



# R

# evista de la

*Universidad de San Carlos de Guatemala*

ISSN 2222-789X

Abril / Junio / No. 49 / 2021



**Universidad de San Carlos  
de Guatemala**

M. A. Pablo Ernesto Oliva Soto  
**Rector en funciones**

Inga. Marcia Ivonne Véliz Vargas  
**Secretaria 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 Sáenz/  
Ruth Piedrasanta/Osvaldo Sauma

**Ilustración de portada, separadores  
e ilustraciones interiores**  
César Cartagena

**Diseño**  
Rafael Gutiérrez Esquivel  
Sergio Rodríguez

**Diagramación**  
Sergio Rodríguez

Abril / Junio / Número 49 / 2021

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**



¿Respuestas anarquistas?

John Holloway/5



La odiosa capacidad de la cursilería

Cecilia Porras Sáenz/11



El parto de la palabra, el solipsismo –Wittgenstein y su Tractatus  
lógico philosophicus– y el lenguaje poético

Mario Alberto Carrera/16



Tres notas sobre el sujeto anticapitalista polimórfico

Sergio Tischler/26

## **Letras**



Relato

Mauricio Ayala/37



Poemas

Ludwing Varela/41



Poemas

Víctor Rodríguez Núñez/47



Poemas

Victoria Urquiza/53

## **Debate**



Narco-novelas, maro-películas y maro-series: ¿un nuevo género en la  
ficción audiovisual?

Willian Carballo/63

## **Arte**



César Cartagena, un rupturista del color

Isabel Díaz Sabán/73

## **Comentario**



La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo

Mónica Yemayel/81

**H**ablando poco inglés, pero con la suficiencia que le daba tener una paleta con colores en la mano, se integró rápidamente al ambiente artístico. Una escuela de tradición, con grandes, medianos y pequeños artistas dedicados en cuerpo y alma a perfeccionar su técnica, competían en una carrera personal para pintar su obra maestra, para ser alguien entre los mejores.

En esos años Cartagena consolidó sus conocimientos artísticos, cerámica, escultura, pintura, grabado y, principalmente, vivió el gran encuentro de su vida, no con el arte abstracto o su teoría, sino con su propia manifestación de esta expresión artística.

Nueva York acogió a grandes pintores como Mondrian, quien estableció las bases de esta tendencia, usando los colores primarios, no los básicos. También albergó a Rothko y sus campos de color, conservados hasta hoy debido a su excelente técnica. Pollock que luego ideó y aplicó la técnica de pintura de acción y el dripping, lograron establecer el esteticismo del expresionismo abstracto que se derramó en toda América desde Nueva York.

De Kooning, tal vez el artista más joven de esa generación fundadora, y nuestro Cartagena, tuvieron un encuentro con el Nueva York de la década de los noventa, donde esta tendencia estética estaba en auge y que hoy sirve de marco de expresión a la obra de Cartagena.

El estilo de César Cartagena difiere de la pintura clásica porque su objetivo no es obtener un resultado. Su técnica depurada es relevante y aunque a los ojos de los neófitos parece estar ausente, el foco está en el proceso, en la expresión, los colores, el tiempo y la intuición del artista.

Las piezas de Cartagena se guían por la Regla de Oro o Ley Áurea —una de las reglas de la composición utilizada por los artistas— están aderezadas con capas gruesas de pintura y gelatinas industriales, cada una aplicada con maestría y súbitamente para crear texturas de gran relevancia que comunican a través del uso de pintura acrílica.

Utiliza mínimos colores como base, y los primarios: azul, amarillo, rojo y negro principalmente. Aunque trabaja sobre lienzos de distinto tamaño, los de gran formato son una constante, porque le dan la oportunidad de danzar sobre su obra, ya que la mayoría de su trabajo es elaborado en el piso, como en la escuela de Nueva York, que suprimió el caballete.

En el transcurso de su carrera, Cartagena ha pintado unas 2 mil 500 obras importantes, además una infinidad de bocetos, obras de las que conserva muy pocas. Sus títulos no son representativos, como la mayoría de las piezas de este corte.



Isabel Díaz Sabán



ENSAYOS



# ¿Respuestas anarquistas?



---

John Holloway

---

«Nuestro preguntar-escuchar es un movimiento antiidentitario. Reconocemos tu dignidad no porque seas anarquista o comunista, o alemán, austriaco, mexicano o irlandés, ni porque seas mujer, negra o indígena. Las etiquetas son muy peligrosas, incluso si son etiquetas «agradables» porque crean distinciones identitarias. Decir «somos anarquistas» es contradictorio porque reproduce la lógica identitaria del Estado: somos anarquistas, tú no; somos alemanes, tú no. Si estamos en contra del Estado, entonces estamos en contra de su lógica, en contra de su gramática».

Ésta es una pregunta práctica. ¿Cómo salimos de aquí? ¿Cómo accionamos el freno de emergencia?

Vivimos en un sistema fallido. Cada día se vuelve más claro que la actual organización de la sociedad es un desastre, que el capitalismo es incapaz de asegurar una forma de vida aceptable. La pandemia de Covid no es un fenómeno natural sino

el resultado de la destrucción social de la biodiversidad y es probable que esté seguida por más pandemias. El calentamiento global que es una amenaza tanto para los seres humanos como para muchas formas de vida no humana es el resultado de la destrucción capitalista de los equilibrios establecidos. La aceptación del dinero como medida dominante del valor social obliga



a una gran parte de la población mundial a vivir en condiciones miserables y precarias.

La destrucción causada por el capitalismo se acelera. La creciente desigualdad, el aumento del racismo y el fascismo, el aumento de las tensiones entre los Estados, en todas partes aumenta el poder de la policía y los soldados. Además, la supervivencia del capitalismo se basa en una acumulación de deuda en constante expansión que probablemente colapsará en algún momento.

La situación es urgente, los humanos nos enfrentamos ahora a la posibilidad real de nuestra propia extinción.

¿Cómo salimos de aquí? La respuesta tradicional de quienes están conscientes de la destrucción que provoca el capital es a través del Estado. Los pensadores políticos y los políticos desde Hegel hasta Keynes y Roosevelt y ahora Biden han visto al Estado como un contrapeso a la destrucción causada por el capital. Los Estados resolverán el problema del calentamiento global, los Estados corregirán la destrucción de la biodiversidad, los Estados compensarán las enormes penurias y la pobreza derivadas de la crisis actual. Simplemente vote por los líderes adecuados y todo estará bien. Y si está muy preocupado por lo que está pasando, simplemente vote por líderes más radicales, por Sanders o Corbyn o Die Linke o Podemos o Evo Morales o Maduro o López Obrador y las cosas estarán bien.

El problema con este argumento es que la experiencia sugiere que no funciona. Los líderes de izquierda nunca han cumplido sus promesas, nunca han logrado los cambios que dijeron que harían. En América Latina, los políticos de izquierda que llegaron al poder a principios de este siglo, han estado estrechamente asociados con el extractivismo y otras formas de desarrollo destructivo. El Tren Maya, que es el proyecto favorito de López Obrador en México en este momento, es solo el último ejemplo de esto. Los partidos y políticos de

izquierda pueden lograr cambios menores, pero no han hecho nada en absoluto para romper la dinámica destructiva del capital. Pero no es sólo la experiencia lo que nos dice que el Estado no es el contrapeso al capital que parece ser. La reflexión teórica nos dice lo mismo. El Estado, que parece estar separado del capital, en realidad es generado por el capital y depende del capital para su existencia. El Estado no es capitalista y sus trabajadores no generan en conjunto los ingresos que necesita para su existencia. Esa renta proviene de la explotación de los trabajadores por el capital, de modo que el Estado depende realmente de esa explotación, es decir, de la acumulación de capital, para reproducir su propia existencia. El Estado está obligado, por la forma misma de su existencia, a promover la acumulación de capital. El capital también depende de la existencia de una instancia que no actúe como un capitalista y que parezca estar bastante separada del capital, para asegurar su propia reproducción. El Estado parece ser el centro del poder, pero en realidad el poder está en los dueños del capital, es decir, en aquellas personas que dedican su existencia a la expansión del capital. En otras palabras, el Estado no es un contrapeso del capital: es parte de la misma dinámica incontrolable de destrucción. (Considero que esta reflexión teórica es el centro del llamado Debate sobre la Derivación del Estado de la década de 1970).

El hecho de que el Estado esté ligado al capital significa que nos excluye. La democracia estatal es un proceso de exclusión que dice «ven y vota cada cuatro o cinco años, luego vete a casa y acepta lo que decidamos». El Estado es la existencia de un cuerpo de funcionarios a tiempo completo que asumen la responsabilidad de velar por el bienestar de la sociedad (de forma compatible con la reproducción del capital, claro). Asumen la responsabilidad, nos quitan esa responsabilidad. Pero, sean cuales sean sus intenciones, no pueden cumplir



con la responsabilidad porque no tienen el poder compensatorio que parecen tener: lo que hacen y cómo lo hacen depende de la necesidad de asegurar la reproducción del capital. En este momento, por ejemplo, los políticos están hablando de la necesidad de un reinicio radical a medida que el mundo emerge de la pandemia, pero en ningún

momento ningún político o funcionario de gobierno sugiere que parte de ese reinicio debe ser la abolición de un sistema basado en la búsqueda de ganancias.

Si el Estado no es la respuesta a la destrucción capitalista, entonces se deduce que canalizar nuestras preocupaciones hacia los partidos políticos tampoco puede

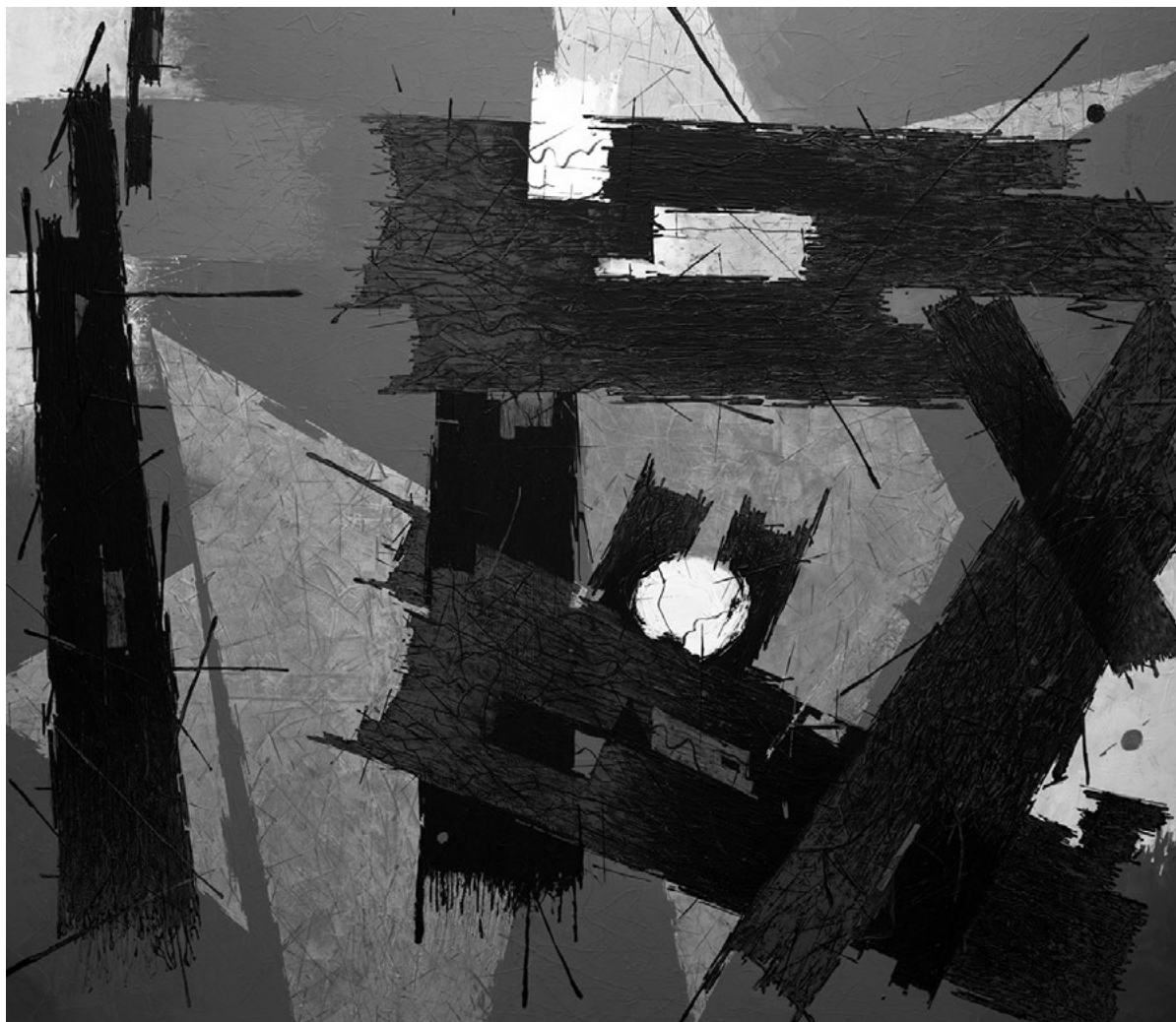


ser la respuesta, ya que los partidos son organizaciones que buscan generar cambios a través del Estado. Los intentos de lograr un cambio radical a través de los partidos y la toma del poder estatal generalmente han terminado en la creación de regímenes autoritarios al menos tan malos como aquellos por los que lucharon por cambiar.

Entonces, si el Estado no es la respuesta, ¿a dónde vamos, cómo salimos de aquí? Venimos a una conferencia como esta, por supuesto, para discutir las respuestas anarquistas. Pero hay al menos tres problemas: en primer lugar, no hay millones de personas aquí, que necesitamos para un cambio real de dirección; en segundo lugar, no te-

nemos respuestas y, en tercer lugar, la etiqueta de «anarquista» probablemente no ayude.

¿Por qué no hay millones de personas aquí? Ciertamente, existe un sentimiento creciente de ira, desesperación y conciencia de que el sistema no está funcionando. ¿Por qué esta ira va en otra dirección, ya sea hacia los partidos reformistas de izquierda (Die Linke, Sanders, Corbyn, Tsipras) o hacia la extrema derecha? Hay muchas explicaciones, pero una que me parece importante es el comentario de Leonidas Oikonomakis sobre la elección de Syriza en Grecia en 2015 que, incluso después de años de protesta militante antiestatalis-



ta contra la austeridad, todavía le parecía a la gente que el Estado era el «único juego en la ciudad». Cuando pensamos en el calentamiento global, en detener la violencia contra las mujeres, en controlar la pandemia, en resolver nuestra desesperación económica en la crisis actual, todavía es difícil evitar pensar que el Estado es donde están las respuestas, incluso cuando sabemos que no es así.

Quizás tengamos que renunciar a la idea de respuestas. No tenemos respuestas. No se puede tratar de oponer respuestas anarquistas a respuestas estatales. El Estado da respuestas, respuestas incorrectas. Tenemos preguntas, preguntas urgentes, nuevas preguntas porque esta situación de extinción inminente nunca ha existido antes. ¿Cómo podemos detener la dinámica destructiva del capital? La única respuesta que tenemos es que no lo sabemos.

Es importante decir que no lo sabemos, por dos razones. En primer lugar porque resulta ser cierto. No sabemos cómo podemos poner fin a la actual catástrofe. Tenemos ideas, pero realmente no lo sabemos. Y en segundo lugar, porque una política de preguntas es muy diferente de una política de respuestas. Si tenemos las respuestas, es nuestro deber explicárselas a los demás. Eso es lo que hace el Estado, eso es lo que hacen los partidos de vanguardia. Si tenemos preguntas pero no tenemos respuestas, debemos discutirlos juntos para tratar de encontrar formas de avanzar. Preguntando caminamos, como dicen los zapatistas. El proceso de preguntar y escuchar no es el camino hacia una sociedad diferente, ya es la creación de una sociedad diferente. El preguntar-escuchar es ya un reconocimiento mutuo de nuestras distintas dignidades. Te preguntamos y te escuchamos porque reconocemos tu dignidad. Esto es lo opuesto a la política estatal. El Estado habla. Pretende preguntar y escuchar, pero no lo hace ni puede hacerlo porque su existencia depende de reproducir una forma de

organización social basada en el dominio del dinero.

Nuestro preguntar-escuchar es un movimiento antiidentitario. Reconocemos tu dignidad no porque seas anarquista o comunista, o alemán, austriaco, mexicano o irlandés, ni porque seas mujer, negra o indígena. Las etiquetas son muy peligrosas, incluso si son etiquetas «agradables» porque crean distinciones identitarias. Decir «somos anarquistas» es contradictorio porque reproduce la lógica identitaria del Estado: somos anarquistas, tú no; somos alemanes, tú no. Si estamos en contra del Estado, entonces estamos en contra de su lógica, en contra de su gramática.

No tenemos respuestas, pero nuestro caminar-preguntar no comienza desde cero. Es parte de una larga historia de caminar y preguntar. Justo en estos días celebramos el 150 aniversario de la Comuna de París y el centenario de Kronstadt. En el presente tenemos la experiencia de los zapatistas para inspirarnos, justo mientras preparan su travesía a través del Atlántico para conectar con los caminantes-preguntadores contra el capital en Europa este verano. Y, por supuesto, nos fijamos en la práctica profundamente arraigada del consejismo, en el movimiento Kurdo, en las terriblemente difíciles condiciones de su lucha. Y más allá de eso, las millones de fisuras en las que la gente está tratando de organizarse sobre una base anti-jerárquica, mutuamente reconocible. Simplemente no es cierto que el Estado sea el único juego en la ciudad. Debemos gritar desde los tejados que hay otro juego establecido desde hace mucho tiempo: el juego de hacer las cosas nosotros mismos, colectivamente.

La organización en la tradición comunal o concejal no se basa en la selección y la exclusión, sino en el acercamiento de los que están allí, ya sea en el pueblo o en el barrio o en la fábrica, con todas sus diferencias, sus riñas, sus locuras, sus mezquindades, sus intereses y preocupaciones

comunes. La organización no es instrumental: no está diseñada como la mejor manera de alcanzar una meta, ya que ella misma es su propia meta. No tiene una membresía definida ya que su objetivo es atraer, no excluir. Sus discusiones no apuntan a definir la línea correcta, sino a articular y acomodar las diferencias, a construir aquí y ahora el reconocimiento mutuo que niega el capitalismo. Esto no significa una supresión del debate sino, por el contrario, un proceso constante de discusión y crítica dirigido no a eliminar, denunciar o etiquetar al oponente, sino a mantener la tensión creativa de la unión. Un reconocimiento mutuo siempre difícil de las dignidades que tiran en diferentes direcciones.

El consejo o comuna es un movimiento de autodeterminación: preguntando-

escuchando-pensando decidiremos cómo queremos que sea el mundo, no siguiendo los dictados ciegos del dinero y las ganancias. Y, quizás cada vez más importante, es una asunción de nuestra responsabilidad de dar forma al futuro de la vida humana. Si llegamos al punto de la extinción, de nada servirá decir el último día, «todo es culpa de los capitalistas y sus estados». No: será culpa nuestra si no quebrantamos el poder del dinero y quitamos al Estado nuestra responsabilidad por el futuro de la vida humana.

Manuscrito del autor para la conferencia en línea «Crisis de los Estados-nación, ¿Respuestas anarquistas?», realizada entre el 19 y el 21 de marzo de 2021 en la Universidad de Educación de Friburgo, organizada por Uwe H. Bittlingmayer (Universidad de Educación de Friburgo), Thomas Stölner (Viena), Gözde Okcu (Universidad de Educación de Friburgo). Texto original en inglés. La traducción al castellano para «Comunizar» es de Nina Contartese.



# La odiosa capacidad de la cursilería



---

Cecilia Porras Sáenz

---

Ella permanece, nos salva quizá, del tedio. ¿Hablo aquí de un oso de peluche recortado en papel, puesto sobre una pared deseando cariño? No y sí. Me estoy disponiendo en este buen ánimo de mañana a destruirlo todo.

La pose y búsqueda de reconocimiento me parece asquerosamente cursi (incluida la mía), si pudiera escapar de este caldo de cultivo no lo escribiría. Precisamente sentarnos impolutos en nuestro discurso, alejados de toda contradicción y dispuestos a representar algo ante el mundo o nuestra referencia de nación me parece tan desesperante como la espera de la muerte. De hecho no veo la diferencia. Observo des-

de una posición sesgada, desde la lejanía —desde la ilusión de lejanía— los retazos de sociedad. ¿Para qué poner estas palabras sobre una superficie blanca digital, para qué esbozar una idea que no significa nada? ¿Para seguir jugando? ¿Para responder a una petición? ¿Para escribir por escribir? ¿Para resolver algo secreto?

Desde esa distancia llegan rumores, luces como destellos que van y vienen, noticias (cuántos muertos está dejando el covid en cada país, cuántos contagios, cuántas disposiciones) y siento, aquí en medio del bosque, que está cada vez más lejos la posibilidad de diálogo sobre las facetas que construyen la realidad.



Facetas, rasgos, dimensiones. Comprar y vender. Se aplana todo.

Aquí, en medio del bosque. Mira qué privilegiada «en medio del bosque» y esa primera cabeza que piensa es mía, que está aquí conmigo imaginando lo que imaginan los demás, que son fantasmas, lengüetazos endebles de ideas y representaciones.

La tragedia de la representación es la antesala de la cursilería, la ausencia de presencia, la destrucción de «algo». Esa especie de edificación de personalidad basada en éxitos y fracasos dentro de la interacción con los demás, éxitos sobre todo y con base a ellos, la creación de nuestro perfil, el tormento de la especialización. En este rasgo podemos ser horribles, nefastas, monstruos que se cuelgan logros y que al momento en que la presencia exige arrojo, aparece ella, la cursilería, a hacer de un ente humano algo así como un bodrio que se comporta condescendiente, dando chipotazos en el charco de las palabras para hablar de eso

que no sabe o, peor aún, para calificarlo desde una «superioridad moral» llena de retóricas espantosamente cursis.

Otra aparición: una selfie, una selfie, sel fie, cargada de descripciones en inglés (también en español) que, o bien no tienen relación entre sí, o la tienen en una –de nuevo aparente– forma de ser. Aparezco, sonrío o no, entreabro la boca o cierro los labios, adopto una emoción, otra, me muevo para captar algo natural. Después encuentro una frase motivacional y publico la imagen junto esa frase, mejor junto a un poema, mejor junto a un dicho célebre de una intelectual, entre más intelectual mejor o tal vez entre más motivacional, o tal vez depresiva, mejor.

Nuestra forma de dialogar es a través de una representación de nosotras mismas, que generalmente se reduce a ser felices o a ser incomprensidos, o en el mejor de los casos, una muestra menos construida y más espontánea, de un rescoldo de nuestra parcela de realidad que las demás interpretan. La comunidad es una comunidad virtual. Como toda cosa que se nombra existe su contrario, pero aquí elegimos destruir, decir lo que nos incomoda y lo que a veces parece tan detestable como aburrido. El título de este texto surgió por ver una película para discutir en un club de cine en el momento menos adecuado. La cantidad de canciones llenas de letras cursis me desesperó al punto de volver todo esto una guá-cara sobre cosas que he pensado demasiadas veces.

Podría meter en un mismo costal la idea de amor romántico, con el querer quedar bien por sobre todas las cosas, con el hacerme el cool, con convertirlo todo en un culto al cuerpo, con crearme impoluto en el discurso (y en ese sentido también intolerante); es decir, meto en el mismo costal aquello que criticamos junto con lo que entonces nos volvemos. Ese costal es el de lo cursi, apariencia blandengue que nos hace creer que tal vez nos alejamos un poco del

olvido y que tiene todo que ver con la representación de nosotras mismas.

**La Era del covid o hacer  
una salsa de tomate**

Y no es una comparación. Es la descripción del exacto momento en el que me

encuentro: continuar escribiendo o hacer una salsa de tomate. Para ello compré diez libras de tomates pequeños. Generalmente me gusta meterlos en agua hirviendo durante unos minutos con una cruz debajo, luego ponerlos en agua fría o helada y dejar que la cáscara se levante sola, pelarlos, cortarlos o licuarlos, acompañados de ajo,



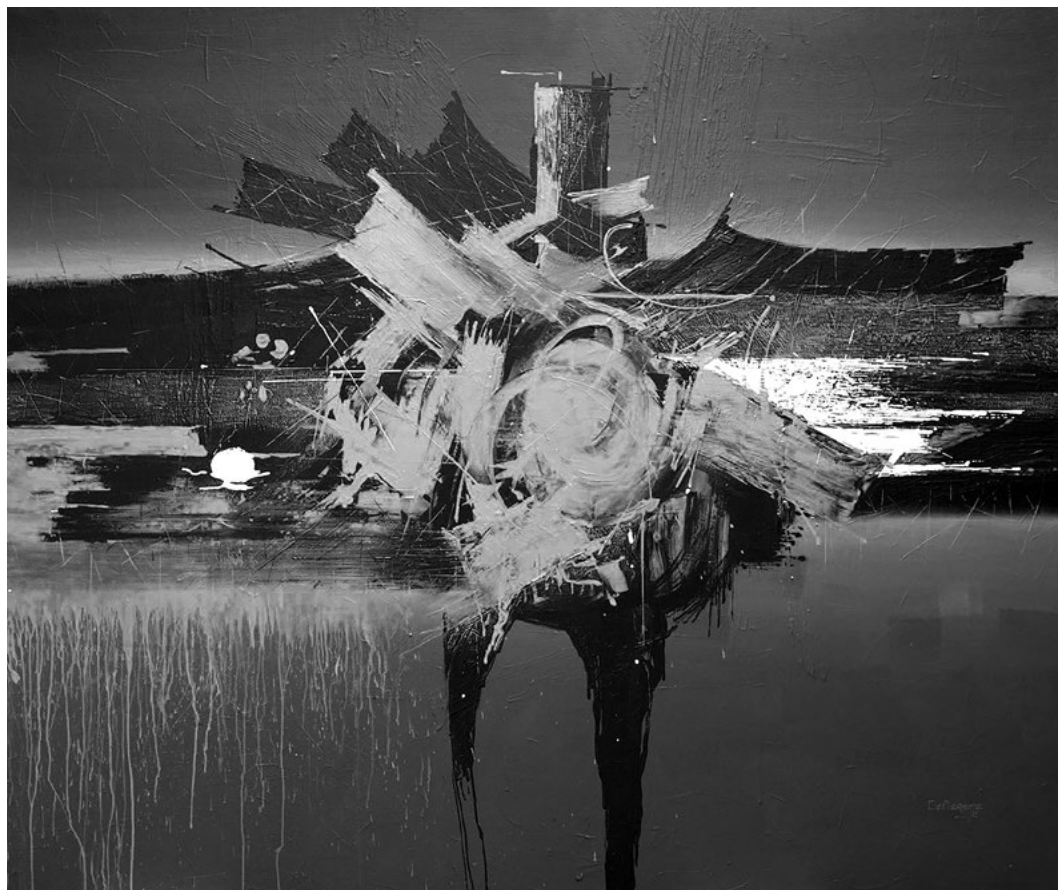


cebolla y chile pimienta roja (a veces). La cebolla y el ajo también han sido cocidos un poco, o fritos, o asados, depende del antojo. En esta ocasión voy a saltarme lo de la cáscara y haré una salsa un poco más ácida, con un toque de azúcar morena, porque como he dicho antes los tomates son pequeños y sería una tarea muy larga.

Decidí seguir escribiendo y a lo que iba era a hablar de algunos aspectos de la pandemia, que sobre todo tienen que ver con la comunidad y la representación. (Olvidé mencionar que me gusta cocer la salsa después de licuada, con una rama de romero, receta de un hombre cocinero a quien le quedaba espectacular).

Una vez, hace unos años, formé parte de un colectivo que hizo comunidad por medio del teatro, en medio de una estepa reforestada por la mujer que dirige esta propuesta teatral en Colombia. Hace poco

nos pusimos en contacto de nuevo y me dijo: ven a la maloca, vamos a montar una obra durante un mes de trabajo, tenemos que crear desde la resistencia, el covid es real pero las estrategias de regulación del comportamiento son estructuras creadas para dominarnos. Y en esas estábamos cuando tuvimos la noticia de que uno de los maestros que iba de Japón a dar un taller de Butoh estaba enfermo de coronavirus. En fin, claro, es real, pero en qué nos estamos convirtiendo, hacia dónde involucionamos. Las restricciones para paliar la pandemia en Guatemala parecen más propios de un Estado de Sitio que de una preocupación real por atender a la población. No extraña en un Estado militar y en general no extraña a nadie en ningún lado, pero nos deja como cáscaras desprovistas de semilla ¿Cuál es el sentido de la vida si no podemos interpretar la realidad, cuestionar los



mecanismos que se nos imponen para hacer contacto? Ese hacer contacto no es solamente un fenómeno comunicativo, es un fenómeno sensorial, crítico, de percepción, que agudiza nuestro olfato, nuestra mente.

En casi todo el mundo se percibe la misma fórmula. Los espacios públicos –y en la mayoría de los casos abiertos–son considerados peligrosos para la interacción, no así los espacios privados, que dicho sea de paso son cualquiera de las plataformas virtuales que utilizamos para reunirnos. Las actividades culturales, artísticas y de celebración o recreación también lo son, no así los restaurantes y negocios en donde de cualquier manera se reúne una considerable cantidad de población. Sé que no estoy diciendo nada nuevo pero es inaudito, como lo han sido el sin fin de historias que nos cuentan en torno a guerras y conflictos mundiales. Aunque la mayoría sepamos que no es verdad, no tenemos nada que hacer más que comentarlo en la cena, para

muestra un botón: la persecución y tortura de quienes publican información veraz.

**La pregunta de siempre,  
¿qué es la realidad?**

Perdemos poco a poco herramientas de profundización, las ideas, el análisis, la reflexión, la contemplación, deberían ser ejercitados y cuidados así como cuidamos nuestros aspectos físicos (si es que lo hacemos). Pero cada vez más y más, a través del casi único objeto que ahora existe para conectar con los demás, se vislumbra un universo de pantomima. Cada vez más existen programas para que nos portemos como monos enjaulados, para que publiquemos «nuestros perfiles», para movernos igual, para hablar de lo mismo, para conocer las mismas noticias y los mismos productos según nuestro lugar en el mercado.

Frustrante.

Y de nuestra parte, asquerosamente cursi.



# El parto de la palabra, el solipsismo –Wittgenstein y su *Tractatus lógico philosophicus*– y el lenguaje poético



---

Mario Alberto Carrera

---

El hombre –en silencio o tejiendo palabras temerosas y balbuceantes– aparece sobre la faz de un minúsculo planeta (punto casi insignificante en el universo) que el mismo nombra Tierra. Cuando aquel nombramiento ocurre acontece que, con tal bautizo, crea un signo cuya existencia real acaso no sea tal, en el sentido de los atributos o predicados que le atribuye cuando le inserta diversos significados, cuyo traje fue entonces, una suerte de combinaciones convencionales y caprichosas para describir algo que, entonces, apenas tenía explicación científica. Porque la Tierra podía ser, en el imaginario popular, comple-

tamente plana y no ovoide o nadar sobre una mar cargada por cuatro elefantes. Todavía en tiempos de Colón el hombre no tenía exacta noción de cómo era su planeta. Y los signos que empleaba para referirse a él no correspondían ni al significado ni al objeto y esto ya en pleno Renacimiento. Este es, para entrar al tema de este ensayo, un solipsismo colectivo convencional y compartido –con el mágico espaldarazo de la Iglesia– completamente falso, pero verdadero en su día. Tierra, le puso, igual que le ponemos Juan a un «objeto» carnal –parido por mujer– que supuestamente es un ser humano –o eso es lo que creemos– en

el universo sin límites del solipsismo, del caos del lenguaje y de la Filosofía.

De pie o yacente sobre la áspera faz de la Tierra el hombre aúlla enrostrado al firmamento que no habla o que habla en un idioma que aún no codificamos. Sintiéndose tan solo como el hombre grotescamente boquiabierto del Grito de Edvard Munch o del Aullido desesperado de Allen Ginsberg y su lengua psicodélica.

Los objetos no son nada –o son nada– hasta el momento en que son nombrados. ¿He querido decir con tal frase que el mundo no existe? Tal vez.

Los objetos no son nada hasta que son nombrados –o hasta que empezaron a nombrarse hace unos 40 o 60 mil años– quiero indicar por tanto (solemne y contundente solipsismo) que los objetos, es decir, el mundo no existe *per se*. Puede que estén

en el planeta pero nacen a la vida sólo –y únicamente sólo– por el milagro del lenguaje que los nombra y de un sujeto que los piensa. (Subjetivismo generado desde «el pienso, luego existo»).

El hombre –sobre la faz de su minúsculo planeta Tierra– experimentó y sintió miedo vital en el momento numinoso mismo en que su cerebro –purísima materia– funcionó –quién sabe exactamente cómo ni por qué– hacia la conciencia de sí mismo y de entender –como dice Heidegger en conocidísima frase– de que es un efímero y frágil ser para la muerte. Y de que la vida es lucha y dolor ante el terror de la sobrevivencia.

Tuvo terror al sentirse frágil e inerme. Desarmado para el combate ante la vida y la muerte. Y conoce tal amenaza mejor que sus colegas los animales que se encuentran



plenamente dotados para las guerras telúricas. Entonces, comenzó el humano a construir su máxima invención cruzada con la magia: los primeros signos de su iniciático lenguaje rupestre.

El tema abordado arriba ya lo traté de manera más vasta en mi ensayo «La fundación del ser por la palabra», en discurso que pronuncié –en 2011– en la celebración del Día del Idioma Español por la Academia Guatemalteca de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española, de la que era su subdirector.

Dije literalmente en aquel trabajo de hace unos años: «En el tibio silencio de las cuevas de Altamira y Lascaux estaba por obrarse el prodigio. Los cronistas de tal suceso no escribían lenguas articuladas, pero nos lo han narrado en pictogramas (signos). Pinturas y dibujos rupestres que son cuentos, mito y magia al unísono: palabras y signos. Y matriz del espíritu. Entonces fue parida la palabra. El verbo se produjo y, con él, el nacimiento del mundo humano. Narraba el hombre anticipadamente sobre los muros las hazañas que iba a concretar. Hazañas de cacería que le garantizaban ¡mágicamente!, el éxito de la empresa que, a la vez, prometían la vida y la sobrevivencia. El signo, pictograma o proposición pintada en la piedra (y mediante la magia que también nacía) eran causa y efecto. Se narraba la cacería y el cavernícola obtenía el triunfo anticipado. Como cuando –todavía hoy– se ensartan alfileres a un muñeco para matar o hacerle daño a un hombre. El signo era creado en el pictograma para matar metafóricamente al bisonte desplazando la muerte desde la cueva hasta la pradera del combate. Que eso quiere decir metáfora: desplazamiento del significado entre dos términos. Y ya en aquellas cuevas –de hace 50 mil años– ocurre tan prodigiosa relación por la que el hombre crea el signo –significante– y el significado mágico; y lo relaciona con el objeto del mundo. ¡Se ha producido la creación del

mundo!, que no tiene ninguna relación con El Génesis bíblico».

Por ser ello eje importantísimo –en adelante y en el desarrollo de este ensayo– intentaré una definición de solipsismo. Así nos entenderemos mejor. Es la tesis o argumento según la cual existo únicamente yo. Y todos los otros entes son sólo mis ideas, representaciones que expreso mediante signos, en este caso que nos ocupa, lingüísticos. Subjetivismo puro apasionado y apasionante. Tal definición (mía) parece caer en la corriente densa y longeva del idealismo-subjetivismo, alejada del positivismo y de la ciencia empírica.

¡Y sí y no! Porque para emprender y construir un espacio ampliamente científico, seguro y demostrable, con el único instrumento o herramienta con que contamos es con el lenguaje. Pero para emprender ese proceso científicista debemos conocer a fondo por qué la Filosofía –por lo menos hasta los siglos XV y XVI– no han sido otra cosa más que solipsismo, es decir, un intento extraordinariamente ingenioso para pensar con falacia. Y con falacia descomunal en el escenario de creencias, tradiciones semanasantescas, cristianismo y judaísmo cegadores y obnubiladores.

El idealismo debe ser estudiado a fondo porque es dentro de él –y solamente dentro de él– que se producen los primeros vagidos dialécticos y de antítesis hacia el «antisolipsismo» (como yo lo he bautizado) que es el camino contemporáneo a la ciencia y al positivismo lógico de Russell, Wittgenstein, Frege, Moore o Whitehead.

Pese a su enorme carga idealista el primer subversivo en este caso fue Descartes. Él tenía un gran deseo de certidumbre y se puso a reflexionar en torno a cómo crear un método para llegar con éxito a una verdad que resistiera a toda crítica. Y de pronto la iluminación: no podía dudar de su propia existencia aunque suene a antinomia. Y entonces pensó y dijo: «pienso, luego existo». Y no como se dijo durante 16 siglos pre-

cartesianos : me piensa Dios, luego existo. Mejor aún habría sido que Descartes dijera: El siguiente paso hacia el encuentro con el abandono y rechazo del solipsismo (del subjetivismo) lo dieron Hume y Kant. Kant es el parteaguas fundamental, el hito entre dos mundos casi irreconciliables. Porque Kant en la *Crítica de la razón pura*, al hacer la fundamentación de cómo conoce el conocimiento humano –de cómo razona la razón– admite claramente que sólo existe el mundo fenoménico –o de las apariencias– y que el noumeno es incognoscible. Marca Kant muy bien hasta dónde puede llegar el conocimiento humano y cuáles son sus muy limitadas fronteras. Y tiene una gran audacia: dice que la razón no puede demostrar ni la existencia de un trasmundo ni la existencia de Dios. No lo quemaron porque vivía en Alemania, perdido en Königsberg.

Cuando Kant afirma que el hombre únicamente puede conocer las cosas del mundo, se está refiriendo a los objetos de los que es representación mental de ellos, de los objetos en él. Por tanto ¡todo es representación! Nada es real/real. Yo creo al mundo en mi mente que traslada-transforma en palabra tal proceso. Esto es, en signos lingüísticos. Ergo, el lenguaje es el mundo. Kant separa científicamente el mundo de los objetos (fenómenos) del mundo del noumeno, noumeno que podría ser o significar sofisticadamente Dios. Pero cae en otra suerte de solipsismo, sólo que más científico, encaminado al positivismo que pronto aparecerá en la Filosofía.

Un poco antes del positivista Comte hace su aparición la figura cumbre del solipsismo –hijo en cierto modo de Kant y lo fenoménico– Arthur Schopenhauer con su libro terrible (marcador, e inmarcesible para mí) *El mundo como voluntad y representación*.

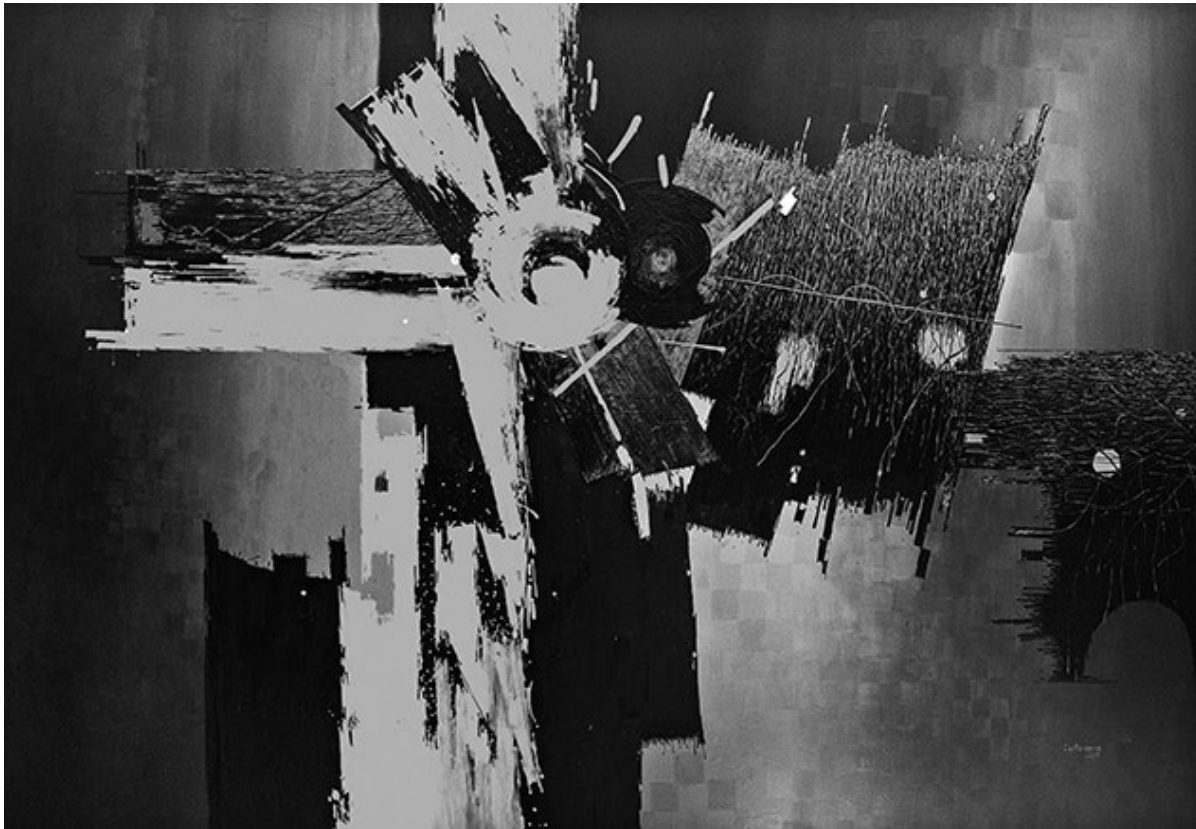
Schopenhauer ha influido en todos los grandes filósofos y escritores contemporáneos, si no tomamos en cuenta a Marx y Engels y a los espléndidos pensadores que

se derivan del marxismo-leninismo. Son fundamentales epígonos de Schopenhauer: Nietzsche y Wittgenstein. Este último en cierto modo tratando de negar a Schopenhauer –sin lograrlo– porque lo marcó indeleblemente. Para ello creando Wittgenstein un andamiaje cimentado en la Filosofía de la Ciencia, en el positivismo lógico de Russell o Frege y en la lógica simbólica y formal que intenta reducir el mundo de los objetos –y de los fenómenos– a fórmulas puras puras o a puras fórmulas: un lenguaje de proposiciones, palabras o signos limpios y depurados para acabar con los peligros del solipsismo. Pero no nos adelantemos.

*El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, tiene dos fases bien definidas. El mundo como voluntad es una teoría que se enraíza profundamente en Kant. El término voluntad debería Schopenhauer escribirlo con Ve mayúscula porque su preocupación es ontológica. De alguna manera la voluntad es el noumeno de Kant, el ser en sí, la causa o el seno vertiginoso, efervescente y prodigioso de donde se desprende la existencia. Pero, en Schopenhauer no es un ser intangible, lejano e trascendente, sino una causa que es causa de sí misma y que se encuentra en cada hombre. Una especie de noumeno que, de muchas formas, se individualiza o materializa en la individuación. Esta idea Schopenhauer la toma tanto de Kant como de la filosofía vedanta del hinduismo.

No quiero complicar más las cosas porque en realidad lo que me interesa presentar aquí y ahora es *El mundo como representación* asimismo de Schopenhauer que es la otra fase de su libro y que tiene que ver más exactamente con este ensayo.

Desde la primera línea deja en claro su intención fundamental cuando dice: «el mundo es mi representación» y añade: «todo lo que puede ser conocido, el universo entero, no es objeto más que para un sujeto. En una palabra: representación». Los campos se definen tajantemente, de nuevo,



mediante la pregunta que divide muy claramente al idealismo del realismo ¿Quién define a quién? ¿El sujeto al objeto o el objeto al sujeto? Dentro de una teoría del conocimiento general y del lenguaje: ¿los objetos tienen existencia autónoma o es el hombre quien, al pensar a los objetos, los crea y los hace existir en el lenguaje? Y cuando digo objeto también digo signo, porque resulta que el objeto sólo puede ser expresado mediante signos y símbolos del lenguaje.

Más claro aún: Schopenhauer declara —más adelante en el texto mencionado: «que a la afirmación del materialismo, de que el pensamiento es una modificación de la materia, se puede oponer siempre la afirmación contraria: que la materia no es más que una forma de conocimiento, no es más que representación». Y así de nuevo febricitante y apasionado defiende los fueros del solipsismo que son los fueros de *El mundo como voluntad y representación*.

Y Schopenhauer añade con admirable palabras proféticas volcándolas al siglo pasado y al presente: «El animal siente y percibe, el hombre, además, piensa y sabe: ambos quieren. El animal comunica a sus semejantes sus sentimientos y estados interiores por medio de gestos y sonidos inarticulados. El hombre comunica sus sentimientos (o los oculta) por medio del lenguaje. El lenguaje es la primea creación y el instrumento necesario de su razón. Sólo con ayuda del lenguaje puede la razón realizar sus más importantes creaciones: la civilización, el Estado, la ciencia, la comunicación de la verdad, la divulgación del error, la poesía». Y concreta aún más: «Los conceptos forman una clase especial de representaciones enteramente distintas de las representaciones intuitivas. El lenguaje, como objeto de experiencia externa, no es más que un telégrafo perfeccionado que transmite, con rapidez y delicadeza infini-



tas, los signos convencionales». Schopenhauer es un solipsista materialista, aunque tal enunciado sea difícil de comprender, porque su Voluntad nouménica se liga a lo material, a la materia. No lo busquemos en las nubes de Aristófanes. Es más, era un agnóstico de los que jamás temieron las llamas del infierno porque él sabía bien que no era más que proteica individuación, término que crea.

De la corriente empirista y sobre todo de Hume se derivará el positivismo científico. Y de él, o con él –y con el auxilio hermenéutico del ala dialéctica hegeliana materialista– se derivará el marxismo leninismo –ya mencionado aquí– con su propia interpretación del lenguaje, asunto que nos ocupa.

Ahora cavilaré (porque eso es lo que hago cuando escribo: cavilar) en torno a la corriente paralela. Es decir al positivismo lógico que se deriva –también como el marxismo– del positivismo de Comte, Saint Simón y Stuart Mill. Y desde luego del evolucionismo de Darwin, por los años de 1830: las dos terceras partes finales del XIX. Allí nos situaremos.

Despierta –para el mundo práctico y digamos técnico– la corriente que se conocerá con el nombre de Filosofía de la Ciencia. Esta será la madre nutricia en la obra de Peano y Frege y que se amplía –luminosamente para la Lógica– en y con sus sucesores Russell y Whitehead; pero, especialmente después, con los trabajos de Ludwig Wittgenstein. Figura que me apasiona, que admiro y que me deslumbra cada vez que recorro sus palabras que cabalgan, cimbreantemente antinómicas, entre la frialdad del positivismo lógico y sus dudas sobre el solipsismo, que Wittgenstein explica genialmente en su famoso y único libro (sólo de él) *Tractatus lógico philosophicus* con cuyo análisis –en torno a lo que él teoriza sobre lenguaje– finalizaré este texto. Y con un breve análisis sobre el lenguaje poético. Alumno especial y predilecto de Bertrand

Russell (cual hijo consentido) en Cambridge, Inglaterra, pero nacido en Viena, Wittgenstein amplía y complementa con gran originalidad las teorías de Russell y sus colegas: Frege, Moore o Whitehead.

Russell –Premio Nobel de Literatura por sus ensayos– publica su *Principia mathematica* para crear una filosofía científica y un lenguaje infalible en el sentido de que éste se alejara lo más posible del solipsismo subjetivo. Y que se preocupara por la relación de los elementos lógico lingüísticos, reduciéndolos a meros símbolos casi matemáticos, esto es, a signos puros que no son palabras o signos solitarios sino proposiciones significadoras. Para hacernos una idea: las proposiciones son frases, unidas o relacionadas por otros signos, arrancados también a las matemáticas.

En dos palabras: el positivismo lógico crea un lenguaje infalible en el sentido de que lo que él expresa no nos puede conducir nunca (en su contexto riguroso) a dudar sino a crear hipótesis evidentes y teorías muy bien fundamentadas por medio de un lenguaje no interpretativo ni connotativo, sino precisamente positivo y, desde luego, «positivo-positivista», en total divorcio con el solipsismo. Conviene añadir que ni Russell ni Frege ni Whitehead ni menos



Wittgenstein, creyeron en Dios. Eran materialistas. Tan materialistas como Marx sólo que de otro modo.

El *Tractatus* –así abreviaré en adelante el libro famoso de Wittgenstein– está prologado por Bertrand Russell quien, ampliando y explicando el texto del vienés, dice a la mitad del introito: «El primer requisito de un lenguaje ideal sería tener un solo nombre para cada elemento y nunca el mismo nombre para dos elementos distintos». Y comenta la devastadora idea de Wittgenstein quien afirma que «la mayoría de los que se ha escrito en la Historia de la Filosofía no es falso, sino sin sentido». Russell cree, en unión de Wittgenstein, que todo lo pensado y argumentado en más de 20 siglos filosóficos está más cerca de la ilusión que de la razón crítica. Por lo tanto que la mayoría de los filósofos no han redactado más que solipsismos en parte o en todo. Ahora entenderán los lectores mi insistencia en llegar a conocer a fondo qué es solipsismo para comprender la contraparte: la lógica del positivismo lógico, valga el pleonismo. Conviene –más aún indicar– que las religiones y creencias en general, quedan todavía más postergadas (de acuerdo con el positivismo lógico) «a puras alucinaciones compartidas» –dice Freud– o «como el opio de los pueblos», razona Marx, en paralelo con Russell y con Wittgenstein, sin quizá haberse oído mencionar entre ellos o quizá sí.

Para hacernos una idea literal sobre lo que en torno del lenguaje nos dice Wittgenstein (en la órbita de Schopenhauer pero en aparente contradicción) citaré de su *Tractatus* lo siguiente, de entre los apartados 5.6 y 5.631: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo. Los límites del mundo son también sus límites». «(...) lo que no podemos pensar, no podemos pensarlo. Tampoco pues podemos decir lo que no podemos pensar».

Esta observación de Wittgenstein da la clave para decidir acerca de la cuestión de

cuánto haya de verdad en el solipsismo, al añadir: «En realidad lo que el solipsismo significa es totalmente correcto, sólo que no puede decirse sino mostrarse».

Y más contundente: «Que el mundo es mi mundo, se muestra en que los límites del lenguaje (el lenguaje que yo sólo entiendo) significa los límites de mi mundo. Mundo y vida son sólo una cosa. Yo soy mi mundo. (El microcosmos)». Cada una de estas proposiciones o enunciados podría darnos motivos para un año o más de reflexión y cavilaciones y asunto para varios libros.

Cuando dice: «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», quiere decir que el lenguaje no puede estar fuera del mundo y alcanzar hasta el trasmundo. Porque para decir algo sobre el más allá nuestro lenguaje no es una herramienta eficaz. El lenguaje (el nuestro y sobre todo el que pretende ser filosófico) es bien limitado. Sólo puede tener la percepción del fenómeno, de lo meramente fenoménico, terrenal. Nuestra mente es los objetos que percibimos como fenómenos. Y, el lenguaje, la limitada lengua con la que codificamos los objetos o fenómenos. Casi siempre deformándolos –pues ya son nuestra mente– y no el objeto mismo expuesto o ubicado en lo que llamamos realidad.

Por eso dice –parodiando lo que podría ser una aporía– que «lo que no podemos pensar, no podemos pensarlo». Es decir, que si no podemos pensar cosas extra fenoménicas es más conveniente no hacerlo, porque es ocioso. Porque no está en nuestra capacidad racional filosófica pensar lo impensable. Se puede hablar de esto, de lo otro, pero no de lo de más allá. Sería como una alucinación. Esto es, que no tenemos un instrumento, un aparato, un artilugio capaz de procesar lo que está, por decirlo así, detrás de nosotros: en la caverna de Platón.

Después afirma, y esto es más complicado de elucidar; que, en realidad lo que el solipsismo significa es totalmente correcto. Pero que no puede decirse. Conviene indi-

car que ha puesto en cursiva los términos significa y decirse.

Quiere decir Wittgenstein que el solipsismo es totalmente correcto cuando se hace una reflexión en torno a él, en el contexto del mundo filosófico idealista. Allí es inexpugnable. Porque lo que él y Russell pretenden, como ya he dicho, es lo opuesto: la persecución de un lenguaje que conozca y reconozca muy bien sus límites. Para que el lenguaje hable sólo de lo que puede hablar.

Y añade matizando más: «Que el mundo es mi mundo, se muestra en que los límites del lenguaje (el lenguaje que yo solamente entiendo) significan los límites de mi mundo».

Y termina esta sección casi aforística casi, indicando: «Yo soy mi mundo. (El microcosmos)».

Si Wittgenstein hubiera dicho solamente «Yo soy mi mundo», podría haber nos dejado, otra vez, la posibilidad de un subjetivismo disimulado, pero al matizar añadiendo: «el microcosmos», esto es, yo soy un microcosmos. Deja otra vez bien subrayado los límites del conocimiento (ya establecidos aunque incipientes en Kant) y por lo tanto los límites bien cercados del lenguaje que con ¡certeza!, puedo emplear. También es importante indicar que, en el mismo *Tractatus*, crea y establece lo que, en lógica simbólica y matemática, se conocen como tablas de verdad, con sus proposiciones fundamentales y sus signos que las relacionan. Puras fórmulas lingüístico-lógicas que podrían casi confundirse, *grosso modo*, con fórmulas químicas reducidas a su menor expresión para hablar de los objetos del mundo. ¿Y cómo no?, ¿O no estamos todos, vilmente contruidos, con la misma clase de células y la misma clase de átomos?

Termina el condensado y apretado texto fundamental de Wittgenstein diciendo, a partir de los apartados 6.521 (y terminando el libro con el 6.54) de este contundente

modo: «La solución del problema de la vida, está en la desaparición de este problema... ¿No es esa la razón de que los hombres –que han llegado a ver claro el sentido de la vida, después de mucho dudar– no sepan decir en qué consiste este sentido?»

Y añade de nuevo cercando los peligros en que se puede caer si apelamos al solipsismo: «(...) Y siempre que alguien quisiera decir algo de carácter metafísico, demostrarle que no ha dado significado a ciertos signos en sus proposiciones. Este método sería el estrictamente correcto».

Corona el libro con la famosa locución –que no se puede refutar, impugnar, replicar o contradecir– en el terreno de la lógica positivista: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse».

Con este enunciado Wittgenstein entierra toda la filosofía idealista anterior a él. Y lo secunda Russell quien en su ensayo *Los motivos ulteriores de la filosofía*, nos dice que: «Cuanto más profundo es el filósofo, tanto más intrincadas y sutiles tienen que ser sus falacias. Por eso es tan oscura la Filosofía». Es otra forma de dar muerte a la Metafísica y a Dios, oficio ya ejercido genialmente por Nietzsche.

Es banalidad hablar de lo que no se puede pensar. Lo impensable está en el trasmundo y no en el nuestro. Debemos callar para no inventar mitos que acaso sólo en el campo de la poesía son indispensables, apropiados y vitalistamente necesarios. Pero, en ella, mediante la convención de que, de lo que vamos a hablar, se formula con un lenguaje que, de suyo, a propósito y por su misma esencia, usará la metáfora y, sobre todo, que prescindirá en lo posible del significante y del significado, para quedarse sólo con el signo, eliminando a veces hasta el objeto. El signo por el signo –la palabra escrita y nada más– porque la poesía/poesía es como la pintura/ pintura en la que no hay apelación al mundo y a sus objetos y menos a sus significados. De allí mi máxima admiración por Jackson Pollock.

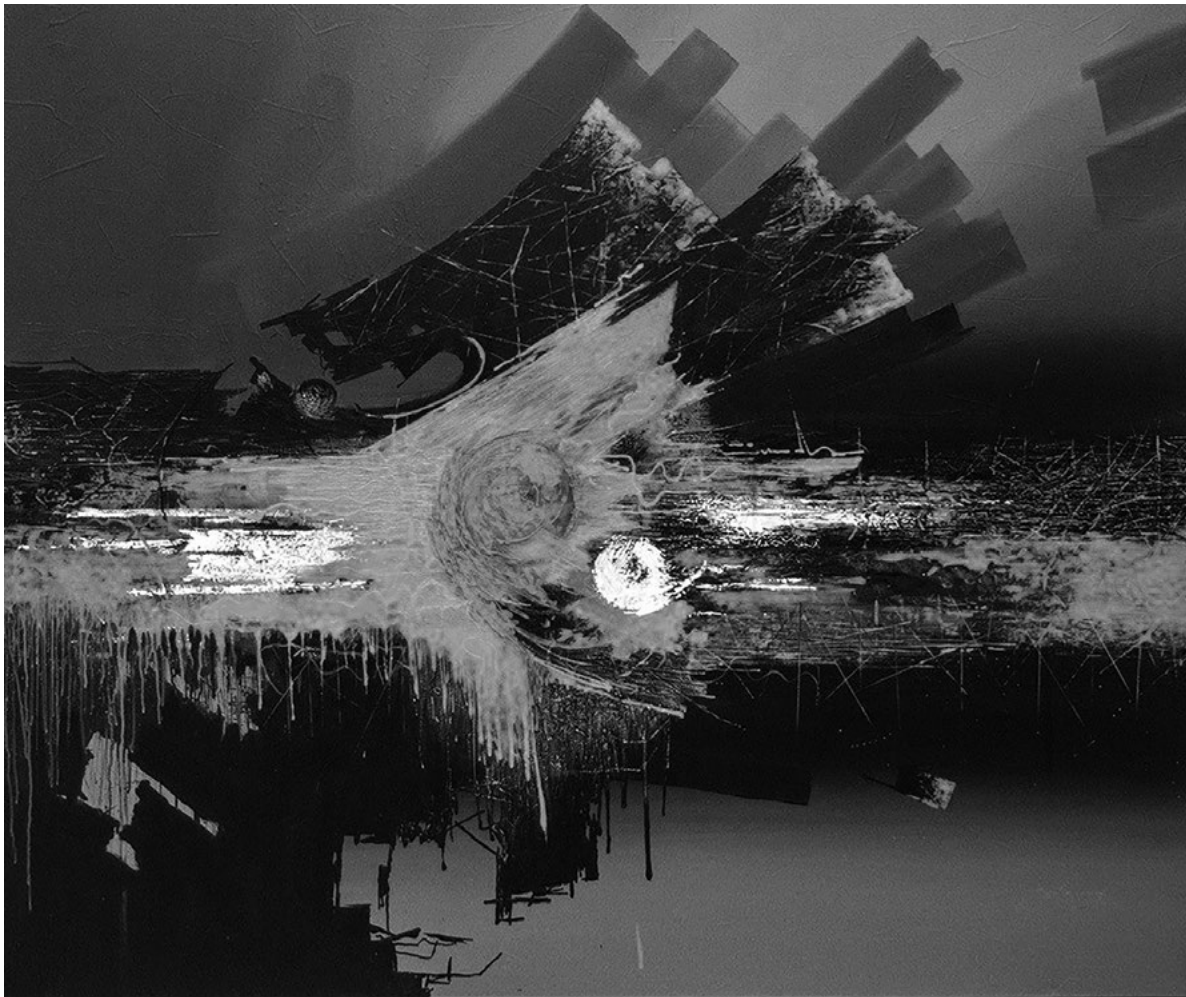
¿Pone Wittgenstein un mausoleo de granito también sobre la colosal presencia de la poesía? De ninguna manera. Él sólo habla de los límites del lenguaje estrictamente filosófico, científico, académico, universitario, aplicable sobre todo a las metodologías de la investigación científica en la Universidad. Porque en última instancia la filosofía para él –y para Russell, debe ser más bien un método para pensar, una hermenéutica del pensamiento y del lenguaje –lo más lejano del error– una hermenéutica de la verdad.

\*

El hombre es creador de signos, el hombre es lenguaje, se hace ser en la len-

gua y se crea a sí mismo inventándose en lo que dice. ¡Es palabra!

Porque qué es más importante al hacer la cartografía del humano: ¿el significante, el significado, el signo? Dentro de la función referencial de Roman Jakobson, los tres. Pero dentro de la función estética (del mismo autor) es el signo quien determina la esencia del discurso. El signo como mero sonido (escrito-oral-musical) que dentro de sí encarna un significado nuevo, sin salir de sus propias fronteras artísticas. Por ello es que siempre ha estado la función estética del lenguaje tan ligada a la música. (De la musique avant toute chose, Verlaine). Porque palabra poética es esencia en sí misma y –dentro de las paredes amplísimas de su



fecundidad, de su fuero y de su territorio sin límites— ¡libre!, como los átomos aéreos que ni la seda más fina puede contenerlos ni menos ¡encarcelarlos! porque el poema es la patria de la libertad.

Dijo Heidegger en su obra *Holderlin y la esencia de la poesía*, que «el poema es la casa del Ser». Frase traída y llevada e interpretada de muchas maneras, en la medida en que, el intérprete crítico, esté más cerca o más lejos de la Metafísica y de la esperanzada teoría de que, acaso, el hombre no es un ser para la muerte (que ya mucho antes dije) que pronunció también Heidegger.

Cuando expone que «el hombre es un ser para la muerte», se decanta por ser un pionero del existencialismo o su fundador con Sartre, escuchando ecos de Kierkegaard. Pero cuando parece inclinarse al contrario, diciendo que «la poesía es la casa del Ser», se sumerge en los delicados brocados

de una poesía cuasi metafísica como la de Holderlin.

Yo interpreto tal frase en el sentido de que, la palabra-signo en el poema, es la casa del ser del hombre en el mundo. Es la casa de su Ser. Casa humana donde se otean las visiones más auténticas acerca de su propia naturaleza. Allí se convierte en su propio dios inventando una meta-realidad (como en el poema de Huidobro) en el que se proclama un pequeño Hacedor.

El signo suena —con sentido— en el poema y no necesita más que de su sonar. Como en «Alumbra lumbré de lumbré» que, sin apelar al significado-objeto (ni menos al significante broncíneo que suena) dice el sonar desde lo sonado. Por tanto, la poesía es esencialmente musical-sonora-sonante. Puro sonido. Sonido puro empeñado en hablar el lenguaje onírico que significa: meta/meta metafórico.



# Tres notas sobre el sujeto anticapitalista polimórfico



---

Sergio Tischler

---

## 1

En sus tesis sobre el concepto de historia, Walter Benjamin (2007) plantea un conjunto conceptual de ideas que iluminan el tema del sujeto revolucionario en contrapunto crítico al pensamiento imperante de la época. Su crítica va dirigida al núcleo teórico del concepto mismo de lucha de clases, el cual consideraba había sido pervertido por la socialdemocracia al ser transformado por ésta en un concepto evolucionista, marcado por el peso de la ideología burguesa del progreso.

Por esa vía, el concepto de lucha de clases –concepto esencialmente crítico– se

transformaba en una suerte de ideología del desarrollo, cuya consecuencia política era el conformismo y la adecuación al sistema. Teóricamente, esa práctica política se legitimaba incorporando en el centro de su interpretación un ingrediente fundamental del fetichismo de la forma conceptual burguesa: la noción de un proceso universal neutro, por fuera del antagonismo social, en la sociedad de clases. La idea de progreso daba ese componente. El progreso era pensado como esencialmente neutro; no una categoría contradictoria cuyo núcleo está constituido por la lucha de clases misma. La lucha de clases, en ese sentido, se interpretaba como una suerte de agente que



aportaba su energía a ese proceso, despejando los obstáculos al movimiento «objetivo» del mismo, entendido como desarrollo de las fuerzas productivas y del trabajo (Ver Benjamin, 2007, Tesis XI).

No es difícil establecer que la crítica se extiende a la idea productivista del socialismo, que terminó por legitimar una forma despótica de regulación estatal del trabajo

en la ex Unión Soviética. Pero volviendo al tema del sujeto, la crítica de Benjamin permite ver la lucha de clases en una perspectiva nueva, digamos en clave anti-progresista, así como pensar que el sujeto revolucionario no es parte del *continuum* histórico sino de su rompimiento. Destaca que la idea de «un progreso humano en la historia es inseparable de la representación

de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío» (Benjamin, 2007: 34-35). A su vez, que la revolución debe ser entendida como antítesis de dicha temporalidad, como tiempo «que está lleno de tiempo ahora» (Benjamin, 2007: 35).

El «tiempo ahora», antítesis y negación del tiempo homogéneo y del *continuum* histórico, está tejido por la lucha de las clases revolucionarias. Cuestión que a su vez nos dice que el conocimiento histórico no es neutral; su lugar, si es que se puede usar este término, es el antagonismo entre temporalidades de lucha.

La temporalidad abstracta, hay que decirlo, no es simplemente una manera de representar el tiempo sino una forma temporal real, la forma temporal del capital, de la cual Marx dio cuenta al analizar el doble carácter del trabajo en la mercancía (la relación entre trabajo concreto y trabajo abstracto). Como forma del capital, la temporalidad abstracta es una relación de dominación, y la lucha contra la misma implica un rompimiento que es otro tipo de temporalidad, que Benjamin nombra como

el «tiempo ahora». El «tiempo ahora» es apertura a una universalidad que no es abstracta y violenta (un tema particularmente desarrollado por Adorno, como se verá más adelante), sino de otra índole: en ella la historia está resumida como redención de la humanidad o tiempo mesiánico, el cual, según Benjamin (2007: 38), es el tiempo que Marx secularizó en la idea de la sociedad sin clases.

Con las nociones de «tiempo ahora» y «tiempo mesiánico», Benjamin se propone estallar teóricamente el concepto lineal del tiempo histórico, así como establecer un vínculo dialéctico entre presente, pasado y futuro, cuya centralidad es de carácter político. La lucha revolucionaria en el presente es la puerta de entrada al pasado no redimido, así como la redención de ese pasado es la entrada al futuro. En el «tiempo ahora» se encuentran incrustadas «astillas del tiempo mesiánico» (Benjamin, 2007: 41). Es decir, la lucha en el hoy lleva en sus entrañas el tiempo de la redención o emancipación humana, cuya posibilidad no puede ser entendida linealmente sino de ruptura con el *continuum* histórico. En esos términos, Benjamin apostó a restituirle al concepto de lucha de clases la densidad revolucionaria que había perdido.

En una lectura más directamente política, en Benjamin existe una crítica de la socialdemocracia como modelo de fetichismo político, la cual, por extensión, permite su aplicación a las «vanguardias revolucionarias». Se puede decir que el fetichismo político consiste en suplantarse al sujeto histórico por una institución o partido político. Esto es resultado de una escisión entre el tiempo de la organización y el tiempo de las clases que dice representar. Dicha escisión se «resuelve» en una síntesis de poder que implica la subordinación del «tiempo ahora» al «tiempo abstracto»; es decir, cristaliza en la imagen de un tiempo vertical constituido por el tiempo del arriba (que dirige), y el abajo de las clases oprimidas





(tiempo subalterno). Como se sabe, la experiencia de la Revolución Rusa derivó en una forma de poder en la cual el tiempo del partido-estado estaba radicalmente escindido de la sociedad, y el tiempo de ésta debía subordinarse a aquel, prolongando la dominación. Esa cristalización de poder temporal entre un arriba y un abajo no podía ir por el camino de una autodeterminación colectiva. De hecho, fue su negación. La crítica a la temporalidad abstracta como modo de dominación es tema central en la concepción de Walter Benjamín de la lucha de clases y la revolución. Desde su perspectiva, el sujeto revolucionario no puede pensarse con categorías que son constitutivas de un *continuum* de dominación y de abstracciones que rinden tributo a la homogeneidad. De hecho, la crítica a la temporalidad abstracta y homogénea se puede prolongar a la crítica de la abstracción como forma de homogenización y de dominio, con lo cual estamos ante el asunto de la categoría de totalidad y de las formas de la dominación del capital. En la idea de constelación Benjamin trata de resolver la relación entre lo universal y lo particular de una manera en que la unidad ya no es algo que se encuentra en relación de subordinación (a lo universal). No se presenta en términos de hegemonía y síntesis (Benjamin, 2007, Tesis XVII). La negación de la negación, concepto clave de la dialéctica, no es una realización del tiempo universal y homogéneo sino la superación de éste. No se trata de realizar la historia; el asunto es la supresión de la historia universal como *continuum*, ya que la misma ha sido y sigue siendo la historia de los dominadores (Benjamin, 2007, Tesis VI: 26).

Desde nuestro punto de vista, dichas tesis plantean también la crítica a la idea de un sujeto revolucionario homogéneo. Puesto que el sujeto que niega es él mismo la encarnación de una temporalidad mesiánica, y tal temporalidad no es homogénea ni hegemónica, se puede decir que el sujeto

histórico es un conjunto de luchas contra la dominación del capital que constituyen una constelación.

## 2

Llegado este punto, para nuestros propósitos es necesario que nos reframamos al tema de la relación antagónica entre sistema-totalidad y emancipación, planteado por Theodor Adorno. No solamente porque ese es un tema que guarda relación con los planteamientos de Benjamin, sino porque en él Adorno desarrolla una crítica radical a la idea de sistema y al pensamiento dominante que es el pensamiento que se identifica con aquel.

Como es conocido, el pensamiento de Adorno es muy complejo y difícil de asimilar; de ninguna manera, pretendemos exponer su pensamiento en este breve ensayo, pero podemos intentar un acercamiento que guarda relación con el tema general que estamos exponiendo. Este acercamiento, se podría resumir en los términos siguientes: el «sistema» es negación de la libertad hu-



mana, y es imposible pensar una sociedad emancipada de la dominación con categorías que se identifican con él, o que son su expresión teórica e ideológica. Las categorías de identidad, síntesis y totalidad, son categorías que se identifican con el sistema, y las podemos encontrar en el pensamiento dominante en las sociedades capitalistas, así como en los planteamientos del marxismo ortodoxo. La teoría crítica es la que piensa contra el sistema y produce categorías de no identidad, las cuales son categorías de negación de las formas dominantes. El centro de la crítica reside en la negación y no en la afirmación. Pensar en términos de no identidad, significa pensar desde y a partir de lo negado en las formas sociales y en el pensamiento, es decir, pensar contra lo que es, o desde lo que está negado en la afirmación de lo existente. El pensamiento crítico está hecho para abrir las categorías de forma inmanente, y no para producir síntesis o nuevas formas de totalidad, ya que la síntesis y la totalidad implican un principio de identidad que es también un principio de dominación. De tal suerte, que el principio dialéctico de la negación de la negación no hay que entenderlo en términos afirmativos sino como herramienta conceptual para hacer estallar las formas y el sistema, para ir más allá de la totalidad. En ese sentido, un aspecto fundamental de la lucha teórica es pensar la emancipación desde la particularidad y no desde la totalidad que la niega y oprime. En Dialéctica negativa podemos encontrar una profunda argumentación al respecto. Pero veamos a continuación lo que dice Adorno, en algunas citas seleccionadas.

Desde el ángulo de la relación con el mundo burocratizado, el sistema «es la objetividad negativa, no el sujeto positivo». (Adorno, 1975: 28). Visto desde la historia del pensamiento, el sistema obedece a necesidades de racionalización burguesa (Adorno, 1975: 29). La necesidad de establecer un orden de dominación de nue-

vo tipo (burgués) se resolvió en términos de sistemas conceptuales al servicio de la identidad o de un resultado positivo, incluyendo la dialéctica (Adorno, 1975: 7-8). Es decir, que dichos sistemas (y en general la idea de sistema) han obedecido al principio de adecuación, el cual fue siempre «sumisión bajo objetivos de dominación». (Adorno, 1975: 151). Y, en esta función la síntesis juega un papel central. En toda síntesis –dice– «opera la voluntad de identidad» (Adorno, 1975: 151). Ésta (la identidad) es la «forma originaria de ideología», y su «sabor consiste en su adecuación a la realidad que oprime» (Adorno, 1975: 151).

Si bien, Adorno ve una constante del principio de identidad desde la filosofía griega, es en el capitalismo donde dicho principio se vuelve universal. El principio de identidad juega un papel central en un tipo de dominación basado en el principio de equivalencia. Al respecto, dice: El principio de convertibilidad, la reducción del trabajo humano al abstracto concepto universal del tiempo medio de trabajo, tiene su hondo parentesco con el principio de identificación. Su modelo social es el canje, y éste no existiría sin aquel; el cambio hace conmesurables, idénticos, a seres y acciones aislados que no lo son. La extensión del principio reporta el mundo entero a lo idéntico, a la totalidad. (Adorno: 1975, 150).

Queda claro que en su interpretación la identidad y la síntesis no son categorías neutrales; por el contrario, son parte activa de una relación de dominio. El concepto al servicio de la identidad implica que éste está también al servicio de la dominación, donde la particularidad se encuentra negada. Nosotros podemos agregar que, así como toda relación de dominio es lucha, aquellas son parte entonces de una lucha en el terreno de la subjetividad en la cual cumplen un papel de primer orden. El asunto se vuelve más claro si lo traducimos a conceptos y categorías más concretas, como lo son el partido, el estado, la clase, y otras

más. No se necesita mucha imaginación para poder darnos cuenta que, en términos generales, han sido concebidos en términos positivos, es decir, de identidad. Desde la perspectiva de Adorno, eso implica que están al servicio del sistema y guardan un contenido que es dominación. De tal suerte, que un cambio que pretenda ir más allá del sistema es imposible pensarlo con ese tipo de herramientas conceptuales.

### 3

La crítica a una determinada manera de pensar el cambio social necesariamente se expresa en un nuevo lenguaje, en conceptos y categorías que permiten o intentan dar un nuevo contenido a las palabras mediante

las cuales pensamos ese cambio. Las notas que hemos expuesto en este trabajo han tenido como objetivo mostrar un conjunto de palabras, nociones y conceptos, elaborados en distintos escenarios, pero que creemos forman lenguajes de una constelación que está marcada por la crisis del sujeto clásico de la revolución y la emergencia de una nueva manera de pensar la lucha de clases. Hemos tratado de integrar en esa constelación ciertos aspectos del lenguaje del zapatismo, el cual nombra de una manera radicalmente diferente al sujeto rebelde anticapitalista, al tiempo de incorporar ideas centrales de Walter Benjamin respecto a la idea de historia y de la lucha de clases, así como ciertos pasajes de Adorno donde cuestiona la idea de totalidad como centro



para pensar la sociedad emancipada y donde intenta redimir la particularidad para ese objetivo.

En lo expuesto, sin embargo, no se ha pretendido dar una argumentación para un «resultado positivo», parafraseando a Adorno; es decir, que pretenda dejar zanjado el tema. Por el contrario, nos parece que estos son temas de un proceso vivo y, por lo mismo, que están abiertos a la discusión. Si logramos colocarlo aquí planteado como tema de interés, que puede ser tenido en cuenta como parte de ese proceso vivo, nos sentiremos satisfechos. Ahora bien, hay una reflexión con la que quisiéramos cerrar el ensayo. Las ideas zapatistas de Abajo y a la Izquierda y Preguntando Caminamos,

tal como ha sido planteado por ellos, son expresiones de una idea de sujeto rebelde anticapitalista que rechaza las nociones de vanguardia y hegemonía, armadas a partir de categorías verticales y homogéneas, para pensar el cambio revolucionario. A partir de la experiencia revolucionaria de las comunidades indígenas chiapanecas y de la elaboración autocrítica de la experiencia guerrillera de las décadas pasadas, el zapatismo ha introducido la idea de un sujeto anticapitalista de carácter polimórfico y plural, el cual se caracteriza por ser el movimiento de múltiples luchas y sujetos que intentan ser un nosotros que se reconoce en la historia compartida del abajo y a la izquierda; aquí, el diálogo colectivo es un



método central en la formación de acuerdos horizontales, y de invención de espacios y un tiempo nuevo.

Dicha idea de sujeto es una manera de entender la democracia a contrapelo de la idea dominante de que ésta es atributo de la forma estado, es decir de la forma política del capital (Bonefeld, 2005), cuyo andamiaje ideológico y operativo está constituido por la ley y el sistema de partidos políticos (democracia representativa). De manera abierta, la política zapatista es un rechazo al arriba y el abajo de esa forma dominante de la política; simultáneamente, es una crítica al fetichismo de las formas, figuras y categorías, en las que la dominación se esconde, haciendo abstracción de los antagonismos de clase que son el núcleo de la sociedad mexicana y del capitalismo actual, del cual aquella es una particularización. Eso se puede apreciar, entre otras cosas, en el uso irónico de «Sociedad Civil» en los primeros comunicados del EZLN, así como las ideas ya expresadas de «Preguntando Caminamos», «Abajo y a la Izquierda»; las de «Otra Campaña», «Cuarta Guerra Mundial», y otras. Esta terminología no sólo da cuenta de la producción de un conocimiento crítico nacido y actualizado en la lucha anticapitalista del zapatismo, sino de un rasgo que le es característico: la desfetichización de conceptos, formas y categorías de la dominación del capital y del patriarcado. Entre éstos, la dupla sociedad civil-estado, democracia representativa, poder, mercado, globalización, la dupla hegemónica hombre/mujer.

Aquí, es importante señalar que la desfetichización aludida no es equivalente a una inversión hegemónica, sino que implica una lucha para superar o disolver la dominación en el «aquí-ahora». Los zapatistas han entendido que eso se tiene que traducir en palabras que expresen, juntas o separadas, la imagen del tiempo rebelde del nosotros, un tiempo que, siguiendo a Holloway (2002), se puede formular como

contra-y-más-allá-de-la-dominación. Ese es el tiempo en que se lucha por disolver el arriba y el abajo, y anticipa, de esa manera, una sociedad emancipada. A esto se le podría nombrar política negativa de la palabra. La palabra nombra lo que está siendo negado en las palabras hegemónicas, pero lo nombra como voz rebelde que surge de la «digna rabia», en un tiempo que es enfrentamiento y construcción de lo nuevo, es decir, que rompe en un aquí-ahora rebelde la voz pasiva de la derrota. Es la palabra que celebra la apertura revolucionaria del mundo. Es la palabra que trata de nombrar el rompimiento de la dominación como apertura y no como síntesis de una nueva dominación o hegemonía. En esto existe una radical diferencia o corte teórico con el canon clásico de la revolución y del sujeto. El lenguaje de este último aspira a una «realización de la historia» en términos de una nueva hegemonía (del proletariado representado por el partido de clase), expresada en un remate estatal. En el lenguaje zapatista, por el contrario, se plantea la apuesta de sacar la historia del eje de la hegemonía.

¿Habrá alguna sintonía entre la práctica y el pensamiento de los zapatistas y pensadores críticos como Benjamin y Adorno? Las tesis sobre la historia a «contrapelo» de Walter Benjamin proporcionan una imagen de sujeto revolucionario que se sintoniza con las imágenes zapatistas de la revolución. Las ideas de «tiempo ahora» y de «tiempo mesiánico», se podría decir, son de alguna manera un tiempo vivido por las comunidades zapatistas. Asimismo, la noción de constelación, que cuestiona un sujeto homogéneo calcado en la idea abstracta de tiempo, no es ajena a lo practicado en los caracoles zapatistas y La Otra Campaña. Pero también, la idea de la revolución como tiempo que rompe y saca la historia del *continuum* de la temporalidad de la dominación es algo que dialoga con la idea zapatista de sacar la historia del eje de la

hegemonía. De igual manera, la crítica al sujeto como una totalidad y a la revolución como la producción de una nueva síntesis de poder y dominación que podemos leer en Adorno, así como su esfuerzo por pensar desde la particularidad negada en la totalidad, deben ser considerados parte de ese diálogo. En ese sentido, los señalados son, siguiendo a Benjamin, algunos puntos luminosos de algo que se puede nombrar como constelación emergente de la lucha de clases, la cual, como se ha intentado de-

cir, no puede ser entendida si dejamos de lado el proceso de cambio en la subjetividad que le acompaña, así como el de la elaboración de su propia conceptualidad.

Quizás el rasgo común de esa nueva constelación es que su lenguaje expresa una lucha de carácter destotalizante; traduce el esfuerzo de descosificar las palabras, y retoma lo humano negado en las abstracciones y conceptos tributarios del sistema, la síntesis y la totalidad, como el punto de partida del cambio revolucionario.

### Notas

Una reflexión en torno a lo planteado en forma de resumen se encuentra en Tischler (2007).

«Ya en la dialéctica platónica, el instrumento lógico está al servicio de un resultado positivo; la figura de una negación de la negación fue siglos después un nombre preg-

nante para lo mismo.» (Adorno, 1975: 7).

Para una aproximación al partido y Estado como categorías de totalidad, ver Tischler (2007).

Sobre dominación, hegemonía y palabras, ver Williams (2003).

### Bibliografía

Adorno, Theodor, *Dialéctica negativa*. Taurus: Madrid, 1975.

Benjamin, Walter, *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Ediciones Piedras de Papel. Buenos Aires, 2007.

Bonefeld, Werner, «El Estado y el capital: sobre la crítica de lo político», en *Marxismo abierto. Una visión europea y latinoamericana*, Vol. 1, Alberto Bonnet, John Holloway y Sergio Tischler, compiladores, Universidad Autónoma de Puebla/Herramienta ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2005.

Holloway, John, *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*, Universidad Autónoma de Puebla/Herramienta ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2002.

Tischler, Sergio, Adorno. *La cárcel conceptual del sujeto,*

*el fetichismo político y la lucha de clases*», en *Negatividad y revolución*. Theodoro W. Adorno y la política, John Holloway, Fernando Matamoros y Sergio Tischler, compiladores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Herramienta ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2007.

Tischler, Sergio, «La memoria ve hacia adelante. A propósito de Walter Benjamín y las nuevas rebeldías sociales», en *Constelaciones*, revista de Teoría Crítica, Vol. 2, 2010, Universidad de Salamanca, España.

Tischler, Sergio, «Revolution and detotalization. An approach to John Holloway's Crack Capitalism», *Journal of Classical Sociology*, volume 12, ISSUE 2 may 2012, Great Britain.

Williams, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.







LETRAS





## Cadencia

Qué hiciste, manoché, tremendísimo desconsiderado. Nos has dejado tristes, absurdamente solos. Seguro no pensaste en lo que teníamos que hacer, en quién habría de tocar la trompeta como solo vos lo hacías, como cuando aquellas noches en que agarrabas para acá, al apartamento que tiene el Tigre, donde siempre habría de esperarte una botella de ron y dos o tres piningas, rubias, como tanto te gustaban. Y eso era solo para hacerte llegar, para que te animaras a salir de tu cuartucho, porque siempre llevabas demasiados días de no salir, de rumiar tu desconsuelo entre tanta pared meada. Y uno pensaba en vos, qué te vas a creer, uno siempre pensaba en vos y en tu trompeta. Por eso todos gritábamos como maricuetas cuando te veíamos aparecer en el umbral de la puerta, la puerta siempre abierta del apartamento del Tigre, y veíamos tu silueta recortada contra la luz intermitente del pasillo, con ese pedazo de metal asido en una mano. Porque después de dos botellas eso era lo que siempre se esperaba, que llegaras a tomarte con nosotros la otra botella que te habíamos apartado y que siempre había que esconderle al Tigre celosamente, porque ya sabés cómo es aquel, que dice venga y no para, como que la vida se le fuera a ir al fondo del vaso o entre las piernas de la pininga más fea. Y eso era solo el comienzo, el disfrute de tu aparición, porque luego de dos o tres calutazos ya estabas entonado lo suficiente para arrancarte a tocar de espaldas a la ventana sucia y desabrida,

como solo puede serlo una ventana del apartamento del Tigre, y la música nos bañaba a todos de golpe, y quedábamos con el vaso en la mano y la boca entreabierta como el más estúpido, y no queríamos que pararas nunca, manoché, que no pararas nunca, para que nunca tuviera que llegar el día en que te nos fueras y no regresaras, como ahora, tremendísimo egoísta, como ahora que te has ido y no has salido de tu cuartucho, inmensamente oscuro y mugriento. Y entonces qué nos queda ahora, decime, qué hacemos con todo este vacío forzado y la otra botella que ahora la servimos con la mirada perdida, lentamente, sin apurarla, porque abrirla es siempre recordarte a vos y tu trompeta, y uno no quiere que se acabe nunca, aunque se enojen las piningas, que qué nos importa, que se las cojan otros, que se callen la boca y dejen de decir tu nombre o cualquier estupidez, porque tu recuerdo se respeta, sabelo bien, porque las tetas de la morocha ya no saben a lo mismo desde que no estás, y las rubias ya ni vienen, para qué, si te les fuiste. Por eso ya nada es lo mismo. Por eso nadie se atreve a decir lo que todos sabemos, que ya no tiene sentido seguir viniendo al apartamento del Tigre, porque eso se sobreentiende y solo nos estamos haciendo los catruchos, dejando que la noche pase para no tener que acordarnos más de vos, al menos no de día, cuando todo es tan normal y convenientemente cotidiano. Pero que no venga la noche, no, que no se cierre el cielo y miremos por alguna ventana, estemos donde estemos, porque entonces nos entran unas ganas de ir donde el Tigre, de dejar de ver esa ventana para ver la otra, donde acostumbrabas pararte de espaldas para hacernos sentir tan grandes y a la vez tan desgraciados, porque sabíamos que nunca íbamos a llegar a tocar como sólo vos lo hacías. Y qué fue lo que hiciste, manoché, si no era para tanto. Qué te podía costar olvidarte de eso de una vez por todas. La cosa no había sido personal, sabelo bien. Me lo dijo el Tigre la noche aquella en que no llegaste, la noche que estuvo lloviendo recio, como la última vez, y tus piningas estaban que no paraban de joder, que a qué horas venías, y las teníamos a puro ron con agua, para que abundara y no tuviéramos que abrir la otra. Pero eso vos no lo entendiste, como nunca entendiste nada de lo que a todos nos parecía tan evidente, porque siempre viste las cosas de otro modo, y eso era lo que te hacía grande. Yo sí que le creí al Tigre. Al fin y al cabo estaba tan afectado el borrudo, como que se arrepentía, no sé, pero de que estaba triste estaba triste, aunque entonces no supiéramos lo que habías terminado por hacer. Porque lo que menos quería cualquiera de nosotros era hacerte daño. Vos los sabés bien. Si para nosotros eras más que la trompeta, aunque no lo pareciera. Pero quién iba a creernos si nos poníamos tan así cuando te veíamos llegar con tremendo metal, si lo primero que hacíamos era servirte un calutazo y espantar a las piningas que siempre se te abalanzaban, para que te dejaran tocar, para que te empinaras el vaso y medio las nalguearas y que te arrancarás a tocar, pimbón, que nos hicieras olvidar otra asquerosa noche para endulzarla con tus trémolos tan bien medidos, pulcros y celestiales, para que el cielo se abriera y el olor a ropa mojada se disipara con cada una de tus notas. Pero te nos has ido, manoché, tremendísimo desconsiderado. Que lo del Tigre nunca fue así como te lo contaron. Vos mejor que nadie debió

haber sabido que nadie de nosotros podría decir algo así. Por eso no entendimos por qué aquella noche saliste malatiado después que lo empujaste, que casi le tirás el ron a mi pininga, y saliste por la puerta con la mano crispada, lastimando la trompeta. Qué te creíste que había sido así. Siempre fuiste un poco marlo, eso ni negarlo. Pero dejame decirte que nunca creímos que te la ibas a creer, que semejante malentendido nos iba a dejar así, absurdamente solos, sin nada más que hacer, sorbiendo poco a poco el vaso de un ron que ya no sabe a nada, como a nada saben las tetas de ninguna morocha. Y es que siempre fuiste así, manoché, siempre fuiste así de terco hasta los cojones. Que a vos cuando se te metía algo en la cabeza no había como sacártelo y mucho menos convencerte de que habías oído mal, que no fue eso lo que dijo el Tigre, menudo gamero el Tigre, eso ni negarlo, pero de eso a que viniera y dijera así, entre risas y calutazos, que vos tocabas como Jeremy Heinz, como quien hace una tonta broma para nosotros solos, antes de que llegaras con tu trompeta, que haya dicho eso así y que una de esas imbéciles piningas lo haya traído a cuenta cuando te estaban sirviendo después de una de tus tocadas tremendas, que te hayás quedado con los ojos pegados en el entrecejo del Tigre, que te hayás levantado de golpe y hayás apretado la trompeta con esa mano poderosa tuya y lo hayás terminado por empujar, más por decoro o compasión o qué se yo, con el vaso de ron salpicando por todos lados, y que te hayamos visto salir malatiado dando esos pasos horribles en el pasillo, que te hayamos sabido así, eso no tiene perdón, manoché, eso sí que no tiene perdón. Y de nada sirvió que el Tigre le diera un manotazo increíble a la rubia, porque ya el daño estaba hecho y qué te vas a creer que tocás como Jeremy Heinz, si el pimbón ese no te llega ni a los tobillos. Vos mejor que nadie debería de saber eso. Vos y todos nosotros, que el Tigre no cuenta, que es un catrucho y además estaba bromeando, que no se refería a vos si no a mí o a cualquier otro, total a todos nos da igual, pero no hablaba de vos, sabelo, que a vos no se te puede hacer esto, que nadie de nosotros quiso dañarte nunca. Por eso no entendimos por qué eso de salir enfurecido del apartamento a mojarte bajo la lluvia que de pronto se había empeinado como siempre con la calle, esa lluvia que te seguía en cada esquina como queriendo disculparse por nosotros, como queriendo decirte que lo olvidarás de una vez, que todo era un malentendido y que allá cada vez más lejos te esperaba una botella recién abierta y las tetas lozanas de tus piningas, que una broma así es de dejarla pasar y no es para que se te meta en la cabeza tan obstinadamente como a solo vos se te metían las ideas, manoché terco, tremendísimo egoísta. Qué has venido a hacer. Para qué te fuiste y nos dejaste solos, para qué aguantaste con el semblante frío la lluvia de afuera, de allá afuera donde ninguno de nosotros pertenece, porque nosotros vivimos para esto, para el ron y el apartamento del Tigre, para vos y tu trompeta inigualable. Por eso no tenías por qué hacerlo, carajo, por eso no tenías que entrar a ese tu cuartucho maloliente a encerrarte esa noche y tocar hasta la madrugada de pura rabia, sin saber lo que hacías, haciendo salir unas notas que ni vos mismo te las creías ya, que ya estaban podridas, como podrida es la estupidez del Tigre. Para qué tuviste entonces que dejarte

llevar por tanta idea absurda, para qué tocaste incansablemente, sin parar un solo instante, durante horas y horas, hasta que la borlona se te hizo como de cera, y ya no pudiste soplar más. Para qué tiraste entonces la trompeta contra la pared, de pura rabia por no poder tocar más, por tocar como Jeremy Heinz, que era lo que el Tigre había dicho, así sin querer decirlo realmente, y te pusiste a gritar como loco y a golpear la ventana hasta que la hiciste añicos, y la sangre comenzó a correr entre tus dedos y viste que la sangre te venía bien, que había algo en la manera en que resbalaba por tu brazo que te parecía hermoso, y que eso era precisamente lo que necesitabas, que eso era lo que necesitábamos todos, porque con nuestra risa involuntaria habíamos terminado por celebrar el comentario del Tigre, tal y como te contaron, porque pensaste que nosotros también pensábamos lo mismo y que eso del ron y las piningas era solo una cruel excusa para llevarte allá frente a la ventana y oírte tocar la trompeta con cara de bobos, que hasta eso te parecía demasiado falso, y que no tenía sentido seguir siendo lo que sos, que lo mejor era ir estúpidamente hasta la cocina, con esa terca resolución que tan bien te conocíamos todos, para agarrar el primer cuchillo sucio que se te puso enfrente, semejante catrucho que sos, imbécil desconsiderado, inmenso come mierda que tenías que hacer eso, que tenías que sentarte con ese cuchillo en la mesa mugrienta de tu cuartucho y poner tu mano derecha sobre la madera, tu mano derecha, manoche, precisamente esa mano, y cortarás rabioso cada uno de tus gloriosos dedos, y con ellos tu trompeta, y con ellos a nosotros mismos que nos habíamos quedado encerrados en el apartamento del Tigre, viendo llover por la ventana, con un terror indecible en la cara sin saber por qué, pensando que quizá todo había terminado y que lo mejor era acabar la última botella con calma, no fuera a ser que regresaras, despedir a patadas a las piningas y quedarnos eternamente solos, con el recuerdo de tu trompeta arrastrándonos poco a poco a este abismo de tu ausencia, que vos nunca vas a comprender.



## **Ambigüedad de algo que se eleva**

Sembré un pájaro en la oxidada jaula de mi pecho  
Lo alimenté con lo que tenía a mano  
Un poco de dolor  
Un poco de fuego  
Un poco de hambre  
Le di a beber del agua oscura de la mentira y del odio.  
Un día que lo acariciaba  
Escapó de mis manos  
Pude ver que al escaparse maldecía con un ímpetu demoniaco  
A todo lo que estaba bajo su vuelo  
Parecía un poema más que un pájaro  
Pero costaba diferenciarlo por la altura que había alcanzado.

## **Estructura del abismo**

Intenté medir la estructura de mi abismo tirando palabras  
Con la intención de escuchar el eco de su golpe  
Pero la espera crecía y las horas se hacían diminutas  
Y el silencio era la única respuesta.  
Entonces pensé en dejar caer mis libros

Creía que la palabra impresa tendría más peso  
Pero el silencio se reía de mi espera de estatua.  
Tomé las monedas que guardaba en mis bolsillos  
Una a una las deje caer  
Y pensé que también debía lanzar el viejo carro que mi padre me  
Había dejado  
Pero antes equiparlo con mis zapatos y mis camisas  
Mis cuchillos y mis corbatas  
Mis llaves y mis candados  
Rellenar el taque de combustible con las cartas de amor que nunca envié  
Pero el silencio se erguía y su rostro no mostraba cansancio.  
Recordé a mis muertos  
Caerían con tanta rapidez que pronto  
Alcanzarían a mis palabras  
Su peso es algo que tiene doblada la columna de mi recuerdo  
Pero el tiempo crecía como un árbol de frutos que nunca maduraban  
Y con tristeza  
Con una que hacía que me temblaran los huesos  
Tiré los besos que mi madre había depositado en mí frente  
Las caricias que mi mujer tatuó en mi pecho  
La sonrisa de cristal que me había entregado mi hijo.  
Y el silencio se ensanchaba como un mar abrazado por ríos nuevos  
Al final  
Como última salida  
Decidí tirar mis huesos  
Y los fui tirando  
Uno a uno  
Uno a uno  
Con la intención de medir el abismo en la caída  
Pero aún siguen cayendo.

### **Hay días que me canso**

Hay días que me canso de andar  
Y para disimular el camino terrestre  
Me convierto en pájaro  
ya en el aire, cuando estoy en lo más alto  
Me acecha el vértigo más humano  
Me acecha la tristeza más alta.  
Hay días que me canso por todo  
Por extender la mano, recoger el pie  
Barrer las palabras que ayer dejé caer al suelo mientras hablaba de más.

Sucede que hay días que me canso de andar  
Y entonces me niego a mover la mirada, la sola punta de los dedos  
Y la muerte se acerca en confianza y me dice:  
¡Qué comodidad! ¡Qué envidia! ¡Hay días que también me canso!  
Y entonces me canso de estar quieto  
Y salgo a saludar, extendiendo la mano,  
Me sacudo las palabras, el amor, el odio  
Y me vuelvo más humano en cada paso  
Más hombre en cada tropiezo.  
Hay días que me canso de andar  
Pero muevo los pies para alcanzar un nuevo tropiezo,  
Hasta que al fin se acaben estos días  
Hasta que al fin se cansen estos días.

### **La primera piedra**

Es sencillo  
Tira la primera piedra y desfigura mi camino.  
Ahora llama al pueblo  
Para que también se crea libre  
Para que con su canto de fracasos  
Amortigüe mi tormento  
—Ahora que estoy libre de pecado  
Seré el verdadero verdugo—  
Lánzame otra piedra  
Yo nací para cargar con su peso  
Masticarla  
Y del polvo levantar mis ciudades interiores.  
Ya no confías en los hombres  
Porque te han encerrado en la habitación donde nacen las pesadillas  
Pero esta vez descansa, sí,  
Hazlo como los que duermen sin saber que están despiertos  
Como si la luz no fuera una blanca sombra galopando sobre tus parpados.  
Tira la primera piedra  
Arranca la duda de tus manos  
Para que con ella edifiquemos mi ciudad perdida.

### **Deshojar al hombre es un acto de amor**

Deshojar flores es hermoso  
Ver como se ahogan sus frágiles miembros en el naufragio de las manos



Sentir su fragancia marchita  
Último perfume que abraza a nuestros muertos.  
Deshojar flores es trabajo del destino  
Que marca con su vaivén de designios el corazón de alguna niña indecente  
–Me quiere, no me quiere.  
Piensa en el amor  
Cuando comete un asesinato colorido y fragante.  
Deshojar al hombre sería un acto de amor  
Sin duda  
Porque sus ensangrentados pétalos están cubiertos de espinas  
Su aroma luego sería un suave perfume a la conciencia.  
–Me quiere, no me quiere.  
Repite la niña con su sonrisa funesta.  
Mas no sabe que los hombres marchitos  
A veces aman más desde el recuerdo.

### **Vengo de una ciudad**

Mi madre era una ciudad sin luces ni señales  
Donde un día  
Un hombre insensato  
Bajó con su maleta llena de vacíos  
Con los que construiría la casa que nunca había soñado.  
Y las paredes se fueron levantando  
Polvo sobre polvo  
Como quien dice ladrillo sobre ladrillo  
Construyendo fantasmas como  
Quien nunca hubiese soñado.  
Y la ciudad  
De la cual he nacido  
Tiene un templo en ruinas  
Donde cada día hago mis oraciones  
Para que todo se haga pedazos.  
Vengo de una ciudad sin luces ni señales  
Que es como decir que vine sin haber llegado.

### **Volver a la infancia**

Deseo volver a la infancia  
Para ocultar en sus jardines  
El peso de los oscuros tesoros que he encontrado.

Dejar ahí las pesadillas  
Para que sueñen y se olviden de su nombre  
De su imagen quebrantada en los espejos.  
Deseo volver a la infancia  
Y devolverme la inocencia que perdí  
Llenarme de palabras blancas.  
Deseo volver  
Porque veo en este camino  
Cada paso quebrantado y en ruego  
Cada sueño que se ahoga en la corriente.  
Y volver a los jardines perdidos  
A los recuerdos extraviados  
A la calle aquella que no existe  
A lo que se me fue sin pedir permiso.  
Y eso que duramente es oasis de mi desértico camino  
Infancia, deseo encontrarte  
Para poder morir contigo.

### **Me piden**

Me piden que sea responsable  
Que salga a buscar el pan  
Y que no regrese con la cesta llena de piedras blancas  
Con las que me alimento.  
Me dicen que sea bondadoso  
Y es porque no me han visto poner sobre la mano de los hambrientos  
Mi «pan nuestro de cada día»  
El que comparten duramente sobre mi espalda  
Y que duele tanto como morder el hambre.  
–No seas malo– me insinúan  
Aquellos que me guían hacia el abismo  
Los mismos que me enseñan geografía trazando el mapamundi  
Con impuras líneas blancas.  
–Estudia, no te quedes hueco– me aconsejan  
Mas no saben que inspirado en Newton estudio mis caídas  
El abismo sin fondo en dónde he cosechado mis pasos.  
Mi dicen una y tantas cosas  
Pero voy caminando con la firmeza de quien hace unos segundos ha caído  
Por culpa de una pesada corona de fracasos.

**Pan de cada día**

*Our fathers wrung their bread from stocks and stones*

**Robert Lowell**

No sé si la piedra fue antiguo alimento  
O el justo pan de cada día  
Pero veo a mi padre, viejo en su andar  
Y le pregunto:  
¿Cuántos dientes sacrificaste por permanecer vivo?  
¿Con cuántas lágrimas mojaste esas piedras para ablandarlas?  
Yo te regalaré una dosis de olvido padre  
Una suave imagen anidará en tu memoria  
Entonces soñarás con manjares  
Con un desierto en medio de algún oasis  
Para que no olvides tus raíces.  
Te acobijarás bajo mi sombra  
Ya que vendiste la tuya en aquella larga noche  
y ahora el sol parece ser para siempre  
¿Cuántos dientes sacrificaste padre  
Para olvidar por siempre tu sonrisa?



1

en la noche que agitan los murciélagos  
echas de ver la invisibilidad  
eres una cepa de disonancia  
que crece en un costado del vacío

te expresas con la sombra  
esa tinta corrida  
por la lluvia que cae de las manos  
tu alma es como papel de arroz

absorbe el sinsentido  
la radical ausencia del estar  
deja ya de gritar de poner orden  
tu voz es solo un eco

2

con una excavadora anaranjada  
han abierto una tumba en el cascajo  
cuentan chistes azules los obreros  
que los muertos no entienden

insepulto y a pleno sol subrayo  
lo que nunca leerán en ambos mundos  
antes evitaba los cementerios  
pero ahora no me pierdo una tumba

## 3

cuando nada te debe sorprender  
la noche se cuartea como un huevo  
el día saca el pico  
se deshace de todas las membranas

si niegas la belleza de la muerte  
te quedarás sin ganas de vivir  
hasta la luz se tensa  
y se convierte en cáscaras de sombra

antes de reventar por el nudo más fuerte  
ser puntada en la manga del abrigo  
el pan celeste en buche de gorrión  
para nacer es preciso morir

## 4

los soldados en fuga  
irrumper en la página  
que ni siquiera es verde  
ni tiene la apariencia de trinchera

como no estoy a cargo  
los dejo refugiarse de su miedo  
larga vida a los cuarteles sin diana  
en paz consigo mismo

donde el mendigo duerme  
a pesar del sosiego  
su luz solo cruzada por la sangrienta  
paloma de la paz

5

cuando una cosa sueña  
digamos una silla con tres patas  
un cuchillo que se niega a la sangre  
una sombra arrastrándose en la nieve

alguien corre la voz  
en el barrio con que das extraviado  
cuando todo el mundo abre sus paraguas  
llenos de flores bíblicas

deja por un instante de llover  
las palomas se embuchan el paisaje  
se derrama el vino con pasos de marinero  
y a las ventanas les da por volar

6

solo una flor ilumina la noche  
con tu aliento la apagas  
y quedas a merced de las astillas  
de lumbre que no laceran la piel

pero dan el escozor de una imagen  
seis estambres que siguen humeando  
son los nervios de la primavera  
solo afuera amanece

el agua tiene prisa entre los sauces  
adentro la noche se aferra a todo  
la esperanza se traba en las raíces  
nada va a florecer de otra manera

7

nadan en el reflejo  
de una torre art nouveau  
cinco paticos que no se aventuran  
más allá de la estela maternal

los borrachos contemplan  
con sus miradas huérfanas  
hubo un tiempo en que todo estaba sucio  
la sed sabía a rana

el fuego olía a plumas de gallina  
llegaba al portal el viento enfangado  
como me daba cuenta de esas cosas  
aquí las paso en limpio

## 8

algo de ti sin querer sale a flote  
termina en esta playa de agua dura  
y la profundidad a flor de piel  
donde la madre arrea a sus dos hijos

cuando cae el domingo del obrero  
con las cuerdas de sueño sin atar  
uno crece a la zurda a buen resguardo  
la sombra le da asma la aritmética

y cabe en el bolsillo de las llaves  
otro crece al derecho en extramuros  
recita a todos la tabla del seis  
es cuadrado y revienta las camisas

## 9

el girasol marchito  
que floreció sin que nadie lo viera  
¿tuvo una vida inútil?  
con una bala junto al corazón

con el plomo cuajándole la sangre  
hizo su vida theo  
ser en sí y para sí  
sin el reflejo en las aguas del otro

¿será una vida plena?  
vincent también se disparó en la angustia  
y se quedó morado  
en medio de un campo de girasoles

**10**

la transparencia se sienta sobre mí  
sus caderas redondas como elipsis  
la abstracción de sus piernas  
rizomas en el centro del torrente

son la piedra de toque la evidencia  
pero busco sus pechos por si acaso  
la inclinación izquierda y el lunar  
confirman mi lugar en el vacío

hay que sumar a la dulce ecuación  
la espuma que se demora en el pubis  
no sabiendo qué hacer  
no queriéndose ir sin preguntar

**11**

nieve azul de renoir eso es tu cuerpo  
recostado en su sombra  
que se traza con rayas de crayón  
tu alma de manzana

con una sola hojita  
que bien podría sonsacar al viento  
me muerde esa manzana  
más bella que un desnudo de renoir

aunque no sepa azul  
ni acaricie con pelo de camello  
solo ternura en llamas  
que atiza la corriente de penumbra



**12**

con el alba en su tinta  
se cuele la ciudad por los visillos  
la paloma que durmió en una antena  
da pico en la señal

y el tráfico se encrespa  
con la primera ambulancia solar  
jadea la ciudad como bulldog  
en fe domesticado

al pie de su bozal se forma un pozo  
y se tensa la cadenita plástica  
con sus doce eslabones flor de lis  
ni siquiera al silencio ladraría



**Ya no nos conoceremos**

**I**

Hiciste infinitos círculos  
con la inocencia de deshacer las periferias  
imposible unir en el mismo fuego  
el borde de las cosas  
creaste reglas para asaltar la tranquilidad  
trampas para atrapar la presa  
sin matarla  
sin agonía  
sin misterio  
ninguna sangre se derrama en tu nombre  
la asepsia en los gestos  
lo mecánico que se repite  
confundiendo distancia y cuidado  
nada fuera de lugar  
ningún fluido que corra calle abajo

**II**

No sé qué dijiste de la muerte  
la sincronía de los grillos apagó tu voz  
lenta, mansa  
un marsupial en su madriguera  
eras como estar en un país ajeno  
rancio de tanto decirlo  
yo tracé tu rostro  
la hora en que supe  
que había que rondarte  
ser perro cimarrón  
si quería llevar tu crudeza así entre los dientes  
algo de tu fragilidad me detiene en seco  
como si desgajarte fuera premio

y la simpleza de tu pulpa  
al final chorreara sobre las cosas.

### III

Fue el verano  
que descubriste que un gato también es un amor  
que deshacerse del líquido viscoso del insomnio  
es una tarea cotidiana  
que golpea el rencor de alguien que amaste  
que ninguna palabra crea lo que ya no existe

rueda todo el verano afuera  
su agua de lluvia en cántaros inútiles  
una voz de otro lado  
tan parecida al recuerdo  
cómo deshacer el maullido  
cómo aprender a nombrar de nuevo  
si hay una pulsión que dice  
nunca  
si hay secretos a voces  
juegos de té y miel de mediatarde  
y hay un domingo que aprendiste  
que un gato es un amor  
y cuelga entre los colmillos de la mansedumbre

### El sendero de los cuarzos

Avanzábamos por el bosque  
los bolsillos cargados de piedra  
debimos pegarnos a las rocas  
ser líquenes  
una simbiosis que nos intuya vivos  
otras formas de la resistencia  
dijiste  
mientras te miraba ir hacia el mar

después juntamos tesoros para nuestros castillos de sal  
una pinza de cangrejo  
caracoles rotos  
todo el reflejo del sol entre los dedos  
las desplomadas alas de las gaviotas

A la orilla lave los cristales  
en cuclillas recé  
«todos los muertos son nuestros muertos»  
con la misma ansiedad con la que se mira lo inmenso  
también la arena esconde el polvo del pasado

volvimos descalzos a lamernos en los labios las palabras que no dijimos  
esa costumbre tan nuestra de callar el tiempo  
de fingir que no volveríamos a las esquinas del cuadrilátero

uno a uno lanzamos como promesas  
los cuarzos al mar  
para devolverles su enigma

anohecía  
y callados atravesamos una playa a la que no volveremos

Todo sucede siempre por primera vez

### **Secuencia**

abriste la mano para que un pájaro  
olvidara su nido  
con la punta de los dedos estirados  
tu mano tenía la grandeza de los árboles  
fuiste subiendo como el ruido del verano  
trepando  
olvidando tus lugares comunes  
la atormentada repitencia  
¿qué significan esos gestos vacíos?  
¿qué son estos ojos espantados  
ante la inmovilidad de los días?  
los caracoles han avanzado en su camino de sal  
se ama lo que se destruye  
toda secuencia del abandono  
empieza por decir la soledad  
y termina por saber a quien no llamar  
cuando la noche se estira sobre los párpados secos

ibas a decir la verdad  
ibas a atravesar la soledad

como un canto vacío  
ritual de romper el silencio  
solo para evitar escucharte vivo

pero no se puede romper el espanto  
con la misma mano con la que se acaricia

descascararse es una virtud

### **Desandar los pasos**

sangraste  
y por tu sangre  
gemían todas las flores del otoño  
tu manto de girasoles golpeando contra el mismo espejo

¿a qué le llamaste paciencia?  
andaba tu noche buscándote los ojos  
que dejaste cerrados  
como pidiendo que el tiempo se quedara quieto  
la arena se escondía de tus vientos  
para no desgranarse en formas inútiles  
y todo giraba  
hasta que abriste los ojos  
y extendiste las manos

### **Oración**

*Madre: es tu desamparada criatura quien te llama*  
**Olga Orozco**

sálvame Madre  
de ser quien soy  
de mi hambre constante por un son que no me pertenece  
de los muertos que quieren su venganza en el revés de la noche

sálvame Madre  
cualquiera sea el sitio que habitas  
tengo los ojos llenos de cenizas  
para acostumbrarme a andar las sombras

di mis huesos a amantes tibios hasta el aburrimiento  
que agrandaron heridas con la misma pasión con la que amaban  
yo no sé cuidarme del amor de los hombres  
esta tristeza que sube como caracoles  
tiene casa en mi sangre

he quedado huérfana de toda espera  
me hice mujer a mi imagen y semejanza

sálvame de haber querido ser otra  
y quemarme las alas en cielos ajenos  
sálvame  
de esto que no tiene nombre  
de andar desnuda demasiado tiempo  
vistiendo trajes de emperadores

sálvame de no poder conjurar mi propia sed  
de ser el hueco donde retumben otros lamentos  
de andar con demasiada prisa y no encallar  
de quedarme en árboles enanos

sálvame  
de las distancias precisas  
de decir la verdad cuando haya que mentir  
de ser dadora inútil

sálvame Madre  
me quedé niña lamiendo secretos

ahora necesito  
la piel tensa de las serpientes  
y mi olor para reconocirme entre los vivos

## **Historia de una silla**

*Sobre un cuadro de N. Loüet*

Imagino que puedo decirte tu nombre  
porque del mismo río hicimos destino  
evoco a los muertos de las orillas  
para reconocernos en su mirada

pero los muertos no tienen ojos  
y apenas parpadean el viento les llena las cuencas de recuerdos

«Este era el color de tu espalda cuando moría el verano»  
«Así doblabas hojas sobre hojas al final de la jornada»  
«Qué linda era tu mueca cuando veía el sol»  
y se cuentan lo que vieron a lo largo de los días

Nada tendrá sentido si me quedo quieta  
y por eso preciso mirar y mirar  
la ceguera es el privilegio  
de los que traen la virgen caricia del tiempo  
todo lo conocen porque no conocen nada  
y lo pueden inventar

Capa sobre capa se desvanece la memoria  
no intentes reconocer a los muertos  
te digo  
llevan nuestra forma para persuadirnos  
de que el paraíso era cierto  
pero ya los ves  
deambulan y buscan las ausencias  
para colarse entre las cosas  
y obligarnos a nombrarlos de nuevo  
en todo están  
llevan nuestro presente  
y llevan nuestro pasado  
como una vieja silla olvidada  
en el asolado patio de la memoria  
la invitación a sentarse y no volver  
de los huecos del tiempo

### **Todo cuerpo es una casa que se derrumba**

Todo cuerpo es una casa que se derrumba  
una destrucción que crea  
herimos la superficie que absorbe la tinta  
sobre todo origen  
el principio del caos  
la abolición de los finales  
apogeo y ruina

irrumpen en los paisajes conocidos  
romper  
romper  
romper  
nada que nace viene solo de la vida

### **Mi casa era la ausencia**

Mi casa era la ausencia  
y yo construía mi casa  
agrandaba las habitaciones  
fingiendo estar tan cómoda  
limpiaba los restos de una feria  
por los cuartos globos, dibujos, guirnaldas  
multiplicaban una algarabía ajena  
las paredes eran frágiles  
las patitas de los insectos  
y sus alas buscando luz  
sonaban como papel

afuera todo se extinguía  
pero como mi casa era la ausencia  
lo mismo daba que fuera el fin de los tiempos  
o la marcha de las avenidas  
que no llegaban hasta mi casa

### **Fronteras**

Con una tiza  
dibujás los límites  
para extender las fronteras de tu cuerpo

Ahí donde está la quietud  
nace la podredumbre  
hacés canales para drenar la ausencia

un día  
la noche  
y otro día  
y otra noche



vivir es una continuidad triste  
un pasatiempo doloroso

desembocás en tus ríos  
a contramano las heridas  
bordan los caminos nuevos

cancelás el deseo  
tu propia ciudad abierta al sol  
como una fruta lista para cortar

todas las luces artificiales  
encandilan los espacios vacíos  
completa y tuya  
la ciudad crece  
dormís en el paraíso trunco  
de sus lagunas inmóviles

un día la ciudad se incendia  
un día la ciudad queda tapada por el barro  
un día terremotos, tsunamis

toda tragedia obliga a revisar los escombros  
a pasar la topadora  
a volverte infértil

un día tu ciudad se quema

pronto la naturaleza hace casa de nuevo

con una tiza dibujás tus límites  
para expandirte las fronteras





DEBATE



# Narco-novelas, maro-películas y maro-series: ¿un nuevo género en la ficción audiovisual?



---

Willian Carballo

---

**Escuela Mónica Herrera de El Salvador  
y Universidad Abierta de Cataluña**

La comparación puede resultar odiosa, pero tiene sustento. Desde los años noventa, y sobre todo en el nuevo siglo, Hollywood y las grandes industrias culturales latinoamericanas —llámese la colombiana y la mexicana— llevan bebiendo con goloso entusiasmo de la inspiración que nace en los manantiales del narcotráfico. Desde *Sin tetas no hay paraíso* hasta *El Patrón del Mal*, pasando por *El Señor de los Cielos* o *El cartel de los sapos* y una larga lista de películas y series gestadas en el vientre de

Hollywood, como *Contrabando o Breaking Bad*, estos materiales audiovisuales han retratado a grandes capos de la mafia latina, a las mujeres que —casi siempre— pintan como sus adornos y a toda la ostentación, derroche, crimen y sangre con la que revisitan sus vidas. Lo narco penetró las tramas y se enquistó en sus guiones. Aparecieron las narco-novelas, las narco-películas y las narco-series. O como sintetizan algunos que aglutinan en un solo concepto todos esos prefijos: apareció la narco-cultura.

Sin embargo, desde hace más o menos una década, y con especial énfasis en el lustro más reciente, unos personajes me-

nos glamorosos y de piel tatuada les han empezado a disputar terreno –o por lo menos a hacer compañía– a los personajes con grandes cadenas de oro y sombrero que gobiernan a fuerza de sobornos y metrallata el norte de México o a los jóvenes millonarios que derrochan plata y coca por toda Colombia en la ficción. Se trata de los pandilleros centroamericanos. O las maras, para llamarlas por su nombre propio.

Ahora es común que esos hombres –y en menor medida mujeres– con cuernos tatuados en la frente y enormes números identitarios de tinta en el rostro figuren en variedad de tramas. Jóvenes morenos, rapados, de ropas holgadas y machete en mano, casi siempre de la Mara Salvatrucha o de alguna con nombre ficticio, pero muy parecido, que aparecen ahí donde el director o el guionista urge de un villano latino. Son los coprotagonistas que le hacen el trabajo sucio a los narcos en la producción colombiana *El Capo 2*, por ejemplo. Es la presidiaria más carismática de una cárcel en el seriado de Telemundo *Enemigo Íntimo*. Son los villanos recurrentes en series estadounidenses como *The Shield*, *Elementary* y *CSI Miami* o los protagonistas absolutos de una sub-industria cinematográfica mexicana más pensada para televisión que incluye títulos como *Mujeres Mara*, *Destino Mara* y *Cuatro Maras*; y de algunas otras obras de ese país con ambiciones más estéticas, como *Sin Nombre* o *La vida precoz y breve* de Sabina Rivas. A todas esas hay que sumar una colección de recientes películas guatemaltecas y salvadoreñas (*Cápsulas* o *Malacrianza*, por citar un caso de cada nación) que también han tocado directa o indirectamente el tema; pero que, por no tener el impacto internacional de las industrias antes citadas, se dejarán por fuera acá para usarse en futuros análisis.

El fenómeno, como se aprecia, tiene ya una importante presencia internacional. Partiendo de esa premisa, en este texto busco explicar cómo, en la medida que la

realidad social de las pandillas centroamericanas se expandió por otras regiones, los guionistas de cine y televisión de varios países comenzaron a ver a los miembros de maras y todo su simbolismo (lo mare-ro) como una oportunidad de refrescar su imperiosa necesidad de incluir a tipos malos en sus tramas, ya saturadas de mafiosos mexicanos o colombianos. El argumento central es que, aunque los narcos siguen mandando en las historias de crimen y drogas, la presencia cada vez mayor de personajes mareros en películas y series puede estar dando paso a una naciente industria a la que bien podríamos llamar de «maro-novelas» o «maro-películas». Una corriente sobre la cual, no obstante, ni siquiera nos hemos empezado a hacer preguntas sobre sus implicaciones culturales.

Para desarrollar el tema, recorreré primero el concepto de «lo narco». Luego me centraré en las maras y en «lo marero». Y una vez ambos puntos estén claros, entrelazaré similitudes y estableceré diferencias que permitan apuntar al objetivo descrito en el párrafo anterior.

### **Del narco a «lo narco»**

¿Qué es «lo narco»? De forma paralela a la expansión del tráfico de drogas en América Latina, apareció lo que varios autores dieron por llamar narco-cultura. Desde Colombia, Rincón (2009) la describe como una cultura del todo vale para salir de pobre, una afirmación pública que equivale a decir que para qué se es rico si no es para lucirlo y exhibirlo. Mientras Faciolince (en Santos, Vásquez, & Urgelles, 2016) puso en el centro el exhibicionismo del dinero de una sociedad que se dejaba encandilar por el exceso narco.

En México se percibe el fenómeno de forma parecida. Como aportan Maihold y Sauter (2012): «La narco-cultura [...] se ha ido formando a través de sus actores sociales que se ubican preferencialmente en

la región norteña del país y, gracias a los procesos de migración hacia los Estados Unidos, se ha logrado expandir de tal forma que su capacidad de poder proporcionar elementos para la búsqueda de identidades no debe ser subestimada» (p. 65).

Algunos autores, como Becerra (2018), consideran que prevalece una ambigüedad en el uso del término. A su juicio, se emplea tanto para referirse a expresiones artísticas —como la letra de una canción o una película sobre narcotráfico—; o bien como un estilo de vida principalmente de narcos o de quien pretende ser como ellos. En palabras de Astorga (2014, en Becerra, 2018): hay una distancia entre los traficantes reales y su mundo y la producción simbólica que habla de ellos tan grande que no parece

haber otra forma, actual y factible, de referirse al tema sino de manera mitológica.

El periodista y escritor colombiano Alexander Prieto (2006), en una serie de artículos para El Centro Virtual Cervantes, reflexionó en torno al prefijo «narco». El autor recuerda que este no debería estar relacionado con «drogas» sino con «sueño», dada su procedencia etimológica. No obstante, su asocio con el tráfico de sustancias ilícitas ha llevado a que muchos lo vean como un prefijo culpabilizador y despectivo para señalar todo lo relacionado con el narcotráfico y sus influencias. Pese a ello, agrega, en ciertas regiones de América Latina y en varias áreas de la cultura, este prefijo ha sido redefinido por pintores, escritores y músicos para alejarlo de sus ca-



racterísticas negativas y para usarlo como un símbolo de identidad cultural. Surgen así las narco-películas, los narco-corridos, la narco-arquitectura, las narco-telenovelas y muchas palabras compuestas más.

Prieto, citando al crítico y profesor de la Facultad de Ciencias Humanas de la UABC-Mexicali, Hugo Méndez Fierros, propone entonces diferenciar entre «lo narco» y «el narco»: Lo narco no es, precisamente, el narco. Lo narco es lo que sobre el narco se imagina. Lo narco es la representación social reconstruida a partir de la emanación de sentido en torno de usos, costumbres, ritos y prácticas de los que comercian con drogas ilegales, asegura. O como puntualiza Rincón (2009), lo narco es también una estética, que cruza y se imbrica con la cultura y que hoy se ma-

nifiesta en la música, en la televisión, en el lenguaje y en la arquitectura, entre otros terrenos.

En resumen, entenderé el concepto en el mismo sentido que Rincón, Prieto y Méndez: lo narco es la representación que se construye en torno a los narcos y que se manifiesta a través de producciones culturales populares. Elementos a los cuales les podemos agregar el famoso prefijo para darle vida así a los narco-corridos musicales, a las narco-novelas y a las demás construcciones artísticas.

### **¿Qué hay de «lo marero»?**

Siguiendo esa lógica, ¿podría, entonces, hablarse de la existencia de «lo marero»? Primero, vale la pena contextualizar





brevemente este fenómeno social. Las maras son agrupaciones formadas mayoritariamente por jóvenes (aunque los fundadores ya son veteranos entrados en años), quienes comparten una identidad social que se refleja sobre todo en su nombre, interactúan a menudo entre ellos y se ven implicados con cierta frecuencia en actividades ilegales; compartiendo una identidad que se expresa mediante símbolos y gestos, además de reclamar el control sobre territorios o mercados económicos (Savenije, 2009).

Sobresalen dos bandas: la Mara Salvatrucha y el Barrio 18. Las dos nacieron en California, Estados Unidos, en barrios habitados por inmigrantes latinos. Sin embargo, pronto se afincaron también en Guatemala, Honduras y El Salvador; esto luego de que el país norteamericano deportara hacia Centroamérica, a principios de los años noventa, a cientos de jóvenes y adultos con antecedentes penales que pertenecían a pandillas. De regreso en sus tierras, estos retornados se encontraron con jóvenes en pobreza, excluidos y pertenecientes a familias desintegradas, algunos de ellos ya integrantes de pequeñas maras o grupos callejeros locales, adolescentes que resultaron ideales para reclutar e incorporar a las dos grandes agrupaciones californianas (Cruz, 2014).

Desde entonces, las maras fueron creando su propio estilo de pandilla. Este incluía algunas importaciones desde Los Angeles, más otras tropicalizaciones creadas por los jóvenes locales que vieron en aquellos deportados un modelo que primero estaban dispuestos a imitar y luego a superar. Este estilo incluye ritos violentos de iniciación, simbología (tatuajes, grafitis, numerología), una forma de vestir, andar y hablar y una producción cultural propia, como la creación y difusión de raps y dibujos.

Para reproducir ese estilo tuvieron por cómplices a los medios de comunicación.

Los periódicos y noticieros de televisión fueron importantes para dar a conocer sus símbolos, pues los mareros aprovechaban las cámaras para visibilizarse como diferentes del resto de la sociedad (Marroquín, 2007). Así, «(auto) convertidos en rehenes de su propia fotografía y reportaje periodístico, los integrantes de la mara buscan desesperadamente llenar los requisitos del criminal más buscado, de la peor pesadilla mediática» (Reguillo, 2007, pág. 320). El resultado fue la creación y popularización de la categoría de «lo marero». La sociedad, los medios, la gente en los barrios y colonias hablaba de ese término, aunque quizás sin estar del todo conscientes de su significado.

Siguiendo la lógica antes desarrollada sobre «lo narco», «lo marero» puede definirse como la representación social reconstruida a partir de la emanación de sentido en torno de usos, costumbres, ritos y prácticas alrededor de esos grupos mayoritariamente de jóvenes centroamericanos pertenecientes a las maras. Parafraseando a Prieto y a Hugo Méndez: lo marero es lo que sobre las maras se imagina.

Lo marero, así como lo narco como modelo cultural, está en el cine, en la literatura, en la televisión, en los cómics, en el periodismo o en los videojuegos, dando vida a términos como las maro-películas (filmes que giran en torno a estas bandas) o los maro-corridos o maro-raps (que narran sus hazañas e instigan a los rivales con letras crudas y violentas). Pero, a la vez, está también en quienes consumimos esos productos y en la forma en que les damos sentido a partir de nuestras mediaciones. Parafraseando a Rincón (2013), no se trata de un concepto ético sino estético. No es —como lo narco para el caso de Rincón— una crítica ni una celebración, no es un término bueno ni malo; solo es. Lo marero y sus complementos (maro-estética, maro-películas, etc.) es solo un fenómeno enraizado en los últimos años en las sociedades



del norte de Centroamérica, pero que ya ha empezado una expansión por otras latitudes. Y como tal, sin encasillarlo desde una óptica ética, hay que simplemente estudiarlo.

**«Lo marero» en las industrias  
mexicanas, estadounidenses  
y colombianas**

Esa expansión por otras sociedades es clave para entender el fenómeno cultural. En la actualidad, la «marca» mara tiene presencia en varios países latinoamericanos e, incluso, en algunos europeos como Italia y España (Savanije, 2007; Wolf 2017; Sulbarán & Valencia, 2021). La constante migración de centroamericanos hacia Estados Unidos ha sido su principal impulsador para que llegaran a, por ejemplo, México. Ahí se les encuentra, sobre todo, en zonas fronterizas con Guatemala, pero ya hay indicios de la presencia de sus miembros en la capital del país azteca (Squires, 2018). Además, en Estados Unidos continuaron su desarrollo. De hecho, tuvieron presencia ya no solo en California, donde nacieron, si no que también se crearon células en estados como Nueva York o en la zona metropolitana de Washington. Ahí, han sido usadas para estigmatizar a los migrantes en general, como hizo el expresidente del país norteamericano, Donald Trump (Long, 2018).

Tal expansión de la marca mara —insisto en «marca» porque, aunque parte de la prensa y gobernantes asegura que tienen comunicación y dependencia organizativa, muchos académicos optan por hablar solo de una afiliación simbólica— terminó por impactar en las industrias culturales de estos países donde hoy tienen presencia. Así, lo marero no tardó en llegar a Hollywood (Estados Unidos), al mercado audiovisual mexicano e incluso al colombiano. A partir de los años 2000, he logrado contabilizar al menos 40 piezas culturales producidas en esos países, solo entre películas, series

y telenovelas, en las que se incluyen personajes pandilleros o en las que estas agrupaciones son protagonistas o coprotagonistas de toda la trama. Y como lo dije antes, es en el último lustro cuando se concentra la mayoría de estas obras.

Para el caso de Hollywood, este fenómeno se observa sobre todo en series policíacas. Casi siempre ambientadas en Nueva York, Miami o Los Angeles, donde hay muchos hispanos, estos dramas terminan por incluir personajes latinos como villanos. Y es ahí cuando son útiles los mareros. En *The Shield*, por ejemplo, son una pandilla en guerra contra los narcos mexicanos y contra la policía; y en *Elementary* chocan con una agrupación de raza negra. Además, son los enemigos estelares o muy necesarios en películas estadounidenses como *We die young*, *Triple 9* y *Crank: alto voltaje*, entre otras.

Por su parte, siempre en Estados Unidos, pero producidas por televisoras dirigidas a públicos hispanos, como Telemundo, muchas novelas centradas en narcotráfico les han dado bastante protagonismo en los últimos años. Sobresale *Enemigo Íntimo*, en la que la pandillera La Puma es una salvadoreña perteneciente a la Mara Salvatrucha que sabe rapear y dar protección dentro de las rejas a quien le cae bien; *El Recluso*, miniserie en la que son uno de los grupos que dominan en una cárcel; y *El Señor de los Cielos*, en la que se encargan del menudeo y del sicariato, al servicio de los capos de la droga.

En México han aparecido en series como *La Familia Peluche*, en tono de humor; y en los dramas *La Rosa de Guadalupe* y *Mujer: casos de la vida real*. Aunque lo que más sobresale es la existencia de estudios cinematográficos que se dedican desarrollar guiones sobre maras, en los que casi siempre cuentan en tono dramático los problemas que llevan a los jóvenes a enrolarse en estos grupos y toda la violencia que viven dentro de ellos. De este tipo de piezas

destacan *Victorio*, *Mujeres Mara*, *Destino Mara* y *Cuatro Maras*, pensadas más para el mercado de televisión y los videos que para la gran pantalla.

Y finalmente, en Colombia fueron incluidas en una narconovela muy popular: *El Capo 2*. Acá, aunque en un principio rivalizan con la mafia de drogas de ese país, pronto se vuelven sus socios cuando los narcotraficantes sudamericanos se establecen en Miami, Estados Unidos, y requieren de quien les haga el trabajo sucio en las calles.

### **¿El nacimiento de un nuevo género? Conclusiones y nuevas preguntas**

¿Se puede hablar entonces de un nuevo género? Sí, pero muy incipiente aún. Naciente, digamos. Las maro-novelas o maro-películas ya existen, así como existen las telenovelas, series o largometrajes de ficción sobre narcotraficantes colombianos y mexicanos. Como se vio, se pueden ubicar en las mismas industrias aztecas o sudamericanas, o bien en Hollywood o en las televisoras hispanas de Estados Unidos, donde son cada vez más comunes filmes enteros sobre estos grupos o, bien, series en las que se les da papeles sumamente necesarios para hacer avanzar las tramas, en especial, como villanos.

Sin embargo, su presencia en número y popularidad es todavía un pequeño alijo en comparación con el pesado cargamento que representa la ficción basada en las mafias latinas dedicadas al tráfico de drogas. Además, «lo narco» parece tener ese encanto de la vida ostentosa que mencionaba Rincón (2009); algo que, por lo que sabemos sobre las maras, no ocurre de igual forma con ellas, pues a sus miembros se les suele asociar con barrios bajos y poco lujo (aunque sí hay jóvenes en comunidad pobres en Centroamérica que admiran el poder que pertenecer a estos grupos significa). Probablemente, esta falta de vida lujosa

les reste atractivo ante el gran público, en comparación con las grandes producciones sobre mafias de narcotraficantes, donde el aspecto aspiracional de los personajes ahí representados es parte del encanto de las historias.

Aun así, resulta interesante cómo algunos caracteres, como La Puma, una de las protagonistas de *Enemigo Íntimo*, ha ganado popularidad, al punto de convertirse en uno de los personajes predilectos del público. De igual forma, no es por capricho de los directores, sino por el éxito entre las audiencias, que hay estudios de producción mexicanos que replican una y otra vez las historias cinematográficas en las que personajes mareros cuentan sus historias de vida. Son pocas, sí, pero, aunque no tengan aún el nivel de difusión de sus pares narcos, el impacto de las industrias culturales donde se representa a las maras ya es importante.

Ahora bien, ese futuro del género depende de cuánto se expandan las maras en el mundo real. Teniendo en cuenta que cada vez son más frecuentes las noticias de altercados producidos por miembros de estos grupos en México, Estados Unidos, Canadá e incluso en Sudamérica y países europeos, como Italia y España, la lógica invita a pensar que los creativos que trabajan para industrias audiovisuales en esos países continuarán o empezarán, según sea el caso, a incluir a más y más pandilleros en sus tramas de ficción. Eso sin contar que los mismos productores audiovisuales en Centroamérica también empiezan a obtener cada vez más fondos para crear contenido de ficción y a dejarse inspirar por historias de violencia pandilleril. La suma de esos factores, a la larga, podría significar la consolidación de ese conjunto de producciones alrededor de un mismo tema que, quizás, podría competir a futuro con las narco-películas y narco-novelas. Pero esa es solo una hipótesis. Por lo pronto, lo que sí estoy en la capacidad de afirmar es la existencia de unos primeros indicios de una indus-

tria audiovisual sobre lo marero, como ya existe sobre lo narco. Y por más incipiente que aún sea, este fenómeno creciente nos obliga a pensar en preguntas que todavía no nos estamos haciendo y serán vitales para discutir en los próximos años: ¿Qué representaciones se están creando sobre las maras? ¿Se les glamouriza igual que a algunos narcotraficantes? ¿Se estereotipa a los jóvenes de comunidades donde hay pandillas? ¿Se estigmatiza a los pobladores de países donde su presencia es masiva, como en El Salvador, Guatemala y Honduras? ¿Cómo afectan esos estigmas a los jóvenes de estos

países y a sus migrantes? ¿Cómo dan sentido las audiencias a esas representaciones?

Son preguntas aún abiertas, por ahora; pero que, más temprano que tarde, habrá que darles respuesta. Mientras eso ocurre, dejo la línea de diálogo de un personaje marero salvadoreño en la ficción *El capo 2* que podría ser premonitoria: «Estamos por todos lados: El Salvador, Guatemala, México. Estados Unidos está lleno de nosotros. Tengo hermanos por todos lados». Quizás eso mismo aplique pronto para las maro-producciones y estén también por todos lados. Ya veremos.

### Bibliografía

- Becerra, A. (2018). Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México. *Culturales* 6, e349. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v6/2448-539X-cultural-6-e349.pdf>
- Cruz, J. M. (2014). La transformación de las maras centroamericanas. *Cuestiones de Sociología* (10). En *Memoria Académica*. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6342/pr.6342.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6342/pr.6342.pdf)
- Long, T. (2018). La relación entre Estados Unidos y América Latina y el Caribe en la era Trump. *Revista Mexicana de Política Exterior* (114), 157-175.
- Maihold, G., & Sauter, R. M. (2012). Capos, reinas y santos –la narcocultura en México. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, 64-96.
- Marroquín, A. (2007). Indiferencias y espantos. Relatos de los jóvenes de pandillas en la prensa escrita de Centroamérica. En G. Rey, *Los relatos periodísticos del crimen*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación.
- Prieto, A. (24 de abril de 2007). Las aventuras del prefijo narco-(V). La narcoliteratura. Obtenido de Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/abril\\_07/24042007\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/abril_07/24042007_01.htm)
- Santos, D.; Vásquez, A. & Urgelles, I. (2016). Introducción: Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. *Mitologías hoy* (14) 9-23. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-santos-vasquez-urgelles2/401-pdf-es>
- Savenije, W. (2007). Las pandillas transnacionales o "maras": violencia urbana en Centroamérica. *Foro Internacional*, XLVII (3), 637-659. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=599/599>
- Savenije, W. (2009). Maras y barras. Pandillas y violencia juvenil en los barrios marginales de Centroamérica. San Salvador: FLAC-SO.
- Squires, S. (9 de Marzo de 2018). Disputa interna de MS13 se extiende a México, pero presencia de la pandilla sigue siendo limitada. *InSight Crime*. Recuperado de <https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/disputa-interna-de-ms13-se-extiende-mexico-pero-presencia-de-la-pandilla-sigue-siendo-limitada/>
- Sulbarán, P. & Valencia, R. (15 de enero de 2021). Investigación BBC Mundo: por qué la Mara Salvatrucha, aunque se llame igual, no es la misma en El Salvador y en Los Ángeles. BBC. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-55224023>
- Reguillo, R. (2007). La mara: contingencia y afiliación con el exceso. En Valenzuela, J; Nateras, A y Reguillo, R. *Las maras: identidades juveniles al límite*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rincón, O. (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.colombia. *Nueva Sociedad* (222) 147-163. Recuperado de <https://biblat.unam.mx/hevila/Nuevasociedad/2009/no222/11.pdf>
- Rincón, O. (2013). Todos llevamos un narco adentro –Un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. *MATRIZes*, 7(2), 193-219. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/69414/71991>
- Wolf, S. (2017). *Mano Dura. The politic of Gang Control in El Salvador*. Texas: University of Texas Press.





ARTE



# César Cartagena, un rupturista del color



---

Isabel Díaz Sabán

---

Los medios de comunicación y los teóricos del arte han dedicado tiempo y esfuerzo a estudiar la vida y las técnicas de los grandes artistas. Sus obras y talleres se admiran alrededor del mundo, inspirando, consolando y produciendo placer en la vida de muchos —de miles— durante generaciones.

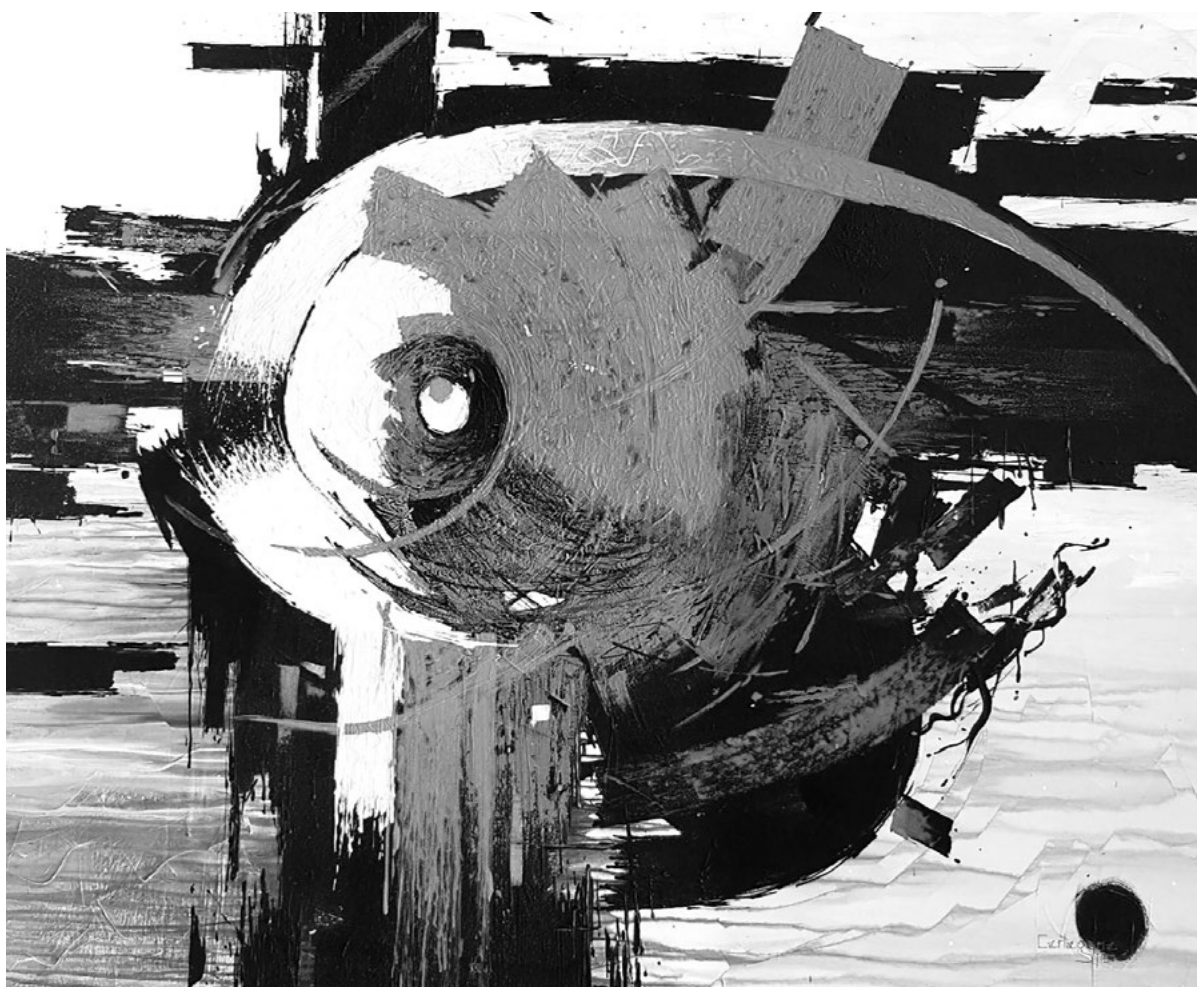
Secretamente muchos queremos estar relacionados con ellos y conectar con su percepción particular, sentir sus colores y formas, ver el mundo a través de sus obras, pero este es un privilegio de pocos.

Lo primero que percibí al atravesar el umbral de la casa del maestro Cartagena, fue un sentimiento de haber encontrado una verdad, un bien tan escaso y difícil de

alcanzar en este mundo. En las paredes, al contrario de otras casas y estudios de artistas guatemaltecos, no encontré pinturas de su generación, o un Recinos exhibido como una pieza principal.

Me sonreía el rostro agradable de un hombre de sombrero, un par de desnudos terriblemente realistas, más bien foto realistas y esculturas que quise tocar al instante. Al transitar por el lugar, en las paredes de los distintos ambientes de su estudio observé pinturas de gran formato algunas enrolladas por su gran tamaño, cada una con su sello particular.

No pude más que detenerme y ver de frente al hombre, una de las personalidades más disruptivas que he conocido en mi



vida. Con una bebida de dioses, como él llamó al preparado de frutas que él mismo cultivó, se develó la historia de una vida que no podía tener un resultado distinto al que tenía frente a mí.

Solo conversar con Cartagena es ya una aventura, su personalidad disruptiva, sus frases colmadas de una lógica irrefutable y franca son poco comunes en cualquier sitio y más aún en su mundo, en donde la belleza es el parámetro.

Aunque nació en el oriental municipio de Quesada, Jutiapa y creció rodeado de naturaleza, su tendencia estética encontró un camino distinto a la representación figurativa, tal vez a través de la academia o acaso por designio de las musas.

A sus manos de niño llegaron revistas con las últimas tendencias artísticas, entre ellas el expresionismo abstracto, y sin duda en este primer momento pensaba de forma similar a la de cualquier neófito: son colores sin formas.

Sin embargo, mucho antes y muy lejos de Quesada, se había iniciado en el mundo luego de dos guerras devastadoras, un rechazo generalizado por retratar la naturaleza. Los paisajes devastados y la cruenta realidad habían pasado a ser campo de la fotografía y los grandes pintores les daban la espalda.

El nuevo siglo trajo consigo una multiplicidad de ismos, que como salmones, se revelaban contra casi cualquier cosa. Como

resultado de ello, el niño de Quesada tenía un encuentro cercano con un arte sin interés en los paisajes o las personas.

Este no representa figuras, sino que utiliza un lenguaje visual con significados variados, en formas abstractas, sin representar lo natural. Su foco está en los detalles formales, estructurales y cromáticos y los profundiza a través de la acentuación de su valor y poder expresivo.

Como casi cualquier tendencia disruptiva, en sus inicios puso en duda su categoría de arte, pero no era algo nuevo en la expresión humana, porque tanto la estilización de las formas como el geometrismo se registran en el arte desde la prehistoria.

Un representante de esta tendencia en el país, aunque en otra rama del arte, es

Luis Cardoza y Aragón. La obra abstracta no hace alusión a algo exterior, sino refleja una realidad distinta, por ello su temática considera un lenguaje visual propio. El color se convierte en significado.

Cartagena —actuando como Cartagena— decidió a temprana edad dejar la casa paternal y radicar en la Ciudad de Guatemala para formarse en la Escuela de Artes Plásticas, Rafael Rodríguez Padilla. Lo primero que dibujó fue un cacharro de barro y luego una silla de madera, la misma prueba que durante años se siguió aplicando a los aspirantes.

Para él, el resultado le ganó una beca que le permitió estudiar y ser contratado en la escuela para enseñar a otros. Pronto llegó la oportunidad de salir del país, pero la







burocracia impidió que el joven Cartagena cambiara su destino del arte a la ingeniería civil.

Un tiempo después viajó becado a Estados Unidos, para estudiar en Nueva York e ingresó a la Liga de Estudiantes de Arte (Art Students League). También cursó estudios en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, participó en workshops en la Escuela de Grabado. La ciudad que representaba un nido estético para el arte abstracto en ese momento, y el arte abstracto parecía empeñarse en cruzar caminos con Cartagena, tuvieron un punto de encuentro.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se convirtió en una gran potencia. El foco artístico se movió de París a Nueva York convirtiéndose en la meca del arte y su enfoque vanguardista dispuso el surgimiento del expresionismo abstracto. La escuela de Nueva York aceptó el mecenazgo gubernamental con tintes proselitistas, que para comunicar sus valores democráticos, asumió una postura contraria a los regímenes totalitarios y acunó al arte de vanguardia.

Los artistas en general recibieron apoyo, y se convirtieron en orgullo nacional, se inauguraron museos públicos, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y

el arte moderno disfrutó de un contexto tan positivo, que más tarde lograría disolver el movimiento originado en la rebeldía.

Pero antes de que la debacle sucediera, cuando las vanguardias se manifestaban en diversas expresiones a lo largo de Latinoamérica, Cartagena llegó a ocupar un espacio en las aulas de la Liga de Estudiantes de Arte.

Hablando poco inglés, pero con la suficiencia que le daba tener una paleta con colores en la mano, se integró rápidamente al ambiente artístico. Una escuela de tradición, con grandes, medianos y pequeños artistas dedicados en cuerpo y alma a perfeccionar su técnica, competían en una carrera personal para pintar su obra maestra, para ser alguien entre los mejores.

En esos años Cartagena consolidó sus conocimientos artísticos, cerámica, escultura, pintura, grabado y principalmente, vivió el gran encuentro de su vida, no con el arte abstracto o su teoría, sino con su propia manifestación de esta expresión artística.

El arte abstracto tiene sus orígenes en el surrealismo, y es una vanguardia que evoluciona del neoplasticismo, en donde la obra debe ser concebida en la mente del pintor antes de ser ejecutada, por lo cual no puede ser inspirada por la naturaleza, los sentidos, o los sentimientos.

Nueva York acogió a grandes pintores como Mondrian, quien estableció las bases de esta tendencia, usando los colores primarios, no los básicos. También albergó a Rothko y sus campos de color, conservados hasta hoy debido a su excelente técnica. Pollock que luego ideó y aplicó la técnica de pintura de acción y el dripping, lograron establecer el esteticismo del expresionismo abstracto que se derramó en toda América desde Nueva York.

De Kooning, tal vez el artista más joven de esa generación fundadora, y nuestro Cartagena, tuvieron un encuentro en el Nueva York de la década de los noventa, donde esta tendencia estética estaba en

auge y que hoy sirve de marco de expresión a la obra de Cartagena.

El estilo de César Cartagena difiere de la pintura clásica porque su objetivo no es obtener un resultado. Su técnica depurada es relevante y aunque a los ojos de los neófitos parece estar ausente, el foco está en el proceso, en la expresión, los colores, el tiempo y la intuición del artista.

Las piezas de Cartagena se guían por la Regla de Oro o Ley Áurea —una de las reglas de la composición utilizada por los artistas— están aderezadas con capas gruesas de pintura y gelatinas industriales, cada una aplicada con maestría y súbitamente para crear texturas de gran relevancia que comunican a través del uso de pintura acrílica.

Utiliza mínimos colores como base, y los primarios: azul, amarillo, rojo y negro principalmente. Aunque trabaja sobre lien-

zos de distinto tamaño, los de gran formato son una constante, porque le dan la oportunidad de danzar sobre su obra, ya que la mayoría de su trabajo es elaborado en el piso, como en la escuela de Nueva York, que suprimió el caballete.

Las grandes dimensiones de las pinturas permiten que el espectador tenga una inmersión total, en una relación de intimidad, lo cual la convierte en una experiencia visual. El tamaño ideal del lienzo es aquel que le permite pintar con ambas manos, —dos metros— para extender su expresión a la medida de sus brazos y verter su energía creativa.

En el transcurso de su carrera, Cartagena ha pintado unas 2 mil 500 obras importantes, además una infinidad de bocetos, obras de las que conserva muy pocas. Sus títulos no son representativos, como la mayoría de las piezas de este corte.



### **El inicio de una nueva era**

Luego de vivir por casi 20 años entre Manhattan y West New York, New Jersey, Cartagena regresó a Guatemala. Durante este tiempo se ha desempeñado como docente en el área de arte visual, en la Escuela Superior de Artes de la Universidad de San Carlos de Guatemala, en donde ha tenido la posibilidad de compartir sus conocimientos con las nuevas generaciones.

Para el maestro Cartagena, tanto la experiencia, como la academia son elementos valiosos para un artista. Su jerga está llena de tecnicismos que nunca son pretenciosos, sino reflejan su vasta experiencia y conocimiento de lo que ha sido su vida: el arte visual.

En la práctica, el maestro disfruta de su labor docente gracias al contacto con estudiantes motivados y deseos de instruirse para abrirse camino en las artes visuales en el ámbito nacional e internacional. Además, es un artista activo con presencia en destacados eventos internacionales, como expositor y curador.

Actualmente trabaja en el desarrollo de su tesis de Maestría en Educación Superior, en la cual realiza un análisis histórico y académico del muralismo como expresión de las artes visuales.

En este estudio, Cartagena acuña el término Nuevo muralismo para designar a las expresiones creadas a partir de nuevos materiales y la tecnología aplicada a las artes visuales, como emblema de una nueva época y tendencias artísticas.





## COMENTARIO





## La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo

Mariana Enriquez

Editorial Anagrama  
España. 2020  
186 páginas

---

*Comentario de*  
**Mónica Yemayel**

---

Como si continuara una conversación que comenzó hace tiempo con viejas amigas interesadas por los mismos asuntos, Mariana Enríquez, esta vez, va al encuentro de Silvina Ocampo. Y con el desparpajo cuidado con que las amigas se cuentan absolutamente todo en la intimidad, escribe el retrato de la escritora que para muchos es la mejor cuentista argentina.

Antes, lo hizo en Alejandra Pizarnik, *vestida de cenizas*, un perfil también editado por Leila Guerriero, incluido en *Los Malditos* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2011). Allí escribió acerca de la vida corta y trágica –y a la vez tan vital, según sus propias palabras– de la poeta argentina que ella señala como una de las influencias más potentes en el relieve de su mundo propio. Y tal vez, allí, en aquellas páginas, esté velado el origen de *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, cuando hurga en las pasiones que desvelaban las noches de Pizarnik antes de suicidarse: «El último tiempo

estuvo marcado por una gran pasión: la que vivió con Silvina Ocampo. La había conocido a través de la revista *Sur*, que dirigía Victoria, la hermana de Silvina. Tenían muchos gustos e intereses en común: la infancia, los juegos de palabras, el misterio, el erotismo. Silvina era la esposa de Adolfo Bioy Casares e íntima amiga de Jorge Luis Borges. Alejandra le enviaba cartas acompañadas de litografías de Odilon Redon, dibujos de niñas en la nieve, niñas llevando flores y cometas, cartas escritas con tinta verde y turquesa...». Esos «gustos e intereses en común» son también los de Mariana Enríquez, y acaso expliquen el impulso –que no cede ni en una sola de las páginas del libro– por descifrar quién fue Silvina Ocampo en ese juego perpetuo que siempre la hacía ser otra y otra y otra.

La hermana menor comienza con una imagen de Silvina Ocampo, niña trepada a uno de los cedros del parque de su mansión en San Isidro desde donde veía llegar a los chicos paupérrimos que caminaban hasta allí para pedir y, sin saberlo, despertar en ella una fascinación extraña y algo perversa que Enríquez señala con citas como esta: «A mí me encantaba servirles... algo que tuviera leche con nata. A mí la nata me parecía asquerosa pero me daba curiosidad ver cómo los otros se tragaban la nata tan repugnante».

El comienzo centrado en la niñez no es caprichoso: «...en la infancia...



—escribe Enríquez. De ahí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas, niñas videntes... Su primer libro de cuentos, *Viaje Olvidado* (1937), es su infancia deformada y recreada en la memoria. *Invencciones del recuerdo*, su libro póstumo, de 2006, es una autobiografía infantil. No hay periodo que le fascine más; no hay época que le interese tanto». La niñez maligna; la «infancia eterna como lo monstruoso». Cómo no pensar que cualquiera de esos niños podría sentarse, en lo alto de un cedro o en el peor de los infiernos, a conversar con alguno de esos otros niños que habitan los cuentos de terror de Mariana Enríquez. Con la Angelita, por ejemplo. Esa presencia fantasmagórica que es un puñado de huesitos con alas de cartón; la bebé muerta que protagoniza *El desentierro de la Angelita*, uno de los cuentos incluidos en *Los peligros de fumar en la cama* (Emecé, 2009).

Pocos autores argentinos de su generación abrazan el género como lo hace Mariana Enríquez. Algunos lo abordan tangencialmente, pero ella dice que son pocos, y que sería deseable que vuelva a ocurrir aquello que pasó en la década del '40 cuando «ese monstruo de tres cabezas» —que fueron Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo— publicaron «Antología de la literatura fantástica» —pionera absoluta en Argentina y Sudamérica— abriendo las puertas de par en par y concediéndole «permiso» a un género que suele ser mirado con cierto desdén. «Ella se atribuía la idea completa de la antología fantástica», escribe Enríquez en *La hermana Menor* y cita a Silvina Ocampo: «Yo me entusiasmé con las antologías de cuentos de horror, cuentos policiales y fantásticos que existían en la literatura inglesa. Había muchísimas cosas de fantasmas...».

¿No es Silvina Ocampo una interlocutora irresistible? Enríquez escribe su retrato dejando que la escritora se cuente a sí misma, con su propia voz. Y simultáneamente, con la precisión de un equilibrista, disecciona y elige citas entre montañas de testimonios, biografías, estudios críticos, entrevistas, cartas,

para reconstruir toda una vida signada por la extrañeza, una obra desaforada, una época literaria en la que no siempre Silvina Ocampo encontró el lugar que deseaba, una despiadada e inacabable historia de amor. Escribe, un retrato estremecido.

Si Silvina Ocampo jugaba a las mezclas desentendiéndose de las jerarquías, Enríquez toma, de algún modo, ese camino. Recurre a las voces autorizadas de escritores y críticos —como Noemí Ulla, Silvia Molloy, Juan José Sebreli, María Moreno, Matilde Sánchez, Esther Cross, Adriana Mancini, Judith Podlubne, entre otros; y a diarios, memorias, autobiografías y cartas de su marido Bioy Casares, su amigo Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo, su hermana mayor. Pero no descarta otro tipo de libros: de anécdotas, secretos amargos y algunas intimidades que alguna vez escandalizaron y que son, en muchos casos, imposibles de probar —como el escrito por el ama de llaves de la pareja, Jovita Iglesias; u otro de la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú—. Hay detalles mínimos que son rescataados de lo que recuerdan las figuras que estuvieron cerca de Silvina Ocampo, de uno u otro modo, con más o menos afecto —María Esther Vázquez, Fernando Noy, Francis Korn, Edgardo Cozarinsky, Hugo Beccacece, Eduardo Paz Leston, entre otros—, y también en los datos que resguarda su albacea Ernesto Montequín. El lustrabotas que cepillaba los zapatos de Bioy Casares cuando iba a tomar café a La Biela, y que sigue estando allí, en la entrada del legendario bar del barrio de Recoleta, le cuenta a Mariana Enríquez sus conversaciones tristes con el escritor en duelo por la muerte de Silvina y, a los pocos días, de su hija Marta. Y en el pequeño pueblo a 200 km de Buenos Aires, donde Silvina y Bioy pasaron los primeros años de ese amor indescifrable, el dueño del almacén de ramos generales le dirá que él era un niño cuando Silvina iba a comprar a la tienda, que en aquel entonces atendía su padre, el calzado que usaba siempre: unas zapatillas Indiana comunes, sin cordón, rosas o rojas, en talle 39. Que la pareja entraba al pueblo cabalgando por las calles de tierra y besándose con pasión, de caballo a caballo, será algo que

le cuente el delegado municipal. Allí, en aquel pueblo, «Silvina Ocampo es una actriz secundaria», escribe Enríquez después de visitar el pequeño museo de la estación de trenes montado para que brille la figura de Bioy Casares.

Esa idea, la de la mujer y escritora opacada, es puesta en discusión a lo largo del libro: «El más común de los lugares comunes sobre Silvina Ocampo es considerar que quedó a la sombra, oscurecida, empujueñecida, por su hermana Victoria, su marido el escritor Adolfo Bioy Casares y el mejor amigo de su marido, Jorge Luis Borges... Quienes la admiran fervorosamente decretan sin duda que fue ella la que eligió el segundo plano... Que, en definitiva, ella inventó su misterio para no tener que dar explicaciones». De una carta enviada a su amigo y escritor Manuel Mujica Láinez, Mariana Enríquez extrae lo que Silvina Ocampo todavía deseaba a los 70 años: «Te confieso que no me desagradaría ser vendida en los quioscos como lo fui en Italia. Por ejemplo me encantaría que un perro me lea de vez en cuando y moviera la cola como cuando devora algo que le gusta. ¿Qué es el éxito? Saber que uno ha conmovido a alguien».

Los nombres de los cuentos de Ocampo, se dice en *La hermana menor*, eran como piezas de un extraño inventario. Enríquez arma el suyo. Divide el libro en capítulos cortos que son como pequeños retratos dentro del gran retrato —que pueden incluso leerse en forma autónoma— y les pone, en la mayoría de los casos, títulos que son citas.

Veintiséis títulos que parecen versos sueltos: Yo quiero que me quieran; No se puede ver la forma bajo la confusión de tantos colores; Donde las nubes son las montañas; Reina, Madrina, Victoria; Florecían rulos de sangre; Lo odié por causa de un perro; La imaginación razonada; Ve cosas que ni el diablo ve; Nadie sabe cuánto me esforcé por imaginarla preciosa; Como para no estar muerta con este día; A.B.C.: «The rest is lies»; Si pensarán, se suicidarían; Las cosas más maravillosas y las cosas más terribles del mundo; Las hormigas se han comido todo el azúcar; Una condena y un placer; Uno estaba con ella y se olvidaba que era fea; Lo perverso se le notaba; Que no renazca el sol, que no

brille la luna; Ladrona en sueños; Te podía matar de hacerte hacer cosas; Por la orilla del mar, sobre mariposas; Ella era muy original; Mi vida no tiene nada que ver con lo que escribo; Siempre jugué a ser lo que no soy; Quisiera escribir un libro sobre nada; La lluvia, los gatos.

Cada título es un punto panorámico desde donde mirar. Una marca en el itinerario que cruza casi todo el siglo XX, la vida entera de la escritora. Los momentos más luminosos de esa existencia excéntrica –gótica, diría Enríquez–, en

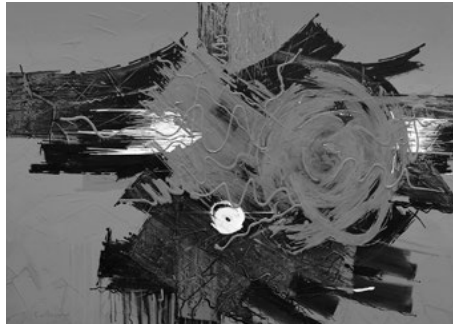
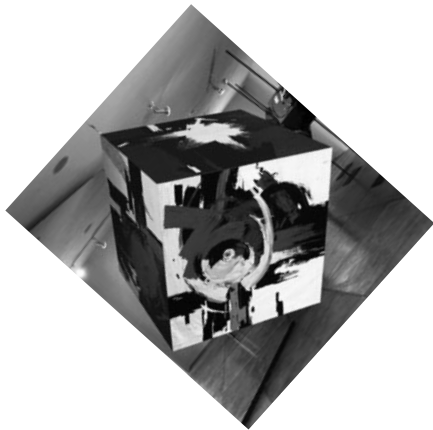
rebeldía perpetua frente a los de su clase y todo orden establecido. Una sorpresa incesante. «¿Adónde se metía esta mujer, con quiénes hablaba, para manejar con tanta ironía y con tanta precisión los lugares comunes, la charla irreflexiva, el habla de una clase que no era la suya y con la que apenas se rozaba en la vida cotidiana?», se pregunta Mariana Enríquez cuando reflexiona sobre sus afinidades con Manuel Puig, el escritor señalado por la crítica como el que introduce en la literatura argentina el uso de un habla coloquial. Victoria Ocampo –que había perdido el manuscrito que Silvina le había dado para leer– tampoco entiende de dónde ha salido ese primer libro de cuentos de su hermana menor,

llamado *Viaje olvidado*: «...está perpleja», escribe Enríquez «¿Quién es esta hermana que escribe tan extraño y sobre todo recuerda tan diferente? ¿Qué está haciendo Silvina con la memoria? ¿Qué es esta infancia perversa y pervertida que cuenta en estos cuentos cortos, extravagantes, tajantes?». Las últimas dos partes del retrato, «Quisiera escribir un libro sobre nada» y «La lluvia, los gatos», ubican la historia en el derrumbe. De la casa, las finanzas, de Bioy como un testigo ausente, de Silvina –enferma de Alzheimer– viviendo la enfermedad del olvido. Y el horror de estar en el limbo y de pronto tener unos minutos de lucidez, entender, entrar al cuarto de Bioy y decirle: «No sé qué hacer. No tengo nada que hacer. ¿Comprendés? Absolutamente nada». Mariana Enríquez elige palabras, transcribe, instala el ahogo, se lleva el aire y se retira de la escena con la distancia de quien no siente nada. Y nadie puede creerle.

(Tomado de la revista *Gatopardo*).







## *Imágenes:*

### **Portada**

#### *El guerrero*

Acrílico sobre canvas  
45X50 pulgadas  
1996.

### **Ensayos**

#### *El cargador*

Acrílico sobre canvas  
48X94 pulgadas  
2010.

### **Letras**

#### *Los cardenales*

Acrílico sobre canvas  
55X44 pulgadas  
2013.

### **Debate**

#### *La jungla*

Acrílico sobre canvas  
72X60 pulgadas  
2015.

### **Arte**

#### *Constelación*

Acrílico sobre canvas  
84X94 pulgadas  
2010.

### **Comentario**

#### *Horizonte rojo*

Acrílico sobre canvas  
40X34 pulgadas  
2021.

## **César Cartagena**

Estudios Superiores: Licenciatura en Artes Visuales, USAC. Estudios de Artes Visuales en la Universidad de New York. Maestría en docencia universitaria USA. Reconocimientos: Reconocimiento de la Facultad de Arte y Diseño de la UNAM por las charlas académicas que impartí en octubre del 2015. Curador de la III Bial Centro Americana de Artes Plásticas UNAH, Tegucigalpa, Honduras, 2014. Reconocimiento del Centro de Artes y Cultura de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, por el aporte y por compartir experiencias y conocimientos para el desarrollo de la Plástica del país. Comayagua, Honduras, 2014. Middlesex County College Center Art Gallery Edison, New Jersey Hispanic Faculty and Staff Association 1996.

## Sobre los colaboradores:

**ohn Holloway**

Irlandés. Profesor de Postgrado de Sociología del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla. Ha publicado, entre otros libros, algunas en coautoría, *State an Capital: a Marxist Debate, In an Against the State, Fundamentos teóricos para una crítica de la administración pública, Global Capital, Nacional State and the Politics of Money* y *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Es uno de los teóricos más importantes del antipoder y del zapatismo chiapaneco.

**Cecilia Porras Sáenz**

Guatemala-México. Artista multidisciplinaria con licenciatura en Artes Escénicas. Ha creado y dirigido: *Ester* (2010), *El jardín de los infantes locos* y *La Escafandra de Oro* (2013), *Noche llena de Pájaros* (2017) y *Primera Dama* (2018).

**Mario Alberto Carrera**

Guatemalteco. Premio Nacional de Literatura 1999. Quetzal de Oro. Subdirector de la Academia Guatemalteca de la Lengua. Miembro correspondiente de la Real Academia Española. Profesor jubilado de la Facultad de Humanidades USAC y ex director de su Departamento de Letras. Ex director de la Casa de la Cultura de la USAC. Condecorado con la Orden de Isabel La Católica. Ex columnista de La Nación, El Gráfico, Siglo XXI y Crónica de la que fue miembro de su consejo editorial, primera época. Ex director del suplemento cultural de La Hora y de La Nación. Ex embajador de Guatemala en Italia, Grecia y Colombia. Ha publicado más de 25 libros en México, Colombia, Guatemala y Costa Rica.

**Sergio Tischler**

Guatemalteco. Investigador y docente de Postgrado en Sociología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autor, entre otros libros, de *Guatemala. 1944: Crisis y Revolución. Ocaso y quiebre de una forma estatal, Memoria, tiempo y sujeto, tiempo y emancipación: Mijail Bajtin y Walter Benjamin en la selva lacandona*. Coordinador de varios libros colectivos.

**Mauricio Amaya**

Salvadoreño. Cuentista y dramaturgo nacido en San Salvador. Ha sido publicado en las antologías *Retazos de Terror* (España, 2015); II Premio Internacional de Microrrelatos «Museo de la Palabra» (España, 2012); *El Fungible* 2010, XIX Premio de Relato Joven (España, 2010); Antología de la Novísima Narrativa Breve Hispanoamericana (Venezuela, 2008) y Literatura Comprimida (España, 2008). Ha resultado ganador del premio de relatos *El Fungible* (España, 2010). Posee tres títulos de «Gran Maestre» en los géneros de cuento, teatro infantil, y teatro, otorgados en su país en los años 2015, 2016 y 2020, respectivamente.

**Víctor Rodríguez Núñez**

Cubano. Poeta, periodista, crítico, traductor y catedrático. Ha publicado dieciséis libros de poesía, casi todos premiados y reeditados, siendo los más recientes *despegue* (Premio Loewe, Visor, 2016), *el cuadero de la rata almizclera* (Buenos Aires Poetry, 2017), enseguida [*o la gota de sangre en el nivel*] (RIL-/Erea, 2018) y *la luna según masao vicente* (Espacio Hudson, 2021). Han aparecido antologías de su obra en once países de lengua española, y en traducción al alemán, árabe, chino, francés, hebreo, inglés, italiano, macedonio, serbio, sueco y vietnamita. Durante la década de 1980 fue redactor y jefe de redacción de la influyente revista cultural cubana El Caimán Barbudo. Compiló tres antologías que definieron a su generación, así como *La poesía del siglo XX en Cuba* (Visor, 2011). Con Katherine M. Hedeon, ha traducido poesía tanto del inglés al español (Mark Strand, C. D. Wright, John Kinsella) como del español al inglés (Juan Gelman, Antonio Gamoneda, José Emilio Pacheco). Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Texas en Austin, es catedrático de esa especialidad en Kenyon College, Estados Unidos. Estos poemas pertenecen al libro inédito *en voz alta la sombra*. Más información en: [www.victorrodrigueznunez.com](http://www.victorrodrigueznunez.com)

**Victoria Urquiza**

Argentina. Profesora de Lengua y Literatura, forma parte del grupo taller «Más allá de las palabras», de la colectiva «P.A.P.» y del Colectivo «Write like a girl». Coordina el ciclo de arte «Oídos aturridos por palabras jóvenes» destinado a jóvenes menores de 21 años. Además, junto con Laura Martín lleva a cabo el proyecto «Literatura Zombie» para la difusión de literatura por medios no convencionales. Ha publicado en revistas digitales y en algunas antologías. Su plaqueta registros, apareció en agosto de 2017. *Luna en Escorpio*, su primer libro, fue presentado en julio de 2018. En 2019, editó sus propias plaquetas *Puedo ponerme ñoña y decir, Abecedario de la pérdida y Paraíso perdido*.

**Willian Carballo**

Salvadoreño. Coordinador de Investigación de la Escuela Mónica Herrera y docente invitado de la Maestría en Gestión Estratégica de la Comunicación de la UCA, ambas de El Salvador. Actualmente, es candidato a doctor en Sociedad de la Información y el Conocimiento en la Universidad Abierta de Cataluña y becario de investigación del Instituto Iberoamericano de Berlín, Alemania. En el pasado también ha sido becario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO); de la Universidad de Bielefeld, Alemania; y del Programa ITP Auto regulación de Medios, de la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Es máster en Comunicación y licenciado en Comunicaciones y Periodismo. Fue premiado en 2017 como Gran Maestre de los Juegos Florales de El Salvador tras ganar tres veces la categoría de Ensayo. Ha publicado en inglés y español en libros y revistas académicas editadas en Gran Bretaña, España, Cuba, Brasil, Colombia, México y El Salvador.

**Isabel Díaz Sabán**

Isabel Díaz Sabán. Guatemalteca, periodista, docente universitaria, escritora y lectora voraz. Editora de la Revista Científica CiiD Journal. Directora editorial en Academia Latinoamericana de Ciencias Sociales.



**Ensayos:** John Holloway/ Cecilia Porras Sáenz/  
Mario Alberto Carrera/ Sergio Tischler

**Letras:** Mauricio Ayala/ Ludwing Varela/  
Víctor Rodríguez Núñez/ Victoria Urquiza

**Debate:** Willian Carballo

**Arte:** Isabel Díaz Sabán

**Comentario:** Mónica Yemayel



**USAC**  
TRICENTENARIA  
Universidad de San Carlos de Guatemala