamente quieren engañarnos. Todas buenas excusas también para no intentar conocer, no informarse a través de fuentes serias, no esforzarse para aprender a distinguir entre la abundancia de canales informativos que tenemos a disposición.

¿Que el mega-complot sea, precisamente, decir que hay complotes por todos lados y así ningunear el valor de la Ciencia y de la Cultura?

Notas

¹ Esa me parece una de las características de nuestra época. La lucha de clase es históricamente real, guste o no guste, no es eliminable: el trabajador asalariado dependiente nunca, por simple lógica elemental, podrá tener los mismos intereses del dueño de la empresa. Esto no tiene nada de personal ni nada de «odio». Puede, el asalariado, tener la mayor simpatía y estimación por el dueño de la empresa, pero nunca sus intereses van a coincidir, a pesar que se enarbole la bandera de un misterioso «interés supremo de la empresa». La «envidia de clase», al contrario, esa sí, puede confluir en «odio». Es el «Quitate tú pa' ponerme yo». No persigue ningún bien social, ninguna equidad, ninguna justicia.

² A la luz de los episodios gravísimos de corrupción que pasan en todos los países –pudiera testimoniar los de Panamá e Italia- pero la lista, tanto de países como de hechos, es larguísima ¿cómo no entender la crisis de credibilidad de los partidos políticos y en última instancia, lamentable-

mente, de la política misma como ciencia y arte para la convivencia civilizada entre los pueblos y para la resolución de conflictos y problemas sociales?

³ Quiero referirme aquí a las posiciones de Matteo Salvini, líder indiscutido y en tremenda subida de la Lega, partido de extrema derecha italiana, y de Giorgia Meloni, líder de Fratelli d'Italia, otro partido en pujante avanzada, también de extrema derecha.

⁴ Recientemente, por ejemplo, las autoridades rusas han comentado el demostrado envenenamiento de Alexei Navalnyj, el mayor opositor interno de Vladimir Putin, con un «gracioso»: No sabemos nada de todo eso.

⁵ En un artículo suyo del marzo pasado, Paolo Flores d'Arcais ha llegado a decir, sin tapaboca –sería gracioso decir aquí...- «...la filosofia dell'untore e della invenzione di una epidemia, propinataci dal filosofo Giorgio Agamben il 26 febbraio e l'11 marzo, è una filosofia del cazzo».



Palabras más, palabras menos: Oficio de Genitalia



Rafael Gutiérrez

Habrá que decir que la génesis, el punto de partida de la escritura de este poemario procede inicialmente de un proyecto compartido hace ya quizá 15 años o más. Al menos en lo que atañe al primer poema. Hans Neleman, un fotógrafo neoyorquino venía de un largo periplo que había arrancado desde Tecún Umán, pasando por Coatepeque, Escuintla y demás para recalar en la capital, específicamente en La Línea. ¿Su propósito? Hurgar, con cámara fotográfica, curiosidad sana o malsana y una buena dosis o diócesis de aventura como solía decir Monsiváis, en cuanto prostíbulo o antro del célebre foco rojo, le fuese dado conocer. Y fotografió a cuanta ménade osó posar

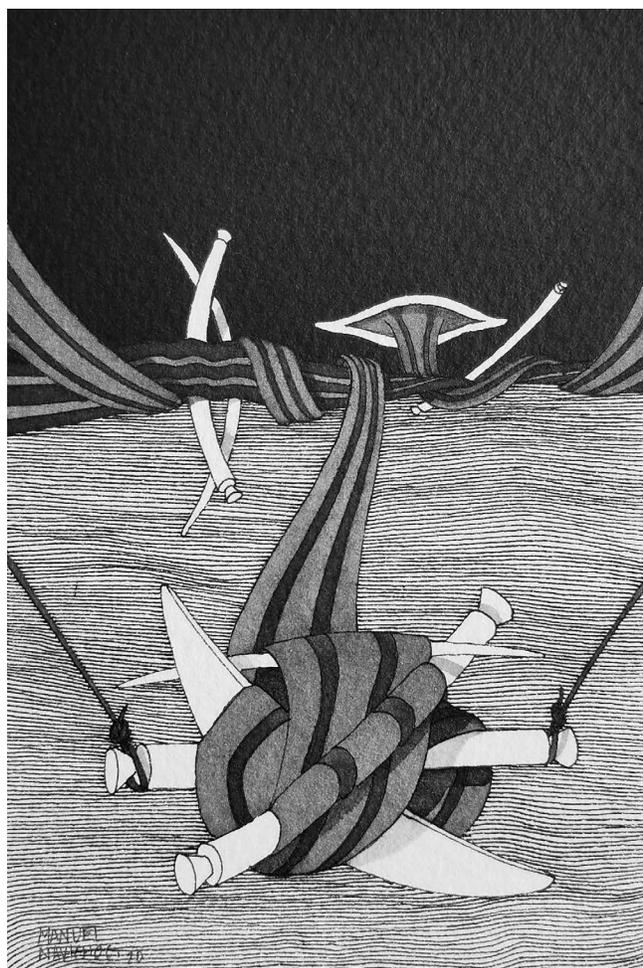
para él. Fotógrafo audaz y experimentado, se asomó a la sordidez, la muerte, el humor, la fiesta, la soledad, la irreverencia, la dignidad, la belleza. Pude ver en proceso esas fotografías, y algunas me conmovieron profundamente. Bien, lo cierto es que dicho libro de arte, porque tal travesía por los perros andurriales de la putería, se travesaría en un libro de arte, requería de un texto, más específicamente de un poema. Y bueno, así medié para solicitarle a escritores o poetas dicha colaboración, incluida la mía. Lo cierto es que mi poema no fue seleccionado por la editora italiana en Nueva York sino el de Linda Asturias, de quien nunca he leído su poesía. Y ahí termina



una etapa y da comienzo otra, una apenas intangible, apenas solo esbozada. Con ese poema vendrían otros y se entrecruzarían

de una manera inexplicable, irracional e incontrolable como suele ocurrir en el ámbito de la creación poética donde las rutas temá-

ticas o escriturales no están planteadas de antemano ni, menos, planificadas a modo de un proyecto con objetivos específicos y generales. Y me sentí de pronto avasallado por un primer poema que de pronto estalló como un dispositivo expansivo y me vi obsesionado, sin saber cómo ni por qué, por un tema que si bien me era desde luego familiar entendí asimismo que requería de una sensibilidad erizada, oscura y esencialmente experimental. Y lo que comenzó siendo un tema tabernario terminó en una incursión cuyos recovecos y socavones explorados hasta hoy no estoy ni legal ni racionalmente capacitado para explicarlo ni explicármelo. Así la poesía: no se explica: es. Un portento, un prodigio, un encantamiento, un hechizo que no es sino el instante estallante, una mezcla acaso de técnica e indagación en el misterio, una escritura venida a saber de qué remotas ínsulas y de las cuales se parte, infeliz o jubiloso, pero no se llega nunca. No hay poemas definitivos solo formalmente concluidos. «Que no puedas llegar nunca», dijo Goethe. Y así se fue conformando un poemario que en el trayecto se sumaron otras experiencias afectivas, lecturas poéticas, referentes filosóficos, y un diálogo intertextual, fecundo e iluminador, con una dinastía sanguínea de poetas y pensadores que algo o un mucho podían aclararme u oscurecerme el texto, no lo sé: Bataille, Klossoski, Sade, Foucault, pensadores cuya reflexión en el erotismo, el mal, la zona maldita, la literatura misma, me pareció en su momento una veta riquísima, polémica pero culturalmente inoculable cuya exploración vendría dada por el voltaje, lucidez y esencialmente transgresión. Y escritores y poetas, claro está, cuyo tránsito por la ficción y teoría en torno al cuerpo como espacio de erotismo y la palabra asimismo como fuente de placer en el cuerpo de la escritura. Y así escritores y poetas intervinieron en este proceso acumulativo e influyente como esa vasta parentela, esa hermandad de apoyo que es

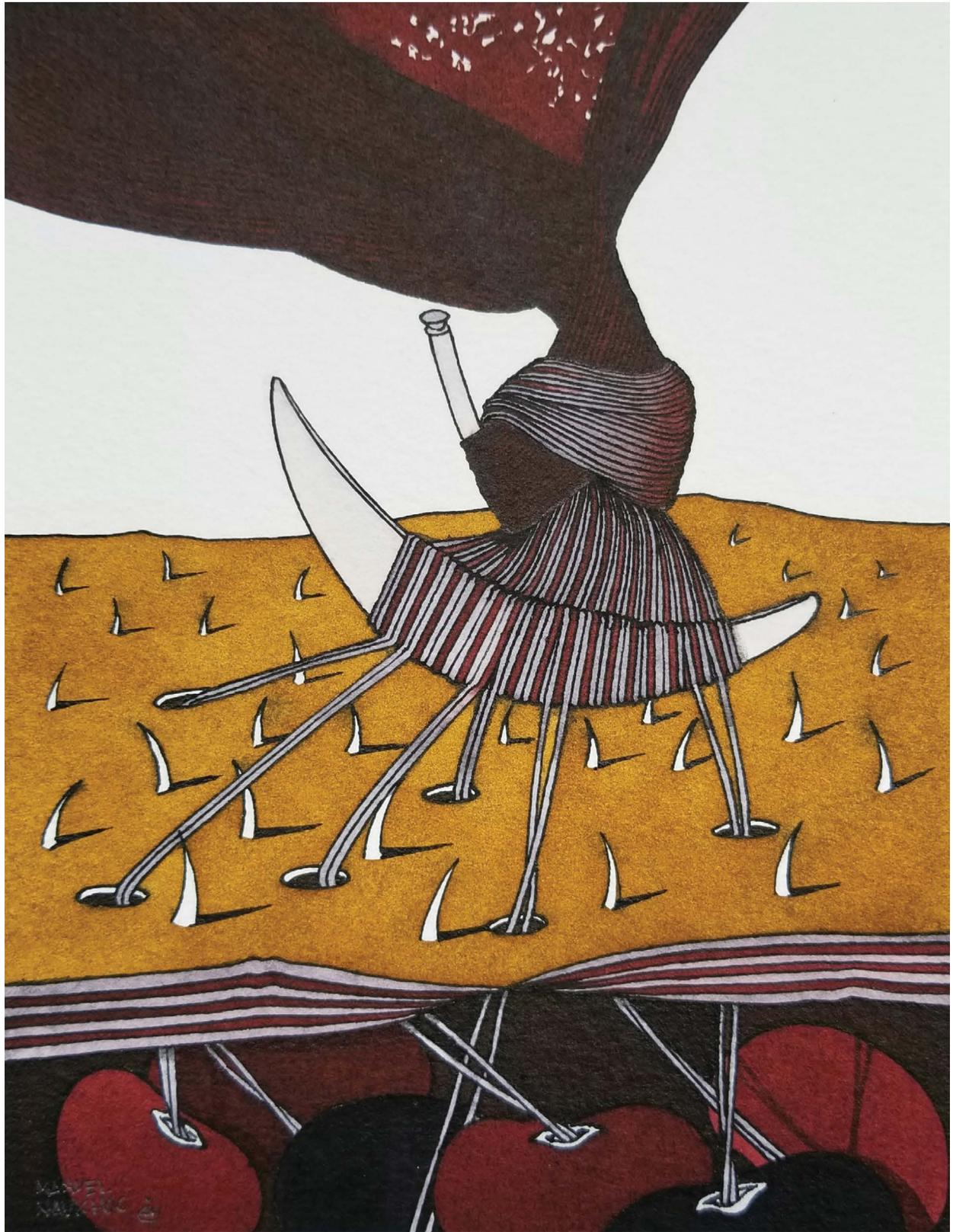


la literatura y que es, en general, todo proceso creativo. Cortázar, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sarduy. Recuerdo una frase de Julio Cortázar de aquellas lecturas, y si me permiten la traeré a cuenta a propósito justo del erotismo, o de la escritura remitida al erotismo. «Una serie de libertades sociopolíticas que América Latina aún no ha logrado conseguir, incluida la libertad sexual, marca la línea que separa abismalmente la naturalidad de la escritura europea y la represión de la escritura latinoamericana». De ahí, pues, la lectura moralista, cuando no censora y prejuiciada frente a la aparición de tales expresiones poéticas. Y algo curioso en lo que concierne al proceso escritural. El texto poético en su mayoría procede de la tradición noebarroca, y al

fondo desde luego el infaltable y vanguardia de la ruptura, Vallejo, nuestro César Vallejo por siempre y todos los literatos y literatosos adheridos como cardumen a la Gran ballena de Trilce. Pero cuando ingresé a facebook, el texto mutó extrañamente. Y se volvió breve, conciso, como un organis-

mo vivo que de pronto se encogiera frente a un territorio inédito y poco familiar. Una poesía, pues, entre críptica y abierta, entre esquizo y normalizada. Pues eso. Y pues lo otro: otra vez habrá que reiterar que la poesía es otra forma de escapar de la locura, el abismo y del instante final.





LETRAS

Tegucigalpa

Quiero superar la cruz que rodea esta ciudad. Acertijos que se balancean desde muchas lenguas. No seré una espectadora, víctima de traficantes de exorcismos y mercaderes de ojos cerrados que inventan números detrás de las puertas. Desobedezco cómo me enseñó mi padre, con mi rostro de hambre a cada uno de sus artificios y esquivo las tormentas que babeaban sus bocas para que no se tiñan mis pasos de mansedumbre. Se puede odiar invocando ángeles, pero también se puede llenar de huellas y de gritos los campos sepultados bajo el concreto. Sigo sosteniendo que el paisaje guarda historias de hombres que han sido sacrificados por el silencio, que sus voces se entierran en el asfalto para despertar un día en la fiesta de la memoria recobrada.

Olvido

Se enmoheció el sitio donde cuelga nuestra foto:
plegaria con rostros aún sonrientes,
el tuyo, con el cristal como máscara que defiende una sombra
y el mío como un ave amarilla,
que resucitó de la guerra
esta tarde de junio.

Equivocación

Yo imaginaba la vida siempre como una ventana,
un lugar para acariciar el mar.

Yo soñaba con palabras que ya nunca se dirán,
que la crueldad era un pequeño territorio que no nos pertenecía.
Y es allí, en ese espacio donde el cielo se desploma,
y esa mujer que debo ser yo
ya no se desvela por un mensaje para hacerte sonreír.

Y es entonces que mi mundo se volvió una rama.
Esos días que perdieron el nombre, abrazaron la raíz y la semilla
y una viña brotó, en la palma de mis manos.

De cómo nos hicimos lluvia

Lo cierto es que te resguardo desde las cosas que llueven.
Miro al fondo, donde todo en vos arde como una revelación.
Las ciudades que tus dedos cavan en mis costillas,
idioma de la intimidad.
La palabra, obra de arte, testigo de tus murmullos sobre mi frente.
¿En qué lugar de mi cuerpo no apareces?
Háblame, por piedad, de las agujas que la memoria deja en mis párpados,
seres remontando el vuelo
como un barrilete sobre las ciudades de viento y besos
donde estamos los dos a merced de la palabra dulce.
Habrá que apagar la luz y ser conscientes del silencio,
sentir cómo mi herida llueve sobre tu cuerpo
templo construido para resistir el alba
y vivir para siempre
abrazados de frente
en un mismo poema.

El testimonio de los objetos

Mientras vuelves, yo me encargo de custodiarlos.
Aunque muchas veces con algunos no puedo.
El calendario es uno de ellos.
¿Cómo esconderlo para que no me recuerde los días en tu ausencia?
El teléfono y tu nombre.
Registrado para darnos el buenos días amor, el buen provecho
y el te necesito, antes de dormir.
Apenas un lapso y tu nombre se agita.
Es una ráfaga de viento entre esta distancia mía hasta la tuya.
Las une un pacto,
como una arteria principal que intenta reanudar el pulso
y me devuelve hacia la luz.
Así como si hubiese pasado un siglo entero.
Hoy no le daré al espíritu oportunidad de extrañarte.
Este poema dará pasos quietos en tu búsqueda.
El viento repetirá tu nombre
y la noche cerrará el puño
con nuestros nombres dentro.

Ventana con vista al jardín

Heredará los pájaros –dijo la abuela-. Y abrí los ojos.
Su voz ha sido una sentencia donde caben muchas de mis angustias.
Su sombra avanza a hurtadillas por esas calles que ocultan la canción de los adioses
y que repiten las huellas de mi madre,
ella que nos enseñó a trazar una ruta hacia todas las orillas
así como quien aprende a dejar de ser un náufrago.
Hace mucho que persigo a los saltamontes,
cuéntenme ¿por qué se quedaron de este lado del muro?
Cuéntenme del árbol del atrio de la iglesia
y de su sacrificio, cuando todos dormíamos o cuando nadie quiso salvarlo.
He sido un pájaro en estas calles plantadas de nombres viejos
y de mujeres de maíz.
He sido un pájaro viendo pasar la tristeza
de los que aún no han visto una puesta de sol.
Quiero recordar las canciones que se repetían en la vieja radio de mi abuelo
aunque mis oídos ya no pueden escuchar los grillos que se ocultan en los abrigos de mis antepasados.
Pero recuerdo que todo pájaro tiene el derecho de romper el cielo
incluso el cielo del repartidor de sonrisas.
Pienso entonces en la casa que tiene una ventana al jardín,
que no ha renunciado a su tragaluz
y donde todavía se escapan por una rendija
mis viejas canciones de cuna.

Profecía

Todo es presagio.
Así arden en mí los significados.
—Antonio Gamoneda
El paisaje se repite bajo un telón de piedra.
El sol es un cíclope que despierta del sueño
y me descubre retozando sobre la hierba.
Un grito interrumpe el sosiego del aire
y descubro entre las rocas que se empujan en el cerco
un escorpión conjurando mi sangre.
Mi madre, dueña del presagio
palpa las gotas y anticipa un viaje lleno de estaciones,
y sentencia: un camino se romperá en la planta de los pies
el día en que las estrellas duerman profundamente
y un reloj pida disculpas.

Como una matrioshka

Soy aquella que puede habitarse
como se habita una ciudad.
Una estación de rostros femeninos
con ojos que desbaratan los gritos.
Inviernos arropados bajo túnicas de madera.
Artesanas de rituales que conjuran la luna
y acomodan en vasijas de madera
cada historia y su final.

Sacrificio

He llorado tanto tu ausencia como la crucifixión de Cristo,
llantos que harán un hueco en el mármol que guardará mis restos.

Todas tus palabras y el rencor
eran necesarios para desollar la escasa piel que aún quedaba.

Te faltó mirar esas constelaciones que parecían un rebaño
consumando la ceremonia del fracaso.

Los Cantares y el Génesis me absorbían a dentelladas
los evangelios se escribían en la planta de tus pies.
Tragabas perlas disueltas en vinagre.

Nada permanece,
solo tus estatuas, mientras me haces concebir abortos
al ritmo de un viejo saxofón.

Debajo de mi falda

Hace siglos, desde que me hice niña he podido sacarme el corazón y decorarlo
con cintas, clavarle alfileres, dejarlo sangrar y seguir jugando. Hace siglos, cuando mis
cabellos eran una cascada sobre las piedras, yo volteaba y sonreía frente al
movimiento del agua, mordía mis labios.

Mis pasos oscilan en una cuerda hecha con mis propias arterias, el abismo no es
más que un motivo. Ser mujer fue siempre el salón de los vientos, de música y
aullidos.

El vientre ha sido motivo de censura y de espasmos. Olas y mar salvaje que se
abre a la vida, que se multiplica en eslabones de ceniza. Un ejército de frases
mudas muere con un rostro que se ha anclado en la palma de mi mano, esa mano
acusada de fornicar y ceder a los delirios.

No soy de jaulas en mis cuerdas vocales ni en ningún átomo de mi cuerpo, y a pesar de los reparos, cada vez que digo mujer, desnudez, amor, sexo, debajo de mi falda hay un suicidio colectivo de estrellas.

La memoria pudo salvarnos

A : Jhonatan Bonilla

Hay cosas que guardo en poemas para nunca olvidarlas
como aprender a respirar los destellos que deja la memoria
en un manojito de flores
y el hecho de que aprendiste a llover solo porque te lo he pedido.

Te hablé esa tarde del frío que se quedó en la montaña
y me abrazaste tanto
que todavía tus brazos entibian mis futuras sombras.
Te muestro el cielo, las constelaciones y hacemos planos de un suspiro
Y olvido por un momento que todos los misterios del universo están resueltos
en cada orilla de tus pequeños lunares rojos.

Abrir de nuevo la vida puede durar el tiempo de escribir un mensaje
y de nuestros nombres no debo olvidar
que uno a uno fue quemándose, como un milagro,
dentro de dos tacitas de té.

Sobre un puerto donde por fin pude anclar
De alguna manera
todos somos sobrevivientes
Más de alguna catástrofe ha crecido en nuestros ojos.
Pero también siempre hay algo que nos salva.
Me sostengo en tu cuerpo como una balsa que lleva profundas cicatrices.
Muelle donde dibujo como un mapa mi itinerario de salvación,
con un lenguaje que solo nosotros comprendemos
y que derrota todas las noches.
Mi cicatriz se ha anclado en tu boca
sitio donde siempre dibujaremos el mar.



soledad por abrazos fugaces
la única ruta a seguir
es la del espíritu
no la del iluso corazón:
ese nunca supo soltarse de la noria
ni saltarse el abismo del desamor

tropezaba siempre
con la piedra de Sísifo
sin encontrar en el otro
el espejismo de su propia redención

Esta ventana revela sus horrores

los fuma-piedra
lanzan piedras al vacío

enfrentan
con ímpetu amenazante
a los seres invisibles de su locura

de igual modo
yo
lanzo patadas imaginarias
a los azuzadores de mi infierno
y le devuelvo al rencor
sus alas de gárgola justiciera

no me he curado
sigo blandiendo mis espadas
sigo apertrechado en esta soledad
donde se cuecen las venganzas

Sin consuelo

el si hubiera
es una sombra
que siempre llega tarde
un graznido de pájaro agorero
que presagia
después del crimen
su muerte anunciada

es un consuelo
que no reconforta
ni redime al herido
una duda inútil
frente a lo que sucedió
con rigor inexorable

Sobre la cuerda floja del vértigo

qué estoy haciendo aquí
a merced del calendario de los asesinos
todas las páginas de los días
son fechas de muerte
 las estadísticas
que tanto gustan a los gentiles
confirman en los noticiarios el genocidio

el odio es tenaz
 sórdido
serpentea como la peste entre los países

qué estoy haciendo aquí
en medio de una civilización
que juega al sube y baja
sobre la cuerda floja del vértigo
y deja de ser humana
y aboga por un ocio amnésico
que lo distraiga del vacío en derredor

qué estoy haciendo aquí
indolente entre indolentes
por qué no me sumo
 desde hoy
a la perseverancia de las hormigas
y acuño con ellas el Prana del porvenir

Sotto voce

I
quién eras
antes de Eva
 Adán
acaso un semidios

decime
entonces
Padre hermano mío
cómo se puede vivir en su ausencia
cómo hay que amar
en estas desdichadas afueras del Edén

Informe de labores

en este cuarto
entran y salen los silencios a su antojo
no al mismo tiempo
pero a su antojo
los ruidos de la noche
las voces vecinas
el trino insistente de los pájaros
entran y salen los amores a su arbitrio
entra y sale la soledad cuando le place
es pequeño
pero en su atmósfera
el mar revienta contra la tierra de la Luna
y cada mujer regresa
con una llama azul de entre las sombras

algo de cadalso
de mortaja de última morada también tiene
por eso evito cruzar las manos sobre el pecho
cuando la desidia me retiene sumiso a los cielos rasos

sobre la cama
en posición de loto
escribo lo que escribo
juego al solitario
convoco a una mujer que me acompañe
en esta barca a ras de suelo
y zozobre conmigo
en un abrazo que termina siempre
en el propio silencio de uno mismo
en el propio silencio de este cuarto

Te juro que es verdad

Dios vive en las afueras del Vaticano
no precisa estar
encerrado entre tanta opulencia

lo he visto compartir
con los indigentes
el atrio de su desconsuelo

ramificarse entre quienes
a duras penas
se ganan la vida en Piazza Navona
vender carteras italianas
junto
a todos los desplazados del mundo

o en medio de la mendicidad
insolente y justa de los gitanos
proyectar la esencia de su luz
en ese vuelo de gaviotas

o ángeles

en torno a
la cúpula del Pantheon al atardecer

también le he visto reflejarse
entre los eternos Plátanos de Montale
vigilantes celosos del Tiber y sus puentes

o entre
la soledad de los músicos esquineros

pero sobre todo lo he visto
pasearse con las parejas
que caminan entrelazadas
por la Vía dei Corso
rumbo a la sagrada Piazza dei Popolo

La resiliencia del insomnio

esta cama es un barco
no se hunde ni zozobra

como un kayak
da vuelta sobre sí misma
y sigue a flote
a pesar del arbitrio
de los vientos
y del trasfondo
de las corrientes subterráneas

navega
a la deriva de su albedrío
entre el torrente
de los remolinos y encima
de las profundidades traicioneras

no busca puerto alguno
pero echa anclas al borde
de todas las islas solitarias

viene de vuelta
de todos los océanos
de todos los fracasos
de los estrechos dudosos
y del mare nostrum
este barco
lleva tatuada en la proa
la musa de las ficciones
y el viejo asombro de los dioses

El Chat de los ausentes

crecí leyéndome
en el ojo de los otros

necesito de las voces
que se cruza en el aire
del tacto y los besos
nada de ese mundo virtual
que tanto nos separa

y aunque no sea razonable
aún tengo
intensos deseos de lucir
(en el bolsillo izquierdo del pecho)
la carta que enviaste semanas atrás

algo tuyo que viaje conmigo
entre las calles
un amuleto de tu puño y letra
contra tanta ausencia inmerecida



El bello legado

Soy un país moribundo
Me nació el hijo entre la pólvora
me nació en la trinchera escondida en el beso de la muerte
Me nació el hijo en el escondite
en la alambrada inerte que tejimos como barricadas
Me nacieron los hijos muertos
estrellados
mutilados
Corriendo hacia el abismo que les ofrece el nuevo siglo
Me nacieron los hijos sueltos
volátiles como el suspiro de un disparo
Me nacieron los hijos desaparecidos como el pulso de un latido tuerto
Como la práctica onanista de un país que se pudre
De un país que se queda mudo
con la garganta cercenada de disparos
Me nacieron los hijos ciegos

Me nacieron los hijos mudos
Agonizantes
cabizbajos
cohibidos
Me nació el eructo de un beso prohibido en la frontera de los sueños
Los hijos junto a los sueños se me pudrieron
Me nacieron inmigrantes con la plegaria del sueño americano

Con la agonizante ceguera de convertirse en lavaplatos
en constructores
En mendigos colectores de sueños
En limpia mierda sin temblarle el pulso ante la injuria del yanqui
en venado escapista de trenes
en alma nostálgica ante el himno nacional
Y sin embargo la plegaria insiste en convertirlos
en prostitutas en plena frontera
en el alma del coyote
ese mismo coyote que ahoga los sueños entre sus colmillos
dicen que el mar se ha vuelto más violento
dicen que el mar está a punto de vomitarlos
dicen que el mar esconde la palpitación imbécil de sus sueños
dicen, a mi no me lo crean
ni a este país que parió los hijos desaparecidos
prostituidos
secuestrados
abandonados en el desierto con la frente sudorosa
con la boca muda sin pronunciar su nombre
con la garganta agónica en busca del sueño
con la adeudada caricia de las madres invocando su angustia
rogándole a los santos que intercedan en su ascenso a los infiernos
me nacieron los hijos hambrientos del sueño americano
me nacieron analfabetos
caóticos
delincuentes
me nacieron roedores habitantes de una ciudad testaruda
me nació la ciudad agobiada transpirando el olor de las cloacas
las calles y su aturdida manera de mostrar el sarro de los orines
me nacieron los somnolientos bostezos de un niño huele-pega
del niño habitante mudo abstraído en su sueño urbano
del niño adorado rey de alcantarillas
me nació la suplicada nariz llena de coca
me nacieron los niños dibujando los sangrados círculos de sus vidas
me nacieron aspirando la inclinada línea de los años
me nacieron galopantes los gritos por el crack
por la temblorosa agonía de escaparse un rato
por la temblorosa sonrisa perdida
por la temblorosa mirada que cicatrizan las heridas
temblorosas también las piernas líquidas de una niña en las calles
de la niña vendiéndose ante la fría liturgia del sexo
me nacieron las niñas raptadas
la decapitación incesante de sus senos
la mutilada forma de abotonar las noches
el laberinto carnal de construir los cuerpos
el asolapado misterio del sexo

Me nacieron los cansados días en el mercado
la agobiante tarde en busca de un muerto
la oxidada rutina de verme desnudo y sin cinco
me nació la hipotecada ilusión de una casa
la deuda externa facturada con mi nombre
la cansada tradición de hilvanar los sueños en una maquila
Me nacieron los hijos traficantes
Me nació el lavado de dinero
Me nació la corroída mueca del narco
El diplomático parpadeo de los políticos
La inflamable historia de los corridos
La triste canción de un tiro
La estoica versión de raptarse a los niños
La detonada travesía de traficar con el hambre
Me nacieron las temblorosas manos del sicario
El ajuste de cuentas tiñendo las calles
La bala perdida
Cae
La bala perdida te busca
La bala perdida tiene tu nombre
La adjetivada muerte de los niños
El desaforado destino de la muerte
Me nacieron las pandillas
La pactada muerte entre sus dedos
La tatuada cicatriz de un país sin memoria
La agobiada mutilación de los días
Los cementerios clandestinos
Y la agonía de salir a las calles
Las apiladas caricias de los cráneos sueltos
La decapitada mueca de los muertos
Me nacieron cansados los parpados
Los crucificados brazos del silencio
la agonía de pegarme un tiro y entrar como un dios a los despojos que me dejó las
postguerra

La osamenta es una prolongación del desierto

Para los niños migrantes

la cruz de hueso que se pierde en el exilio
En el desierto se muere con el nombre tatuado de todos los hijos que quedan atrás
con la embarazada agonía de descubrirse incierto
con la lengua seca abrazando la saliva
En el desierto los muertos son una arena esparcida
duelen como una espina deslizándose en la carne

duelen como la tumba en la que nadie se persigna
Es que no es fácil ver la arena como un veneno suave
cuando el sol se vuelve una ruina sobre la espalda
cuando la garganta es un pájaro apagado
no es fácil con la esperanza de toda una familia
En el desierto se muere a los de pies del nopal con el corazón putrefacto
los cráneos ruedan como tren perdido
las piernas son rieles mudos que no encuentran el camino
las vísceras son una cadena de flores de sangre
flores de muerto mostrando sus dientes
la lengua como un tajo de carne podrida se hace pesada
pesado también el andar ecuestre de todas las fronteras
de todas las carnes desgarradas en Tecun, Chiapas, Coahuila
En el desierto los muertos son un muro de huesos que se quiebra
Un río de sangre que se seca en cada manotada
Una bandera tejida con todos los dedos de Centroamérica
En el desierto
sólo en la piedra el cerebro destila lo amargo de los sueños
sólo la piedra se apiada de la carne
sólo la piedra es el epitafio de todos los migrantes





DEBATE

Walter Benjamin: una lectura de la risa, el juego y el carnaval



Javier Tobar

El gran narrador siempre tendrá sus raíces en el pueblo y sobre todo, en sus sectores artesanales.

No existe mejor estímulo para la reflexión que la risa. La convulsión del diafragma, en particular, proporciona mejores oportunidades para el pensamiento que las convulsiones del alma.

Walter Benjamin

En las investigaciones que he realizado sobre el carnaval en el sur de Colombia, de alguna otra manera me he dirigido a los textos de Walter Benjamin. «El origen del Drama barroco alemán», «El narrador», su tesis sobre la filosofía de la historia y «Relatos y cuentos», fueron textos muy importantes leer muchos de los aspectos que hacen parte de los entramados carnalescos del sur de Colombia. Quisiera en este libro dedicado a Benjamin, comentar algunos de los nexos, vínculos o relaciones que encontrado entre el filósofo alemán y el acontecer carnalesco, fundamentalmente a partir de una de sus obras tem-

pranas: El origen del drama barroco alemán. Sobre este libro me detendré fundamentalmente en algunos aspectos que son a mi modo de ver centrales: la melancolía, la alegoría, el juego y la muerte. Pero antes de abordar estos elementos en la mencionada obra abordaré algunos planteamientos de Mijael Bajtin sobre el carnaval. Finalmente, trataré de articular estos aspectos encontrados en mi última investigación sobre el Carnaval de Negros Blancos. Sea esta la oportunidad de compartir con el lector algunas ideas e inquietudes aún en construcción de los nexos y vínculos enunciados.

1. Carnaval y risa

Aunque evidentemente Bajtin no hace un trabajo propiamente etnográfico sobre el carnaval y la cultura popular, sino un estudio cultural de la obra del gran escritor Francois Rabelais, devela un gran horizonte del mundo cultural medieval y del Renacimiento, permitiéndonos contemplarlo no con los ojos de la seriedad y de la razón; de la religión y la oficialidad como general y frecuentemente la hemos vislumbrado sino, con otro nervio, que muy pocos se aventurado a palpar, el de la risa y la comicidad. Considerado a Rabelais como uno de los principales literatos mundiales junto a Boccaccio, Dante, Cervantes, Shakespeare, pero sobre todo, uno de los más democráticos y populares, Bajtin, se refiere de la siguiente forma a esta cualidad. Es también este carácter popular el que explica «el aspecto no literario» de Rabelais, quiero decir su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, independientemente de las variaciones que sufriera su contenido. Rabelais ha rechazado estos moldes mucho más categóricamente Shakespeare o Cervantes, quienes se limitaron a evitar los cánones clásicos más o menos estrechos de su época. Las imágenes de Rabelais se distinguen por un carácter no oficial, indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelasinas, decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y concepción del mundo (2003: 8).

Bajtin centra su atención en el arte del pueblo, es decir, en las imágenes y fuentes populares propias de la Edad media y el Renacimiento y no en la estética convencional de la modernidad, con la cual va a

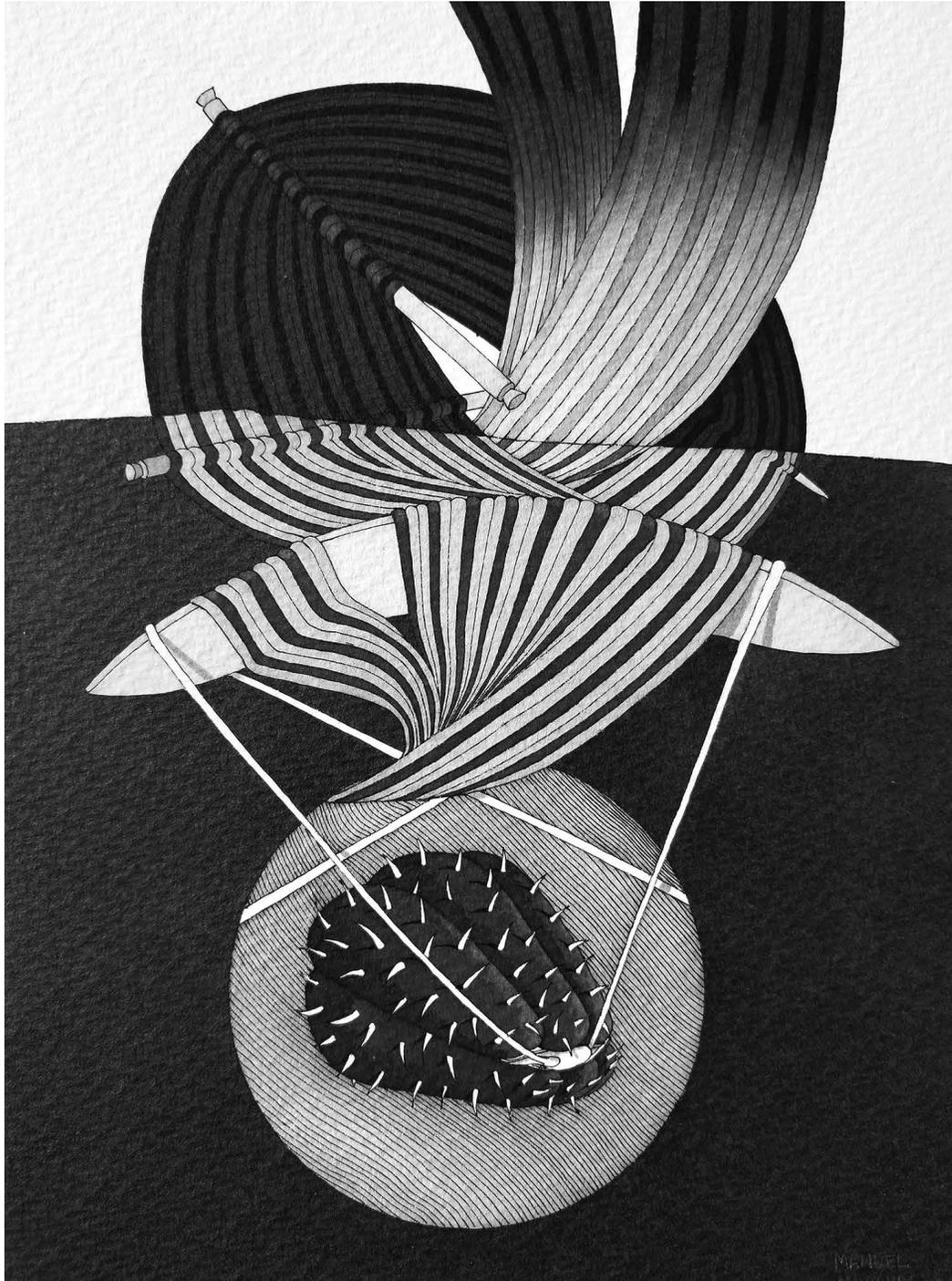
marcar grandes diferencias. Es así como Bajtin, nos ofrece una lectura profunda del significado lenguaje de la gente común y, al mismo tiempo, una valoración muy distinta del mundo medieval.

Es en este sentido, como el pensador soviético se adentra a descifrar las fuentes de las que bebe Rabelais y se propone escudriñar el complejo imaginario que éste escritor recupera para discernir las dimensiones de la cultura cómica y popular de la Edad media y el Renacimiento. Estética, que según el mismo autor, no solamente ha sido poco estudiada, sino excluida por completo. Ni siquiera posteriormente los especialistas del folklore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario. Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos, y las obras populares, líricas y épicas, la risa no ocupa un lugar modesto. Incluso en estas condiciones, la naturaleza específica de la risa popular aparece totalmente deformada porque se aplican ideas y nociones que le son ajenas pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la estética burguesa contemporánea.

En la perspectiva bajtiniana, la obra literaria de Rabelais es fundamental, además de ser irremplazable y única para comprender y develar el profundo imaginario de la cultura popular, refleja y recrea a viva voz la concepción del mundo de la época. Cabe recordar que Rabelais merecía un gran aprecio de las masas populares y sus obras suscitaron profundas polémicas precisamente por recoger su lenguaje literario de la boca de la gente común. El estudio de la obra de Rabelais, fue uno de los programas fundamentales del proyecto de Bajtin y se materializa en su monumental obra intitulada «La cultura popular en la media y el renacimiento. El contexto De Francois Rabelais», publicada en 1965, la cual es con-

siderada como una de las más importantes y originales dedicadas a la cuestión de la cultura popular y en particular del carnaval. Según Bajtin, muchas imágenes de la vida material y corporal utilizadas por Rabelais como otros autores del Renacimien-

to son la herencia modificada de la cultura cómica popular y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo). Vamos



a darle a esta concepción el nombre convencional de realismo grotesco (2003: 23).

Para Bajtin, no sólo la literatura, sino también las utopías del Renacimiento estaban influenciadas por la visión carnavalesca del mundo. Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina entre otros, emplearían la lengua carnavalesca y adoptarían sus formas y símbolos.

Adentrándonos ya propiamente al tema del carnaval, Bajtin, en la obra mencionada da mucha importancia a este tema en la medida que los festejos del carnaval, con todos sus actos y ritos, ocupan un lugar muy importante en la vida del hombre medieval y renacentista. Ofreciendo un visión del mundo del hombre europeo de la época muy diferente a la instaurada por el Estado y la iglesia, construyendo al lado de la institucionalidad oficial un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían a una proporción mayor y menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo, y creemos que sin tomar esto en consideración no se comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni de la civilización renacentista (11).

En este sentido, el carnaval es una forma concreta de vida misma, un modo particular de existencia. Una forma primordial y determinante de la vida en tanto contiene un sentido profundamente social, ligado a los objetivos superiores de la existencia humana, los cuales sólo podían alcanzar su plenitud en carnaval y en el mundo de fiesta.

Es por esto que Bajtín señala, que para el pueblo de la época, la fiesta se convertía en una forma de segunda vida, pues permite penetrar en el reino de la utopía, universalidad, libertad e igualdad, a diferencia fiestas oficiales tanto de la iglesia y del Estado feudal, las cuales no tenían la fuerza de sacar al pueblo del orden existente, ni tampoco eran capaces de crear esta segunda

vida. Al contrario, contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente. Los lazos con el tiempo se volvían puramente formales, las sucesiones y crisis quedaban totalmente delegadas al pasado. En la práctica, fiesta oficial miraba sólo hacia atrás, hacia el pasado del que se servía para consagrar el orden social presente. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la mutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquía, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable perentoria. Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la verdadera naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba. Pero como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública (15).

A diferencia de la fiesta oficial el carnaval, según Bajtin, le permitía a los seres humanos establecer nuevas relaciones sociales, diferentes a las relaciones jerárquicas y alienantes de cotidianidad, las cuales tenían otras significaciones; gozar provisionalmente de una forma especial de contacto y comunicación, libre y familiar, superando las barreras infranqueables que impone las condiciones sociales y económicas imperantes. Es por esto que el carnaval es entendido, como una arena social ideal y afectiva, como una forma especial de la vida, a la vez real e ideal: « durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto, el juego se transforma en vida real. El carnaval es la segunda vida del pueblo. Basada en el principio de la risa. Es su vida festiva» (14). Es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. Es por este carácter que las imágenes y ritos carnavalescos están asociadas a una concepción histórica de la renovación e imbuidas de

símbolos relacionados con el porvenir utópico, el cambio social, es decir, con las aspiraciones de una vida nueva.

De ahí, que el auto piense que el carnaval sea en sí mismo una fuerza renovadora y utópica y que muestra irónica y paródicamente la dualidad del mundo, la coexistencia de la vida oficial y la verdadera fiesta, invirtiendo y profanizando la segunda a través de varios ritos e imágenes como el destronamiento y la coronación, la imagen de la muerte creativa, y general el pathos carnavalesco de cambios y renovaciones (1993:175). La percepción carnavalesca de mundo, es una cosmovisión fundamentada en la alegría del cambio, oponiendo su graciosa relatividad a la seriedad unilateral.

De otro lado para Bajtin, el carnaval es también una forma sincrética con carácter ritual, supremamente heterogénea y tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, los pueblos y los festejos determinados y, compleja porque abarca una amplia gama de lenguajes y de acontecimientos, que van «desde grandes y complejas acciones de masas hasta aislados gestos carnavalescos» (1993: 172). De tal modo, que la cultura carnavalesca, como un todo heterogéneo está compuesto y dinamizado diversos tipos de rituales, acciones, juegos, procesiones, festejos, representaciones, las cuales están estrechamente interrelacionadas. Por eso Bajtin considera que el carnaval no pertenece al dominio del arte, tampoco es una forma puramente artística del espectáculo teatral, sino que está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre lectores y espectadores también ignora la escena incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para

todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval, es imposible por que el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad (13).

El carnaval quien lo vive es quien lo goza, los que participan en el regocijo lo experimentan vivamente. En esta perspectiva, el carnaval se situaría en una especie de frontera entre el arte y la vida, obedeciendo más a leyes del juego que a los cánones y de los atributos del espectáculo teatral. Sin escenario, sin tablado, sin actores y espectadores, dice Bajtin, es una forma concreta de la vida misma. Sería más bien sería una suerte de arena social donde se entrecruzan diferentes formas de inscripciones y lenguajes: la palabra, la música, el rostro, la risa, el lenguaje corporal, las máscaras, las cuales se ofrecen como formas expresivas, siempre dirigiéndose al exterior, hacia el otro, proponiendo siempre una relación que él llama de exterioridad en todo aquello que el hombre se está expresando hacia el exterior (y, por consiguiente para el otro) -desde su cuerpo hasta la palabra- tiene lugar una intensa interacción del yo y del otro. Reiteramos que esta lucha se realiza en todo aquello mediante el cual el hombre se expresa (se revela) hacia el exterior (para otros), y abarca desde el cuerpo hasta la palabra, incluso la palabra última, la palabra confesional (336).

Es precisamente en esta arena donde la dualidad del mundo se refleja, pero en este caso mediante imágenes y símbolos que tienen un carácter ambivalente y contrastante como el mismo carnaval. Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte (imagen de la muerte embarazada), bendición y maldición (las maldiciones carnavalescas que bendicen, con un simultáneo deseo de muerte y regeneración), elogio e injuria, juventud y

vejez, alto y bajo, cara y trasero, estupidez y sabiduría. Para el pensamiento carnavalesco son muy características las imágenes pares contrastantes (alto-bajo, gordo-flaco, etc.) y similares (dobles gemelos). También es típica la utilización de los objetos al revés: la ropa puesta al revés, los útiles de cocina en lugar de sombreros, los utensilios caseros usados como armas, etc. Se trata de una manifestación específica de la categoría carnavalesca de excentricidad, de violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual (1993:177).

Según Bajtin, el carnaval al estar asociada directamente a los ciclos agrícolas y la renovación tenía una estrecha relación con el tiempo, los cambios históricos, sociales y la transición, ya que en estos rituales ponían mucho énfasis en la renovación,



oponiéndose a los regímenes establecidos. Las imágenes festivas encarnaban la topografía de «un tiempo dador de vida y muerte, que transformaba lo antiguo en lo nuevo e impedía toda imposibilidad de perpetuación» (2003:78). Se trataba de una mirada que se proyecta al porvenir o de un imaginario del tiempo que juega y ríe, pues en este imaginario la risa festiva no deja de estar vinculada con la alegría de las sucesiones y cambios temporales, así como a las conmutaciones corporales. Por eso para Bajtin festividades, son formas primordiales de las civilizaciones humanas y no hace flata explicarlas vulgarmente como la necesidad de un descanso periodico o como una necesidad fisiológica pues siempre «han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo. Los «ejercicios» de reglamentación y perfeccionamiento del trabajo colectivo, el «juego del trabajo», el descanso o la tregua en el trabajo nunca han llegado a ser verdaderas fiestas. Para que lo sea hace falta un elemento más, proveniente del mundo espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar no debe emanar del mundo de los medios y condiciones indispensables, sino del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, es decir, del mundo de los ideales. Si esto, no existe clima de fiesta (14).

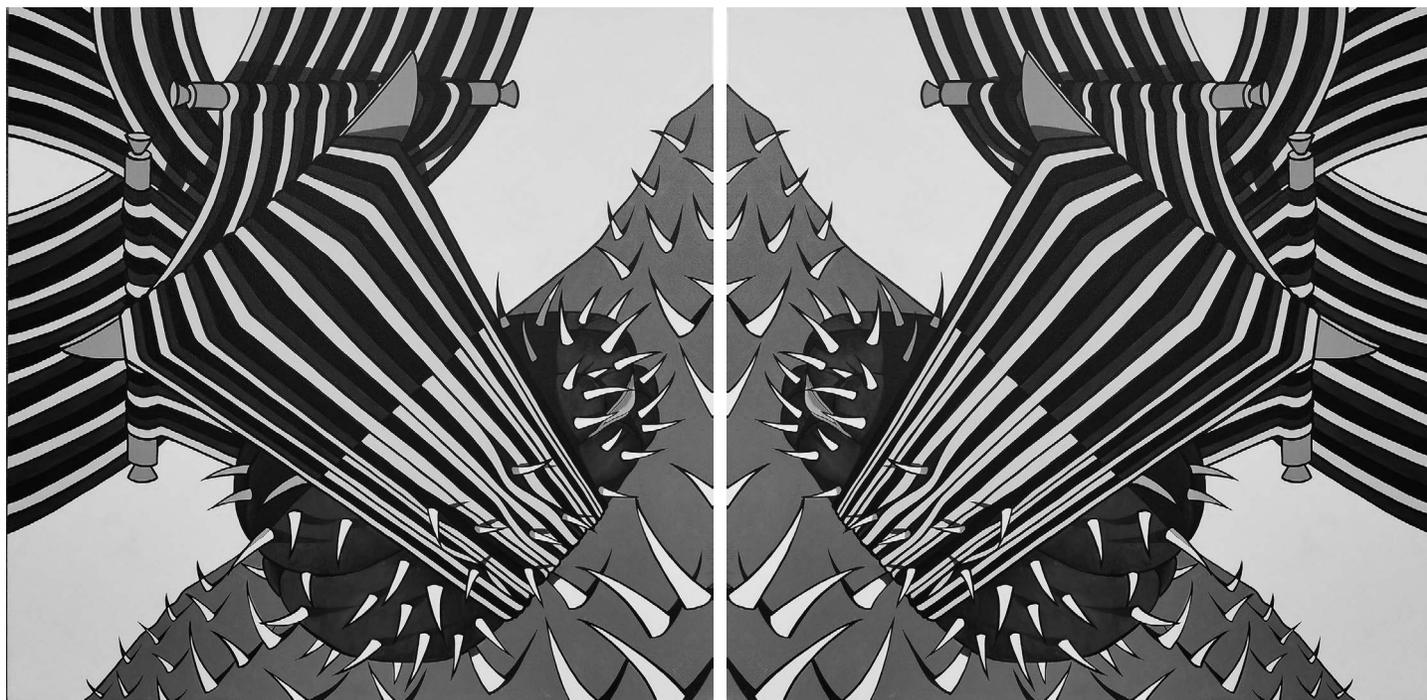
2. El Drama barroco alemán: juego, alegoría y melancolía

Benjamín señala en el Origen del drama barroco alemán que el término trauerspiel se aplicaba a un tipo de drama y al acontecer histórico; más aún la historia universal era considerada como un gran Trauerspiel. En torno a él se ordenan armónicamente las ideas filosóficas y las convicciones políticas que subyacen a la concepción de la historia como un Trauerspiel. Concretamente en su hermoso libro dedicado al drama barroco alemán, indicaba que el contenido del

sentimiento luctuoso como un espectáculo en el que el luto encuentra satisfacción: un espectáculo que se desarrolla ante los ojos de los que padecen luto». Así mientras que en la tragedia el espectador constituye una exigencia de la obra misma y queda justificado a partir de ella, el Trauerspiel sólo puede entenderse desde el punto de vista de quien lo contempla. Éste percibe cómo en el escenario (un espacio correspondiente al mundo interior del sentimiento y desligado del cosmos) se le presentan acciones contundentemente. La relación entre el duelo y la ostentación, tal como se manifiesta en el teatro del Barroco, ha sido expresada lacónicamente en el lenguaje. Así, por ejemplo, «Trauerbühne ["catafalco" o, literalmente, "escenario fúnebre"]»: en sentido figurado, la tierra en cuanto teatro de acontecimientos tristes...»; «Trauergepränge ["pompas fúnebres"]»; Trauergerüst ["armazón fúnebre"]»: un armazón cubierto de paños y provisto de adornos, de imágenes simbólicas, etc., sobre el cual se expone el cadáver de un ilustre difunto en su ataúd (catafalco, castrum doloris, Trauerbühne)». El térmi-

no Trauer ["luto", "duelo"] está siempre disponible para estas combinaciones, en las que podría decirse que chupa la médula del significado de las palabras que lo acompañan. La siguiente cita de Hallmann sirve muy bien para ilustrar el significado tan contundente que, con total independencia de la estética, este término podía llegar a tener en el Barroco: «¡He aquí el drama [Trauerspiel] que engendran tus vanidades! ¡He aquí la danza de la muerte que se incubaba en el mundo! (109).

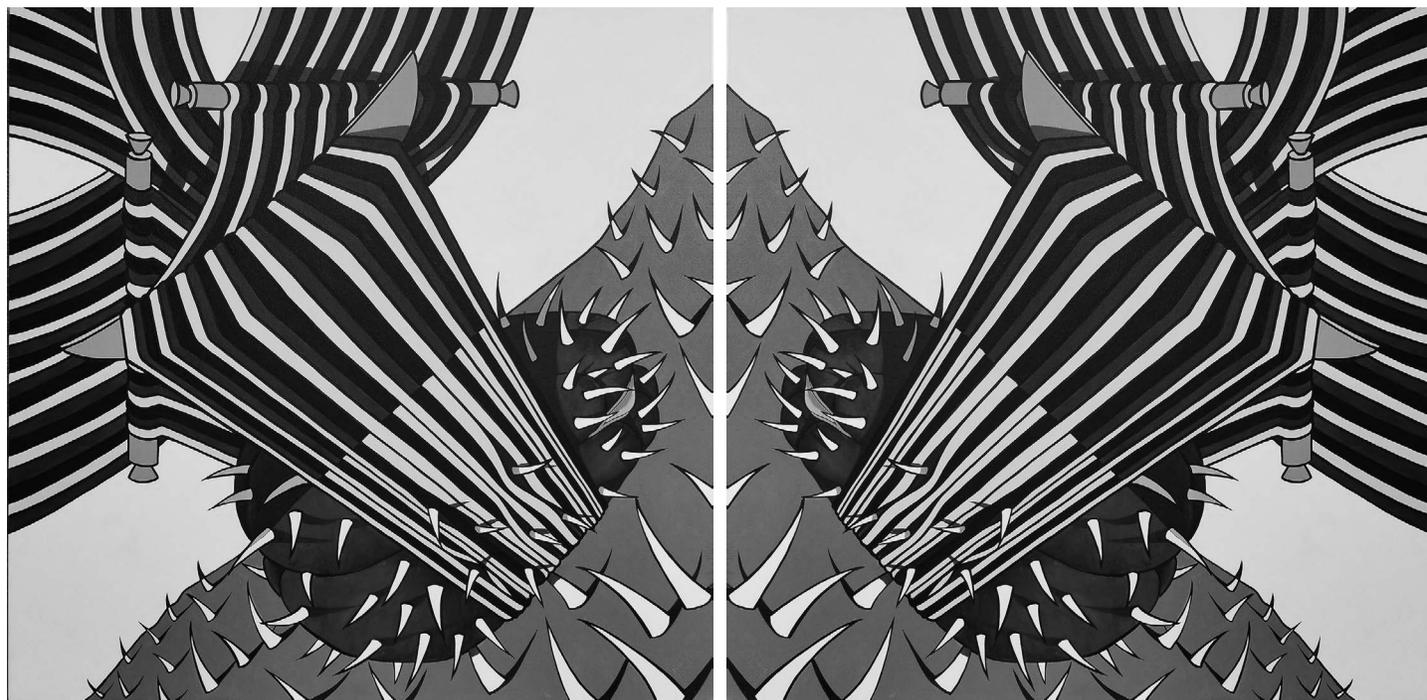
El luto, el duelo, la muerte y el juego mismo son elementos constitutivos del drama barroco alemán donde los dramaturgos eran fundamentalmente los luteranos. Al respecto señala mientras que durante las décadas de la restauración efectuada por la Contrarreforma el catolicismo impregnaba la vida profana con toda la fuerza de su disciplina, el luteranismo había mantenido desde el principio una posición antinómica frente a la vida cotidiana. El luteranismo consiguió, sin duda, inculcar en el pueblo un estricto sentido de la obediencia, pero al mismo tiempo infundió la melancolía



en sus grandes hombres. Incluso en Lutero mismo, las dos últimas décadas de cuya vida estuvieron dominadas por una creciente depresión psíquica, ya se advierten signos de reacción contra la actitud hostil a las buenas obras. Bien es verdad que la «fe» seguía sustentándolo, pero ésta no bastaba para impedir que la vida se le volviera insípida. «¿Qué es el hombre, si el principal bien y el interés de su vida consistieran tan sólo en dormir y comer? (130)

En este contexto, dice Benjamin, las acciones humanas fueron privadas de todo valor surgiendo: un mundo vacío donde el príncipe es el paradigma del melancólico. Veamos dos pasajes muy interesantes al respecto, en el que están de por medio la fragilidad del ser humano y al mismo tiempo el juego, el baile, la alegría, la música. La primera es referida a Pascal en uno de los pasajes más poderosos de los Pensamientos, Pascal se hace portavoz del sentir de su época con la siguiente reflexión: «El alma no encuentra en sí nada que la satisfaga. Cuando piensa en sí misma, no hay nada que no la aflija. Esto la obliga a

salir fuera de sí, tratando de perder el recuerdo de su estado verdadero mediante la aplicación a las cosas exteriores. Su alegría consiste en este olvido, y basta para que se sienta miserable, obligarla a verse y a estar consigo misma» «¿Es que la dignidad real no es suficientemente elevada por sí misma para aquel que la posee que baste para hacerle feliz sin más que pensar en lo que es? ¿Habrá que distraerle de este pensamiento como al vulgo? Se comprende que hagamos feliz a un hombre distrayéndole de sus contrariedades domésticas para llenar todos sus pensamientos con la idea de bailar debidamente. Pero ¿sucederá lo mismo con un rey y será más feliz dedicándose a esas vanas diversiones que pensando en su grandeza? ¿Y qué objeto más satisfactorio podrá ofrecerse a su mente? ¿No será menoscabar su alegría ocupar el alma en pensar en ajustar sus pasos a la cadencia de una melodía o en lanzar hábilmente una pelota, en vez de dejarle gozar en reposo de la contemplación de la gloria majestuosa que le rodea? Hagamos la prueba; que se deje a un rey completamente solo, sin ninguna sa-



tisfacción de los sentidos, sin nada en qué ocupar la mente, sin compañía, pensando en sí mismo todo el tiempo que quiera; y comprobaremos que un rey sin diversión es un hombre lleno de melancolía. Por eso se evita cuidadosamente que pueda producirse tal cosa, y alrededor de los reyes nun-

ca deja de haber una multitud de personas que velan por que a sus deberes sucedan diversiones, y que durante el tiempo de este ocio se dedican a proporcionarles placeres y juegos, de tal modo que nunca se dé el vacío; es decir, que están rodeados de personas que se ocupan incesantemente de que



el rey no esté solo pensando en sí mismo, pues bien se sabe que si piensa en ello iba a sentirse desventurado, aun siendo rey(134-135).

Pero de estas ideas también se hace amplio eco el Trauerspiel alemán: expresado «en términos epigramáticos: «¡Allí donde está el cetro hay temor!» bien: «La triste melancolía habita sobre todo en los palacios» (136). Una de las obras que le interesa a Benajamin es la Aegidius Albertinus, pues «contiene material bastante representativo de la concepción popular. También allí se lee: «En las cortes de los señores hace generalmente frío y es siempre invierno, ya que el sol de la justicia se encuentra lejos de ellas... por lo cual los cortesanos tiritan de puro frío, temor y tristeza». (136).

En el contexto del drama barroco alemán, donde las leyes del luto son su corazón, la imagen de la corte no es muy distinta de la imagen del infierno, que, después de todo, es conocido como el lugar de la tristeza eterna. De tal modo que el espíritu de la tristeza está directamente asociado el diablo. «A esa misma melancolía que manifiesta por medio de escalofríos de terror su dominio sobre el hombre, le atribuyen los doctos ciertos fenómenos que acompañan obligatoriamente la muerte de los déspotas. Se da por seguro que los casos graves desembocan en una locura frenética.» Pero también este tipo de imágenes luctuosas, están presentes en distintas versiones teológicas como las que encuentra Benjamin en Paracelso: La alegría y la tristeza nacieron también de Adán y Eva. La alegría se le impartió a Eva y la tristeza a Adán... Una persona tan alegre como Eva nunca volverá a nacer, y tampoco una tan triste como Adán. Pues los dos componentes respectivos de Adán y Eva se han mezclado de tal modo que la tristeza se templó con la alegría y la alegría a su vez con la tristeza... La ira, la tiranía y la furia, así como la mansedumbre, la virtud y la modestia también se derivan de ellos dos: las

primeras de Eva, las segundas de Adán, y, mezcladas, han sido repartidas entre todos sus descendientes(138-139).

Respecto a la confrontación de la melancolía y alegría cita un bello diálogo de Filidor donde son alegorizadas de la siguientes formas: La melancolía «es una vieja vestida con despreciables harapos, con la cabeza velada; está sentada en una piedra debajo de un árbol seco con la cabeza apoyada en el regazo y junto hay una lechuza. Melancolía: La dura piedra, el árbol seco el ciprés muerto ofrecen un lugar seguro a mi tristeza y me hacen olvidarme de la envidia. Alegría: ¿Quién es esa marmota encaramada en esa rama seca? El destello rojo de sus ojos profundos se asemeja a un cometa ensangrentado cuyo resplandor anuncia destrucción y terror. Ahora te reconozco, enemiga de mis alegrías. Melancolía, engendrada en el abismo del Tártaro por el perro tricéfalo. ¡Oh! ¿Y voy a tener que soportarte en mis dominios? ¡No, desde luego que no! La fría piedra, el arbusto sin hojas hay que erradicarlos, y a tí, monstruo, también» (Filidor en Benjamin, 147).

Pero Benjamin argumenta que no siempre se ha tenido esta visión sombría de la melancolía pues en la antigüedad se tenía una visión dialéctica, la cual se ve representada en Saturno, ese daimon de los opuestos, confiere al alma, por un lado, la inercia y la insensibilidad, y, por otro, la facultad de la inteligencia y de la contemplación; como la melancolía, él también siempre amenaza a los que están bajo su poder, por nobles espíritus que sean, con los peligros de la depresión o del éxtasis delirante: él, que... para citar a Ficino, "rara vez deja su huella en caracteres y destinos ordinarios, sino en personas que se distinguen de las demás, personas divinas o bestiales, felices u oprimidas por la miseria más profunda (141).

O en la concepción mitológica de Cronos: La concepción de Cronos no es dualista tan sólo en relación al efecto externo del

dios, sino también en relación a su propio destino personal (por así decirlo), y además lo es hasta tal punto y grado que se podría denominar a Cronos simplemente el dios de los extremos. Por un lado, él es el señor de la Edad de Oro... por otro es el dios triste, destronado y ultrajado...; por un lado engendra (y devora) innumerables hijos, y por otro está condenado a eterna esterilidad; por un lado es... un monstruo al que se puede engañar con grosera astucia, y por otro es el viejo dios sabio que... es venerado como inteligencia suprema (142).

Para Benjamin en este pasaje se refleja la el juego de la antítesis y la historia del problema de la melancolía se desarrolla en el espacio de esta dialéctica y cuyo punto se alcanza culminante con la magia renacentista y no en la edad media donde el carácter antitético del influjo de Saturno fue reducida a una concepción «puramente demoníaca de ambos aspectos, acorde con la especulación cristiana, con el Renacimiento salió de nuevo a la luz desde sus fuentes toda la riqueza de las lucubraciones antiguas» (143).

Para Walter Benjamin en terreno de lo imaginario uno de los recursos que prevaleció en estos combates culturales fue el uso de la alegoría. Por ello uno de los propósitos centrales de su libro es demostrar que la alegoría no es una «técnica gratuita de producción de imágenes sino, expresión, de igual manera que es el lenguaje, y hasta la escritura» (1989:135). Dado que Benjamin sostiene que la alegoría fue sembrada por el Cristianismo, me interesa, precisamente acentuar en el tratamiento que le otorga a la alegoría, como recurso del cristianismo para confrontar o exorcizar los dioses de la antigüedad. Habría que decir en primer lugar que para Benjamín la alegoría en occidente es una creación tardía resultante de varios y profundos debates culturales y cambios religiosos. Asimismo, piensa que la expresión alegórica «nació de un peculiar entrecruzamiento de naturaleza e his-

toria» (160). En este sentido, para mostrar sus variaciones históricas y usos acude a varios estudiosos del tema, entre ellos Karl Giehlow, quien al ahondar en el terreno de lo alegórico desde una perspectiva histórica, abre la posibilidad de explorarlo a través de una visión filosófica. Benjamín destaca que a partir de esta obra se pudo establecer que la nueva alegoría surgida en el siglo XVI se destaca de la medieval. Asimismo, considera de diferente manera a la alegoría en la Edad Media y en el Renacimiento.

En el ensayo de Benjamín de las derivaciones de la alegoría, señala que mientras la alegoría es de carácter cristiano y pedagógico, en su aspecto místico y natural, en el barroco se remonta a la antigüedad (egipcia y griega). En este sentido, los lenguajes a base de imágenes que llegaron a entremezclarse, se desarrollaron como una verdadera «erupción de imágenes que se sedimentan en una multitud de metáforas caóticamente dispersas» (166). La naturaleza proporciona materiales para el lenguaje de las imágenes, los emblemas arrojan luz para la filosofía moral, así los caballos blancos significan la paz victoriosa tras la conclusión de la guerra y al mismo tiempo la velocidad. Pero lo más sorprendente es un código entero de jeroglíficos cromáticos que este libro propone combinado los colores dos a dos. «El rojo con el plateado, afán de venganza, el azul con el rojo más de la educación, el negro con el púrpura devoción constante (1989:167).

Son estas circunstancias que conllevan al filósofo de las imágenes insoslayablemente a las antinomias del terreno alegórico del Trauespiel, movimiento donde lo escrito tiende a la imagen visual: Esto es lo que sucede en el Barroco. Tanto en la apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas), lo escrito tiende a lo visual. Es difícil imaginar algo que se

oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica. Gracias a ella el barroco se revela como soberano antagonista del clasicismo, papel que hasta ahora sólo se lo había querido reconocer al romanticismo. Y no resulta aconsejable resistirse a la tentación de indagar el elemento constante en ambos movimientos. En los dos: en el romanticismo igual que en el barroco de lo que se trata no es tanto de corregir el clasicismo sino el arte mismo (168-169).

Hechas estas consideraciones, Benjamin no subestima la importancia que tiene para el barroco la exégesis alegórica en el Cristianismo. Por eso, si, al decir de Benjamin, el trabajo alegórico es una forma de confrontación no se debe olvidar que en el Cristianismo la alegoría jugó un papel fundamental en la resolución de sus contradicciones culturales: La exégesis alegórica apuntaba principalmente en dos direcciones: estaba destinada a fijar en sentido cristiano la naturaleza verdadera (demoníaca) de los antiguos dioses y servía también para la mortificación del cuerpo. No se debe, por tanto, a puro azar el que la edad media y el Barroco se complacieran en ingeniosas yuxtaposiciones de imágenes de ídolos y de huesos muertos (219).

O dicho en otras palabras: «Si la Iglesia hubiera podido sin más ahuyentar a los dioses de la memoria de sus fieles, la alegoresis jamás se habría producido. Pues la alegoría no es el monumento epigonal de una victoria, sino la palabra destinada a exorcizar un resto aún intacto de la vida de la antigüedad». Por consiguiente, para Benjamin las distintas fases del proceso de alegoresis occidental están situadas al margen de la antigüedad o en contra de ella: los dioses se proyectan en un mundo que le es extraño, se vuelven maléficos y se convierten en criaturas. Subsisten las vestiduras de los dioses olímpicos, alrededor de los

cuales los emblemas se agrupan en el curso del tiempo. Y estas vestiduras participan de la condición de las criaturas, tanto como el cuerpo de un diablo (222).

Efectivamente, los dioses de la antigüedad ya no participan como dioses divinos sino como dioses paganos, y como tales representaban los vicios y los del pecado; perdían su significado y pasaban a significar la parte más infernal del mundo cristiano. Este es el caso de la poderosísima figura «protoalegórica» de Satán, de la que se servirá el cristianismo para profanizar, devaluar y, como expresa el filósofo alemán, situar o otros dioses «como cosas muertas», auténticos demonios, o ubicar a muchas religiosidades a las que pertenecen y de acuerdo a la topología establecida, en el terreno de mal, como sucederá posteriormente con las cosmovisiones indoamericanas. Pero de la misma forma que los rasgos angulosos de Satán se inscribían en las cabezas de los dioses de la antigüedad, esta figura, como parte del mundo alegórico, se destinaba a la mortificación de los cuerpos, no sin personificar, por ejemplo, el amor como «demonio de la lascivia dotado de murciélago y garras», o la tartarización de la naturaleza. De ahí que la figura de Satán y la alegoría sea fundamental en el drama como el de Shakespeare o de Calderón, aunque en el primero «prima lo elemental, mientras que en Calderón prima lo alegórico. Antes de causar terror en el luto, Satán tienta» (226). No obstante, el filósofo judío sostiene que los antiguos dioses no dejaron de hacer parte de las fuerzas religiosas cristianas y que el origen de la visión alegórica se encuentra en la confrontación entre una *physis* abrumada de culpa, instituida por el Cristianismo, y una natura *deorum* más pura, encarnada en el Panteón. Al cobrar nueva vida el componente pagano con el Renacimiento y el componente cristiano con la Contrarreforma, la alegoría, en cuanto forma de su confrontación, también se vio obligada a renovarse. La importan-

cia de ello para el Trauerspiel se deriva del hecho de que en la figura de Satán la Edad Media estrechó con fuerza los lazos que unían lo material a lo demoníaco. En primer lugar, la condensación de las múltiples instancias paganas en un solo Anticristo rigurosamente definido en el plano teológico permitió dar a la materia, de un modo menos equívoco que mediante los demonios, ese característico aspecto suyo dominante y sombrío. Y la Edad Media llegó así no sólo al punto de poner estrictos límites al estudio de la naturaleza; esta esencia diabólica de la materia hizo recaer sospechas sobre los mismos matemáticos (234).

Los escritores del siglo XVII miraban al pasado y sus rastros son los mojones del camino seguido por el genio de la visión alegórica. Finalmente quisiera señalar que Walter Benjamin ve una triple afinidad material entre el Cristianismo barroco y el medieval: «la lucha contra los dioses paganos, el triunfo de la alegoría y la mortificación de la carne son igualmente necesarios para ambos. Estos motivos guardan entre sí la más estrecha relación. Considerados desde el punto de vista de la historia de la religión, vienen a ser (a juzgar por los resultados) una sola y misma cosa. Y el origen de la alegoría sólo puede ser explicado desde esa misma perspectiva» (217). Sobre el control de la carne y la embriaguez mediante la emblemática, cita la siguiente y bella caracterización de Bezold: Sólo en el más allá los bienaventurados debían ser partícipes de una corporeidad incorruptible y de un disfrute recíproco de su hermosura con completa pureza (Agustín, *De Civitate Dei*, XXII, 24). Pero por el momento la desnudez seguía siendo un signo de impureza, como apropiada que era en todo caso para los dioses griegos, es decir, para demonios infernales. A consecuencia de ello, siempre que los sabios medievales se topaban con figuras desvestidas trataban de interpretar esta falta de decoro recurriendo a un simbolismo traído a menudo por los pelos y

hostil la mayoría de las veces. No hay más que leer las explicaciones que Fulgencio y sus seguidores dan de por qué a Venus, a Cupido y a Baco se los pinta desnudos: a Venus, por ejemplo, porque devuelve a sus adoradores a casa completamente desnudos o porque el delito de la lujuria no se puede ocultar; a Baco, porque los bebedores se deshacen de todo lo que tienen o bien porque el que está embriagado no es capaz de guardar para sí sus pensamientos más secretos (218). Retomado uno de los argumentos del ensayo que Bataille dedica al Erotismo (1989), podría expresarse, si el Cristianismo expulsó el erotismo del reino de lo sagrado confundiendo con el mal, los excesos del cuerpo, de la palabra y del ademán, son destinados a sepultarse y exorcisarse como la vida de la antigüedad.

Pero si bien es verdad Benjamin evidencia en el Drama Barroco alemán varios aspectos vinculados con el juego, la alegoría, la melancolía, el drama, la religión y el arte, aquí esbozado rápidamente, la alegoría y los procesos alegóricos, entre otras derivaciones «están de acuerdo con la conocida derivación etimológica de la palabra a partir del griego, en el sentido de que en la «alegoría», se trata del «otro discurso»- allos: «otro»; y agoreuò: «hablar públicamente» (Weigel, 1999: 169) y su uso, como hemos dicho, ha estado vinculado con la confrontación cultural o religiosa ¿qué matices adquiere los diferentes actos y lenguajes que la constituyen? ¿cómo es posible leer, sus usos, derivaciones en otros contextos históricos y culturales que en todo caso no son «originalmente» los suyos o por lo menos los referidos? Me remito algunas escenas e imágenes actos festivos, el carnaval en medio de sus ambigüedades, contrastes y claroscuros.

3. Carnaval, juego y alegoría

Por varias características el carnaval en el seno de sociedades europeas del Medie-

vo, el Renacimiento e incluso de la modernidad, suscitó fuertísimos enfrentamientos. Considerando al carnaval como una práctica pagana o impía, el cristianismo luchó incasablemente y tendió a controlarlo, pu-

rificarlo o abolirlo. El Cristianismo se empeñó tanto a limitar lo sagrado y lo profano de acuerdo a cierto tipo de religiosidad y trató de imponer una visión monoteísta de inflación de la culpa que matase el senti-



miento de la fiesta. Hay una inflación de la culpa en la civilización occidental que nos lleva a ser excesivamente celosos de todo lo que se hace y se deja de hacer en nuestro alrededor. Esta actitud mata el sentimiento de la fiesta. La culpa es la presencia fundamental de la cuaresma. La fiesta muere cuando nace la culpa y ésta nos deja indefensos ante quienes nos culpan (Vicario, 2000:25).

Pero quizás este enfrentamiento cultural o drama entre lo piadoso y el exceso de la fiesta no se halle simbólicamente mejor representado que en la contienda entre «don carnal» y la cuaresma. Visión que representa, en un sentido amplio, el conflicto entre el paganismo y el cristianismo y, si puede decir de manera más restringida, dos prácticas distintas de ver e imaginar el cuerpo: el del ascetismo cristiano, que trata de vencer todas las pasiones de la carne y la de un cuerpo popular que reivindicando el nacimiento, la bebida, la comida, el coito y la risa, lo satiriza y lo parodia. Quizás una de las más bellas descripciones de esta segunda concepción corporal la encontremos descrita por Bajtin (2003) en su estudio ya mencionado sobre Rabellais y que se encuentra personificada en personajes como Gargantua.

Son estos personajes o animales como el cerdo y el gallo que simbolizaban lascivia, el exceso, la grasa, la virilidad y en general una visión de mundo que vinculada a la lúdica, al placer y al deseo debía enterrarse como la sardina, el miércoles de Ceniza. Momento, cuando el pescado vence al cerdo, como el ayuno a la carne y la cuaresma. Aunque como señalan Stoichita y Coderch (2006: 40) al estudiar el óleo de Goya titulado «El entierro de la sardina», este tránsito no dejó de ser objetado, sea simbólicamente, sea a través de diferentes presiones y subterfugios para prolongar el carnaval; no cabe duda que la cuaresma siempre se presentó triunfal sobre el carnaval.

En Europa con el transcurrir del tiempo muchos de los sentidos que tenían estas fiestas se diluyeron o fueron resignificadas por el monoteísmo cristiano y, posteriormente, abolidas por la modernidad. Por eso el mismo Bajtin, plantea que desde el siglo XVII, las formas y ritos del carnaval se deterioran y empieza a transformar en simple humor festivo y la fiesta deja de ser la segunda vida del pueblo.

En América, el Cristianismo también luchó para abolir muchas de las fiestas, ritos e imponer sus propios símbolos. Aunque las relaciones que mantuvo la iglesia cristiana no fueron iguales que en Europa, podría plantearse con Peter Burkert, que los católicos y protestantes mostraron similar hostilidad hacia a la culturas y fiestas orginarias ya que «la reforma católica tendió a identificarse con modificación, mientras que la protestante con abolición.» (2005:305).

Desde perspectiva de la imagen, la orientación protestante sigue claramente la tradición iconoclasta, mientras al interior de la tradición católica las imágenes, los símbolos y las diferentes representaciones del tiempo clerical cumplieron un papel primordial: La conquista de América tuvo como objetivo superponer la cultura europea al bagaje cultural autóctono, entre otros elementos, el religioso y artístico. Las políticas coloniales seguían los lineamientos tridentinos que eran reforzados e inclusive profundizados por los distintos sínodos locales. La extirpación de idolatrías fue el motor para destruir cualquier tipo de imagen o costumbre que alejara al indígena de la fe verdadera. El arte fue utilizado como un medio de comunicación y de afianzamiento de las ideas religiosas europeas y cristianas. Las iglesias se poblaron con un estilo barroco ostentoso que primeramente fue europeo, pero luego se americanizó por la intervención indígena en la confección de las obras. Este proceso iconico fue marcando a la imagen como elemento fun-

damental para la piedad del catecumenado Latinoamericano (Granados, 2003: 6).

Aquí cobran bastante fuerza las representaciones sagradas y alegóricas asociadas a los diálogos argumentales, las canciones, villancicos, la pintura, los actos dramáticos y los ornamentos religiosos las cuales fueron imponiéndose sobre las expresiones celebraciones originarias. Es este contexto, donde se configuran distintos tipos de fiestas, artes, «oficios», escuelas como la quiteña que se desarrolló en el territorio de la Real audiencia de Quito.

En este sentido, los carnavales en América se encuentran inscritos en medio todas estas confrontaciones y tienen diferentes connotaciones debido a la superposición de calendarios, las luchas simbólicas y los múltiples cruces e intersecciones culturales que se presentaron con otras tradiciones festivas de origen prehispánico y africano. Pero si bien la Navidad, el Carnaval, la Cuaresma y la Semana Santa serán celebraciones importantes en la vida social que configuran la temporalidad festiva y religiosa, su escenificación social y simbólicamente se presenta de distinta manera a cómo se celebran o han celebrado en otros contextos.

Para el caso el Carnaval de Negros y Blancos que se celebra en San Juan de Pasto no se establece una relación directa con la cuaresma como sucede con la mayoría de carnavales que se celebran antes de este periodo, sino con la Navidad y el día de los Reyes Magos. Es a partir de este relato bíblico y a través de diferentes recursos como cantos, pesebres, representaciones dramáticas y alegóricas que se instituyó y configuró un proceso ritual heterogéneo que se prolonga a lo largo de un mes y que va desde siete de diciembre al seis de enero.

En este contexto la «victoria de los iconoclastas» no parece haber asimilado todos los cuerpos y territorios, como lo de artesanos valora la «phantasia»: esa facultad que el pensamiento occidental infravalorizó

extremadamente (Durand, 2007; Belting, 2007) haciendo de las imágenes, su manera de pensar, decir, tocar, actuar, construyendo con ellas al decir de Walter Benjamin, una compleja constelación imaginaria que colindan entre lo figurativo y lo surreal, lo festivo y lo cotidiano, lo pragmático y lo onírico, lo mítico y lo histórico, lo lúdico y lo luctuoso.

Efectivamente, la traducción y apropiación de los relatos e imágenes cristianas, las formas de celebrar la Navidad y la religiosidad expresada dan cuenta de una compleja elaboración del catolicismo a partir de diferentes prácticas y representaciones. En estas condiciones, la religiosidad aquí practicada se aproxima más un acto performativo que a la reproducción de un cuerpo doctrinal. Si performativo «produce algo, sin duda hace advenir eventos (Derrida, 2001: 38), el catolicismo ha sido eventualizado a partir de su práctica.

Por lo tanto, en su cuerpo no yace una esencia homogénea sino que coexisten varios registros, varias fuerzas como las que ha intentado modelar varios artesanos de Pasto. Algo similar se podría decir del relato de los Reyes Magos o del día Epifanía que pasó de ser una escenificación o procesión religiosa a una carnavalesca. Como expresa Hernando Zambrano, uno de los hijos de Alfonso, que sigue tallando imágenes religiosas y profanas, éste proceso se produjo porque dicho relato se «prestaba para muchas interpretaciones». Como consecuencia de esta interpretación se modeló otras figuras que desplazarían las imágenes que son el centro del relato. Efectivamente, en corto tiempo las carrozas o auto-alegóricas que representaban las escenas del nacimiento de Jesús fueron relegadas por las gigantescas carrozas que exponen imágenes de diferentes cosmovisiones. Quizás por este tipo de lecturas, la alegoría no se presente como un instrumento de operación de fe (convencimiento, persuasión), sino otro tipo de alegoresis.



La fiesta, el juego, la narración se entrecruzan de diferente manera. Asimismo, la risa, la alegría, el humor, fluyen a través de diferentes actos. Convergencia que se ve claramente manifiesta cuando en las calles y barrios se juega, baila o se están creando colectivamente muchas de las modalidades

carnavalescas, pues como expresaría bellamente Callois, la fiesta no es el exceso únicamente de la boca, sino del ademán: «La fiesta, en efecto, no comprende sólo orgías consumidoras de la boca y el sexo, sino también orgías de expresión del verbo y del ademán» (1996: 138). El juego se presenta

como un punto de inflexión y en su puesta en escena convergen sus elementos: imaginarios, estéticos, simbólicos, corporales, aspectos que nos enfrenta con el gasto, la violencia simbólica, el humor, el erotismo, el drama y lo grotesco.

Si, como sostuvo Kaiser- Lenoir, lo grotesco pone en juego no la dicotomía entre el hombre y la naturaleza humana sino la tensión de un «hombre que sufre una realidad (miserable en todos los casos) pero la vive a partir de las pautas que la ignoran» (En Sans, 2008:77), en el juego escénico del carnaval se reconstruye un contexto social confuso y caótico donde lo verosímil y lo inverosímil, la razón y la sin razón, lo real y lo irreal se confunden oscuramente. Imágenes de lo adverso y lo deplorable y, al mismo tiempo, del problema de la ley, de la institución aparece alegorizadas de distinta forma.

Dijimos a partir del estudio de Walter Benjamin que el Trauerspiel que estaba vinculado directamente con el acontecer histórico y que uno de sus recursos, la alegoría, se encontraba asociada con la decadencia: «la naturaleza es sentida por ellos como una eterna caducidad, y era sólo esta caducidad donde la mirada saturnina de aquellas generaciones reconocía la historia»(173). En este imaginario, la imagen cadavérica se afirmaba como el objeto alegórico por excelencia y, por lo tanto, tenía un claro vínculo con el duelo: «la madre de la alegoría» (Avelar, 2000). Si la experiencia se inscribe como imagen, como calavera y la concepción alegórica como historia sufriente habría que preguntarnos a qué tipo de sentidos, nos remiten estos eventos carnales que hacen parte de la lucha, del sufrimiento, el dolor, que de manera inevitable «marcan el paso del tiempo y el espacio a lo largo del camino que lleva a la muerte» (Scheper-Hughes, 1997: 460).

Llevadas estas relaciones al drama carnalesco, me parece que las mismas no están alejadas de las imágenes y figuras

que en este tipo de escenario se presentan toda vez que presenta un imaginario decadente, mortuorio, herido, del territorio y de la realidad en la cual se vive. En tanto imágenes arrancadas del suelo de lo real, éstas nos remiten con sus tonalidades a diversos eventos que se reinscriben transitoriamente en los desfiles carnalescos y que los repiten una y otra vez en la temporalidad que vivimos. No son tanto alegorías de lo póstumo sino de un presente que se vuelve eterno. No es accidental, entonces, que este tipo de imágenes predominen en las procesiones carnalescas y que la muerte, la violencia, el conflicto sean figuradas, caricaturizadas de distinta forma. La muerte, la violencia que tan cotidianamente afecta nuestras vidas no se sustrae de la imagen pero acompañada de la risa carnalesca.

Normalmente se acostumbra a figurar el duelo como un episodio de tristeza, acompañado de llanto y toda una escenografía luctuosa. Sin embargo, el duelo es un proceso complejo que reviste otras connotaciones sociales como simbólicas en las que están de por medio acciones como la separación. Así para Idelver Avelar «el duelo designa el proceso de superación de la pérdida en la cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo, mientras que en la melancolía la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida». Pero hay que agregar enseguida «que la risa no está desvinculada del trabajo del duelo, pues la risa siempre significa una pérdida, y por tanto un duelo. La risa estalla cuando se ve a un payaso caer a un agujero o cuando otro payaso lo apalea. Cuando alguien hace un apunte, siempre lo hace burlándose de una tercera persona, presente o ausente. La risa ejecuta a alguien: es una forma de duelo» (Pommier, 2011: 116-117).

Frente a lo escrito, me parece, que el duelo en la escena carnalesca comporta diferentes matices. Las viudas personajes

travestidos y ataviados generalmente de un traje negro simula jocosamente la muerte del año, figuras, que puede caricaturizar a un personaje determinado de la escena política o pública o alegorizar algún tipo de evento.

A diferencia de la doliente que llora y sufre la pérdida o la muerte del ser querido, la viuda lo festeja. No llora sino que ríe y hace reír, en este caso, del ausente que es figurado simbólicamente. Dependiendo de la situación representada, la risa puede producirse de una u otra manera. Puede suceder que la risa esté vinculada con un objetivo esencialmente político, la subversión de la sociedad establecida o con «la indignación que condena la inmoralidad de una sociedad que promulga unas leyes y, al mismo tiempo, se arroga el derecho de infringirlas» (De Angeli y Paduano, 1999: 17). En estos desfiles, el poder se pone en escena a merced de la figuración carnavalesca, la cual hace de la representación un arte indisociable de lo político. De allí proviene una singular y lúcida manera de desvelar e interpretar la realidad bajo una perspectiva que ensambla el arte carvalesco y el humor festivo. Recordemos a Bajtin cuando expresaba que «la risa se propone desenmascarar las mentiras siniestras que ocultan la verdad con las máscaras tejidas por la seriedad engendradora de miedo, sufrimiento y violencia» (2003:157).

El desfile del seis de enero que es el día que de ciera el carnaval, el movimiento del juego sigue incesante y abre paso ahora a las figuras más grandes que son transportadas en carros de diferentes tipos que recuerdan el carrus navalis, uno de los términos de los que se piensa proviene la palabra carnaval y que hacían parte de una «antigua costumbre de festejar con la alegría procesión el acto de devolver las barcas al agua una vez superadas las tormentas invernales» (Benjamin, 1991: 68) o en contextos españoles donde se celebraba la «Fiesta de los carros», procesión carnavalesca que

«tenía una predilección muy marcada por la representación corporal. En España se representaba espectáculos dramáticos especiales para celebrarlo, llamados autosacramentales. Podemos formarnos una idea al respecto a través de las piezas de Lope de Vega que conocemos. Los rasgos cómicos, grotescos predominan hasta tal punto que influyen en la parte seria de la representación. Tienen numerosas inversiones paródicas de temas antiguos y cristianos, además de la parodia de la procesión misma» (Bajtin, 2003: 206).

Esto es lo que se manifiesta en la superficie del juego y el carnaval: la venida del mundo en sus imágenes. Denso, poroso, trasfigurado, liberado. En esa mostración todo se da de una vez: el trance animal, vegetal, la transformación de la muerte en vida. En ella, en la escena carnavalesca, lo humano y lo animal, lo femenino y lo masculino confluyen en el cuerpo que es un caudal inagotable de formas y sentidos. Pasa el tiempo, la vida y la muerte encarnados de diferente manera. Juntas, separadas, riéndose, moviéndose de un lado al otro como si tuvieran vida. Es el gozo y el padecimiento de quien juega con la imagen, toda ese mundo de criaturas que no son habituales, pero como dijo Benjamin, en sus relatos de carnaval hacen parte del mundo y adquieren una dimensión gigantesca al igual que detrás de los espectros que alcanzamos a ver existe todo un mundo de color, también existe otro mundo de criaturas detrás de las que no son habituales. Toda tradición popular está familiarizada con ello (...). Si lo corpóreo de alguna manera puede representar simbólicamente a lo espiritual, nada existe tan lleno de significado como esas creaciones de la poesía popular. Hay dos esferas de absoluta inocencia, y ambas están situadas en la frontera en que, por así decir, nuestra estatura normal deja paso a lo gigantesco o a lo diminuto. Todo lo humano está afectado de culpabilidad, pero las criaturas son inocentes (1991: 69).

Tanto las figuras como estos desfiles quedan registrados de distinta manera en la experiencia de los artesanos/narrodres como en la nuestra. Pienso que el carnaval con ese gran poder transformador de la imaginación, nos relaciona con todos esos espectros, gigantes, todo ese mundo de criaturas que están en la «naturaleza de las cosas, aunque no en lo cotidiano», con ese otro mundo de criaturas que se encuentra tras los bastidores de las imágenes que no son habituales. Walter Benjamin expresaba particularmente para el drama barroco alemán que el mundo de las cosas aparecía representado con el ropaje alegórico: «La personificación alegórica siempre ha movido a confusión, al no estar claro que su contenido no consistía en personificar el mundo de las cosas, sino en dar a las cosas una forma más imponente, caracterizándolas como personas (181). En este tipo de drama personajes como el bufón, el rey, el cortesano, no carecían de significado alegórico. Los vicios y las virtudes eran re-

presentados de esta manera. Algo similar acontece en el drama del carnaval pues los vicios pueden estar personificados de diferentes formas pero matizados de diversos colores sino júzguese este tipo de composiciones que pasan por la calle como un torbellino, impresionante y fugazmente como una «dialéctica e intensiva, es decir, capaz de relacionar un instante del pasado con el presente» (Agamben, 2007: 33).

Todo invita a pensar que alegoría carnavalesca, colorida, exagerada, grotesca, es uno de los recursos que los artistas utilizan para contrarrestar los efectos de la maquina visual y decante de la modernidad o por lo menos, para llamar nuestra atención hacia otras imágenes que pueden configurar de otro modo nuestro pensamiento e imaginación.

De ahí que las alegorías se fijen como fragmentos en la transitoriedad del mundo; que los trozos, los escombros, los restos sean el material más noble para la creación carnavalesca.

Notas

¹Además de a obra citada se puede encontrar varias referencias al carnaval en su obra titulada «Los problemas de la poética de Dostoievski, publicada originalmente en 1963.

²En este sentido, Bajtín diferencia que el carnaval propicia un humanismo auténtico que se expresa en el contacto vivo con los otros, material y sensiblemente, y no bajo el pensamiento abstracto como sucede con el humanismo moderno, el cual cuestiona reiteradamente.

³Por lo tanto, es un tiempo festivo que diferencia claramente del tiempo clerical y religioso que Según Jaques Legoff caracteriza al tiempo medieval: «lo que refuerza la atención de la gente de la Edad Media con respecto a estas fiestas, lo que las confiere definitivamente su carácter de fecha es que, aparte de las ceremonias religiosas especiales, y con frecuencia espectaculares, que las caracterizaban, eran los hitos de la vida económica: fechas de los pagos agrícolas, días de fiesta para los artesanos y los obreros. Tiempo clerical porque el clero, por su cultura, es el dueño de la medida del tiempo(...) El tiempo clerical está igualmente sometido a este ritmo, la mayoría de las grandes fiestas religiosas no sólo reemplazan a fiestas paganas que se hallan, a su vez, en relación directa con el tiempo natural—la Navidad, por poner el ejemplo más conocido, se fijó para que sustituyera a una fiesta del sol en el momento del solsticio—, sino que, lo que es más importante, todo el año litúrgico se adapta al ritmo natural

de los trabajos agrícolas» (1999: 157-158).

⁴El término Trauerspiel (plural: trauerspiele), significa literalmente, obra teatral fúnebre o luctuosa (de trauer: «duelo, luto», y spiel: «espectáculo) y se empezó a utilizar en Alemania en el siglo XVII en lugar de la palabra de origen griego Tragodie» (José Muñoz: 20)

⁵Al respecto Gerónimo Granados en un artículo dedicado al luto y al arte en latinoamerica señala lo siguiente: «En el siglo XVII, el protestantismo, en su mayoría de corte pietista y puritano, se establece en la parte norte de América. A comienzos del siglo XIX, luego de algunos intentos frustrados, el protestantismo de la reforma se instala, siempre en minoría, en el centro y sur americanos. La política propiciada por los gobernantes sudamericanos de aquella época, muchos de ellos educados en Europa, buscaba la renovación de la sociedad y estos hombres vieron en los grupos europeos del centro y norte (principalmente protestantes) una posibilidad de progreso y mutación para una sociedad criolla, mestiza e indígena impregnada de un catolicismo retrógrado que los aislaba del mundo. La inmigración europea (caracterizada por distintas etnias) se establecerá especialmente en el cono sur de América y fundarán sus propias comunidades de fe. A estas comunidades se sumarán otras fundadas desde Estados Unidos con una clara intención misionera conversionista (dirigida a criollos) y anticatólica. Todos estos grupos se caracterizaron por tener iglesias prácticamente limpias de todo tipo de

imagen y el elemento visual más destacado fue su arquitectura. Las iglesias pasaron a ser el lugar de culto, pero también de enseñanza y reunión. Ante el avasallamiento icónico del entorno religioso, un elemento visual y rápidamente distintivo pasó a ser el iconoclasmo.» (Granados, 2003: 6).
«Según Legoff el año litúrgico —característica esencial de la mentalidad medieval— «va siguiendo el drama de la Encarnación, y la historia de Cristo, desde el Adviento a Pentecostés, se ha visto rellenada poco a poco de momentos, de días significativos, tomados de otro ciclo, el de los santos. Las fiestas de los grandes santos se intercalan en el calendario cristológico y la fiesta de Todos los Santos

(1 de noviembre) se convierte, junto a Navidad, Pascua, Ascensión y Pentecostés, en una de las más grandes fechas del año religioso» (1999: 157-158).

⁷Al respecto ver Tobar 2014.

⁸Un aspecto fundamental que no se ha estudiado es la relación entre lo alegórico y lo grotesco. Aspecto que a mi modo de ver Benjamin en su estudio del drama barroco alemán lo percibe pero no lo desarrolla. Si bien cuestionó profundamente cómo la alegoría ha sido desdeñada por la filosofía del arte, no lo hace con este tipo de estéticas que ha sido también relegada a las márgenes, pero que ha permanecido en los territorios de la cultura popular.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2010. *Ninfas*. Editorial Pre-Textos, Valencia.
- AVELAR, Idelber. 2000. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, Chile.
- BAJTIN, Mijail. 2003. *La cultura popular en la media y el renacimiento. El contexto De Francois Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.
1993. *Los problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México.
- BATAILLE, George. 1988. *El Erotismo*. Tusquett Editores, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter. 1975. *El autor como productor*. Editorial Taurus, Madrid.
1991. *Historias y relatos*. Ediciones Península, Barcelona.
1990. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus Humanidades, Madrid.
2016. *El Narrador. Ediciones /metales pesados*, Santiago de Chile.
- BELTING, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Katz Editores, Buenos Aires.
- BURKE, Peter. 2005. *La cultura popular en la edad moderna*. Alianza Editorial, Madrid.
- CAILLOIS, Roger. 1997. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- DERRIDA, Jaques. 2001. *El porvenir de la profesión o la universidad sin condición*. Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.
- D' ANGELI, Concetta y PADUANO, Guido. 2001. *Lo Cómic*. La Balsa de la Medusa, 114. Serie: Léxico de estética. Edición A. Machado Libros S.A. Madrid.
- DURAND, Gilbert. 2007. *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores, Argentina.
- GRANADOS, Jerónimo. *Lutero y el arte: una perspectiva latinoamericana*. En *Cuadernos de Teología Vol XXII*. 2003. p 309-319.
- LE GOFF, Jaques. 1999. *La civilización del occidente medieval*. Editorial Paidós, Barcelona.
- OPTIZ, Michael y Erdmund WIZISLA (editores) 2014. *Conceptos de Walter Benjamin*. Editorial Las cuarenta, Buenos Aires.
- POMIER, Gerard. 2011. *El duelo maniaco*. En revista *Desde el jardín de Freud No 11*. Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy. 1997. *La muerte sin llanto violencia y vida cotidiana en Brasil*. Editorial Ariel, España.
- SANS, Isabel. 2008. *Identidad y globalización en el carnaval*. Editorial Fin de Siglo, Uruguay.
- STOICHITA, Victor y CODERCH, Anna. 2000. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Ediciones Siruela, Madrid.
- TOBAR, Javier. 2014. *La fiesta es una obligación. Artesanos intelectuales del Carnaval de Negros y Blancos en la imaginación de otros mundos*. Universidad del Cauca, Popayán.





ARTE

Manuel Navichoc: un viaje al propio mundo pasando por similares partes



José Mario Maza

El trabajo de Manuel Navichoc se ha destacado por el equilibrio académico dentro del dominio de oficio, así como la creatividad generada desde su entorno de identidad, un arraigo al patrimonio familiar, local y colectivo. Una versión 2.0 a la riqueza de la pluricultural, diversa y milenaria sociedad guatemalteca es el resultado de su pintura, la que nos invita a transitar en realidades paralelas, parte de este mismo escenario.

Descubrir en la obra de Navichoc los valores tanto físicos como inspiracionales de la cosmogonía indígena es acercarse a un rico registro de tramas y urdimbres, en

donde el arraigo a la madre tierra constituye un constante discurso. El entrelazado de sus colores rescatan las relaciones de pensamientos, valores e iconos, tanto a nivel individual como colectivo, a veces de forma romántica y otras más evidentes. Propone una diversidad en sus formas de reflejar el contexto, una metáfora a la propia sociedad, un chocoyo en su tejido gráfico.

El rescatar los discursos de sus obras corresponde a una actualización de la tradición oral, una riqueza intangible que ha sabido no solo valorar sino al mismo tiempo documentar bajo su propia estética. Heredero de una importante enseñanza en



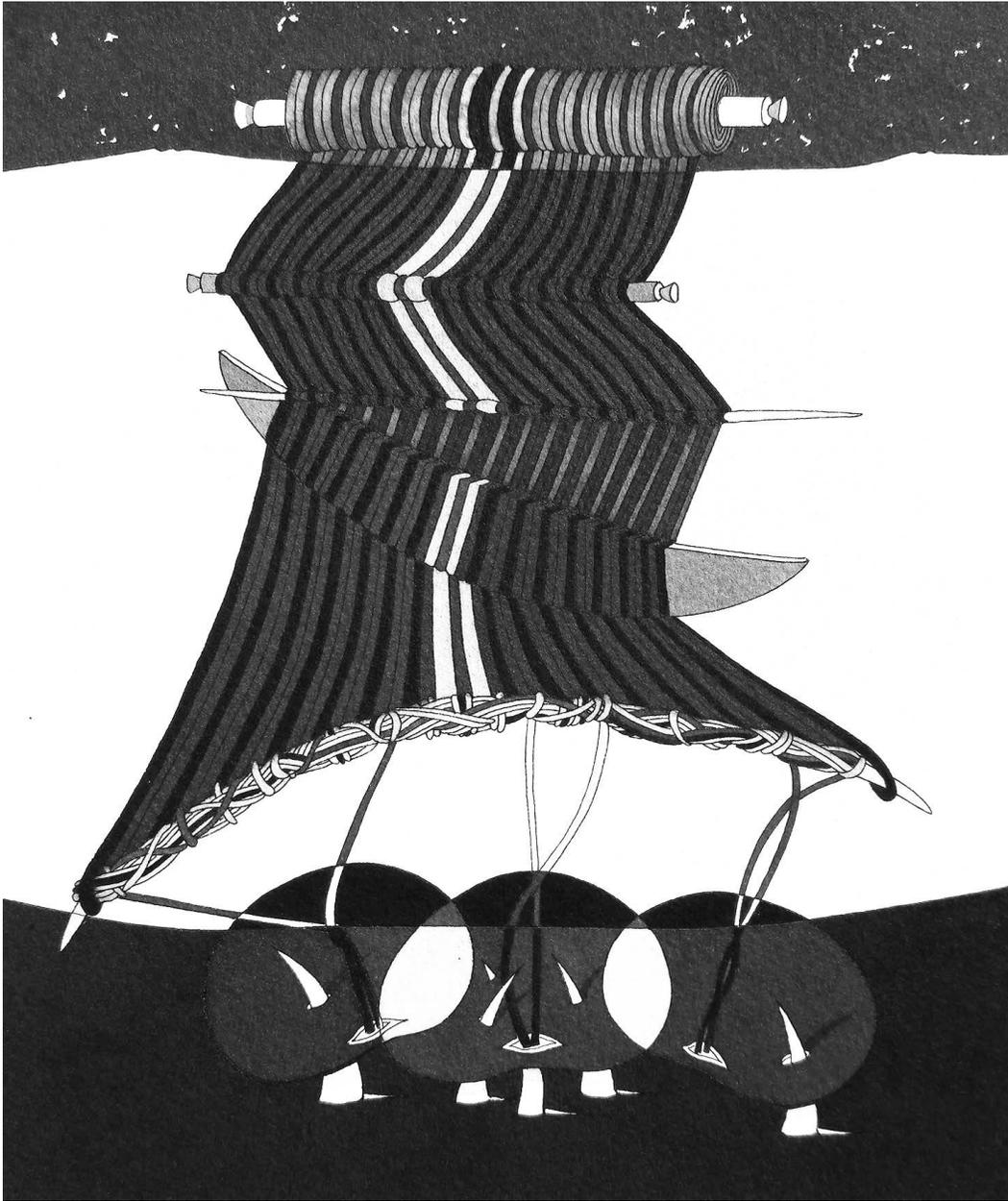
la interrelación con la naturaleza, sus elementos repiten valores de esta y del supra mundo, la integración espiritual es constante, complementando la narrativa de su propuesta. Constituye un importante valor dentro de su propuesta gráfica la construc-

ción académica y ejercicio pedagógico. Formado en la Escuela de Artes Plásticas, en donde ahora imparte cursos, así como en la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos, lo avala el conocimiento, manejo y dominio de las técnicas

presentes en su obra. La constancia en el estudio, experimentación así como en la traducción y enseñanza representan valores intrínsecos en su obra, en donde el imaginario colectivo se analiza, proyecta y documenta a través de líneas precisas.

Su trabajo se desarrolla en series sin que estas se encuentren definidas cuantitativamente, se van ampliando dependiendo las circunstancias, donde el resultado cua-

litativo es su norma: Tiempo Rojo, Identidad, Sacrificios y Entre Ciclos, son ejemplos de su planteamiento, filigrana de tinta india que encuentra su balance con colores sólidos ofreciendo una visual resistente a su pintura. El blanco como unión de todos los colores ofrece un soporte a sus obras, en donde la monocromía puede ser constante o la integración complementaria de colores patentan su particular propuesta.



Cada pieza constituye una narrativa, que invita a descubrirla investigando, leyendo así como entendiéndola, un reflejo a nuestro propio ser a través de recorridos imaginarios, un hilo conductor, evidente o no, que acompaña la estructura de su dibujo.

Una lozana propuesta y joven emprendimiento de Navichoc confirma la capacidad creativa, dentro de la tradición gráfica nacional, en la estructura actual y oferta nacional, la que evidencia su gusto social en la constancia de colectivas nacionales así como la demanda de su obra con una presencia de más de una década.

Su trabajo ha emigrado desde el formato pequeño o de caballete a la intervención en espacios arquitectónicos, así como paneles de gran formato que además de evidenciar su discurso integran al observador en su obra, no solo de manera mental sino que al mismo tiempo física. La observancia de la tradición pictórica mural desde las civilizaciones prehispánicas constituye una inspiración a su trabajo la que continua inclusive con la simpleza de trazo y paleta cromática.

En el trabajo mural de Manuel es digno de hacer una pausa para observar y comentar. Su proporción se maneja por medio de cánones que permiten la misma riqueza del trazo doméstico, ofreciendo esa mágica sensación de integración a la obra a través de la mirada fija, como jugando con la mente siendo parte de la obra. En su mega formato nos facilita la sensación, además de consolidar su discurso manteniendo coherencia en su modulación así como su escala. Su obra posee movimiento lo que invita al recorrido, con espacios de descan-

so así como de reflexión. Un paseo visual y mental que estimula a la experiencia en una primera lectura. Su afán de la enseñanza estimula el acompañamiento en este desplazamiento, en donde su rica narrativa nos evoca a mundos fantásticos, añorando su presencia.

Su libertad de trazo así como la selección exigente en la calidad de sus materiales, es coherente con su manifiesto, génesis de respeto por la naturaleza tanto en temas como soportes. Consolida su visión además permitiéndose el uso de sus elementos para la integración en otros formatos y soportes, interviniendo objetos de uso diario que facilitan el acceso así como apropiamiento de su obra.

Un poco más de una década ha permitido a su creatividad, entrega, constancia, exigencia y profesionalismo posicionar su nombre dentro del panorama artístico guatemalteco y sin lugar a dudas una evidente promesa para su consolidada carrera.

Cierro este ejercicio semiótico de exhibición del trabajo de Manuel rescatando así como valorando su perfil humano. Una constante disposición acompañada de sentimientos de apoyo, solidaridad, responsabilidad y humildad, valores del ser humano que explota con orgullo su identidad. El enlace maternal que solo evidencian su sensibilidad a flor de piel, una figura digna de conocer estableciendo lazos de aprendizaje, contando con una disposición similar al enfrentarse ante su obra, la que como el se plantea sencilla, franca, puntual, decidida, coherente y afable al buscar la compañía de esta mente sensible y creativa para que nos muestre su propio mundo pasando por similares partes.





COMENTARIO



Esclaramonde

Fredy Tato Mejía

Sión Editorial
 Quetzaltenango, Guatemala
 Septiembre 2020
 35 páginas

Permaneceré velada... ¡él no podrá verme!
 (con placer y energía)
 Por medio de caricias ardientes...
 de besos apasionados...
 encantaré su corazón y perturbaré sus sentidos...
 él conocerá por mí una embriaguez nueva...
 nunca deseará otra ternura más que la mía...
 ¡Sólo yo reinaré en su corazón encantado!

ACTO I ESCLARAMONDE

Conozco, podría decir que conozco con cierta proximidad la evolución de estos textos fragmentados que Tato Mejía nos presenta de forma amalgamada bajo el –poderoso, femeninos y sugestivo– título de ESCLARAMONDE, finísima variación propuesta desde su particular licencia poética, y que nos remita de entrada, a La dama blanca Esclaramonde de Foix, o a los poderes mágicos de la emperatriz de Bizancio o a la joven que se niega a pronunciar el «sí» en su boda lo que luego la llevarán a la condición de hipergamia. Símbolos claros o referencialidades trabajadas y propuestas directamente por el autor desde el título del poemario.

La disposición arquitectónica y estructural de esta colección de textos, la forma que elige el autor para distribuir este trabajo, nos remite de algún modo al demencial llanto de Hölderlin aullando desde la torre del carpintero ante el evidente NO RETORNO de su Diotima; a Dánae, la madre de Perseo, encerrada en la torre de bronce; y a Cristo en el suplicio vertical de su Cruz.

Hay una suerte de ecos del dolor en esta colección de prosa poética que habla de oquedad y sufrimiento, de vacío y suplica, de devastación y desamparo del espíritu.

Comentario de Melvyn Aguilar

También hay algo de orfandad en ciertas reminiscencias o evocaciones de un niño que fue y que hoy, quizás crecido, se halle extraviado en el LABERINTO-MAR de la inconsciencia.

Párrafo tras párrafo, entre líneas, estos versos nos murmuran sobre el desamparo de la condición humana, donde el autor sin decirlo de forma clara, hace que silbe la ocarina en los vientos del Nihilismo, como abordaje o aproximación.

nes a la nada y al No Ser. Nihilismo como propuesta del desgaste, como la consunción en la experiencia continúa de la condición humana, como la falta de conexión, como la ruptura del cordón umbilical. [Nihil–Nada] – [Ne-ilum–sin hilo]...

Deterioro y orfandad, lo que Sigmund expresaría como sentimiento de desamparo infantil y Heidegger como condición de intemperie de las existencias verticales, en donde lo humano está ahí, sobre la tierra, bajo el cielo, en compañía de los otros y a la espera de los dioses, mientras Cronos el devorador, hace su trabajo.

–DEGRADACIÓN DE LA MATERIA COMO SOPORTE–. Suplicio y suplica, agonía y tribulación, murmullos de voces interiores, asecho, cruz y crucifixión, y por tanto, UN CRISTO agonizante amparado a la energía de lo –MATERNO—FEMENINO– pero negándose al consuelo. Hay Torre y Cruz como formas de construcción, que adoptan lo vertical como definición.

..Sube hasta este cuarto entre helechos, Esclaramonde. / Sube hasta este hueco en la palma abierta de Cristo... Nos dice el poeta.

..Desde que abrí los ojos veo esa ventana hacia el salto eterno, hacia la oquedad paterna...

Interpretación «degradada» de todo edificio como cuerpo humano (puertas y ventanas, aberturas, columnas, fuerza) o, espíritu (sótanos, inconsciente; buhardillas, cabeza, imaginación).

La cruz como castigo y expiación de la culpa, la torre como forma de encierro y aislamiento. Ambas estructuras con capacidad de contener y sujetar lo humano en su dimensión espiritual o carnal.

Pero, hay más. ESCLARAMONDE es un hábil y premeditado manejo de elementos simbólicos que resuenan a lo largo de todo el

poema. También el poeta nos ofrece un bestiario ajustado a la narrativa propuesta, desde el cual nos invita a la indagación, a la búsqueda, más allá de la obra toda; obligando al lector a desempolvar su acerbo meta referencial, si se quiere entablar un diálogo serio con la obra, si se quiere un encartamiento que permita, ¿por qué no?, una re-significación que de-construya el universo propuesto por el autor y genere otros universos posibles desde el imaginario del lector.

No podríamos, aunque quisiéramos, hacer en el poco espacio que ofrece un artículo un análisis exhaustivo del arsenal simbólico con el que nos asalta Mejía. Bastara decir por ahora que el poeta nos propone a través del relato un intrincado juego de sentidos y significados. Va dejando una suerte de pesquisas y claves enmarcadas en una atmósfera META/REFERENCIAL en donde lo que opera es que, lo propuesto por el autor, conecte con otros textos y otras ideas de la literatura universal.

Por otra parte, Mejía echa mano y se decide por LA TORRE. Traslada hábilmente esta especificidad arquitectónica al poemario, proponiéndole al lector una contundente columna de textos dispuestos a modo de robustos adoquines sensoriales, y de este modo, formula un signo determinante, que expresa la elevación de algo, o a la acción de elevarse por encima de la norma. La Torre, pues, como un símbolo primordialmente ascensional.

El poeta constantemente apela a la ventana como recurso, lo que nos recuerda simbólicamente la posibilidad del entender, de TRANSIR a lo exterior y a lo lejano. Torre como elevación y ventana como conciencia, dos elementos que integrados remiten a la iluminación espiritual. ESCLARAMONDE no es un poemario fácil de digerir en una pri-

mera y única lectura. Hay en estos textos una portentosa y extenuante carga reflexiva, pulidamente enmascarada por el autor y estructurada en función de una musicalidad amigable y sonora que dota a la propuesta de una cadencia rítmica llevadera, llana y fácil de recorrer, pero que esconde un complejo armazón conceptual mediante el cual el «yo poético» interroga y se interroga, para formular y acentuar la línea argumental.

El poeta requiere construir un MUNDO/UNIVERSO, poblado de entequeias, de criaturas, a veces tangibles, a veces etéreas, mediante las cuales va exponiendo la tormentosa emocionalidad de la voz poética. Para lo cual: el autor recurre a una incorpórea e intangible propuesta, mediante el montaje de un tríptico conceptual tres veces dual. [Ego/mujer] + [Cristo/muerte] + [la voz del poeta / temporalidad de yo poético], elementos que condensados podríamos establecer como: [TORRE /CUERPO]+ [CONCIENCIA / ENCIERRO] + [RAZÓN + CALMA]

Entonces surgen las interrogantes: ¿De quién el cuerpo?

¿De quién la conciencia?, ¿De quién la razón? Y Dice el poeta:

...Porqué me gangrena un batallón amorfo de soliloquios / porqué me penetra la jadeante necedad de tus ojos..

...Encontré tus 15 brotes de hierba mientras escarbaba un castillo al revés / mientras descubría un sepulcro arañando tus labios...

Y continua más adelante:

....Por la mañana vienen pájaros a picar mis sueños....

Al examinar y centramos en estos tres fragmentos, podemos intuir algunos dispositivos o referencias. El primero remite a La conciencia como voz interior y a los ojos como luz. El segundo a brotes de hierba como renovación o potencia de vida

y el escarbar o remover a tumba o sepulcro. En el tercero, nuevamente, hace referencia a la luz en el caso de la mañana, pero contrapuntea esta alusión a la claridad con la utilización iconográfica del pájaro, lo que nos remite simbólicamente al ángel, el ángel y el vuelo, al vuelo y lo ascensional.

En los Upanishads, entenderíamos al pájaro en su significación del alma, la cual está contenida, encarcelada en el cuerpo; en el simbolismo egipcio, Ba, el pájaro androcéfalo, nos remite también a la esencia que se liberará del cuerpo cuando llega la muerte; en el apocalipsis bíblico, aquello que viene a retener y seducir al alma, serían las ciudades decadentes haciendo referencia a Babilonia en donde la urbe se configura como una jaula y esta como «la prisión de los espíritus» –torre elevada con ventanas por donde entran y salen pájaros o torre hueca –la oquedad, significación del abismo, de lo profundo, de lo inferior, lo terrestre, lo marino, lo cósmico–; entrañas de una montaña para los celtas, el fondo del mar o de los lagos en la cultura oriental japonesa.

Situaciones que encontraremos se expresan durante casi todo el desarrollo de esta pieza poética y que reafirman el carácter existencial propuesto por el autor.

Por tanto, estará siempre el lector sometido a una clara tensión entre la vida y la muerte, entre el bien y el mal, y más significativo,

en este caso, a la luz y la sombra, al alma y la materia. Sometido a un constante debate interior, al cual el autor le construye un espacialidad concreta que denomina OQUEDAD, término que sin titubeos nos coloca frente a un ramillete de significaciones simbólicas, duras y claras, pero además compartidas y coherentes desde distintas interpretaciones. La más común sería la oquedad como lo hueco en el interior de un cuerpo sólido, también nos remite al aspecto abstracto de la caverna como inversión de la montaña. En otras significaciones, la oquedad apela a la morada de los muertos, alude también al recuerdo, al pasado, a la madre y el inconsciente.

La torre y su ventana, la torre y sus cimientos, la torre y su cavidad interior. He ahí el arquetipo construido por el poeta para proponer la psicoemocionalidad del Yo lírico que siente y observa.

En lo alto de la torre, la ventana es como mirar, ver o conocer (como saber, pero también poseer). Sin embargo, desde otro ángulo, la mirada es, como los dientes, la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante; las torres y la muralla, respectivamente, remiten a la «ciudad interior».

De igual modo, en el simbolismo de la torre cabe hallar una ambi-tendencia. Su impulso ascensional iría acompañado de un ahondamiento; a mayor altura, más profundidad de cimientos. Y esto nos remite a Nietzsche cuando expresa que se desciende en la medida en que se asciende. Y también Gérard de Nerval, en Aurelia nos dice:

«Me hallaba en una torre, tan honda en sus cimientos, hundidos en la tierra, y tan alta en su vértice, aguja del cielo, que ya toda mi existencia parecía obligada a consumirse en subir y bajar.»

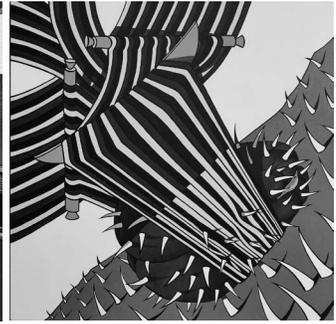
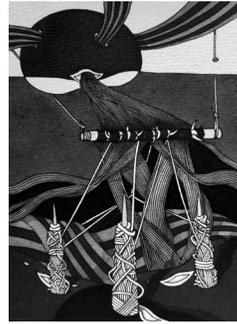
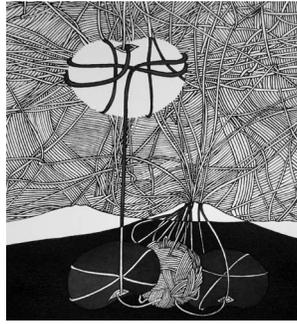
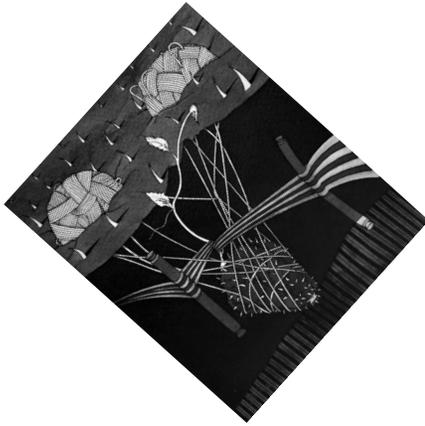
Se podría seguir indagando y especulando mucho más sobre la propuesta arquetípica y simbólica que Fredy Tato Mejía nos ofrece desde, este su primer libro, ESCLARAMONDE.

Al final solo queda decir que estamos frente a un poeta del nuevo del ecosistema literario salvadoreño, que rompe valientemente, pero más importante, inteligentemente con todo registro de las nuevas promociones de la poesía joven cuscatleca. Se atreve y lo logra. Lo logra porque no hay poses, ni posturas en su trabajo poético, sino dedicación y cuidado del lenguaje, búsqueda en los referentes inmediatos de su entorno cultural, hallazgos conceptuales en el procesamiento de los real ficcional.

En fin, un poeta dedicado y fino en el tratamiento de su quehacer y sus búsquedas, que se avoca a los grandes temas de la literatura. La muerte y la resurrección como temas asociados o relacionados con la idea de ciclo, de involución (progresiva materialización) y evolución como espiritualización y retorno al origen desde donde aborda la simbolización del dolor y la angustia. Diríamos para cerrar:

...«Existe una «noche del alma», es decir, unas «tinieblas superiores». El mar simboliza la inmensidad misteriosa de la que todo surge y a la que todo torna»... y parafraseando a un viejo poeta, ya casi extinto: «Cuando la luz y la sombra se conjugan en un individuo, ronda el genio».





Imágenes:

Portada

Esperanza de un Pueblo

De la serie: Identidad

Técnica: Tinta S/ Papel Algodón.

Dimensiones (solo obra):

18 x 23 centímetros

Año: 2020.

Ensayos

Almaneem / Huida

Técnica: Tinta India S/ Papel

Algodón.

Dimensiones (solo obra):

9 x 13.5 centímetros

Año: 2019.

Letras

Contención

De la serie: Identidad

Técnica: Tinta S/ Papel Algodón.

Dimensiones (solo obra):

12 x 15 centímetros

Año: 2020.

Debate

Entre el desahogo

De la serie: Identidad

Técnica: Tinta India S/ Papel

Algodón.

Dimensiones (solo obra):

13 x 18 centímetros

Año: 2020.

Arte

Conexión al cielo

Técnica: Tinta S/ Papel Algodón.

Dimensiones (solo obra):

12 x 15.5 centímetros

Año: 2020.

Comentario

Proceso de Supervivencia

De la serie: Identidad

Técnica: Tinta S/ Papel Algodón.

Dimensiones (solo obra):

13 x 18 centímetros

Año: 2020.

Manuel Navichoc

Nació el 20 de mayo de 1992 en San Pedro La Laguna, Sololá, Guatemala. Inicio sus estudios de Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) «Rafael Rodríguez Padilla» donde en el 2011 se gradúa de Perito en Arte. En la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC), cierra pensum de Licenciatura en Arte en el año 2016. Actualmente es catedrático en la ENAP.

Ha realizado más de 40 exposiciones entre individuales y colectivas desde el año 2007-2020, en las que se encuentran:

Individuales: 2019 «Sacrificios» en el espacio cultural Espacio C, Chichicastenango, Quiché Guatemala.

Colectivas: *2019 en el colectivo de Arte «JUNKABAL» realizado por la Fundación JUNKABAL, Guatemala. *2016-2019 En la exposición-venta de Arte Contemporáneo «Del Arte al Niño» realizado por la Fundación Funsilec, Guatemala. *2015-2019 En la exposición «Momentos» realizado por el Patronato de Santo Domingo de Guatemala. *2013-2020 En el Festival «Arte En Mayo», realizado por la Fundación Rozas Botrán, Guatemala.

Desde que inicia su carrera artística ha obtenido varios méritos: * 2020 Finalista del festival Arte en Mayo, realizado en Guatemala. *2018 Segundo Lugar en la Exposición Colectiva «Talento Crudo», realizado en Guatemala. *2012 Primer lugar en el concurso de pintura «Transmutaciones», Guatemala. *2008 Premio Juventud y Reconocimiento especial en el certamen de pintura «La tierra y Nosotros» realizado por Helvetas, Guatemala.

Sobre los colaboradores:

Matheus Kar

Guatemalteco. Cursó estudios de Psicología en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha publicado varios libros de poesía y colaborado para diversas publicaciones culturales. Asimismo ha participado en diversas lecturas de poesía en diversos espacios centroamericanos y de México.

Mariapia Pilolli

Italiana. Docente de sociología de la Comunicación en la Universidad de Panamá; en Guatemala ha trabajado en el campo editorial y en proyectos culturales para el desarrollo sostenible; ha sido Consultora del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), como responsable de la formulación del Plan Nacional de Desarrollo Cultural para el Ministerio de Cultura de Guatemala. Autora del libro «Sociología de la novela panameña» y de numerosos artículos en revistas.

Rafael Gutiérrez

Guatemalteco. Cursó la licenciatura en Letras y Periodismo en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha impartido docencia universitaria. Director de Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirigió asimismo La Urbe, sección cultural del periódico universitario. Columnista cultural en varios diarios del país. Poeta, narrador, ensayista y músico de blues, ha publicado diversos poemarios, entre otros, Sin amor ni libertad, jamás, Epigramas a Angelica (traducido al francés y cakchiquel), Arboletas de cuatro tropos (fusión entre la imagen visual y texto poético y narrativo), Me llamo Ezequiel Martínez Urizar, revolucionario de pura cepa, para servirle a usted, Las 12 hogueras de O (poemario en homenaje al poeta desaparecido Roberto Obregón) y Oficio de genitalia. Asimismo el libro para niños y jóvenes El árbol que vino del cielo y de la tierra y Memorias de Rusticatio Pérez, libro de poesía en edición virtual. Ha sido traducido a distintos idiomas e incluido en antologías nacionales y extranjeras, entre otras Poesía contemporánea de Latinoamérica y el Caribe, con una introducción crítica de Julio Ortega.

Perla Rivera

Hondureña. Docente, poeta y gestora cultural. Especialista en Literatura por la UPNFM. Ha publicado Sueños de orgami (2014), Nudo (2017), Antología personale (2019. Venecia, Italia) y Adversa (2019, Monterrey México). Invitada a festivales y encuentros de poesía en América Latina y Europa. Publicada asimismo en revistas de poesía latinoamericana y europea Traducida parcialmente al inglés, afgano e italiano.

Oswaldo Sauma

Costarricense. Una de las voces poéticas más visibles e imprescindibles dentro del panorama de la poesía costarricense. Ha sido traducido a diversos idiomas y participado en festivales de poesía a nivel internacional. Es una figura activa dentro de la actividad poética dentro y fuera de su país.

Luis Borja

Salvadoreño. Poeta y profesor del Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador. En 2014 obtuvo el premio Accésit del XXIV Premio Internacional de Poesía Jaime Gil de Biedma con su obra Dispara. Cuentos del Barr(i)o, publicado en 2014 por la Editorial Visor. Ha publicado, entre otros poemarios, Letrosis (2013), Pus (2014) La herida del poema (2015), Mi hombro es una lágrima (2016) Un labial para las muertas (2017). También realizó la antología Subterránea palabra (2016). Ha participado en diversos festivales de poesía celebrados en Centroamérica. Poemas suyos han sido difundidos en Revistas de España y México, y en la antología Invisible, en Cuba y El Salvador. Con UMIT (2019) ganó la VI edición del prestigioso Premio Internacional de Poesía Pilar Fernández Labrador.

Javier Tobar

Colombiano. Investigador social, colabora para diversas publicaciones especializadas en el ámbito de la sociología. Vinculado al área de publicaciones académicas de la Benemérita Universidad de Puebla.

Melvyn Aguilar

Costarricense. Cursó estudios de sociología en la Universidad de Costa Rica. Es cofundador del Colectivo Octubre Alfíl 4, del Colectivo Voz Urbana, y del taller Anti taller Anti y dirigió la revista de literatura costarricense La Mandrágora. Ha publicado Territorios habituales (Editorial Arboleda, 2006 y Xarxa D Aranya (Ediciones Espiral, 2012), Mayday (Editorial Espiral, 2015). Ha publicado en diferentes antologías en revistas nacionales e internacionales. Es editor de la revista El pez soluble. Tiene varios libros inéditos, entre otros, Modus Operandi, Detrás del conejo del espejo y Kadunia.

José Mario Maza

Guatemalteco. Arquitecto museólogo con estudios formales en Postgrado de Gestión Cultural, Colección, Conservación & Exhibición del Patrimonio. Directivo fundador de la firma de consultoría cultural JMP diseño, orientada al desarrollo de proyectos artísticos, museográficos & de formación profesional académica, con más de 20 años de experiencia en el diseño, montaje & coordinación de exhibiciones apoyado en redacción de textos. Director del Museo Nacional de Arte Moderno "Carlos Mérida" del período 2001-16 así como directivo de instituciones privadas y gubernamentales con experiencia en la administración pública & gestión privada. Profesor Universitario de Historia, Arte Contemporáneo & Crítica, Crítico Curador independiente, autor de libros y textos especializados, entre otros. Desde 2017 facilitador del Coaching de Arte, formulación de HDV con manifiestos estéticos y acompañamiento al diseño de programas expositivos en el fortalecimiento de la presentación profesional artística.



Ensayos: Matheus Kar/ Mariapia Pilolli/
Rafael Gutiérrez

Letras: Perla Rivera/ Osvaldo Sauma/
Luis Borja

Debate: Javier Tobar

Arte: José Mario Maza

Comentario: Melvyn Aguilar



USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala