



R

evista de la

Universidad de San Carlos de Guatemala

ISSN 2222-789X

Enero / Marzo / No. 52 / 2022



Universidad de San Carlos
de Guatemala

M. A. Pablo Ernesto Oliva Soto
Rector en funciones

Dr. Gustavo Enrique Taracena Gil
Secretario General

Rafael Gutiérrez Esquivel
Director de Revista USAC

M.Sc. Francis Urbina
Jefa
División de Publicidad e Información

Colaboradores
Moisés Barrios/Sergio Tishler/
Carlos Figueroa Ibarra/
Juan Francisco Yoc/Osvaldo Sauma

**Ilustración de portada, separadores
e ilustraciones interiores**
Fernando Poyón

Diseño
Rafael Gutiérrez Esquivel
Sergio Rodríguez

Diagramación
Sergio Rodríguez

Enero / Marzo / Número 52 / 2022

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

Ensayos



1922: el año I de Ulises

Christopher Domínguez Michael/5



Estridencias de Trilce

Sévana Karalékian/13

Letras



Relato

Santiago Fúnez/21



Poemas

Amílcar Dávila/29



Relato

Jeanny Chapeta/36



Poemas

Víctor Rodríguez Núñez/41



Poemas

Mai Vãn Phán/44



Poemas

Rodrigo Barba/48



Poema

Lilliam Armijo/51

Debate



El nosotros zapatista y el tiempo como flor y rebeldía*

Sergio Tischler/55

Arte



Las artes de Fernando Poyón

Francisco Nájera/65

Comentario



Los episodios del vagón de carga

Rafael Gutiérrez/79

De origen kaqchikel y nacido en Comalapa en 1979, Fernando Poyón es uno de los artistas visuales más complejos y enriquecedores que tenemos en este momento en Abia Yala. Haciendo uso de imágenes y representaciones desarrolladas e impuestas a nivel mundial por algunos de los países europeos a partir del proyecto colonizador que inician en el siglo XV, Poyón ha elaborado una obra que, con una visión crítica y propia de su pueblo kaqchikel, cuestiona y busca dismantlar el sistema ideológico que apuntala y da sentido a esas imágenes y representaciones.

Es así que en las piezas que ahora comparte con nosotros, encontramos toda una gama de globos terráqueos, mapamundis, banderas, lápices, y rituales de confesión impuestos por la iglesia católica a su llegada a nuestro continente. Estas maneras de representación son, según nos muestra Fernando Poyón, más que formas científicas o rituales que nos permiten entender el mundo, expresiones ideológicas que pertenecen a los sistemas de colonización a los que nos hallamos sometidos como resultado de ese proyecto colonizador europeo al que se hizo referencia más arriba. Es por esta razón que es importante ubicar el trabajo de Fernando Poyón —he hecho hasta aquí uso de su nombre completo, ya que su hermano, Angel Poyón, es también artista visual, con una amplia producción de piezas que, como las de Fernando, cuestionan el mundo colonizado del que somos parte, aunque a partir de piezas cuyas características formales y maneras de cuestionamiento son muy diferentes de las empleadas por Fernando Poyón.



Francisco Nájera



ENSAYOS

1922: el año I de Ulises



Christopher Domínguez Michael

Es probable que nunca antes artistas e intelectuales hayan estado tan conscientes de estar empezando una nueva época como en aquel 1922 que hoy conmemoramos. Lo había predicho, famosamente, Virginia Woolf en «*Character in fiction*» (1924), reflexión sobre la nueva novela donde afirmó, de manera a la vez vaga y rotunda, que «alrededor de diciembre de 1910 el carácter humano cambió», según nos lo recuerda Kevin Jackson en *Constellation of genius. 1922: Modernism year one*. Pero fue Ezra

Pound quien se le había adelantado, en su también conocida y celebrada carta al crítico H. L. Mencken del 22 de marzo de 1922: «La era cristiana terminó en la medianoche de octubre 29-30 del año pasado. Ahora usted está en el año I p. s. U [post scriptum Ulises], si eso le sirve de consuelo». El atrabiliario Mencken, cuyo nietzscheanismo, en su día provocador, empezaba a pasar de moda, con seguridad gruñó. Finalmente, en *Not under forty* (1936), Willa Cather lo dirá de modo más llano: «El mundo se partió en dos en 1922».

Tanto en la cronología comentada de Jackson (muy informativa) como en el ensayo *The world broke in two*. Virginia Woolf, T. S. Eliot, D. H. Lawrence, E. M. Forster, and *the year that changed literature*, de Bill Goldstein (más nutritivo), entre los numerosos libros que han aparecido en torno a 1922, el reparto «modernista», para decirlo con el concepto anglosajón, es más o menos el mismo. Ese año aparecieron *Ulises* (al autor le fue entregado el primer ejemplar en fecha capicúa: 2/2/22) y *La tierra baldía*, y James Joyce y T. S. Eliot, sus autores, se hicieron famosos, apoyados por Pound como «il miglior fabbro» y con Virginia Woolf (ella misma publica *El cuarto de Jacob* en 1922) como una quisquillosa directora de conciencia asistida devotamente por su esposo

Leonard. Si el grupo protagónico de 1922 es el de Bloomsbury, una extensión urbana –según Goldstein– de las hermandades universitarias de Oxbridge, varios de los actores se definen en contra de este, como el errabundo D. H. Lawrence, ahíto de sí mismo en su «peregrinaje salvaje» (de Taormina a Australia, pasando por la isla de Ceylán y Taos, Nuevo México), quien ese año publica *La vara de Aarón e Inglaterra, Inglaterra mía*.

Al otro lado del Canal de la Mancha, en París, solo se habla de Marcel Proust, quien muere en la madrugada del 18 de noviembre de ese año, en súbito olor de santidad gracias a su «fama instantánea». Quien en su juventud había sido despreciado por el núcleo duro de la Nouvelle Revue Française (NRF) como un muchacho frívolo (aparte del escandaloso primer rechazo editorial de André Gide) será enterrado con honores militares en su calidad de caballero de la Legión de Honor. El 2 de mayo había publicado la primera entrega de *Sodoma y Gomorra*, la parte central de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), obra cuyas primeras pruebas las corregirá un jovencísimo André Breton. Al tanto de los elogios venidos desde Londres, Proust no se digna en escribirle a Eliot, quien le había pedido una colaboración para *The Criterion*. «Estoy demasiado cansado para ello», dijo Proust en julio. Puede agregarse al elenco a E. M. Forster –conocido solo como Morgan por sus amigos–, quien también en 1922 preparaba su retorno a la novela a ocurrir dos años más tarde con *Pasaje a la India*. Forster era íntimo amigo de Woolf (aunque a ella le daban





lástima los homosexuales cuando llegaban a la edad de Morgan, autor póstumo de *Maurice*) y apasionado –como Virginia– adalid de Proust. Y Forster, quien será el sobreviviente

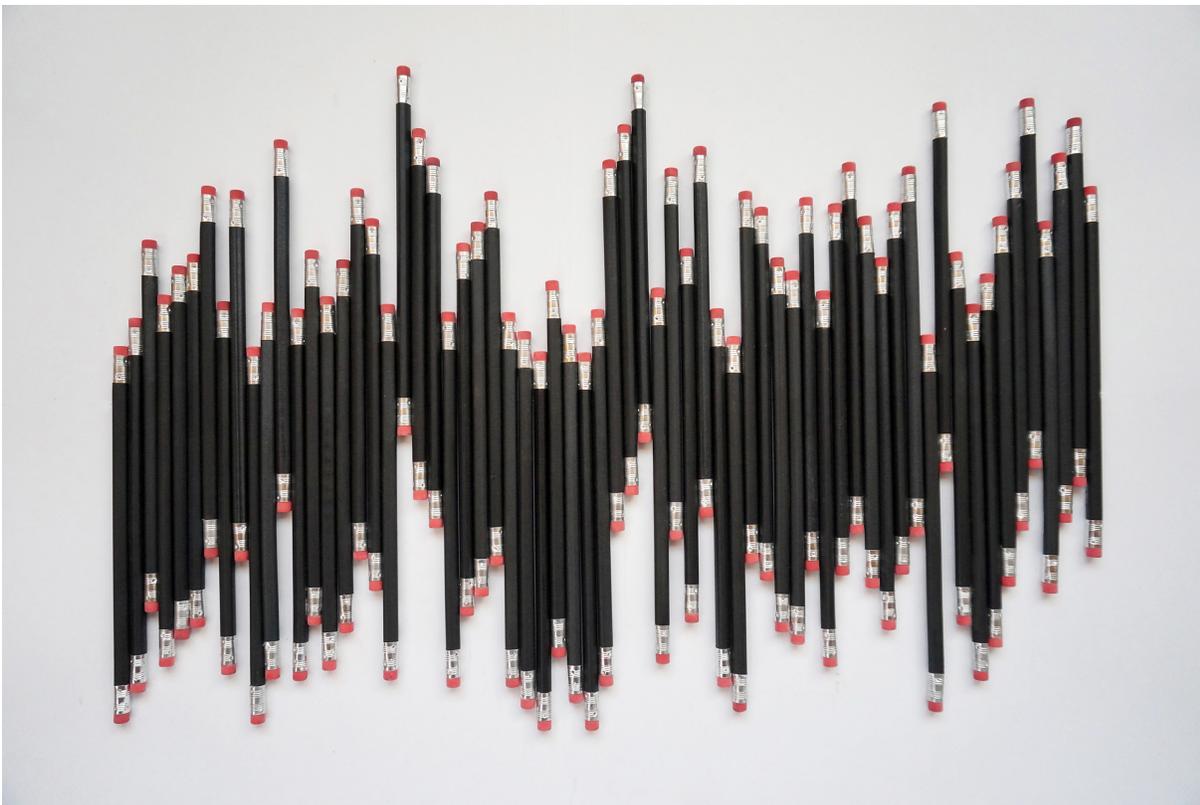
fallecido hasta 1970, renegará de Joyce («pésimo escritor», dirá en 1959), cuyo encuentro con Proust en París es celeberrimo por impreciso e insípido: el inglés del francés, aunque tradujo a

John Ruskin con la ayuda de su madre, siempre fue pobre y el irlandés, camino a la ceguera, cultivaba de preferencia el más perfecto de sus sentidos: el oído. Woolf, en cambio, será la primera gran discípula de Proust fuera de Francia y acaso la más importante. Lo admira hasta por hipocondríaco. El crítico de arte Clive Bell, su cuñado y esposo de Vanessa, la pintora de Bloomsbury, no tiene empacho en incluir, junto a Proust, Ígor Stravinski y Pablo Picasso, a Joyce entre las estrellas del siglo, contra la opinión de la autora de *Orlando*.

Los iberoamericanos, a su vez, festejamos a César Vallejo, quien recibe el 22 de octubre los primeros modestos doscientos ejemplares de Trilce, uno de los poemas centrales de la centuria, la contribución en español a aquel *annus mirabilis*, que

tuvo en São Paulo su Semana del Arte Moderno, organizada entre el 13 y el 17 de febrero por Emiliano di Cavalcanti y Mário de Andrade, para agregar al siglo el portugués de América. Días después, en Granada, Federico García Lorca hace su primera lectura pública del *Cante jondo*, a sus veinticuatro años. Jackson, obligado por el carácter cronológico de su libro, menciona de pasada al poeta peruano y el festín vanguardista brasileño, mientras que la decididamente anglocéntrica obra de Goldstein no.

En aquel año de 1922 marcado por la difusión mundial de la radio y la erupción de las flappers, por la enfermedad progresiva e incurable de Lenin y el asalto del poder por Stalin, que terminará con la fundación de la URSS en diciembre, la unanimidad



moderna no existe. Si Eliot y Proust concitan la admiración generalizada, *Ulises* es un dolor de cabeza para Virginia, quien va destonsando las páginas de la edición parisina de Sylvia Beach para que la lea Leonard como si de un calvario se tratara. Los Woolf se habían negado a editarla en Hogarth Press, su casa editorial particular. Mientras se descubre la tumba de Tutankamón, los prejuicios de clase de Virginia, su puritanismo, salen a relucir contra Joyce, a quien consideraba un borracho irlandés, cuando no le ganaba la mala conciencia de saber que negar a Ulises era negar lo moderno que ella fue la primera en proponer con todo descaro.

Si Pound acaba por desdeñar la novela de Joyce en privado, la apoya «políticamente», festejando desde Venecia su éxito y haciendo del irlandés el heredero de Gustave Flaubert. Tampoco fue muy paciente el poeta de Idaho con *En busca del tiempo perdido*, debe decirse. Con todo, Pound es el primero en revelar el «plan homérico» de Joyce, mientras Joseph Collins, de *The New York Times*, tiene la primicia en declarar a *Ulises* como la gran obra del siglo XX y en relacionar el «flujo inconsciente» de Joyce con Sigmund Freud. Al respaldo de Edmund Wilson (a su vez el primer lector y propagandista de Eliot en la otra orilla) en *The New Republic*, se suma la condena del católico Paul Claudel en la NRF y de Wyndham Lewis, otro chico malo del modernism, que encuentra «masturbatoria» a la novela.

La reacción irlandesa es ambivalente. En un gusto muy propio de

él, un desconcertado W. B. Yeats combina la lectura de Joyce con la del novelista victoriano Anthony Trollope, según le escribe a un amigo el 17 de mayo; la prensa de Dublín ataca al hijo pródigo por blasfemo, antijesuítico, inmoral y obsceno, y se empieza a hablar de *Ulises* como producto del «bolchevismo cultural». Pero el 20 de marzo Joyce le cuenta a su hermano que ha sido visitado por Desmond Fitzgerald, ministro *in pectore* del nuevo Estado Libre Irlandés a punto de fundarse, quien le comparte la intención del gobierno nacionalista de presentarlo para el Premio Nobel de Literatura. ¿Habría leído *Ulises* el emisario? parece preguntarse Joyce. Aunque el dinero le caería bien, el novelista teme que la buena fe o el extravío del bondadoso ministro le haga perder el puesto. Mientras, continúa el escándalo por la incorrección joyceana e incluso entre sus partidarios hay desencuentros. John Middleton Murry, el 22 de abril, se burla del políglota francés Valery Larbaud, quien aplaude el regreso de Irlanda, con Joyce, a la literatura europea. «¡Europa!», clama Murry, el marido de Katherine Mansfield, «¡si Joyce es el hombre con la bomba en la mano que hará saltar por los aires lo que queda de Europa!».

En las antípodas, desde Australia, Lawrence —protagonista en *The world broke in two*— espera ansioso su ejemplar y su reacción, al leerlo al fin, no es muy distinta a la de sus odiados bloomsburistas. Pero él y Joyce están siendo perseguidos por obscenidad por las autoridades estadounidenses, azuzadas por John S. Sumner (1876-1971), jefe de la Sociedad de Nueva

York para la Supresión del Vicio, así que quien publicará *El amante de Lady Chatterley* en 1928 procura ser solidario. El otro Lawrence, Thomas Edward, el 7 de mayo, termina el primer borrador de *Los siete pilares de la sabiduría* y parece indiferente a las modas y angustias de París y Londres. Sigue en activo Edith Wharton, prematuramente envejecida, perteneciente a la Bella Época a su pesar, y el arisco H. P. Lovecraft empieza a escribir sus cuentos de terror, no tan indiferente a su siglo.

El éxito de Eliot, a quien Pound presentó en enero con su editor estadounidense Horace Liveright, sería imposible en nuestra época. Su poesía no solo es validada por sus amigos de vanguardia (aunque el suyo devendrá en un modernismo conservador, como el doctor Johnson encarnó a la Ilustración conservadora), sino por los nuevos profesores formalistas (I. A. Richards a la cabeza y después por William Empson y F. R. Leavis, este último a su vez abogado histórico de D. H. Lawrence), por la crítica más periodística (Middleton Murry y Richard Aldington) y por un público bastante amplio, lector de *La tierra baldía* primero y de los *Cuatro cuartetos* después, que accede a él a través del teatro también y atiende, con cierta impaciencia, la predicación cristiana de Eliot, que es donde su origen estadounidense se delata (su acento tampoco convenció nunca del todo a los más ortodoxos de los insulares). El 6 diciembre, desde Nueva York, Gilbert Seldes se convierte en el primer crítico en hallar afinidad entre *Ulises* y *La tierra baldía*, por el predominio de la

forma. Las relaciones personales, a su vez, entre Joyce y Eliot nunca fueron estrechas: el poeta admiraba al prosista –lo contrario rara vez lo manifestó el autor de *Ulises*.

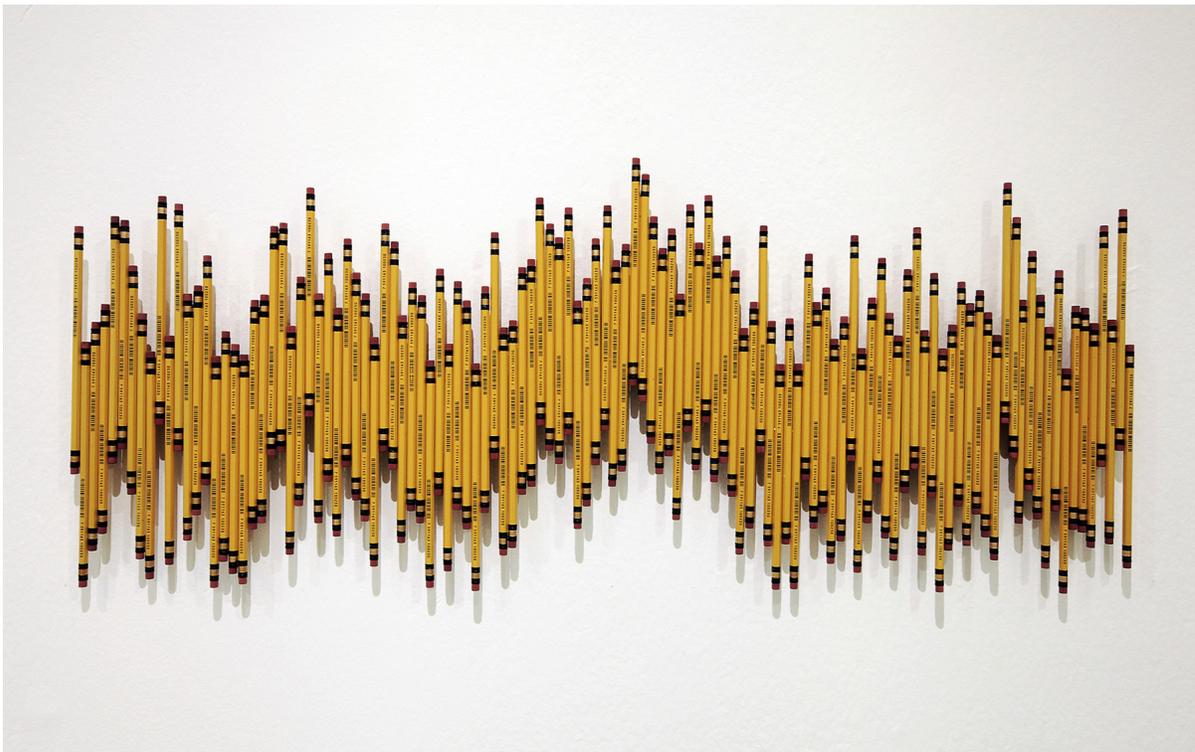
1922 o el año de la introducción de los cocteles americanos a Europa, junto al jazz y a la primacía del gusto de Jean Cocteau sobre París, cuando el compositor Arthur Honegger debuta frente a Picasso, los descendientes de Victor Hugo y Georges Auric, mientras Paul Hindemith, aún un oscuro violista, en Frankfurt, le pone música a un drama del pintor Oskar Kokoschka, y Gabriele D'Annunzio, padre del fascismo e invasor de Fiume en 1919, se cae de una ventana. Franz Kafka escribe *El castillo* entre enero y septiembre; Charlie Chaplin llega, a los 33 años, a su filme número 71; Alfred Hitchcock dirige su primera película y la cinta más recordada será *Nosferatu* de F. W. Murnau. Georges Bataille asiste en Madrid a su primera corrida de toros, el 17 de mayo, lo cual tendrá consecuencias para su escatología; Arthur Schnitzler se encuentra con la obra de Freud y, durante veintidós días de ese año, Rainer Maria Rilke escribe las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*, a publicarse el año siguiente.

En ese cambio en lo humano que Woolf detecta se ubica la primacía del individuo que desmantela matrimonios y transforma costumbres íntimas y menoscaba, merced al horror de la Gran Guerra, la confianza en la ciencia y el progreso. Junto al entusiasmo por la Revolución bolchevique –«¡Lenin kaputt!»–, grita Stalin, al enterarse del segundo ataque al corazón de su jefe, quien reúne sus últimas fuerzas para

hacer defenestrar al georgiano— las supersticiones se renuevan. O continúa la incesante búsqueda de lo otro, si se prefiere. Si el 20 de diciembre un Thomas Mann insiste en las sesiones espiritistas, dos meses antes es Breton quien gracias a René Crevel se entusiasma por la parapsicología. Por su parte, Pound diseña el primer sistema de ayuda, mediante suscripciones públicas, a la creación artística y a los escritores en particular.

1922 o el año en que, en medio de la primera hambruna soviética, la República de Weimar reconoce a lo que será la URSS gracias a los oficios de Walther Rathenau, es también la fecha de nacimiento de los trabajos de Walt Disney, de los primeros ejemplares del *Tractatus logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, o cuando Ernest Hemingway, corresponsal en la guerra

greco-turca, labra su estilo mandando telegramas y se adelanta al Twitter. El primero de octubre aparece *The Criterion*, la revista de Eliot (con *La tierra baldía* incluida, la reseña de Larbaud sobre *Ulises*, algo de Hermann Hesse y algo de F. M. Dostoievski), y se funda el Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre, del gurú G. I. Gurdjieff, secta acusada, al parecer injustamente, de haber dejado morir allí a la brillante cuentista Mansfield, quien en su lecho de muerte hubo de soportar la insultante visita de Lewis, el más agresivo de los modernos antimodernos. En noviembre, el poeta Vladímir Mayakovski visita a Stravinski en París, el 9 de agosto nace Philip Larkin en Coventry, aparece *La habitación enorme* de E. E. Cummings, una gran novela sobre 1914-1918 poco estimada, y Vladimir Nabokov, asesinado su



padre liberal constitucionalista por un fanático de ultraderecha, inicia su vida literaria en Berlín. Tras alabar a D. H. Lawrence y a Joyce, toca a Eliot cerrar el año contándole a un amigo, por carta, que Vivienne, su primera esposa que había deslumbrado a Londres como una de las chicas emancipadas por la nueva década, estaba muy fatigada desde Navidad, pero que se ha sentado a la mesa por primera vez en cinco días. Ella le lee a su marido, el hombre de la máscara de la tristeza que abusaba de los polvos faciales, fragmentos de *Babbitt*, de Sinclair

Lewis, el bestseller indiscutible de 1922, y Eliot no lo encuentra del todo despreciable.

En 1922 al menos Tom Eliot y Virginia Woolf todavía padecían de secuelas como sobrevivientes que fueron de la gripe española.

Y aquel año fue inolvidable porque la policía, decomisando los cargamentos de literatura de vanguardia que iban y venían de uno a otro lado del Atlántico, metía las narices en el *Ulises*, de James Joyce.

(Tomado de la revista Letras Libres)



Estridencias de Trilce



Sévana Karalékian

Leí la obra de César Vallejo por primera vez hace apenas algunos años, en un contexto universitario. Estaba preparando un concurso –en Francia, nos fascinan y nos asedian– en cuyo programa aparecía la obra del peruano. Era un concurso nacional, así que varias conferencias se organizaron ese año sobre el poeta, sobre todo en París –capital obligada, pero es también donde descansa Vallejo (1892-1938) en el cementerio de Montparnasse, no lejos de Baudelaire, y la coincidencia me sigue pareciendo afortunada–. Una vez, un profesor, al que llamaremos S., vino a presentarnos su lectura de *Trilce*. Con

el libro en la mano, soltó: «a primera vista, podría creerse que nos ve la cara de pendejos».

Este profesor había escrito algunas de las líneas más esclarecedoras que estaba por leer sobre Vallejo.

Mi primera impresión de *Trilce* fue la misma que el profesor S. había descrito. Me sería difícil escoger unas palabras más exactas que las suyas y ordenarlas con más exactitud. Mi impresión fue perfectamente banal, igual que la recepción del libro. Primero, un rechazo categórico. Cuando apareció (Lima, 1922), se pensó que estaba viéndole la cara a todo el mundo.

«Para los más, no se trata sino del desvarío de una esquizofrenia poética o de un dislate literario que solo busca la estridencia callejera», escribió Vallejo a Antenor Orrego.

1

Pero la primera vez que Aurélien vio a Bérénice en la obra de Aragon, la encontró francamente fea. Hizo falta mucho trabajo, esfuerzo y paciencia para medir tanto su importancia como su complejidad y riqueza (tal vez el poema LX nos sopla constantemente: «Es de madera mi paciencia, / sorda, vegetal»).

Prueba palpable de ello es la edición de Cátedra (Madrid, 1991). Cada poema está acompañado por un comentario de Julio Ortega, de tres páginas en promedio, donde se señalan los posibles

errores de imprenta, se proponen esclarecimientos hermenéuticos y se advierte sobre el lugar y la época en que el poema fue escrito, apoyándose para esto en los testimonios de Juan Espejo Asturrizaga.

2

los que Juan Larrea desconfía a veces—.

3

Trilce, segundo y último poemario que escribió Vallejo en Perú —después de *Los heraldos negros* (Lima, 1919) y antes de partir a Europa, adonde llegaría el 12 de julio de 1923—, es tan complejo, tan vasto, tan abierto, que los errores de imprenta no pueden ser sino «probables». Diferentes ortografías e incluso diferentes palabras son propuestas de una edición a otra: es pues sobre poemas distintos que se apoyan los exégetas y los traductores, en todo caso me atrevo a suponer que así lo creería Vallejo.

4

Imagino un lector que no supiera español, que descubriera *Trilce* en inglés por ejemplo, que encontrara numerosas versiones y las confrontara: tendría razón al preguntarse cuál es entonces ese poema de Vallejo que no puede leer, tan grandes son las diferencias de una versión a otra.

Satélite crítico, el adjetivo que no deja de gravitar alrededor del libro es «radical», y recuerda algunas palabras de Baudelaire, que lanzaba el llamado en Salón de 1845 a «todo lo que se gana en este mundo, en arte, literatura, política, a ser radical y absoluto,



y a nunca hacer concesiones». La radicalidad de *Trilce* es en primer lugar la de la libertad: «Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística».

5

En poesía, esto pasa por la invención de una gramática propia: «La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser».

6

Acaso el lector, si desea escuchar el idioma de *Trilce*, debe comprometerse a lo mismo. Tal vez debe también, y sobre todo, recordar siempre los primeros versos de una obra que invita a la humildad con que esta se escribió: «yo no sé». Pues la nueva palabra poética, que no es ni moderna ni de vanguardia sino humana, no puede nacer, nos dice Vallejo, en la pedantería: «La poesía ‘nueva’ a base de palabras nuevas o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo», como afirmaría en 1926.

7

Vallejo conoce el dadaísmo, el creacionismo, el ultraísmo, pero se mantiene a distancia de ellos, porque existe una realidad que hace falta nombrar a toda costa, la realidad «sensible».

8

Y él permanecerá siempre en contra de las formas de expresión que no pueden nombrarla, al punto de escribir algunos años más tarde en *Poemas humanos* (París, 1939).



9

«Un cojo pasa dando el brazo a un niño / ¿Voy, después, a leer a André Breton?».

El poemario nos exige un desarraigo. Leer *Trilce* es una experiencia inquietante, y si la inquietud parece confundirse a veces con el miedo, se distingue de él en un aspecto esencial: el miedo petrifica, la inquietud es movimiento, y esta agitación se convierte en placer. ¡Cómo nos arrastra *Trilce*! Sin duda la ausencia de títulos borra todo referente y tal vez nos desvía, pero las cifras que encabezan los poemas, y aquellas que se inscriben en su cuerpo, al agudizar el misterio, trenzan una larga cuerda del I hasta el LXXVII, de modo que, llevados por la corriente del



ritmo, que en el poemario es la última unidad y esencia del poema, podemos asir, de un poema a otro, esta relación secreta y continua como la corriente misma. Conocemos la importancia de la vida del poeta en *Trilce*: la muerte de la madre en agosto de 1918 y la pérdida del hogar, el sentimiento de orfandad, el encarcelamiento en Trujillo en 1920, la separación amorosa. A lo largo de este tiempo no lineal –el de la poesía no lo es–, donde la madre está presente y ausente a la vez, igual que el hogar, la prisión, estos temas se mezclan, se confunden, sin contradecirse ni anularse: el espacio del poema permanece abierto y se encarna en este lenguaje radicalmente libre; sus neologismos –desde la primera palabra entre todas, *Trilce*; su gramática personal e intransmisible que niega, ella también, el tiempo lineal («El traje que vestí mañana», VI); su sintaxis que dibuja asimetrías («Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía», XXXVI).

Esta inmensa labor –*Trilce* es una obra «hecha laboriosamente», diría Baudelaire– parece responder a una necesidad, de orden vital, y es esto sin duda lo que más me conmueve de Vallejo. *Trilce* no es *La tierra baldía*, aparecida el mismo año –aunque haya convergencias entre las obras «empezando por su coincidencia en la práctica del ‘texto del cambio’, signo de identidad modernista», como apunta Julio Ortega–.

10

Pero si Vallejo nos coloca frente al absurdo, no es nunca para terminar en

la desesperanza o el nihilismo. Nada es vano en la experiencia poética, menos aún el dolor –que no el sufrimiento– que culminaría en «Los nueve monstruos» (*Poemas humanos*), donde el último verso nos asegura que hay «muchísimo que hacer». La palabra poética trae una esperanza de construcción. En *Trilce*, hay gérmenes de una explosión humana, que solo puede encarnarse en una nueva lengua: «Madre dijo que no demoraría» (III); «Todos han partido de la casa en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es su recuerdo lo que queda sino ellos mismos». (*Poemas humanos*). De la promesa a la restauración de la presencia, aquella voz –esta es su fuerza– traspasa la ausencia.

Vallejo disipa siempre la angustia que puede suscitar en mí. Es un misterio luminoso. Me acuerdo de mi primera impresión de *Trilce*, y jamás he creído que haya que fiarse de las primeras impresiones. Contemplo la portada del libro a mi lado: sé que jamás se me develará completamente. Conocemos la anécdota de las tres libras: el precio de venta del libro era de treinta soles peruanos, tres libras, entonces, y Vallejo habría repetido la cifra hasta deformarla

11

(Tres... tres... tres... tresss... triss... triesss... trilss...). Pero yo no creo en este cuento un poco simple y demasiado lúdico, aunque tenga el mérito de revelar «la cifra clave del libro» según Guillermo Sucre, «la que rige su dialéctica de la virtualidad, que, en el fondo, no es sino la tentativa de alcanzar otra realidad».



12

Sabemos también lo que ha propuesto Juan Larrea: que *Trilce* contenía la cifra en cuestión, y la dulzura: «como de duple se pasa a triple, de dúo a trío, de duplicidad a triplicidad, Vallejo sintió oportuno pasar de dulce a trilce».

13

Escuchamos, en fin, en *Trilce*, un pedazo de César. Pero *Trilce* no es tres, ni dulce, ni César, y su estridencia no proviene de ninguno de estos tres vocablos. Es ella, sin embargo, lo que

resuena; es su vocal frágil que tiembla. Y este temblor que tengo en la boca cada vez que pronuncio la palabra inventada no es de miedo sino de inquietud, que es la promesa de un desarraigo, y me dejo intimidar con placer. *Trilce* no se revela completamente, pero tampoco se oculta por entero. La observo de lejos como un horizonte de sentido, respuesta al «vacío en mi aire metafísico» (*Los heraldos negros*), horizonte al que me arrastra y que se aleja siempre.

(Tomado de la revista Letras Libres)





LETRAS

Sr. Chinarro

Ciertos detalles hacen que las historias sean verdaderas.

JUAN VILLORO, *El libro salvaje*

Erretwelve

La segunda y última vez que miré al Sr. Chinarro ocurrió un opaco septiembre de 1974, en una boutique de la avenida Jerez. Él, de aspecto notoriamente foráneo, llevaba un libro insinuándose apenas en el bolsillo izquierdo de su gabán. Al verme, se acomodó los lentes y, sin ofrecer una miga de amabilidad, sacó el libro de su bolsillo y sin rodeos me lo ofreció. Por mi parte, como estaba previsto, lo cogí y salí de la boutique hacia el barrio La Hoya, donde Eduardo Sepúlveda, en su domicilio y tras escupitajos de rapé, aguardaba mi llegada.

Hacía frío y lloviznaba esa tarde, así que decidí tomar la calle del Telégrafo y me dirigí al bar Jocy a fin de guarecerme y no amargarme los minutos camino a la vivienda de Sepúlveda; suponer el aspecto de la joven a secuestrar trampeaba mis sentidos. No se trataba sólo de curiosidad, en realidad sufría una insólita y a la vez agraciada zozobra; lo recuerdo todo muy bien, como si aquella finísima llovizna me asaeteara también por dentro.

Al entrar al bar me añadí a la barra y pedí un doble de Caribbean blanco, luego atravesé la espesa cacofonía de ebrios y semiebrios hasta llegar al baño, donde mojé mi rostro frente al espejo. A mi lado, un negro de amplio bigote retocaba su afro con rápidos movimientos de la mano. Cuando se marchó, saqué de mi chumpa el libro y leí el título *Cosas transparentes*, en cuya portada una mujer yacía recostada sobre una buhardilla de diáfanos cristales. Todavía hoy me pregunto si el Sr.

Chinarro premeditó tal maniático detalle. Y me dispuse a rasgar el sobre que había en el libro cuando de pronto apareció otro sujeto, silbando la canción de la sinfonía, meneando su cabeza fabulosamente ancha y asquerosa; utilizó el urinario luego de empujar la puerta metálica con la misma mano con la que sostenía su cigarro.

—Amigo, ¿sabía que en Nevada está la carretera más solitaria de Norteamérica? — me dijo mientras orinaba. —Une las localidades de Carson City y Ely; cuatrocientos dieciocho kilómetros sin nada de nada, a secas dos burdeles en cada extremo.

Mi única función como interlocutor consistió en tener cara.

—La recorrí con mi primo Martín en un Renault, un R12. Erretwelve, decía Martín, arrastrando la ere como británico. Era un viaje melómano hasta Nueva York. Pretendíamos llegar al concierto de The Stooges en el CBGB, pero ya en la ciudad Martín decidió comprar heroína y un sujeto de cuerpo anguloso le vendió una potentísima; echó espuma a borbollones.

Dicho aquello, el sujeto arrojó la colilla y se sacudió, luego se enjaguó con desgano y palpó su acuchillado rostro por el alcohol frente al espejo. Recuerdo nítidamente el ruido de bisagra mal engrasada que arrojó la puerta metálica cuando se largó, la canción Loose de The Stooges colándose por la abertura. Aquella anécdota surgió de la nada, como en esas cajas de broma de las que emerge un payaso.

Un reflejo paranoico me hizo temer en aquel instante, así que guardé el sobre y salí del baño. La rocola silenció y desde el tejado y escondrijos inubicables se advertían los ventiladores que exhalaban pretenciosos, las tersas voces se alzaron como una llama. La rocola recobró el ánimo y comenzó a vibrar la voz de Bebo Valdez, desvaneciendo el bullicio y tropicalizando el lugar. Me acerqué de nuevo a la barra y pedí otro Caribbean al mesero que, con una palilla, decapitaba implacable los excesos de espuma que florecían de las jarras; no me atendió con mucha cordialidad. Después de un silencio entre él y yo asaz alargado, me miró y recordó y sirvió el ron mostrándome una sonrisa de excusa. Al pagar, salí del lugar. Dos pasos fuera un muchacho lampiño me asedió a fin de que adquiriese La Gaceta mientras un cigarrillo humeaba desde un rincón de su boca. Compré dos ejemplares.

El «Pólvora» Bernárdez

Toqué hasta el cansancio el portón de Sepúlveda, pero no apareció. Para desgracia, comenzó a desmoronarse el cielo. Llovía como pocas veces he visto llover, así que tuve que precipitarme a la cafetería de Inés, a quien ya llevaba adulando un buen lustro y a cuentagotas. Inés era una mujer que tenía la piel de jabón de avena, la mirada irritada por los vapores del jengibre y del café. Me gustaba por sigilosa y porque siempre (quizá sin querer) mostraba la línea negra del calzón.

—Pasó por aquí, más temprano— me dijo cuando le pregunté por Sepúlveda.

Un perro callejero, color cerveza, me husmeó. Seguro también huyó del aguacero, que arreciaba. Sacudí la chumpa y reparé en que Inés era la única persona que

se encontraba en el interior de la caseta; la chimuela que le ayudaba endulzando el café y serruchando el panblanco no estaba. La lluvia, por otro lado, azotó las viejas láminas del café y empapó las mesas. Me acerqué al rosetón, pero aquello era un torrente; Inés no tuvo más remedio que hacerme pasar a la caseta y cerrar del todo la ventana.

Dentro, y para resumir en qué devino la cosa, basta con decir que me mostré bastante ordinario; pese a ello, la jayanada que dije logró ruborizarla (mis halagos se habían anidado ya en su tímida piel). Lo dicho la estimuló de tal modo que tuvo ella que apoyarse en la mesa de la estufita de gas, a causa del vértigo.

—Usted también me gusta —dijo sin mirarme.

Nos quedamos en silencio. En la radio de batería que colgaba del techo se distinguía apenas la voz de Javier Solís, apaciguada por la tormenta.

—Fíjese que... —dijo ella, ruborizada. —No me gustan las rancheras. Las pongo por los clientes.

Tomé la radio, giré el timoncito de las emisoras y frené al escuchar una escandalosa locución futbolera: Salvador el «Pólvora» Bernárdez recién anotaba para el Motagua.

Me acerqué a Inés y la tomé de la cintura, respiré el olor a sudor y a mantequilla de su cuello. Me excité de tal manera que no me importó que dijera fejidor en lugar de fijador al referirse a mi cabello; hicimos el amor con una vitalidad tremenda, como si tuviéramos que satisfacer a varios fisgones en la caseta, incluyendo al perro color cerveza.

La afonía de Sepúlveda

Salí de la caseta con la alegría de los infelices. Inés, a lomos de una gallina, mandó sus cobardías a su pueblo natal y me hizo una felación muy cariñosa, sofisticadísima. Y luego del momento infinito, mientras nos subíamos las ropas, reparó cada cual en su mórbida vergüenza, así que tácitos nos limitamos a oír la lluvia caer. Poco después entreabrí la puerta y advertí que oscurecía. Las luces de los postes se abrían como flores y de golpe la brisa ya no soplabá. Le dije a Inés, luego de un breve reposo en el que intercalamos movimientos de cariño, que me urgía marcharme, que tenía asuntos pendientes con Sepúlveda, y me despedí besándola, asegurándole que volvería cuanto antes. Entonces me dirigí hacia la habitación de Sepúlveda, y me disponía a tocar el portón cuando éste apareció de entre las sombras, tomándome de la camisa y tirando mi cuerpo bruscamente hacia delante, golpeando mi ceja en el portón.

—¿Qué te pasa? —le dije, muy molesto, me quité sus manos de encima y luego corroboré si había brote de sangre.

—Debías estar aquí mucho antes, pendejo. ¿Qué sucedió? —dijo muy alterado.

—Llegué justo a tiempo y no estabas. Me duelen los nudillos de tanto golpear el portón —le dije, muy cabreado.

Guardó silencio y me miró todavía confuso.

—¿De dónde venís?

—¿Acaso importa? —le dije.

Supuse que su nerviosismo y ansiedad estaban ligados a su cruel resaca, pues la noche anterior llevaba una borrachera de mucho cuidado. Así que no dije más, pero estaba muy enfadado. Entré y tiré el libro de Nabokov y los periódicos sobre la mesa de sala y me desplomé en el sofá. Sepúlveda, por su parte, encendió un cigarrillo, cogió el libro, sacó el sobre que había dentro y lo rompió, luego se sentó en el sillón y, mientras exhalaba, no hizo más que contemplar la fotografía, pasmado, como si en ese instante haya iniciado en su cerebro una violenta tormenta eléctrica.

Sepúlveda se parecía mucho a Bob Dylan. De hecho, era tan afín que la gente, por la calle, sonreía al confundirlo con el cantante; incluso vestía tejanos, los que combinaba con sencillas camisas de corte holgado. Era tosco y malvado, pesado, pero también leve. Su personalidad era atravesaba con gracia por un intermitente encanto de chiflado. Abreviando: Sepúlveda me obligaba a pensar que todos, sin excepción, llevamos un psicópata muy adentro.

—En el mundo hay tantos culos diferentes como caras —pensé en voz alta, mientras miraba la bombilla en el techo.

Sepúlveda no reparó en mi reflexión. Continuó mirando la fotografía, sorbiendo a grandes caladas su torcido cigarro.

No tardé en dormirme en el sofá, y cuando desperté, era ya de día. Sepúlveda no estaba. En la mesa dejó una nota en la que me decía que debía estar a las 11:00 am en el puesto de María, y que el revólver estaba en la primera gaveta de la cómoda. Luego fui hasta la cocina, preparé café, freí un par de huevos y tosté en el comal un par de tortillas. La ceja me dolía apenas, como un recuerdo ya lejano.

Los elefantes

Llegué puntual al puesto de María, en el mercado Mayoreo, y no sabía por qué, pero Sepúlveda permanecía con el ánimo encogido, sentado frente a su sopa de res.

Casi no hablamos mientras estuvimos ahí. Nos dedicamos a escuchar a María, la dueña del puesto, hablándole a las demás guisanderas. Les aseguraba que Dios con ella tenía un trato diferente, ya que llevaba, exactamente, 56 años jodiéndola de lo lindo. Y pese a lo gracioso que resultaba todo aquello, Sepúlveda se dedicaba a masticar despaciosamente la carne y las verduras. Se veía casi molesto, como un adolescente que está contra su padre y de pronto descubre con fastidio ante el espejo que acaba de hacer un gesto muy parecido a los de éste.

Yo me comí unas papas, que rocié de salsa. Estaban francamente buenas. Luego caminamos en dirección al Hoyo de Merriam, precisamente hacia un depósito que alquilamos y cuya ventana y todo tipo de superficies había cubierto, días antes, con láminas de plástico adhesivo. Aquel era un sitio de súbito silencio, un silencio que debía ser similar al que se experimenta en el interior de una tumba (preparamos el lugar por si algo salía mal y esconder allí a la secuestrada). Y aunque no lo recuerde con exactitud, antes de llegar a dicho lugar nos detuvimos en una tienda cuyo

cartel, en madera trabajada a mano, anunciaba antigüedades, y ahí compramos una maloliente y pequeña colchoneta. En esa misma calle compramos botellas de agua, papel higiénico, refrescos y snacks, y lo acomodamos todo en una pequeña maleta. Luego salimos del lugar con mucha pericia, cargando el bagaje, y nos sentamos en una banca frente a la iglesia de Los Dolores. Sepúlveda sacó de su chumpa la petaca que siempre le acompañaba, atestada de ron (sobre la lata tenía el diseño de dos elefantes en plena carga, espléndidamente grabados) y tragó bastante, arrugando la cara, gesto que habría de sumarse al mal humor que ya venía mostrando. Luego me ofreció, y bebí igualmente un amplio trago mientras veía cómo las palomas descendían bajo los campanarios, y también miré a las que estaban en el suelo, frente a nosotros, moviéndose como parpadeos. Le devolví la petaca a Sepúlveda y éste, mirando igualmente hacia las columbiformes, hirió su silencio, sangrando nítidas palabras.

—¿Has pensado alguna vez en Hitler? —dijo, y sin dejarme responder, continuó. —Hitler es un personaje justamente desdeñado, para qué negarlo, pero escribió *Mi lucha*. Y es un grandísimo libro. Es más, creo que es una obra maestra de la literatura universal. Puede que sea de la categoría de un Quijote o un Otelo, pero eso nunca lo sabremos. Y mirá que cuando digo nunca quiero decir exactamente nunca. Hay una imposibilidad física de que eso ocurra debido al carácter netamente monstruoso del autor, del mierdero ese.

Yo miré hacia la catedral. No dije nada porque no tenía nada que decir. La verdad es que siempre fui algo torpe, y mucho más al tratarse esos temas. Pensándolo bien, creo que hasta bien entrado el quinto grado escolar aprendí a atarme los cordones de los zapatos. Entre otras cosas, Sepúlveda jamás perdió su gusto por demostrar lo letrado que era, rasgo que me resultara detestable, cada vez más difícil de sobrellevar.

Cuando se hicieron las dos de la tarde, caminamos dos o tres cuadras hacia El Chile, donde un muchacho muy joven, de mecanizada amabilidad y con quien ya habíamos acordado, nos llevó hasta un parqueo privado y le dio a Sepúlveda las llaves de un viejo Volkswagen Combi. Le echamos un vistazo, probamos motores, comprobamos aceites y luego arrancamos hacia el Golden Fish, donde, a fin de envalentonarnos, nos dedicamos a beber ron muy despacio hasta que cayó la noche en pleno día. También comenzó a llover.

Mystery Machine

Sí, estábamos por llevar a cabo un secuestro. Habíamos hecho enésimas fechorías, pero ninguna de ese tipo. En realidad, no éramos más que asaltantes de muy baja estofa. Pero fue precisamente la cantidad de plata que, en un tono muy didáctico, nos ofreció un sujeto que se nos presentó como el Sr. Chinarro la que nos hizo convenir. Luego nos explicaría que nosotros únicamente habríamos de efectuar el plan que él, minuciosamente, ya había elaborado. Y la verdad es que el tipo había hecho la tarea. Horas después nos dio la mitad de lo acordado y nos aseguró que nos

daría el resto una semana después, en el puerto de Amapala. La dirección precisa del sitio estaba, entre otros muchos detalles que expresó con calculado arranque, en el folder atestado de papeles que llevaba consigo y que nos entregó. Sin embargo, lo más significativo, lo que hacía falta entre aquellos pliegos era lo más sustancial: una fotografía de la joven. Le estaba costando conseguirla, pero aseguró que nos la entregaría, a más tardar, en un par de días.

El aspecto del Sr. Chinarro era el de un turista. Parecía, recordando acuciosamente su estúpida sonrisa, todo un icono bisexual. De hecho, nos dijo que, esta vez en un tono insólitamente amistoso y luego de tragar su tequila, el país entero le había decepcionado, y que por ello resolvió largarse. Recuerdo que en aquel momento pensé que uno puede odiar a su país, pero no permitir que un extranjero se lo critique. Por otro lado, demás está decir que el muy cabrón no quería llevarse de recuerdo una sayuela lenca o una pulserita: quería llevarse una muchacha. Y si bien pudimos hacernos pedo con el dinero que ya teníamos en los bolsillos, decidimos realizar el rapto porque Sepúlveda y yo habíamos decidido, curiosamente no hacía mucho, dejar de ser unos ladronzuelos superfluos, por lo que aquella era una oportunidad apremiante.

A las nueve de la noche, cuando la lluvia más arreciaba, salimos del Golden Fish y conduje hasta el barrio La Leona, donde vivía la susodicha. Y esa noche, como nos explicó detalladamente el Sr. Chinarro, estaría ella sola en casa, descalza en su habitación, agitando su recién servida copa de albariño, sumergida en un tácito monólogo que pronto acabaría evaporándose justamente como los humos de hielo seco que le agregaba. Cierto es que aquellos frenéticos detalles yo no habría de corroborarlos, pues me quedé en el Combi con el motor encendido viendo cómo Sepúlveda sacaba una pequeña escalera del auto para facilitar la escalada del muro. Lo vi acomodarse la pistola en la espalda baja y luego, bajo el centelleo de un relámpago, sus arácnidos movimientos. Minutos después Sepúlveda apareció por el portón, con la joven maniatada. Le había cubierto la cabeza y la obligaba a avanzar con un cuchillo puesto en la yugular. La metió bruscamente en el Combi color cacatúa y la amenazó de muerte si continuaba con el escándalo. Yo miré todo aquello con el adolorido cromatismo de los maleantes y aceleré rumbo al Sur. Y avancé por la carretera mientras miraba la sucesión de árboles y escuchaba a la joven sollozar. Miraba además los camiones que venían y a los que me rebasaban, y no sé por qué, pero pensé en la frase que dicen algunos, esa famosa frase que afirma que nacemos solos y morimos solos. Eso no es para nada la verdad. Desde el minuto cero al último nos acompañan objetos. Como el trapo que cubría el rostro de la joven, por ejemplo, o el cuchillo en la mano de Sepúlveda.

Nevada

Poco antes de llegar a Choluteca y quizá con la finalidad de distraerse, pero sobre todo poniendo a prueba mi paciencia, Sepúlveda aseguró que el arte no era más que ignorancia, y que el artista es quien la exuda de alguna forma.

Si un artista es un ignorante, ¿pues qué era yo, que ya de por sí no era nada?

Luego, movido por quien sabe qué resortes, buscó en su chumpa la fotografía de la joven y me la ofreció para que la viese. Yo le dije que prefería no hacerlo, como habíamos acordado, quizá porque no quería que aquel rostro eventualmente me atormentara, y la dejé en el asiento del copiloto. Entonces comenzó a llover con una fuerza inaudita, así que me vi en la obligación de reducir la velocidad para pronto detener el Combi del todo. Hacía mucho frío. Me volteé y miré el cuerpo de la joven temblar sobre la colchoneta. Sepúlveda fumaba, muy ansioso, paranoico. No objetó que me detuviera en la carretera porque aquella borrasca no era normal. Fue entonces cuando, presa de un extraño frenesí, sentó a la joven, que sólo llevaba puesta una camisa blanca y la ropa interior, y le descubrió la cabeza.

Yo estaba a punto de maldecirlo, pero hice lo que él: mirarla en silencio. Ella echaba un vistazo a Sepúlveda y a mí a cada tanto, aterrorizada. Entonces me salté los asientos delanteros y me coloqué frente a ella, sin hacer el menor comentario, y encendí la tenue luz del interior del Combi para verla mejor. Sepúlveda también permaneció callado, mirándola extasiado. Entonces comprendí el silencio, el malhumor que arrastraba Sepúlveda desde la noche anterior: la joven era la mujer más agraciada que había visto en mi vida. Irradiaba ella una dulzura descomunal, una inhumana pureza. La miraba e incluso sentía cómo aquella tormenta eléctrica se mudaba a mi interior, impiadosa. Y mirándola embelesados estábamos cuando Sepúlveda, con una cara demoniaca, con una insólita cara de enfermo sexual, se llevó las manos al pantalón, se bajó el zíper y comenzó a manosearse. Ella se echó hacia atrás, pávida, y él trató de alcanzarla. Fue entonces cuando sentí como si alguien, tal vez el creador de todo cuanto existe, hubiese metido una lluvia de días dentro de otros días para modelar ese único y efímero instante: tomé mi revólver e hice germinar el destello de la detonación.

Sí, le volé los sesos a Sepúlveda. Su cabeza despedía un aroma a hierro tibio. El rostro de la joven, por otro lado, salpicado de sangre y migas encefálicas, delataba la baja repentina de su flujo sanguíneo: estaba en shock; apenas respiraba.

No mucho después la tormenta amainó considerablemente. Salí del auto y comprobé que estaba muy cerca del puente de Choluteca. No lo pensé dos veces y conduje hasta el puente, desde donde arrojé a Sepúlveda a la enfebrecida corriente. Luego vislumbré las luces de la ciudad. Volví al Combi y la joven aún estaba conmovida. La desaté con el cuchillo, le quité la mordaza, saqué de la maleta un bote con agua y limpié su rostro con una franela. También le ofrecí otro bote para que bebiera, y tomó pequeños sorbos, temblando, mirándome incesante.

—Caminá en esa dirección y buscá ayuda —le dije, mientras le ponía mi abrigo. Luego la ayudé a bajar del Combi, miré sus pies descalzos sobre el húmedo asfalto y añadí, esgrimiendo el mechero de Sepúlveda frente a su rostro: —Decí algo. Lo que sea, por favor. Quiero escucharte.

—Tus ojos —me dijo, mirándome aún incesante, confusa, poco después.

—¿Mis ojos?

—Heterocromía. Tenés heterocromía.

Dos cosas ignoraba yo en aquel momento: qué significaba aquella palabra y que justo esa noche ingresaba por la cuenca del Atlántico el huracán Fifi.

Recuerdo que la miré fijamente, luego me subí en el Combi y conduje en dirección a El Jicaral mientras veía su silueta miniaturizarse en el retrovisor. Y ahora mismo continúo conduciendo, con el brazo fuera de la ventanilla, pero en un descapotable, fumando y vertiendo la ceniza en un pesado cenicero de cristal tallado. Continúo conduciendo a 90 kilómetros por hora y precisamente sobre la carretera más solitaria de Norteamérica, en Nevada. Desde el estéreo me taladra la canción Dance Hall Days, una de mis favoritas, y del retrovisor cuelga, en lugar de un crucifijo o ese famoso ambientador Car-Freshner, la fotografía.



Poemas de Amílcar Dávila

1
El ansia de tu espalda
 me sostiene
Apuntalás con mi espera
 toda la semana
El sentido del lunes está en
 ahogarse
en la tríada que lo devora:
 un
 solo
 día
 hay
hasta el viernes
que desintegra el tiempo en
 sábado
 espera constitutiva del
 domingo

Y vos, a todo esto, ya no viniste
Yo, no me voy

 persigo
 y espero
 tu espacio
tu espalda

2

Vuelvo al tema profundo de tus ojos
Donde cabe entera la destreza de los verbos

Conjugás infinitamente labio y boca infinitas

Infinito es el beso de los instantes, los ojos, el cansancio y el quererme
Infinita también la conjugación del ansia de tus manos

Ninguna noche no hay ya voz
Ninguna noche en que no hay vos
Y debo recurrir al recuerdo
Y a la meditación en forma de poema
Sobre el tema profundo de tu ausencia

3

Libro de las preguntas

¿Todo demasiado viejo?
¿Nada nuevo bajo el sol?
¿Por qué habría de serlo o no serlo?
¿Por mí? ¿Para que yo pasara a la posteridad?
¿Qué pasa y quién queda en la posteridad?
¿No es también supremamente anciano el azar, la casualidad?

Toda la raza humana lo es
y es nueva
y no es nada o, mejor dicho
es su nada. La Nada —mucho gusto, encantado
(la educación no pelea con nadie).

—No delirés, pensá, deliberá:
¡Culpable! No. ¡Inocente!
¿Es eso también el eterno retorno de lo mismo
el eterno retoño, el enfermo trastorno?

Y en vez de verlo negro, imposible, mortal
es una fuente de niñez, de libertad
(ya fábula de fuentes).

4

Camisa de hombre feliz

Vino directo hacia mí
la felicidad
comiendo sandía.
Sus labios rojos
con ligeras y calurosas
gotas rojas
dejaron entrever la blancura
irrefutable de su irreverente dentadura
su bigotón impertérrito y su sombrero desencajado.

Vino, la vi.

Sus pasos flojos tarareaban
tímidamente ritmos de sol incandescente
a mitad de la calle atestada de luz.

Vino la felicidad hacia mí

y pasó de largo.

5

Guatemala, ciudad

Hoy porque te vi diferente. Te vi desde un vidrio sudado y oloroso de camioneta sieteterminal que abordé en El Trébol para venirme al centro a ver cosas. No porque nunca me hubiese fijado. Al contrario, me pareció que siempre lo había visto. Pero hoy era un poco diferente.

jacarandas sin hojas
pinos sin cielo
cipreses eternamente refunfuñantes
eucaliptos oliendo negro

Trajes, trajines y diretes. Espectáculo palpitante de una juventud en el centro, en un octavo piso, en un celaje rosa cristal, de volcanes y de un perrito de concreto y

ladrillo. Las golondrinas corren sobre la sexta imitando el tráfico. Pronto llegarán a alborotar Yurrita, en contrapunto de su espía, sumergido en su implausible juventud plena de melancolía.

Me llena más también de lo mismo el alboroto de carros, camionetas, bocinas y motos. Acústica implacable de edificios horribles y volcanes que no alcanzan a imponer su edad y su esencia. Solo vigilan el centelleo fantástico y atropellado de las luces rojas blancas azules torres de reformador teatros aviones

tarde guatemalteca que no cree en la maldad

No puede ser de otra forma en la ciudad explosiva, terminante, antifolclórica. No para gentes en feroz marcha a ninguna otra parte. Y la vida, para mí siempre en otra parte, se me encarama en camionetas que van al centro y me vomita por la cara golondrinas, zanates, volcanes, sextas avenidas y cristales rotos.

6

Sentimiento trágico de la vida

anoche lo tuve, sí, otra vez, entero
hasta incluso hoy hace un rato por la mañana
también hasta poco después del mediodía

me avergüenzo porque me encabalgo
porque en mí muere la muerte

7

Váse sin haber venido
esa gélida, húmeda,
alegría
Molto vivace. Andante
en moto
Mi mami me mima

8

Sabés de la soledad tremenda
y de la opresión
en el pecho
en el momento _____

del abismo terrorífico que pende
sobre la vacuidad misma
del mundo.

Mundo —esa palabra.
¿Qué puede ya incitar cuando lo abarca
y lo ahoga todo
desvaneciéndolo también
por completo?

Infinita finitud del mundo
que pende de mis dedos extrañados
nunca antes vistos
pareciera
más siempre ya ahí
yacientes, ahítos.
Se refugian del mundo en su extremo
infinitesimal.
Intentan remarcar su circunferencia
circunvalarlo y llenarse de gloria
—pero saben —sí, lo saben perfectamente
que el mundo aprieta y aplaca
que sigue siendo ancho y ajeno
que oprime y sacude las tardes
la gana, la risa —y deja
solo
su abismo contrito.

9
(Paráfrasis de Jorge Guillén)

Solo respirar
para saber que de mi respiración
—y de todas las pausas de mis sílabas—
salgo yo, por poquitos
transpirando existencia. Solo.

Solo respirar
—continua ausencia

10

O la sospecha insistente de encontrar

¿Qué hay en tanta calle
que al final
todo para en lo mismo?

No se escapa de uno mismo
buscándose
entre luces y lugares
que provocarían encuentros
subyugantemente subjuntivos
—sub, ya se sabe
 porque siempre se está debajo
 atrás
 arriba
 al lado
 tarde

Ese es nuestro ser
su nostalgia más tangente
y sonora
se desliza
como gata sobre la lámina
persiste
aún las noches que no queremos
pero siempre queremos

11

Estoy con vos, lo sé. Es 1980
y estoy con vos. Y lo digo
pronunciando tu sexo, besando
mi tiempo. Imposible, tierno
casi técnico. No sé.

12

Respecto de tus labios, les temo
Son la forma del otro mundo
 implacable
Yo surjo de ellos, desnudo

Como niño los sufro quizá deseándolos
Porque están en lugar de tus piernas
Y su movimiento confina mi encuentro
 gozoso

¿A dónde me llevás con tanta lengua?
Por latitudes inabarcables rodeo las esferas
De lo ajeno, dejando a un lado
Mi satisfacción
Mi viaje solitario

Con vos
 muero
Nada más

Y soy



Las noches de Nando

Nando sale del trabajo a las once. Intenta que no se le note la duda que llevan sus pasos al bajar las gradas que lo conducen al parqueo. Se retuerce la boca con la mano y se la lleva discretamente a la nariz. Todo en orden, se dice, deshaciéndose en una exhalación de su aliento. Lleva la cara recién lavada y una loción muy necia que se le escapa del cuerpo y llena las escaleras. Llega al sótano y se despide entre murmullos de la gente que sale con él. Gracias a Dios, no son muchos. Levanta la vista y busca rápidamente el taxi que la empresa le paga para que le lleve a casa. El taxista, afuera, recostado en la puerta del auto, le saluda y Nando se mete al asiento del copiloto como si lo persiguieran. Se sienta, recostando la cabeza contra el respaldo y suspira antes de enderezarse para bajar el vidrio. Cierra los ojos, tratando de perderse en la nada de todas las noches. Siente el cuerpo aflojarse y un sueño que le suelta los hilos del cuello. Es mucho alcohol en un tiempo muy corto, le dice una voz de la conciencia. Pero te da tiempo de dormir en el camino, le responde la otra. Le da tiempo de salir del carro cuando llegue a su destino. De abrir la puerta de la casa y arrastrarse hasta la cama. Eso y la esperanza. Esperanza de no sentir cuando ella llegue a la casa, tres o cuatro horas después. A no oírla entrar al baño, quitándose los tacones. A no escucharla cepillarse con esa necedad que él le conoce. A tener los oídos cerrados y el sueño profundo cuando entre al baño y el agua, estrepitosa, caiga de la regadera, limpiándole la conciencia. Estar como muerto cuando se suba a la cama. Fingir que no ha oído todo y que ha seguido su camino cansado por la casa. No escucharla roncar apenas pone la cara en la almohada. Que estará tan cansada. Y él tan triste si está despierto. Y por eso mejor dormir. Dormir desde el carro. Hasta llegar a la puerta. Lo despierta el movimiento de cuatrocientas libras distribuidas en dos mujeres que se han subido al asiento de atrás del taxi. Buenas noches, susurra. Buenas noches, le contestan ellas, animadas. Una de ellas tiene

nuevo perfume. Uno que él conoce muy bien. Ese que a ella el shampoo nunca le quita del pelo por completo. Y se despierta, con una somnolencia triste, de borracho. El conductor se sube y pregunta cómo estuvo el día, poniendo el vehículo en marcha. Las mujeres cuentan casi a los gritos su miserable vida como si algo se rescatara. Nando las escucha, aturdido, aún con sueño. El conductor se desvía de la ruta habitual. Que tiene que pasar dejando un paquetito. Que no tarda, dice. Nando se despierta cuando adivina la ruta y de inmediato se ordena dormir. Pero no puede. Sabe que, si siguen en ese camino, la va a encontrar. Con su vestido brillante. Con sus tacones magníficos. Con sus amigas. En la misma esquina. Con la misma sonrisa que le escurre por la boca y desaparece antes de llegar a sus ojos. Esa misma que él le conoció de mucho antes, en esa misma esquina que tanto frecuentaba. Tanto que se empezaron a contar cosas, tanto que la empezó a invitar por los cafés, por los almuerzos. Tanto que no recuerda cuando ella dejó de cobrarle. Tanto que, un día, pensando que ella diría sí, aceptó, como en las telenovelas, le pidió mudarse con él. Para ahorrarse la renta. Y ella dijo sí acepto, pero ella seguiría siendo quien era, haciendo lo que hacía, viviendo como vivía. Y él también dijo acepto, como en las telenovelas, pensando que ya la cambiaría. Y allí está. A dos cuadras. Con el semáforo en rojo. En el vestido amarillo que más lindo le queda. Y no puede más. Se le escapan las palabras de la garganta al preguntarle al conductor, con la voz bajita, si no pueden parar en la esquina, en donde está la de amarillo. Y el conductor, que no lo escucha porque tiene las orejas viendo para donde las mujeres que entre sus perfumes vienen contando sus vidas, acelera al semáforo en cuanto marca verde y a una cuadra Nando vuelve a preguntar, con la voz hecha un hilo de nervios si se puede parar en la esquina donde está la mujer del vestido de amarillo, y el conductor, que sigue teniendo las orejas para atrás pero con los ojos saborea a las mujeres de vestidos de semáforo, se asusta porque no sabe si es él quien ha hablado en voz alta o si es su copiloto quien le está pidiendo subir a la mujer de amarillo. Y cruza, pasando frente a las mujeres, mientras le pregunta a Nando si le puede repetir y entonces Nando le dice que la de amarillo es su esposa. Que por favor dé la vuelta y pasen por ella. Y el conductor desacelera y lo voltea a ver, sonriendo, socarrón, pensando que le está haciendo una broma y le ve la cara de angustia y los ojos de borracho triste y entonces entiende las dormidas hasta la casa y el permanente olor a loción barata y alcohol miserable y le dice, apenado, que, si las mujeres aceptan, que sí, que da la vuelta. Y las mujeres, que han oído bien, pero piensan que no, preguntan qué pasa, y Nando tiene que repetir que la mujer de la vuelta es su esposa y que quiere que den la vuelta, si a ellas no les molesta. Que se puede ir apretada con él. Que no se tiene que ir con ellas. Y las mujeres, que saben que otro cuerpo no cabe en el espacio que ellas ocupan y viendo el grueso de Nando, piensan que adelante tampoco cabe, ven al mismo tiempo, por el retrovisor la mirada de borracho triste de Nando y se compadecen y aunque en las bocas les baila un sí, un sí hay problema, dicen que no, que no hay problema. Que dé la vuelta. Que no tardan más de un minuto. Y el conductor piensa que mejor pasa otro día a dejar su paquetito otro día. Y Nando, que se está llenando del sueño de otros días, sueña con dormir

temprano, tranquilo, con ella abrazándole por la espalda, con su olor permanente a pasta dental y a ese perfume que es el mismo pero no le huele igual a la mujer que viene tras suyo. Y el conductor que ha dado vuelta a la cuadra siente un agujero en el estómago cuando ve que al semáforo vivo que vienen buscando le falta el amarillo y que solo dos mujeres friolentas se mecen al compás de la música inexistente que encuentran en la noche. Y las mujeres del taxi, que vienen expectantes a la ventana para juzgar a la mujer antes de que se suba al carro, sienten ese mismo agujero, que cada vez ocupa más espacio adentro del carro, tanto, que despierta de sus ensoñaciones a Nando, que solo ve a la mujer de verde y a la de rojo y siente que se le cae el corazón a gotas por el pecho y murmura que seguro ya se fue para la casa cuando el conductor aminora la marcha y le dice que no se preocupe, que siga, y el conductor quiere pedir una disculpa, pero no le sale nada de la boca y entonces sigue, de largo, viendo al frente, al frente, al semáforo que marca verde y el siguiente y el siguiente y el siguiente y las mujeres de pronto ya no tienen ganas de hablar, de reír, de contar cómo les fue en su miserable día y Nando siente todo las ilusiones acumularse sobre sus hombros y rompérsele atrás de la espalda como en cubitos de hielo, mientras trata de ver el semáforo sin pensar en dónde está ella, en qué carro irá sentada de copiloto, con esa sonrisa espantada que él tanto le conoce y la sonrisa se le vuelve oscura y todo el cansancio se le acumula de golpe y tiene que cerrar los ojos y fingir, como en casa, que duerme y que nada pasa.

La hija de Margarita

La hija de Margarita yacía inerte en el pavimento, con la cara deshecha, irreparable, entre la carretera y las llantas del tráiler que no vio nunca la moto imprudente que la muchachita manejaba entre carriles. Es que era tan joven la hija de Margarita. Joven e inexperta. Margarita lo supo antes que por los bomberos, el Ministerio Público o los servicios funerarios (que es bien sabido que se asoman como las aves de rapiña al olor del duelo, a ver si consiguen algo de comer), por las noticias que se actualizaban frenéticas, en sus redes sociales. Acababa de compartir un meme muy gracioso de un perro sentado mientras todo a su alrededor se quemaba y actualizó los datos, más por aburrimiento que por auténtica curiosidad, los últimos eventos de sus setecientos cuatro amigos. Así se enteró que Rosa, su vecina, todavía estaba de vacaciones en esa playa miserable que les queda a una hora de camino si salen temprano, que es semana de dos por uno en los suéteres que nunca se atreve a comprar porque luego uno no sabe la calidad de la tela, y luego que los bomberos se encontraban en la carretera, atendiendo una emergencia, pero que nada habían podido hacer por la víctima. Las imágenes, borroneadas para evitar que usuarios sensibles las reportaran, mostraban rastros de sangre, algo que debió ser un cuerpo, girones de ropa y la moto rosadita de su muchachita. Margarita amplió la foto, la extendió entre su pulgar y su índice, para ver si se alcanzaba a notar el suéter que le pidió por vida suya que se pusiera, que la tarde estaba algo helada y sí. Esa era. Esa

era. Su propia sangre diluida entre la gasolina que había soltado la moto. Presionó el botón de compartir y empezó a escribir. Quería explicar que no tenía corazón, que se sentía desolada, muerta por dentro. Que era el peor día de su vida. Respiró profundo y presionó cancelar. «Si no se publica, no pasó», había escrito hacía unos días, presumiendo sus uñas nuevas de casi cuatro centímetros de largo. Hasta que no vio sus uñas, compartidas, gustadas, comentadas, no las había sentido suyas. Lo mismo sentía ahora. La muerte le resultaba lejana, ajena. La noticia, como todas las otras. Otra vida truncada, otro accidente imprudente, otra familia deshecha. En general, le bastaba con presionar la carita de «me pone triste» y avanzaba, dedos abajo, al siguiente chiste, a la siguiente receta, al siguiente video. Esta vez, era su vida la que se deshacía, la que se quedaba entre anuncios de productos para pelo y save the dates. Bloqueó su pantalla, vio su reflejo en la negrura reflectante del teléfono y supo que estaba despierta. Se tocó los brazos, tibios de haber pasado la tarde en el sillón. Escuchó atentamente. El sonido perenne del motor de la refrigeradora, su perro, lamiéndose una pata con lascivia, su estómago haciendo el mismo ruido de siempre que ya pasaron unas horas desde la última vez que comió. Nada era diferente. Puso su dedo sobre el teléfono para desbloquearlo y allí seguía la noticia. Los mismos pedazos de gente, la misma moto. La que la nena le pidió que decoraran y le pusieron unas líneas rosadas para que combinaran con su casco. Cerró los ojos, apretándolos, para ver si le salía alguna lágrima. Se concentró en su pecho. No sentía temor. No sentía dolor. No sentía nada. ¿Era acaso que, si no lo publicaba, no pasaba?

Quiso tragar saliva y sintió una pelota inmensa bloqueándole la garganta. Sentía algo, era cierto, pero no una pérdida. Solo tenía seca la boca. Se quedó escuchando la refri, con su ciclo eterno y el pitido de su reloj que, cambiando de hora, le dijo que ya había pasado mucho tiempo sentada. Hizo movimientos circulares con los tobillos, como había visto en un video, para que la sangre se moviera y cambió su teléfono a modo avión.

Se levantó decidida, sacudiéndose las ideas de la cabeza. La llamó «Nena», como cuando era hora de comer, y el perro se fue a esperar a que la muchachita abriera su cuarto moviendo la cola. Ninguna silla se corrió hacia atrás, ningún suspiro molesto se coló por la ventana siempre ligeramente abierta para que entrara el aire y Margarita pudiera echar vistazos furtivos a lo que hacía su hija, ningún pestillo se corrió. El perro no se subió a las rodillas de nadie, ni dos segundos después fue ahuyentado porque «eres muy molesto y muy escandaloso y muy ruidoso». Es porque está afuera, recordó Margarita. Se levantó, con cautela, tratando de no forzar mucho el corazón, que no quería que le ganara la angustia, y se tronó la espalda con los brazos en jarra sobre la cintura. Creyó escuchar la moto y cerró los ojos con fuerza y esperanza. Seguro era una moto igual. Con un suéter igual. Con una hija deshecha y pixeleada igual. Escuchó la llave salir con esfuerzo de la moto y se quedó expectante, viendo a la puerta. El perro la veía a ella. No a la puerta, como cuando alguien tocaba, alguien entraba, alguien pasaba. La veía a ella y nada más. Otra llave rozó la cerradura de la puerta y el perro la siguió observando, dudando

si se podía sentar a lamerse el pene o si se esperaba algo de él. La puerta se abrió y la muchachita entró, con el pelo bien peinado, el suéter en la cintura, la sonrisa puesta.

Margarita pudo tragar. Su muchachita, siempre dispuesta a evadirla, se acercó a ella. Se sentaron, la niña apoyando su cara contra el hombro materno. «Ya vine», le dijo. El perro se subió al sillón, justo en el espacio que ocupaba ella, que no lo quitó, no lo ahuyentó. No le dijo lo mucho que apestaba, Solo siguió con la cabeza contra el hombro de su madre. Margarita encendió la televisión y puso la película que siempre quiso que vieran juntas. Nunca habían sido mucho de hablar. Su hija no dijo que no. El perro se puso inquieto. El teléfono de casa llevaba un poco más de una hora sonando. La sala se fue oscureciendo. Margarita podía sentir la tibieza de las mejillas de su hija contra su hombro. Le tocó la cabeza, la cara, las manos. Las sintió frías. «Ponete suéter», le dijo. La muchachita se levantó, desenrollándose de la cintura y Margarita decidió que ya era tiempo de soltar el sueño. Le dio un beso inmenso a su hija en la frente y le dijo lo mucho que iba a extrañarla. El amor se le hizo agua entre los ojos, y abatida, tomó el celular, desactivó el modo avión y recibiendo un sinfín de notificaciones que llegaban acopladas a los aullidos lastimeros del perro, que de repente había entendido todo, se abrazó a su desgracia.



un viento con v larga

más dichoso que el albañil que ajila
con angustia y plomada su ronquera
sus ladrillos de sangre
donde brillan rezagos del crepúsculo

hasta que forma la pared de un son
que solo en la memoria fraguará
a la siniestra el maestro de obras
se mira en la pared interminable

donde no falta nada en apariencia
salvo lo que está en mente
lo que no pudo ser como cantaba
la idea de pared sin terminar

el capital tiene un corazón de oro
es la razón en toda su impureza
el sentido común en equilibrio
sobre la cuerda floja entre las clases

como cuaderna vía
solamente necesita lectura

conoce su destino
y no carga mensaje en las bodegas
surca el río que se llevó a celan
otro mal nadador

ahogado por su sed
cansado de no seguir la corriente
el gris profundo se convierte en oro
solo para espantar a la gaviota

la anguila en la corriente detenida
por alguna razón irrelevante
nada sabe del sol ni que lo necesita
para seguir buscando si algo busca

en el agua roñosa del verano
nadó desesperada
para quedarse en ese mismo punto
y que la pueda ver solo una vez

mientras el sol alienta los guijarros
¿o es ella la que me mira en el puente
entre el río de gente que bracea
por los meandros de una explicación?



El rocío aguanta la respiración

Traducción del vietnamita de Phạm Long Quân
Edición de Víctor Rodríguez Núñez

Tocar los gongs

La baqueta
Envuelta en trapos viejos
Eco de sudor humano

Entra el invierno

Las máscaras cuelgan en la pared
Sopla el viento frío
Por los huecos de los ojos

Noche de luna

Puse las manos en la almohada
Y aguanté la respiración para oír los murciélagos
Cruzar la jaula de luz

Recuerdos

Un vaso lleno de agua
Lo bebo
Me lleno de luz

Involuntariamente

Quien seca paja de arroz
Sobre una tumba humilde
Sufre toda la vida

La pagoda de Đòng

El viento empuja
A cada budista
Cuesta arriba

Quemar ofrendas

Tal vez mi padre ya no los use
Aún así le mando
Este sombrero y este bastón

Día de difuntos

Mi abuela quería verme
Pero los muertos
Se lo impidieron

La naturaleza de Buda

Una garza
Nido del lenguaje que el gong revela
La imaginación

Noche y día

Donde juegue al ajedrez
Gane o pierda
Las luciérnagas se reúnen

Así es

El viento
Con mucha calma sopla
Entre el animal y la trampa

Crepúsculo

Pisar las llamas
Extinguidas
No sé si es alegre o triste

Será un juego

La mancha de peces diminutos
En torno al enorme anzuelo
No se está quieta

El arroz madura en todo el campo

Cantos graves y entrecortados de cigüeña
¿Será que los espantapájaros
Son sordos?

Yin yang

Techo con goteras
El cuadro en la pared
Transpira

Verdad

Una paja
Corre más rápido
Que el agua

Libertad

Un ratón viejo
Camina en torno a la trampa
Que ya se disparó

Frágil

El rocío aguanta la respiración
Colgado
Sobre un charco sucio



QUÉ HACER CON EL MUNDO

El Tiempo es un santiamén. Afuera llueve. La tarde ha estado fresca. Desde la ventana un torogoz mira a un niño de ocho años de edad y a su madre que le informa que debe salir a hacer unas vueltas. El niño pregunta si puede ir con ella. Pero la negativa de su madre no se hace esperar. Le dice que es peligroso, que vea televisión, «no voy a tardar mucho», afirma. Agarra sus llaves que están sobre la mesa del comedor y las hace girar al interior del picaporte. «Quedate aquí», sentencia. Sale y la televisión eyecta dibujos animados que el niño está harto de ver, los capítulos se repiten y casi podría decir que se los puede de memoria. El torogoz moja sus plumas y mira al niño que también lo observa y sabe que debe hacer algo para cambiar su circunstancia. Alcanza el control remoto y empieza a hacer zapping. Al principio sin mucho entusiasmo: videos musicales, películas hollywoodenses, más caricaturas y, de pronto, las noticias. Se detiene ahí y se encuentra con gente de ojos achinados en una plaza viendo cómo salen del suelo unos proyectiles. Abajo de la pantalla aparecen unas letras que informan que Corea del Norte continúa con sus experimentos nucleares. El niño apenas ha aprendido a leer, pero le fascina ver cómo los proyectiles se elevan hacia el cielo y luego caen en el océano. Estallan. Las explosiones lo fascinan. No sabe por qué. Algo ha visto en las caricaturas, pero abandona sus recuerdos y sus ojos se clavan en la pantalla: todo rojo, luego iluminación blanca y cegadora, después una figura en forma de hongo que se precipita sobre sus pupilas y el niño, sin saber por qué, acerca sus dedos a la pantalla donde se mira la cara de una niña con ojos achinados y de diez años de edad y tiene miedo y asombro, como él, entonces toca el televisor e inmediatamente es absorbido y se teletransporta a Corea del Norte, pero ahora es esa niña asustada y asombrada. No sabe qué pasa. Pero tampoco se preocupa demasiado. Asume su nueva circunstancia y decide explorar la ciudad repleta de personas con banderas rojas, en medio de una concentración multitudinaria donde aparece la figura de un líder que les informa que su nación no se va a someter al poder de Occidente y la niña corre y se abre paso entre las personas, el agobio la gobierna y quiere saber cómo llegar a otra circunstancia, se siente ansiosa y emocionada, la experiencia la rebasa y sabe que

su madre, donde sea que esté, no se encuentra en ese sitio con altos edificios gélidos que le cala en los huesos. «Es invierno», le dice un anciano que la observa con mirada escrutadora. El líder habla rápido y las personas aplauden y ella no comprende el idioma, pero lo saborea como el viento que golpea su rostro, como el viento que agita su cabello, como el viento que sopla en dirección de una pantalla que la pueda llevar de vuelta a una ciudad en el centro de América, en el trópico, a su lugar de origen, y entonces divisa, no muy lejos, a unos niños que están viendo un escaparate con pantallas que proyectan a unos aviones rusos surcando el cielo de Siria y un adolescente de catorce años observa el avance de los aviones con ansias de más, con un halo de esperanza bifurcada por el ruido, así es que la niña de diez años entra al local, se cuela hasta las pantallas, toca una de ellas con sus largos dedos y se transporta hacia Siria. Ahora se ha convertido en el catorceañero adolescente esperanzado que cree que los rusos van a salvar a su pueblo, a pesar de que otros a su alrededor escupen al suelo con asco y saben o intuyen que nadie puede salvarlos de su penuria, que lo único que está en juego es el petróleo, la energía y la dominación de un pueblo aguerrido. El adolescente mira los aviones que persiguen a los aviones rusos con afán de derribarlos. La gente está aterrada y buscan refugio en edificios hace no mucho destruidos, pero con sótanos dispuestos para proteger a una población acostumbrada a los bombardeos. Suena una sirena salida desde un edificio y el adolescente quiere encontrar una pantalla porque no sabe qué otra cosa hacer frente al desastre inminente. Y entonces corre, como antes no podía hacerlo porque su cuerpo no era tan ágil ni tan grande y se emociona al sentir esa fuerza interior. Logra notar que un hombre está inmóvil, con su brazo en alto y un celular, como quien busca encontrar señal para llamar a su familia y asegurarse de que encuentren refugio, donde sea que se encuentren, como sea que puedan. El adolescente le arrebató el teléfono y cuando lo toca la señal de internet se hace patente e ingresa a un portal web y escribe United States, porque alguien exclama que son ellos quienes van a bombardear la ciudad. El adolescente ingresa a un video donde miles de latinoamericanos caminan por el desierto con afán de ingresar al país, se concentra en una muchacha de dieciocho años de edad. Toca la pantalla con sus dedos sucios y sus uñas terrosas y entonces se teletransporta de nuevo al continente americano. El calor es inminente. El Sol es el hastío. Las personas hablan español y logra entender que están dispuestas a morir con tal de llegar al otro lado. Las condiciones opresivas de sus naciones no les han dejado otra opción y antes la muerte, antes prefieren convertirse en pieles rostizadas entre cactus y escorpiones. El pelo de la muchacha es rojo y le gusta, pero decide no concentrarse en ello porque la migra se hace presente y empieza a disparar sin piedad, la gente corre despavorida y en todas direcciones y ella decide permanecer inmóvil. La capturan y es llevada a un centro de detención junto a otra decena de personas. Una vez allí, empieza a llorar su cautiverio. Uno de los guardias mira en la televisión un partido amistoso entre Estados Unidos y Sudáfrica que sucede en Ciudad del Cabo. Ella sabe que si toca esa pantalla entonces podrá salir de ahí y sabe también que el guardia la mira con ojos abusivos. Qué importa, se dice a sí misma y entonces le sonríe y él le pre-

gunta en un español feo si quiere salir un rato de esa jaula donde está prisionera y el sudor y el hedor del resto se impregna en sus poros. «Okay, sacame», lanza ella y acaricia su cabello rojo como la sangre que en ese momento descubre que está menstruando. El guardia abre la jaula y ella le da una patada en los testículos y se lanza a la pantalla que proyecta a un joven negro de veintiún años celebrando un gol de su país. De pronto está en el estadio. Las personas gritan eufóricas. Viven el gol como una experiencia religiosa. El joven sale del estadio y explora Ciudad del Cabo y se da cuenta de que toda la gente tiene sed y no hay agua y piensa que es absurdo que el estadio esté repleto de aficionados ignorantes y, a pesar de tener veintiún años y una constitución física musculosa, se siente como el niño de seis años que todavía es en su interior y quiere llorar y salir huyendo del continente africano después de que escucha a unos jóvenes hispanos parlotear que los franceses planean invadir el país y él se acerca y les pregunta si puede saber qué hora es, una chica saca su teléfono móvil y él se lo arrebató de inmediato y, mientras va corriendo, ingresa a un portal de noticias donde hay una foto que muestra el sufrimiento de una mujer de veinticuatro años (con tatuajes en su cara, de cabello corto, con múltiples aritos en nariz y orejas) que va caminando en una caravana por unas montañas hondureñas rumbo a El Salvador. No duda ni un segundo y toca la pantalla con sus dedos temblorosos y se teletransporta hacia esa montaña. Camina en silencio con una mochila a sus espaldas y a la par de ella está una chica que la toma de la mano y le dice que la ama y que cualquier destino es mejor que el de una dictadura injusta al servicio de la opresión y la sumisión. Ella mueve su cabeza en un sentido afirmativo y se dan un beso rápido porque la mitad de la caravana empieza a deliberar que deben moverse hacia Nicaragua para detener el régimen criminal del Gobierno que masacra estudiantes y activistas políticos. Decide sumarse a esa nueva caravana de combate y camina durante quince días junto a la que resulta que es su pareja. Y empieza la balacera cuando recién ingresan a Nicaragua, y unos paramilitares los sorprenden desarmados y las armas cantan coros de muerte y su pareja cae al suelo con dos orificios en su frente y su corazón palpita terror, pavor, clamor, ¡alguien!, ¡auxilio!, ¡ya no disparen! Busca como loca en sus bolsillos algo que pueda salvarla y encuentra un espejo pequeño. Lo mira y al otro lado hay un niño de seis años viendo la televisión. Se lanza de cabeza al espejo y está de nuevo en su casa, siendo un infante abstraído por imágenes. Afuera ha dejado de llover y el torogoz lo observa, como si supiera algo, como si fuese el místico responsable de esa visión. El niño suspira y su madre gira la llave en el picaporte e ingresa a la casa. Nota que su hijo está perturbado. «¿Todo bien?», indaga. Y el niño calla y pregunta para sus adentros qué hacer con el mundo.



La novia del viento

Dejé mi tierra atrás.
Me fui muy lejos,
oscilando entre mar y mar,
saltando de puerto en puerto.

En la primavera, cuando el deshielo me lo permitía,
me aventuré a regiones interiores,
entonces soñaba con adentrarme a las estepas más profundas,
dándole la espalda al sol,
superando las contracorrientes.

Atravesé el Mar Egeo,
viajé hacia el norte y el Asia menor.
Descubrí cien imperios ignorantes al nuestro,
y viceversa.

Me di el lujo de recoger piedras perdidas,
caracoles de mar y pedazos de cristales e insectos,
y convertirlos en amuletos,
con el que adorné mi librero.

Aprendí a leer el silencio de las estrellas,
las montañas
y el pasar del viento.

Los faroles venecianos,
en algún verano,
iluminaban mis extraños recuerdos.

En otra vida fui una nube,
un viento que nacía en el mar
y se estrellaba en las nevadas cumbres
que congelaban la luz.

Ahora soy un simple singonio
que crece en el agua sin raíces.

A la mitad de mi viaje,
una violenta tempestad volcó mi barca
y caí en el remolino de la tormenta.
Llegué hasta abajo de la tierra
y encontré mi ciudad subterránea,
más hermosa de lo que la recordaba,
con sus misteriosos lagos y árboles de fuego,
sus volcanes que crecían a la inversa,
su Palacio inhabitado,
sus iglesias sin fieles y sus portales,
y esa plaza en cuyo pináculo un ángel volaba hacia oriente
cada atardecer, en ausencia del sol.

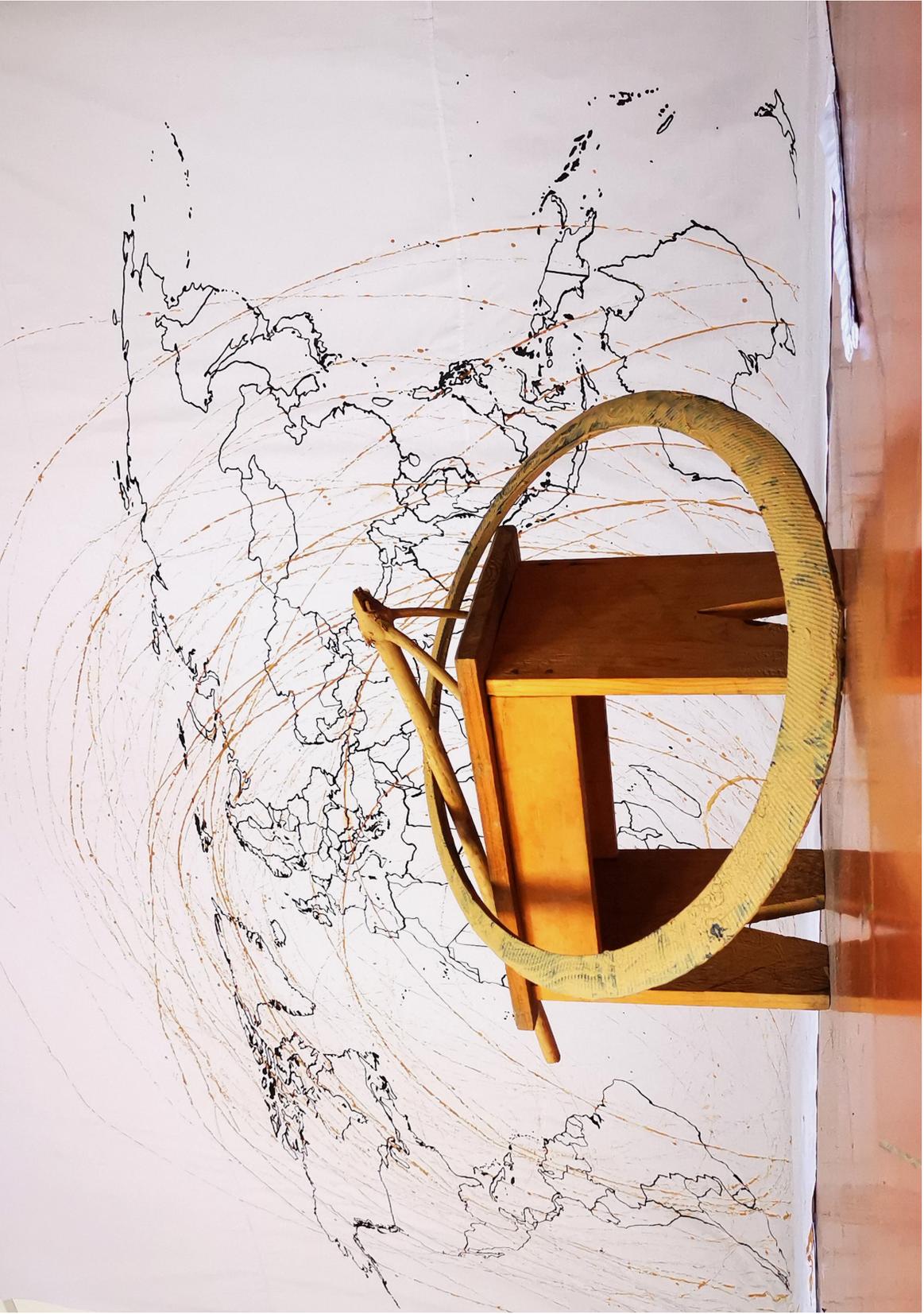
¿Que hago aquí, en este interminable invierno?

«Es la novia del viento», escuché decir.

Había vuelto a las mismas calles,
mi tierra nunca me había abandonado,
el mundo estaba ahí,
y la poesía, aquí adentro.

(Poema inédito, 2022)





DEBATE

El nosotros zapatista y el tiempo como flor y rebeldía*



Sergio Tischler

1

La ruta emprendida por contingentes del zapatismo a Europa, para después dirigirse a otras partes del mundo, es parte de su viaje contra el tiempo. No solamente por el valor simbólico de navegar la montaña en el océano en una suerte de retorno a contrapelo de la historia, sino por intentar «conquistar» Europa con la imaginación rebelde surgida de su praxis política; en particular, de la lucha en-y-contra el tiempo del capital que se presenta en la cotidianeidad de la experiencia de la autonomía zapatista. Es esta una lucha por la vida, contra el tiempo de muerte que

representa la lógica capitalista de las relaciones sociales. De esto, y otras cosas, han ido a hablar como parte de un diálogo de experiencias rebeldes, y de reinención del lenguaje anticapitalista. Al centro de ese lenguaje se encuentra el tiempo como flor y rebeldía.

2

El capital es una lógica de reificación del tiempo. Como parte de esa relación, de la forma valor de las relaciones sociales, éste se constituye en una abstracción objetiva con una racionalidad de carácter instrumental, determinada por el trabajo como praxis de domina-

ción y explotación, como más adelante veremos con más detenimiento. Las revoluciones que derivaron en el llamado «socialismo real» fueron incapaces de cortar el *continuum* de esa lógica, y generar un tiempo que fuera expresión de la autodeterminación colectiva de la sociedad. En parte, eso fue resultado de una perspectiva productivista de la revolución, ligada a la idea fetichista de progreso; la cual, como lo argumentó Walter Benjamin (2007) en su momento, es parte de una trama epistémica burguesa estructurada en torno al tiempo histórico como tiempo abstracto, lineal y vacío. Por su parte, el zapatismo ha planteado el tema de revolución anti-capitalista en una perspectiva diferente y crítica al «canon clásico». Se enfrenta al desafío de actualizar la revolución. Lo hace asumiendo críticamente la historia revolucionaria como una historia marcada por la hegemonía, y cuyo concepto se hizo ruina teórica. Sabiendo que el reto es un proceso abierto, un ensayo que genera más preguntas que respuestas puntuales, planteamos las siguientes.

¿La praxis política del zapatismo, particularmente expresada en la experiencia de la autonomía, apunta a la superación de la dominación capitalista, basada en la centralidad del dinero en la reproducción de las relaciones sociales? ¿En qué medida ese proceso es, simultáneamente, una crítica al Estado capitalista, al Estado en general y a la política como parte de éste? ¿En qué sentido podemos hablar de la autonomía zapatista como un umbral de otro mundo posible de autodeterminación humana donde «quepan muchos mundos»? ¿Hasta dónde ese umbral es un

territorio y un tiempo donde se quiebra, se niega, se destruye la praxis cosificada dominante y la universalidad abstracta que implica la violencia de la homogeneidad como forma de sometimiento propia de las relaciones mercantiles y del Estado? ¿Hasta dónde hay una ruptura en el continuum de la reproducción del capital y del dominio basado en abstracciones reales como el dinero y en el fetichismo que le es consustancial? ¿En qué sentido va más allá de la revolución como forma estado-céntrica de la política? ¿Se podrá leer esa experiencia en el tiempo del zapatismo y, en particular, en el tiempo de la autonomía que proponen?

Nos arriesgamos a plantear de manera hipotética algunas aproximaciones; las que, a manera de ventanas, nos permitan un acercamiento crítico más general al tema del tiempo y la revolución.

3

Si la autonomía zapatista puede ser considerada como lucha por la reapropiación colectiva del tiempo (ligada a la dimensión territorial) enfrentada a la lógica del sistema, es importante entender que el capital es expropiación del tiempo social en la forma de trabajo abstracto. Y que esto implica el dominio en las relaciones sociales de un tiempo reificado y homogéneo, resultado de una praxis enajenada.

Una de las versiones más logradas sobre el proceso histórico de transformación del tiempo en atributo del capital se la debemos a I. P. Thompson. En los *Cuentos de Canterbury* (fines del siglo XIV), nos dice, el gallo todavía aparece en su papel de reloj de la



naturaleza. Paulatinamente fue desplazado por el mecanismo de relojería. Hacia el siglo XVII la imagen del reloj se extiende, hasta que con Newton «ha absorbido el universo». Y a mediados del siglo XVIII ha penetrado en niveles más íntimos de la vida cotidiana (Thompson, 1979: 239-241). Pero es en el capitalismo industrial cuando el tiempo se autonomiza de las determinaciones naturales inmediatas y adquiere las características de una objetividad con la racionalidad propia. La orientación al «quehacer» de las sociedades campesinas es reemplazada por la lógica de la fábrica.

La notación del tiempo que surge de estos contextos [primordialmente campesinos] ha sido descrita como «orientación al quehacer». Es quizás la orientación más efectiva de las sociedades campesinas, y es importante en las industrias locales pequeñas y domésticas. [...] Se pueden proponer tres

puntos sobre la orientación al quehacer. El primero es que, en cierto sentido, es más comprensible humanamente que el trabajo regulado por horas. El campesino o trabajador parece ocuparse de lo que es una necesidad constatada. En segundo lugar, una comunidad donde es normal la orientación al quehacer parece mostrar una demarcación menor entre «trabajo» y «vida». Las relaciones sociales y el trabajo están entremezclados –la jornada de trabajo se alarga o contrae de acuerdo con las necesarias labores– y no existe mayor sentido de conflicto entre trabajo y el «pasar el tiempo». En tercer lugar, al hombre acostumbrado al trabajo regulado por reloj, esta actitud hacia el trabajo le parece antieconómica y carente de apremio (I.P. Thompson, 1979: 245).

Por el contrario, en la fábrica se persigue una «economía del tiempo» que se logra mediante un régimen disciplinario que controla despóticamente

te la actividad de los trabajadores (I.P. Thompson, 1979: 279-280).

Esta aproximación nos lleva al tema del tiempo como parte de la forma valor de las relaciones sociales. El tiempo es parte fundamental de la teoría del valor expuesta por Marx en *El capital*, y se despliega desde el capítulo inicial sobre la mercancía y el doble carácter del trabajo hasta la ley de la tendencia decreciente de la cuota de ganancia. Aquí, nos limitamos a presentar de manera muy sintética algunas consideraciones del tiempo y la abstracción social que caracteriza a la forma valor.



En dicho capítulo inicial, Marx plantea la diferencia entre el valor de uso y el valor de cambio de las mercancías en los siguientes términos: En cuanto valores de uso, las mercancías son, ante todo, diferentes en cuanto a la cualidad; como valores de cambio solamente pueden diferir por su cantidad, y no contienen, por consiguiente, ni un solo átomo de valor de uso (Marx, 1975: 46). Y prosigue: Ahora bien, si ponemos a un lado el valor de uso del cuerpo de las mercancías, únicamente les restará una propiedad: la de ser productos del trabajo humano. No obstante, también el producto del trabajo se nos ha transformado entre las manos. Si hacemos abstracción de su valor de uso, abstraemos también los componentes y formas corpóreas que hacen de él un valor de uso. El producto ya no es una mesa o casa o hilo o cualquier cosa útil. Todas sus propiedades sensibles se han esfumado. Ya tampoco es producto del trabajo del ebanista o del albañil o del hilandero o cualquier otro trabajo productivo determinado. Con el carácter útil de los productos del trabajo se desvanece el carácter útil de los trabajos representados en ellos, y, por ende, se desvanecen también las diversas formas concretas de esos trabajos; éstos dejan de distinguirse, reduciéndose en su totalidad a trabajo humano indiferenciado, a trabajo abstractamente humano (Marx, 1975: 46-47).

Como parte del análisis del carácter dual del trabajo (característica histórica específica de la reproducción social en el capitalismo), Marx se refiere al trabajo abstracto o «sustancia social común» (Marx: 1975, 47) como abstracción real, objetiva, que adquiere carácter univer-

sal en el capitalismo. Es a partir de la producción y reproducción de esa abstracción en la forma mercancía de las relaciones sociales que se puede entender el capital como lógica social, cuyo núcleo es la temporalidad abstracta y homogénea; una lógica que somete el trabajo concreto a la producción de valor, y que se manifiesta en la centralidad del dinero en las relaciones sociales (dinero como síntesis social, Sohn Rethel, 2001: 48-50).

Dicha relación tiene como presupuesto histórico y social la separación del trabajador respecto a los medios de producción, y la transformación de la fuerza de trabajo en mercancía. En esa «desposesión» se sustenta la relación de subordinación del sujeto respecto al objeto que hace al capital una lógica social reificada, la cual no solamente implica explotación (producción de plusvalor) y dominación mediada por el dinero, sino un tipo de reproducción social que es el movimiento incesante del trabajo abstracto en búsqueda de su realización. En ese tiempo de reificación el sujeto colectivo existe en el «modo de ser negado» (Gunn, 2005).

La frase «El tiempo es dinero» muestra al tiempo como una cosa y al dinero como dios universal que rige la vida de las cosas. En la identidad con el dinero el tiempo se presenta con vida propia, como un déspota que le marca el paso a la humanidad, sometida a la racionalidad de incesante acumulación de riqueza abstracta. Ese tiempo, oculto en la idea fetichizada de progreso, es el que Walter Benjamin denuncia en la conocida tesis sobre el Ángel de la Historia. A contrapelo de la idea de progreso, que representa el tiempo y la

historia como «una cadena de acontecimientos», el Ángel de la Historia ve un «huracán» que arroja a sus pies «ruina sobre ruina».

4

Las revoluciones del llamado «socialismo real» fracasaron como proyectos de emancipación, en la medida que no eliminaron el tiempo homogéneo como negación de la autodeterminación social en la forma de trabajo y en la forma Estado. Lejos de eso, se empeñaron en la producción planificada de tiempo homogéneo como núcleo del sistema que generaron.

Un aspecto de la explicación de ese fracaso se encuentra en el hecho de que, lejos de desaparecer, la abstracción como relación de dominación se reconfiguró en una nueva constelación de poder: la dominación mediada por el mercado y la ley, cuyas figuras centrales son el trabajador como vendedor de fuerza de trabajo y el ciudadano, fue reemplazada por la del Estado como lugar de producción de una identidad directa entre la política y la economía, expresada en la administración burocrática del mundo del trabajo.

En el capitalismo, la dominación se presenta como dominio establecido por el objeto, por las cosas, y no en una relación directa. La negación del sujeto es parte de la forma mercantil de las relaciones sociales; es decir, del trabajo como categoría dual y dominio del trabajo abstracto, como se ha planteado. En relación a la experiencia del «socialismo real» el sujeto es negado en el trabajo verticalmente organizado como totalidad por el Estado socialista, eliminando en los hechos la autodeter-

minación colectiva e individual de los trabajadores.

Desde la perspectiva del canon clásico ortodoxo de la revolución, ese proceso se consideró una condición necesaria para la racionalización del trabajo y el desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad, centrales en esa perspectiva para la construcción de una sociedad emancipada. De allí, la identidad que afirmaba la relación Estado-partido-trabajo como expresión de un proceso dirigido a la abolición de la dominación social, pero que en realidad fue la consagración la abstracción como relación de dominio. Tanto en el capitalismo como en la experiencia del socialismo, la praxis social se presenta/ presentó como praxis enajenada por estar determinada por relaciones sociales que presuponen la separación sujeto y objeto, donde el objeto adquiere autonomía respecto al sujeto en la forma de sistema o de totalidad. En el primero, la identidad entre sujeto y objeto, el sueño de una sociedad plena y libre, emancipada de la tiranía de la homogeneidad que la constituye como parte de la forma valor, aparece como fruto fantasmagórico de una ideología que se afirma materialmente en el reino de las mercancías. En relación al «socialismo real» la identidad se presenta en el fetichismo que acompaña la inversión del sujeto en la imagen de la maquinaria estatal que asegura la reproducción del trabajo como totalidad en la forma de una racionalización burocrática de la praxis. En el capitalismo, la forma valor implica la reproducción de una totalidad (o totalización) de las relaciones sociales, la cual ocurre de manera contradictoria como lógica del objeto. A diferencia, en

el socialismo la totalidad se persiguió de manera consciente y el Estado/partido se presentó como el sujeto central de ese proceso. Con lo cual, la experiencia socialista dio continuidad, por otros medios, al poder como relación de dominación y a la prolongación de la temporalidad vertical y homogénea como parte de la historia hegemónica.

En un esclarecedor ensayo, Susan Buck-Morss muestra cómo esa idea de tiempo terminó por imponerse en la revolución rusa como parte de la hegemonía bolchevique. En relación con la denominada la «vanguardia» (partido) y las diversas corrientes del torrente revolucionario, plantea que: Los sucesos de octubre contaron con el apoyo de las masas, pero fue algo no acordado por todos. Los milenaristas, los vanguardistas, y los soñadores utópicos de todo tipo ansiaban interpretar el futuro revolucionario como propio. El bolchevismo necesitaba hablar por toda esa gente, estructurando sus deseos dentro de un *continuum* histórico que, al mismo tiempo, contenía su fuerza. En el momento de inscribirse en la narrativa temporal de la historia revolucionaria, la dimensión utópica de una amplia variedad de discursos fue limitada y reducida (Buck-Morss, 2004: 62).

La hegemonía del tiempo estado-céntrico del partido se convirtió en antítesis del tiempo como categoría abierta, auto-determinante y experimental.

El efecto era romper la continuidad del tiempo, abriéndolo a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales. En contraste, el partido se sometía a una cosmología histórica que no proporcionaba tal libertad de movimiento. El reclamo bolchevique para conocer el cur-

so de la historia en su totalidad suponía una «ciencia» del futuro que alentaba a los políticos revolucionarios a dar órdenes al arte. La cultura tenía que ser puesta en uso. Sus productos servirían al «progreso» como la representación visual de éste (Buck-Morss, 2004: 67).

Una historia más dramática sucedió con la represión y virtual destrucción de los soviets, es decir, con la experiencia de autodeterminación colectiva y democracia política radical de la revolución.

5

Walter Benjamin fue quien quizás con mayor audacia teórica develó el profundo secreto de clase de la idea de progreso, así como las trampas epistémicas que esa idea contenía para una transformación revolucionaria auténtica. En las Tesis sobre el concepto de historia, señala que la idea del progreso

tiene por almacén conceptual el tiempo vacío y homogéneo, el cual entraña una relación de dominación que se presenta como objetividad neutral y ajena al antagonismo de clase que la constituye. De tal suerte, que en ese concepto la mistificación de la forma mercancía o forma valor se había desplegado epistémicamente en la interpretación de la historia universal, contaminando también el materialismo histórico de su época.

La revolución, así entendida, deparaba en la práctica una ruina histórica. A contrapelo, ésta debía hacer saltar el *continuum* de la historia. En esa perspectiva, Benjamin reelabora la idea de revolución en términos de «tiempo lleno»; de un tiempo que surge de la negación del tiempo homogéneo y vacío por la acción del sujeto revolucionario. Con lo cual, opera un cambio radical en la imagen de revolución. Si en la perspec-



tiva del progreso, ésta era representada como la locomotora de la historia, en la imagen benjaminiana se presenta como detención de su marcha. La revolución es del freno de mano que la humanidad jala para detener el tren que se mueve en dirección a la catástrofe (Benjamin, 2007).

La imagen del «freno de mano» también puede ser entendida como freno al proceso de totalización de las relaciones sociales. En términos filosóficos hegelianos, Lukács (1969) interpretó la revolución como posibilidad de realización de la totalidad en la figura del proletariado interpretado como sujeto-objeto de la historia. Esa lectura, como es lógico, se extendió a las figuras del partido y del Estado (figuras de síntesis totalizante), y representa el despliegue de un movimiento conceptual de la dia-

léctica positiva, que trabaja con la idea de tiempo homogéneo.

Ahora bien, si partimos de la idea de que la totalidad no es transhistórica, sino una categoría definida por el carácter dual del trabajo en el capitalismo, se deriva entonces que la crítica de la forma valor es simultáneamente una crítica de la totalidad. En ese sentido, el planteamiento del «tiempo lleno» de Benjamin abre la posibilidad de una lectura destotalizante del cambio radical y de la lucha de clases. Esto porque el «tiempo lleno», como modelo cognitivo, implica la destrucción del dominio del tiempo homogéneo y abstracto. Contra el cierre en una nueva síntesis de poder, el tiempo es concebido como despliegue de la experiencia humana en términos de autodeterminación social e individual.

Notas

*Este ensayo es el resultado de la reelaboración de un previo (Tischler, 2019), tanto en términos de la exposición como de la argumentación conceptual.

¹Para un estudio sistemático de las categorías del tiempo en *El capital* de Marx, véase Tombazos (2014).

²Sobre el debate contemporáneo en torno al carácter dual del trabajo (trabajo concreto/trabajo abstracto) y su centralidad para entender el capital como dominación objetiva, véase Holloway (2011) y Postone (2006). Nuestra exposición se apoya teóricamente en aspectos centrales de ese debate.

³Para decirlo en palabras de Sohn Rethel, (2001:35), la abstracción real es una abstracción en el reino de las cosas que «escapa al pensamiento de los que la realizan».

⁴De hecho, la «lógica social», como conjunto de regularidades objetivas que determinan a los sujetos y la sociedad, implica la predominancia de relaciones sociales reificadas.

⁵Una aproximación a la crisis del llamado «socialismo real» desde la crítica del valor se encuentra en Robert Kurz (2016) y el grupo Krisis.

⁶Desde esta perspectiva, el Estado es la forma política particular surgida del dominio del trabajo abstracto en la

sociedad; es decir, es parte de la forma valor de las relaciones sociales. Véase Holloway (2002, 2011), Bonefeld (2013).

⁷La homogeneidad implica el desgarramiento entre sujeto y objeto (Adorno, 1975).

⁸La exposición teórica de ese tema y defensa del mismo se encuentra en los brillantes ensayos de Georg Lukács de *Historia y consciencia de clase* (versión en español, 1969).

⁹Nos basamos en la traducción de las tesis de Walter Benjamin sobre el concepto de la historia hecha por Bolívar Echeverría (2007).

¹⁰La imagen del progreso como un huracán que va dejando ruina tras ruina expuesta por Benjamin (2007: 29) en la tesis IX sobre el ángel de la historia es perfectamente aplicable a las revoluciones del siglo XX hechas en nombre del progreso. La imagen de la ruina es fundamental para entender ese proceso y sus resultados históricos.

¹¹Al respecto, véase Tischler (2007).

¹²La crítica a esta dialéctica donde la negatividad se encuentra al servicio de la síntesis totalizante fue desarrollada por Adorno (1975).

¹³Al respecto, véase Tischler (2013).





ARTE

Las artes de Fernando Poyón



Francisco Nájera

¿Qué hace un pueblo sin imágenes que lo unan? Esas imágenes que de algún modo nos dicen, nos explican.

De origen kaqchikel y nacido en Comalapa en 1979, Fernando Poyón es uno de los artistas visuales más complejos y enriquecedores que tenemos en este momento en Abia Yala.

Haciendo uso de imágenes y representaciones desarrolladas e impuestas a nivel mundial por algunos de los países europeos a partir del proyecto colonizador que inician en el siglo XV, Poyón ha elaborado una obra que, con una visión crítica y propia de su pueblo kaqchikel, cuestiona y busca dismantelar el siste-

ma ideológico que apuntala y da sentido a esas imágenes y representaciones.

Es así que en las piezas que ahora comparte con nosotros, encontramos toda una gama de globos terráqueos, mapamundis, banderas, lápices, y rituales de confesión impuestos por la iglesia católica a su llegada a nuestro continente. Estas maneras de representación son, según nos muestra Fernando Poyón, más que formas científicas o rituales que nos permiten entender el mundo, expresiones ideológicas que pertenecen a los sistemas de colonización a los que nos hallamos sometidos como resultado de ese proyecto colonizador europeo al que se hizo referencia

más arriba. Es por esta razón que es importante ubicar el trabajo de Fernando Poyón – he hecho hasta aquí uso de su nombre completo, ya que su hermano, Angel Poyón, es también artista visual, con una amplia producción de piezas que, como las de Fernando, cuestionan el mundo colonizado del que somos parte, aunque a partir de piezas cuyas características formales y maneras de cuestionamiento son muy diferentes de las empleadas por Fernando Poyón.

Iniciaré estos comentarios examinando la pieza titulada *Retomar la punta del ombligo* (2021), una bola hecha con hilo de color, en las palabras del artista, café tierra, color que puede asociarse con el de la sangre seca, sostenida por lo que semeja la base de un globo terráqueo similar a las empleadas desde la Edad Media europea para sostener ese tipo de representación. Sin embargo, la base que Poyón nos ofrece

está hecha con materiales no asociados con ese tipo de sostén –aquí se trata de caña y madera– y carece de un acabado formal, es decir, del tipo de acabado que responde a la definición de «acabado fino» o «pulido», tan apreciado en un contexto europeo.

El título de este trabajo apunta a una compleja serie de posibles lecturas, todas relacionadas con la práctica, que se da en muchos de nuestros pueblos originarios, de devolver a la tierra el ombligo de quien acaba de nacer. Como explica Poyón en las notas al pie de las imágenes que comparte: Hacen esto para recordar nuestro origen, para que nuestros pasos estén amarrados siempre a este horizonte, haciéndonos saber que la luz que recibamos en el lugar que estemos, en este viaje llamado globo terráqueo, al trascender de esta dimensión, podemos volver a ser parte su tonalidad de energía: aire, plantas, aves. Clara-



mente, un globo terráqueo, interpretado a partir de la visión europea posee significados radicalmente diferentes de los que propone una visión kaqchikel del mundo. La primera nos remonta a la representación de territorios que han sido divididos en estados-nación, con fronteras claramente establecidas que impiden el libre movimiento entre regiones adyacentes; la segunda a una noción de espacio y territorio entendida como un conjunto heterogéneo, complejo y de múltiples significados que está profundamente interrelacionado y que involucra diversas zonas ecológicas, en las cuales acceden a diferentes recursos ubicados a distancias y alturas variables (agua, leña, «terrenos» de siembra, materiales de construcción, avifauna, animales salvajes, etc.); un sistema de caminos y rutas, estancias y lugares de asentamiento que incluye «capillas», «cruces», paneles de arte rupestre e hitos naturales sacralizados (piedras, cerros tutelares, quebradas y demás), estableciendo un sistema de hitos y límites rituales y cotidianos con los cuales los pueblos originarios han creado un «mapa de la memoria», una territorialización de la memoria» en el cual se fundamentan también su origen y sus identidades. Tanto el mapa como la territorialización se activan a través de ciertos actos rituales y cotidianos a nivel colectivo, familiar o individual.

Si he citado en forma tan extensa a Manríquez¹ es porque creo nos permite empezar a comprender cómo la idea de territorio y su representación, se da en nuestros pueblos originarios. Para ellos, la configuración de todo territorio se experimenta ante todo como vivencia personal o colectiva, la cual es luego

expresada en forma oral, haciendo del uso de mapas o de documentos escritos algo innecesario. Queda claro entonces que la separación de territorios en fragmentos patentemente delineados es ajena al pensamiento de nuestros pueblos y de muchos pueblos no-europeos. La idea de estado-nación, apuntalada por medio de símbolos como mapas, banderas, escudos e himnos nacionales, es característica del pensamiento «occidental» y ajena a otros tipos de pensamiento, cuyas definiciones de mundo no responden a los planteamientos «científico-políticos» de los europeos, sino que pertenecen al dominio de vivencias y conocimientos compartidos oralmente por los miembros de comunidades específicas.

Es en este contexto que podemos interpretar también una segunda pieza, titulada *Limpiar el espíritu*, registro de una acción ejecutada por el artista en la Bienal de Arte Paiz en 2021. Aquí se nos presenta un manteado en el que están dibujados los continentes, tal y como estos se verían si la Tierra fuese aplanada y transformada en una especie de pantalla. En esta representación, Poyón se ha asegurado de mantener el tamaño de cada continente en proporción real, con lo que es posible ver que Europa, en cuanto masa física, es pequeñísima al comparársela con los otros continentes. Es posible además ver que Europa, Asia y África constituyen una sola masa geográfica, con África separada artificialmente por el Canal de Suez, una construcción que con fines estrictamente comerciales, el gobierno francés llevó a cabo en territorio egipcio entre 1859 y 1869. Hablar aquí de tres continentes es, así, una elaboración pura-

mente ideológica, que nada tiene que ver con la realidad material de esa masa de tierra que constituye la más grande de nuestro planeta. Las líneas que marcan la superficie del mapa, trazadas por el artista con una rueda empujada con una rama –un xata’t en kaqchikel–, de un color café rojizo, que también puede asociarse con el color de la sangre ya seca, son de tipo circular. Las palabras de Manríquez quedan de este modo confirmadas por la acción del artista, ya que de acuerdo a esta pieza, en la visión de nuestros pueblos originarios, el planeta se percibe como un espacio heterogéneo y complejo, profundamente interrelacionado cuya territorialización se activa a través de actos cotidianos, o rituales, los que son compartidos luego a nivel colectivo, familiar o individual por los miembros de un mismo grupo.

Otra pieza dentro del grupo de trabajos que incluyen globos terráqueos es *Nuevos mundos* (2021), en la que un globo terráqueo de caucho es aplastado por los sujetadores de una prensa sargento. La violencia que esa herramienta de tipo industrial ejecuta sobre el globo de caucho, material oriundo de nuestro continente, sugiere claramente la situación en la que se encuentra en este momento el planeta, violentamente sujeto por un sistema-mundo euro-estadounidense capitalista, patriarcal y colonial.

Con estos comentarios en mente es posible entender mejor la intención de otra pieza titulada 1er. 2do. y 3er. mundo (2018), en la que tres mapamundis, dos de tipo políticos y uno de tipo físico, enrollados para mostrar secciones específicas del planeta, nos sugieren a través del título de la obra la división establecida por Estados Unidos y el

Banco Mundial en la década de los 50 del siglo pasado, durante la Guerra Fría, para determinar una separación entre los países europeos alineados con las políticas capitalistas estadounidenses de ese momento, los países europeos alineados con las políticas socialistas de la Unión Soviética, y los países pobres no-europeos de los que se extraían, y se continúan extrayendo, las materias primas necesarias para el enriquecimiento de los «primeros dos mundos». El hecho que el primer mapa, un mapa político, y el tercer mapa, un mapa físico, muestren las mismas regiones del globo terráqueo, parecerían transparentar la arbitrariedad de la clasificación que, impuesta por un solo país, es aceptada sin críticas por el resto de los otros países. La pieza entonces nos permite preguntar sin trazo de ironía: ¿Cuál de los tres mapas nos muestra al 1er. mundo? ¿Cuál de ellos al 3er. mundo? ¿Cuál el 2do.?

Una quinta pieza, que también incluye un mapamundi, es la titulada *Nuevas formas de verse, nuevas formas de organizarse* (2018). Aquí lo que tenemos es un rompecabezas armado sin que las piezas se toquen y cuya sección central está cubierta por arena rojiza. La arena se encuentra amontonada, en una especie de cadena montañosa que sólo nos permite ver el extremo norte y el extremo sur del planeta y, a los lados, el Océano Pacífico y el extremo este de Siberia. La aridez que nos promete la destrucción del planeta debido al calentamiento resultado de políticas económicas criminales, resultado de un capitalismo desbocado, queda así, a mi parecer, expresada claramente. Otra representación territorial que muestra

Poyón, es *En el sitio* (2010), un grabado en laser sobre una roca que no ha sido manipulada en ningún otra forma. Las palabras que Poyón coloca al pie de la imagen aquí compartida, recapitulan, me parece, lo que se ha ido comentado hasta ahora sobre estos trabajos que muestran formas alternativas de representar nuestro planeta: «Enfatizo la relación de mi comunidad con el mundo occidental, comentando de este modo acerca del tipo de relaciones que se dan entre nuestros pueblos y el mundo global. «Reordeno su iconografía, a partir de su forma orgánica como una manera de resanar grabando una imagen colapsada del mapa mundial en la superficie de una piedra hace que las líneas sean borrosas, confusas por lo que la red occidental no existe más. Se pulveriza».

El último de los mapas compartidos por Poyón es *In Situ* (2006), una impresión digital sobre tela en la que se muestran los países del mundo agrupados en un solo continente que nos sugiere la pangea original, ese continente único que al separarse en diversas masas dio lugar a los continentes, islas y archipiélagos que constituyen las partes sólidas del planeta. Aunque se trata de un mapa físico, ya que las características geográficas quedan sugeridas, las fronteras políticas que definen a los estados-nación establecidos en su mayoría a partir del siglo XIX están también claramente marcados, con el uso de colores para hacer más evidente la división en naciones de esa masa continental única que Poyón propone. Así los estado-nación, si no independientes, ya que muchos pertenecen al mundo colonizado por el sistema imperial euro-estadounidense, pierden su lugar dentro del orden que



la organización política imperante ha impuesto. Aún las islas y archipiélagos han sido re-situados. La división Norte-Sur que define el orden ideológico que nos gobierna: los países del norte, ricos y fuentes de la civilización «occidental», y los países del Sur, países no sólo pobres sino que política, económica y tecnológicamente atrasados, queda de este modo totalmente anulada. Volviendo ahora nuestra atención hacia otro grupo de piezas, aquellas en las que el motivo principal es el de las banderas nacionales, empezaré recordando que éstas, en cuanto pendones o estandartes representativos de familias o clanes, tienen una larga historia en lugares har-to diversos del mundo. La primera pieza a ser comentada es la que lleva por título *Tierra firme, mundo abajo* (2018). Se trata de una especie de estandarte que



muestra un mapamundi contemporáneo sostenido por dos barras de aluminio, una de las cuales queda insertada en una bola negra de tierra y pino. Por tratarse de un estandarte plantado en una esfera, la pieza nos refiere históricamente a la imagen muy difundida de Cristóbal Colón plantando un pendón con el escudo de Castilla y León en una playa de Guanahaní, primer territorio de nuestro continente en el que el grupo de españoles tocó tierra. Como todos sabemos, Colón creyó que se trataba de las «Indias», parte del continente asiático hacia el que Colón y sus hombres había zarpado. El desconocimiento que los europeos tenían en ese momento del planeta del que eran parte es, irónicamente, patente, sugiriendo además que ese mismo desconocimiento continúa siendo operante hoy en día. Por otro lado, por tratarse de un mapamundi político que muestra la representación «oficial» del

mundo geopolítico contemporáneo, la relación que existe entre la llegada de españoles a un territorio desconocido, la forma en que declararon esos territorios cuya inmensa variedad de zonas ecológicas, plenas de materias primas, los invasores notaron rápidamente, y cuyas grandes civilizaciones destruyeron con la misma rapidez, como tierras que pertenecían a los reyes de España; y la imposición contemporánea del sistema imperial euro-estadounidense sobre todo el globo, la tan comentada «globalización», impulsada a partir de los años noventa del siglo pasado por Estados Unidos, queda expresada claramente de este modo. El que la bola que sostiene el estandarte sea de color negro, podría interpretarse como la representación de un espacio desconocido sobre el que, como declaración de tenencia, se impone un estandarte ajeno a lugares físicos ya habitados.

Entre las otras piezas que incluyen banderas como tema central, encontramos, *Usos alternativos de una bandera* (2015), en la que una jaula para pájaros sostiene una gran cantidad de banderas diminutas. La nacionalidad, tal y como la conocemos en este momento, y que funciona como una cárcel que nos atrapa y limita, queda así, me parece, expresada en forma tajante.

Otras dos piezas de 2015, las cuales llevan el mismo título: *Usos alternativos de una bandera*, serán discutidas a continuación. La primera es otra jaula de pájaros cuyos barrotes se han pintados con los colores de la bandera del estado-nación guatemalteco. La segunda es una atarraya que cuelga del techo, la cual ha sido teñida con los colores de la misma bandera. Ambas piezas realizan ese objeto –la bandera como símbolo de nacionalidad– que, a partir de la modernidad europea, representa al territorio guatemalteco. Lo que Poyón escribe al pie de la imagen de la segunda pieza hace muy clara la intención de la obra: «La atarraya es un instrumento que facilita la pesca y que es operado y controlado por una persona. Los peces caen con escaso esfuerzo y el pescador obtiene su producto de manera gratuita de la naturaleza para lucrar con ella».

Una cuarta pieza que incluye la bandera de Guatemala, es una acción titulada *Bandera* (2008). Aquí el artista lava una bandera guatemalteca, en la que se ha incluido el escudo de la nación-estado, hasta borrar el color celeste de las franjas exteriores. En las palabras de Poyón: «Intento limpiar los colores, restregando los símbolos como una forma de blanquear, para entender por qué fue construido, por quien y para

quiénes esos símbolos que llegan por primera vez a los pueblos a través de las escuelas y con mentalidad militar y nos hacen marchar sumisos debajo de ella».

La última pieza en esta serie de trabajos es *Espacio de inmigración* (2018), en la que los barrotes de una cuna, de tipo europeo y en uso desde el siglo XIX, sostienen las banderas de diversos países. La cuna, pintada de blanco, tiene dos gavetas color celeste, con lo que, por un lado, los colores de la bandera guatemalteca son sugeridos nuevamente y, por el otro, identifica a nivel de género sexual la cuna como de niño varón. Una vez más la relación entre un espacio cerrado, carcelario, y las banderas nacionales propone el sentido de la pieza. Aquí, además, la cuna sugeriría el aspecto ¿infantil?, ¿inmaduro?, de nuestros países. El título, hay que recordarlo, explicita que la pieza se refiere a un viaje hacia nuestra interioridad, ¿personal?, ¿comunal?, ¿cultural?, algo que como habitantes de nuestro mundo contemporáneo necesitamos hacer si queremos recobrar el conocimiento de nuestras historias, de nuestros pueblos y de nuestros territorios.

Lo expresado por la pieza discutida en el párrafo anterior, constituye lo opuesto de las experiencias a las que el artista alude en sus piezas *El peso del día* (2017) y *El peso del día a día* (2020-2021). En ambas, el horizonte fantaseado de Nueva York, tallado en yeso piedra, existe dentro de una caja de las empleadas por quienes trabajan lustrando zapatos en la capital guatemalteca, ésta pintada de negro. Por un lado podemos pensar en la fantasía de tanta gente pobre, en la que emigrar a

Estados Unidos les permitirá salir de la pobreza en la que viven. Por otro, experimentamos la violencia de comprender la diferencia que existe en cuanto a los niveles de vida a la que tienen acceso los habitantes de países depredadores y las privaciones que sufren los habitantes de los países depredados: en el caso de esta pieza, Estados Unidos y Guatemala. Como Poyón nos deja saber, se trata de un «homenaje a mis hermanas y hermanos que han cruzado la frontera creando nuevas rutas llenas de incertidumbre y desasosiego acompañadas de la luna como brújula guiando su sendero, dejando su huella, la tierra guardando su memoria».

El siguiente grupo de trabajos a comentar hace referencia a la memoria, en cuanto fundamento de conocimientos y formas de vida individuales y comunitarias y que es, por lo tanto, fuente de coherencia social para pueblos cuyos saberes y formas de cultura son compartidas principalmente en forma oral, saberes y formas de expresión que, por el otro lado, son descartados por «occidente» como primitivos. Hace referencia, además, a formas de expresión y de inscripción dentro de los espacios sociales que caracterizan a estos pueblos.

Por su fecha de producción, la primera pieza de este grupo es *Detector de palabras silenciadas* (2018), en la que siete lápices amarillos, cada uno de 2.30 metros de altura se encuentran apoyados contra un tablón blanco, que por su configuración puede sugerir un pizarrón. Los lápices, en el lado que se nos muestra directamente, llevan el código de barras que, en nuestro contexto tecnológico, permite diferentes tipos de identificación y que, por lo tanto, impli-

ca formas de almacenamiento, y activación, de la memoria. El que los lápices lleven borradores en sus dos extremos, sugiere la necesidad que tienen los pueblos que se rehúsan a ser sometidos al sistema epistemológico euro-estadounidenses de borrar el tipo de conocimientos y las tecnologías que sostienen ese sistema, el cual, no hay que olvidarlo, se busca imponer a nivel mundial. Claramente se trata de comunidades poseedoras de culturas ricas en experiencias, conocimientos y prácticas que determinan sus relaciones con la tierra y el mundo. Pueblos no necesariamente rurales, ya que muchos de sus miembros viven en ciudades estadounidenses o europeas, pero poseedores de una percepción específica y de una relación compleja con el mundo en cuanto totalidad material y espiritual de acuerdo a sus cosmovisiones.

Por otra parte, la forma en que los lápices están colocados contra la pared, nos hace pensar en los fusilamientos masivos que diferentes ejércitos llevaron a cabo en nuestro continente, durante las guerras fomentadas por las políticas de la Guerra Fría contra hombres y mujeres de nuestros pueblos originarios, quienes fueron a menudo acusados de rebeldes o de guerrilleros.

Formas para descubrir la memoria (2018), otra pieza dentro de este grupo, continúa el uso de lápices con borradores en ambos extremos como imagen central del trabajo, aunque esta vez se trate de lápices de tamaño normal, colocados sobre una pared. Su configuración podría sugerir el perfil de una cadena montañosa. Como en la pieza comentada más arriba, aquí la importancia de los lápices reside en la capa-

cidad que tienen de borrar memorias y conocimientos que pertenecen a «occidente», los cuales se han tratado de imponer a nivel mundial para, así, borrar toda experiencia y conocimiento ajeno al molde científico-racional que caracteriza a ese sistema epistemológico.

Estrategias para no olvidar (2019), otra pieza de esta serie, en la que los lápices son de color negro, sugiere nuevamente el uso de los borradores como forma de mantener formas autóctonas de pensamiento y de conocimiento. El uso del color negro, como en la bola sobre la que se inserta el pendón en *Tierra firme, mundo abajo*, sugiere espacios desconocidos o escondidos. Esta estrategia, la de esconder sus conocimientos y las prácticas rituales asociadas con estos conocimientos, ha sido común a todos los pueblos originarios de nuestro continente. Es de esta manera que se han salvaguardado sabidurías milenarias que han permitido mantener

vivas a tantas comunidades ajenas al mundo «occidental».

Otro trabajo que hace uso de los lápices, aunque esta vez para sugerir ideas ajenas a la de la memoria, es *Al paso de las nubes* (2020). Aquí se trata de lápices empleados para construir una escultura de 1 metro con 20 centímetros de altura, que muestra una milpa desde sus raíces hasta su penacho de flores. La idea parecería ser la de transformar estos instrumentos de inscripción de conocimientos abstractos de origen europeo en algo vivo, algo que es parte de la naturaleza y de la vida cotidiana de nuestros pueblos originarios. Así, Poyón escribe al pie de estas imágenes: «Recuerda a las sabias abuelas y abuelos que pueden leer las estrellas, escuchan la luna, el sol, interpretan los relámpagos, siembran al paso de los azacuanes que anuncian la venida de la lluvia». Como en otras tradiciones, incluyendo la tradición cristiana anterior



a la modernidad, el mundo entero es un texto a ser leído y descifrado, un texto que se nos ofrece en cuanto mundo, para ser percibido, comprendido y vivido, no sólo por medio de la razón sino gracias a las sabidurías acumuladas a través de los años y recordadas por las ancianas y ancianos de las diferentes comunidades que constituyen los pueblos originarios.

Asociada con el tema de la memoria y de los aprendizajes de y en nuestros mundos originarios, está la pieza titulada *Leer la tierra* (2020), en la que un pizarrón verde ha sido recortado, calado es la palabra que usa Poyón al describir la pieza, para ofrecernos la imagen de un milperío, con las diferentes cañas de milpa claramente discernibles por sus penachos y flores. La pieza surgió, nos dice Poyón, de «una conversación durante un almuerzo con mi padre, al estar sentado entre surcos...», agre-

gando luego «mi padre le nace trabajar la tierra, esta decisión y experiencia de vida coincide con la de muchas abuelas y abuelos sabios que resguardan el conocimiento que les regala la tierra al hablarle, al pedirle permiso que viven de ella al trazar, cruzar sus surcos entre valles y montañas, que reciben a guía de la luna, reciben el sol en estos horizontes y cielos abiertos llamados Chotaq'aj (planicie) que se van transformando con la llegada de la lluvia, con el viento que va alimentando el viaje del polen de la milpa». La profundidad de esta visión y de los conocimientos en los que se apoya este comentario es innegable. Habría que hacer notar, además, la calidad poética de las palabras que lo expresan.

Los dos trabajos que se comentarán ahora hacen referencia al rito de la confesión, un rito central dentro de las prácticas de la religión católica. El concepto que genera esta práctica es el de pecado, definido en el diccionario ESPASA como «toda transgresión voluntaria de la ley divina o cualquiera de sus preceptos». El rito de la confesión consiste en declarar esa transgresión a un confesor. En la actualidad esta confesión es un acto privado que hace uso de un mueble especial llamado confesionario, en el que una rejilla separa al confesor de la pecadora o el pecador, quien así, en forma anónima, declara las transgresiones cometidas. El hecho de que el confesor se encuentre sentado en el interior del confesionario mientras que la pecadora o el pecador se encuentren arrodillados afuera, al otro lado de la rejilla, expresa la dinámica de poder inherente en el rito. Si me he extendido tanto en describir el rito de la con-



fesión, es porque, en primer lugar, expresa una relación específica entre los seres humanos y una deidad determinada, relación que, dentro del catolicismo, necesita ser mediada por un miembro del clero designado por los representantes de la iglesia. En segundo lugar, porque implica la sujeción, por parte de los creyentes, a diez mandamientos que, de acuerdo con la Biblia, el libro que reúne historias y leyendas del pueblo judío, fue dado por el dios YHWH a Moisés, uno de sus profetas. En ambos casos se trata de creencias ajenas a cualquier pueblo no-cristiano o desconocedor de las tradiciones judías, de las cuales deriva, vía el imperio romano, la cristiandad.

El primero de estos trabajos es un corto video, dura apenas 16.6 segundos, titulado *Contra la pared* (2006), en el que vemos a un grupo de mujeres vistiendo sus trajes regionales, aunque con guantes blancos, de quienes percibimos el torso y únicamente parte del rostro. El uso de los guantes sugiere una imposición foránea a las culturas mayas y que puede asociarse con el mundo religioso católico, o con el mundo de los militares de alto rango que, durante ceremonias protocolares o de gran importancia hacen uso de ellos. El video se inicia en silencio, pero muy pronto, mientras las mujeres empiezan a mover la boca, se puede escuchar un canto gregoriano. Unos segundos más tarde las mujeres empiezan a golpearse el pecho, siguiendo el ritual católico en el que los feligreses repiten la frase «Por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa...». En el caso de los pueblos originarios de este continente, como explica Poyón, se trata de «Una confesión

sin falta, sin justificaciones donde el «agresor» es sometido a autoculparse, donde los provocadores son exentos de culpa, como los mismos sistemas ideológicos impuestos por la religión y los sistemas políticos y económicos que pretenden dominar la humanidad».

Relacionada también con el ritual de la confesión, es la pieza titulada *Casting* (2005), en mi opinión, una de las piezas más complejas y ricas dentro del arte contemporáneo global. Haciendo uso de textos tomados de *El erotismo* de Georges Bataille, un estudio acerca de las ideas de este filósofo francés acerca de la relación que él percibe entre las experiencias eróticas y las de lo sagrado. Bataille, cuyas ideas sobre los conceptos de transgresión, soberanía y erotismo fueron de gran importancia para el desarrollo de las filosofías del posmodernismo y desconstruccionismo euro-estadounidense, pertenecen en mucho a la matriz intelectual francesa que se desarrolla partir de los filósofos franceses del siglo XVIII, con su fuerte énfasis anti-religioso y anti-clerical y su atracción al concepto de libertinaje en el contexto de una nobleza cuyo poder, permitido por su condición social y económica, sus miembros ejercen en forma absoluta.

En la pieza, la pecadora o el pecador se acercan a un confesionario, en donde se hayan textos escogidos específicamente por su contenido sexual y un micrófono que permitirá que la lectura de los textos se haga pública. Dado que para los pueblos ajenos a las creencias y tradiciones judeo-cristianas el cuerpo y sus funciones no implican un tabú, la expresión de lo sexual en forma pública no entraña, para alguien

educado en el mundo kaqchikel, ningún tipo de transgresión. Así, el aspecto «erótico» y «transgresivo», que parte de una moral judeo-cristiana y que es la base de las teorías de Bataille, queda anulado por las acciones que la pieza precisa. En las palabras de Poyón, se trata de «una propuesta donde subyace la idea de que la intimidad de la confesión (un acto íntimo religioso, expiación de la culpa y el perdón de nuestros pecados) trascienda a todos, y su cualidad erótica desborde el tema tabú». Es por eso que, con el uso del micrófono y un amplificador, el artista convierte el acto individual, privado inherente en la confesión católica, en una experiencia comunitaria. La experiencia de sanación, que dentro del rito católico toma la forma de una absolución individual, implicaría en esta pieza la sanación de toda la comunidad de la que la pecadora o pecador son parte.

La última pieza de la serie de imágenes que Poyón comparte aquí se titula *Resonancia* (2016), una impresión digital sobre papel de algodón que nos muestra la imagen de un hombre no

blanco, con una camiseta gris y frente a una pared de adobe, escuchando atentamente, a través del agujero que permite que se le coloque el mango de madera a un azadón. Escuchando a ¿quién? ¿Qué es lo que escucha tan atentamente este hombre? ¿los sonidos que lo rodean?, ¿el sonido del viento que pasa?, ¿el sonido del silencio?, ¿el sonido de la tierra? aunque al final creo que nos es imposible alcanzar una respuesta definitiva y final para estas preguntas, el hecho de que el instrumento que le permite al artista, –la fotografía muestra a Poyón–, escuchar sea un azadón, el que la pared frente a la que él está colocado nos recuerde las paredes de las casas rurales en Guatemala y, finalmente, el que el artista Fernando Poyón sea un hombre kaqchikel, nacido y educado en Comalapa, un hombre conocedor de las tradiciones de la siembra, la cosecha, la tapisca y todos esas labores y ritos asociados con el maíz, me inclina a pensar que lo que el artista oye es el sonido de su tierra, de nuestra tierra, ese espacio físico y mental olvidado totalmente por el «occidente» contemporáneo.

Nota

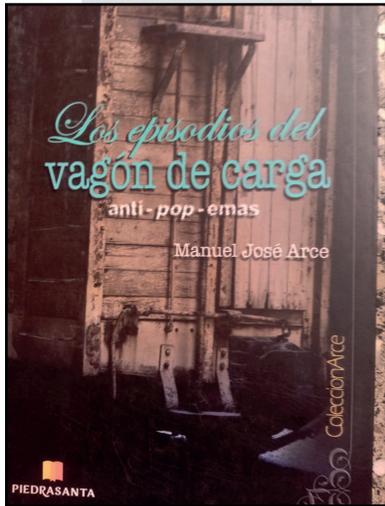
¹Viviana Manríquez S. (2012) «Memorias territorializadas: la construcción social y ritual del espacio en la comunidad andina de Caspana (Desierto de Atacama, Alto el Loa, II Región, Chile) en Jornadas de Estudios Andinos 2012: Libro de Resúmenes:

Pensando la multiplicidad y la unidad en los Andes: 18 al 21 de septiembre de 2012. Tilcara, Jujuy, Argentina. Edición a cargo de Radek Alexis Sánchez Patzy [et al]. 1 ed., Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires





COMENTARIO



Los episodios del vagón de carga

Manuel José Arce

Editorial Piedra Santa

72 páginas

Guatemala.

Comentario de
Rafael Gutiérrez

Acto 1

En el Conservatorio, mientras tocaba la Sinfónica Juvenil, alguien, distraídamente, me proporcionó *Diario de un escribiente*. Recién casi acababa de regresar de México, apenas 20, 22 años de edad a lo sumo. El clima político y social guatemalteco se agitaba amenazadoramente y ya el cielo comenzaba a espesarse de gruesos goterones de sangre. Panzós había puesto años atrás al descubierto, otra vez, que la máquina del terror estatal estaba de nuevo activa. La muerte violenta de estudiantes, activistas, univer-

sitarios, intelectuales cubría las páginas de los diarios, y las calles y cunetas se llenaban, a montones, de cadáveres. Era junio pues las lluvias cubrían de motas brillantes las hojas de los árboles y adentro, en algún resquicio de mi conciencia, ya la indignación, el asco y el coraje comenzaban a sedimentarse y buscar alguna pared, un poema, una marcha, una organización, un arma cómo ex-

presarse. Artículos memorables de *Diario de un Escribiente* me ayudaron a reconocer y sedimentar dolorosamente esta llaga que es el país. Una noche, a finales de los 80, me enteré de la despedida de Manuel José Arce, debió ser

un acto público porque tuvo lugar en la UP. Ya los escuadrones de la muerte andaban tras el poeta y más que una manifestación pública aquel acto revestía un carácter de convocatoria clandestina.

Llegué y al entrar aquello era un hervidero de gente y la zozobra y el coraje gravitaban como una humazón en el aire enrarecido del teatro. Sin conocer a nadie reconocí sin embargo a algunas gentes, Margarita Carrera, Hugo Carrillo y a una señora en silla de ruedas, años después sabría que era Leonor Paz y Paz, hermana del inolvidable Seco, y que estrujaba un clavel rojo entre sus manos. Arriba reconocí a un señor de porte bíblico, José Calderón Salazar, que escribía justamente textos de un generoso y profundo humanismo cristiano, junto a él, a la izquierda o derecha, no recuerdo, estaba Manuel José Arce, fumando incesantemente cigarrillo tras cigarrillo creo que todavía con boquilla. Vestía elegantemente, casi como un dandy, y rezumaba ingenio y poesía por las volutas de humo que expelía entre una frase y otra. Fue todo muy triste y jubiloso a un tiempo, la verdad. Por momentos brotaban las lágrimas que mojan las despedidas entrañables, pero también resonaba una suerte de clamor colectivo como de manifestación política. En un momento, todos nos levantamos, claveles en mano, y yo miré que ese hombre maduro, de pelo entrecano sonreía y lloraba a un tiempo. Una despedida para siempre, lo supimos después. Afuera los convoyes con metralletas y los carros polarizados erizaban las calles y todos apresuradamente salimos y

nos dispersamos como pudimos en la noche guatemalteca.

Acto 2

El proceso de revaloración crítica, sabemos, es fundamental en el ámbito de las ideologías estéticas. La permanencia o relevo de las obras literarias responde justamente a este proceso de balance que un sector del aparato crítico o las generaciones lectoras realizan de vez en vez. Es, por decirlo de algún modo, el proceso que apuntala toda tradición literaria. Así, por adición o supresión, cada época o generación va construyendo su ideología estética. Sin embargo, en un país como el nuestro, donde no se ejercita el proceso de la revaloración, vivimos de una tradición casi inexistente, endeble, yerma. En el plano de las ediciones, pero principalmente reediciones, esto trae consigo efectos paralizadores en el proceso de la producción y recepción del discurso literario. O, cuando menos contribuye, como diría Pelligrini, al confusionismo general. De ahí que muchos jóvenes escritores escriban a lo viejo, apelando a discursos vetustos y apolillados, o bien escritores respetables, de esos que la aldea letrada consigna como consagrados, en su afán de mantenerse digamos literariamente en forma, descubran propuestas formales cuyo registro es ya norma o arqueología y no hallazgo o renovación.

En otras palabras: cuando el poeta novísimo despertó, la tradición ya estaba allí.

Tal, pues, el desconocimiento existente en nuestra historia literaria guatemalteca.

De ahí la importancia de las reediciones literarias. Obras esenciales que aún mantienen inextinguible la chispa de su voltaje estético permanecen por ahí, casi anónimas, casi inéditas, esperando, como suele a veces ocurrir, que un nuevo lector las redescubra y revalore dos, tres o cuatro décadas después. De ahí la importancia del proceso de revaloración crítica y lectural que, si no tiene lugar ni fomento en el ámbito institucional, pudiese al menos estar operando en las coordenadas del circuito editorial privado, alternativo. La persistencia o erosión de un texto literario, fruto del incesante fluir histórico y de la dinámica cultural que dicho fenómeno comporta, pasa por una puesta a prueba de los valores estéticos de la escritura que entrarán o no en rotación según sea la potencial capacidad expansiva de la cual sean portadores.

La obra literaria no es una materia etérea, inerte o fantasmagórica, sino que es, casi, como un organismo vivo que bulle y gravita sobre la realidad social y se nutre de la lectura de seres humanos concretos y vivientes que la incorporan a su acervo o a su visión del mundo cuando su capacidad de diálogo mantiene aún su frescura y vitalidad. O bien la rechazan tal como se hace con un artefacto inútil, herrumbroso y poco atractivo: un vagón cuya carga no discurre en dirección a prometedoras aventuras posibles.

Valgan estas consideraciones, acaso ociosas pero portadoras de una intencionalidad honesta a propósito de la reedición de esta obra literaria, fundamental (y fundacional) en el plano de la

renovación poética de nuestras letras. Considerado como uno de los mayores poetas guatemaltecos, es justamente con esta obra, que en 1969 mereció el primer lugar en los Juegos Florales de Quetzaltenango, como Arce incursiona en modalidades expresivas y temáticas en consonancia con los discursos literarios más rupturales y vanguardistas en el ámbito latinoamericano.

Si otro poeta, Roberto Obregón, enriquece y dinamiza por esos años la poesía guatemalteca abriendo cauces renovadores dentro del filón revolucionario con la publicación de su poemario *El fuego perdido*, semejante función cumplirán *Los episodios del vagón de carga* apelando a registros procedentes de la anti-poesía. (Arce es acaso más radical pues, a modo de subtítulo, bautiza su poemario como anti-pop-emas, reflejando así una apropiación creativa de la contracultura pop vigente a finales de los 60. Cabe decir que en ese dispositivo circular inducido mercadológicamente o resultado de incontroladas encrucijadas históricas o de la concurrencia de ambas instancias –a modo de la célebre serpiente que se muerde la cola– mucho del imaginario cultural presente en dicho texto se ha revigenciado hoy con la emergencia retro y nostálgica del movimiento pop y hasta beat.

Excepcional síntesis de lo social e intimista, de la tradición y ruptura, lo lúdico y metafísico, lo lírico y lo prosaico, pleno de humor, irreverencia e ironía, este libro constituye un aporte columnar a la producción poética guatemalteca.

Publicado en 1971 y reeditado hoy por Editorial Piedra Santa 37 años después, esta singular colección de poemas se ubica dentro de una tendencia escritural cuya contemporaneidad, decíamos, es de tan largo alcance que hasta hoy conmueve y satisface un exigente acto de lectura del presente.

Ciertamente al filo de los 70 las vanguardias habían de algún modo devenido tradición, pero la importancia, como en toda producción artística que se autorrespete, se sabe, radica justamente en la reformulación y apropiación creadora e ingeniosa de los códigos y convenciones existentes. Porque ya se ha dicho es menester repetirlo: es éste un modo de ver y de expresarse que no se circunscribe además a una época limitada. Procedimientos tocados por ese espíritu, aun los de otro origen, han pasado a formar parte del repertorio artístico permanente.

Los episodios del vagón de carga nos conducen, como espacio de despegue y anclaje, a un territorio temática y formalmente minado de paradojas, collages, contradicciones, hibridaciones, experimentaciones lingüísticas y retóricas clásicas. El tren mismo es, para Guatemala, a un tiempo símbolo de progreso y atraso, de dolor y esperanza, de explotación transnacional y revolución reformista: ÒY cuando Jacobo Árbenz lo nacionaliza deviene símbolo de una modernidad imposible. Ese futuro que no habría de llegar, –señala Emiliano Valdés a propósito de los vagones del artista visual guatemalteco, Igal Permut. De ahí que *Los episodios*, además de su estructura y orien-

tación francamente cinematográfica –recurso propio del pop art– en cuyo equipaje de carga viajan celuloideos de western, terror, suspense y melodramas, no sean acaso sino también una metáfora del país, confinado a la zaga, al vagón último del atraso, la represión, el oprobio, la dominación. Los encomenderos, los señores del banano y el café en el confort y refinamiento de primera clase, desde luego, el resto, la población agreste y su fuerza de trabajo, al fondo, junto a las bestias, hierbajos y estiércol. Y más atrás aún, allí donde sopla la gélida tolvenera del riesgo y el coraje, aferrado como halcón o molusco al vacío, ese tipo necio y funambulesco, ese incómodo personaje de mirada funeraria, ese mismo, sí señor, el poeta y sus poemas, marginal entre todos los marginales de la Tierra.

Pese a su componente dialéctico, a su juego de oposiciones, o quizá gracias a él, los anti-pop-emas constituyen un espacio donde el hecho tanto textual como no textual que los configuran remite a una porosa multiplicidad de recursos expresivos y temáticos donde, señalábamos, a modo de un inagotable y potente surtidor vamos asistiendo, deslumbrados frente a las grandes letras intermitentes de neón multicolor instaladas en la marquesina, a la exhibición que tendrá lugar sobre el escenario de la página inicial: «Todo esto que sucede en blanco y negro/ lo ha captado una cámara que funciona al compás de cómo vivo// La música de fondo si no es mía:/ no sé donde la oí/ De alguna parte me la habré robado.// Actuación especial:/ la de sus labios,/ la

de mi almohada/ y la de la premura./ Hay un sinfín de extras detestables./ Por lo demás./ derechos registrados/ y cualquier parecido es pura coincidencia».

Y así ingresamos hoy, ahora sí con butaca mullida, aire acondicionado y sonido surround, a un espectáculo de lectura donde lo imposible será (y es) posible por obra y gracia de esa «inefable mentira del arte» (Sabina) y también, por qué no, por esa «nefasta mentira de la política» (otra vez Sabina). Y de la mano de legendarios héroes y antihéroes, todos ellos portadores, digamos, de sus respectivos valores y antivalores veremos desfilar divertidos y joliwudescos títulos tales como «La mujer más bella del mundo», «Tras la torva sonrisa del villano», «Masacre en el dormitorio», «Frankenstein se queja», «La hora que hizo temblar el mundo» y demás.

Efectivamente, Manuel José Arce y sus *Episodios del vagón de carga* constituyen una piedra de toque, un punto de inflexión respecto a una tradición poética caracterizada hasta ese momento por una obediencia a las convenciones, códigos y normas prevalecientes hasta ese momento. Es justamente este rasgo constitutivo de su poesía, de suyo rupturante y antisolemne, antirretórico y anti-conventional, que instrumentalmente apela a poéticas (más bien antipoéticas: la antipoesía y la poesía conversacional) en función de articular un texto poético que permita estructurar su proyecto desacralizador. A decir verdad, salvo algunas diferencias tonales, tanto la antipoesía como la poesía conversacional forman parte

de un mismo fenómeno. Ambas tendencias revelaron por igual, en su momento, una reacción frontal contra una poesía plagada de exageraciones y poses de estilo, manías de forma, ahogada en preceptivas y morales costumbresas y mojigatas a la postre desgastadas y agónicas y a la cual había que restituírle su humanidad perdida, su sencillez cotidiana, ese tono de conversación a través del cual se expresa, con franqueza y en mangas de camisa de paca, el hombre de la calle, el ser humano común y silvestre. La negación de un canon clásico y un vocabulario poético seriado, sustituyéndolo por un lenguaje de carácter coloquial, dio lugar a la aparición de ambas tendencias. «Así, pues, los flagrantes o encubiertos excedentes del romanticismo y del modernismo se liquidan, después de Nicanor Parra, a precios muy bajos», escribe el poeta Enrique Lihn. Y las «marinerías, mineralidades, vegetalismos y cosmonautadas» de Neruda pues también se van por las cañerías rotas en medio de una humazón, esquivarlas y escombros tras el tupido asedio antipoético, agregamos nosotros, pues la antipoesía es asimismo una reacción antineruda. No hay de otra. Arce lo ilustra así en «Tras la torva sonrisa del villano»: «(...) Por ti quiero decir lo que platico./ lo que me pienso,/ lo que en ti me vivo./ Sin que tus pechos sean amapolas./ ni tus labios perlas, ni tus dientes corales./ Sin que la gana ni el amor se vuelvan/ marinerías,/ mineralidades,/ vegetalismos/ ni cosmonautadas».

Y por esta ruta llegamos, zarrandeados pero contentos a bordo del vagón de carga, a uno de sus

temas, o mejor, a su gran tema central: el amor. El amor solidario al prójimo, sí, pero sin duda más a la prójima como acto de carnalidad gozosa y sufriente entre varón y hembra, como espacio deseado y deseante de colisión de cuerpos, campo de batalla, armisticio y desarme donde merced a su fuerza transformadora y regeneratriz todo frutece límpido, ajeno y distante del hoyo de la muerte. Cabe convenir que es ésta la línea temática que atraviesa recurrentemente esta colección poética y tangencialmente aquella, la del amor al prójimo ultrajado, perseguido y explotado. Referencialmente es en el contexto sociohistórico del inicio de estas dos décadas (1960-1970), durante el cual tienen lugar los dos ciclos de la insurgencia armada guatemalteca con su respuesta de brutalidad y represión en el marco de la política de terror de Estado, en el que Manuel José Arce escribe lo mejor de su obra poética, incluida la del género dramático y periodístico, este último signado a tramos por una orientación lírica.

A estas alturas (o abismos) se dispara entonces una interrogante, largamente agazapada como una liebre que, siendo liebre, pareciera gato: ¿Por qué diablos merodean ahí insertos en el campo minado del discurso antipoético un puñado de décimas y un soneto extraídos endecasílabamente del Renacimiento y de la más pura cantera del Siglo de Oro de 24 kilates? A modo de apertura al pasado, acaso, a la maestría versificadora que ostentaba Arce, quizá, al desconcierto formal y hasta paródico, de repente, al jue-

go oposicional o a las paradojas discursivas del poemario, tal vez. Anuncia así sorpresivamente la página 56: «El tema del amor –intermedio–». Pues bien: nada hay más que agregar al respecto: se trata, cabalmente, del intermedio: el vagón de carga espera.

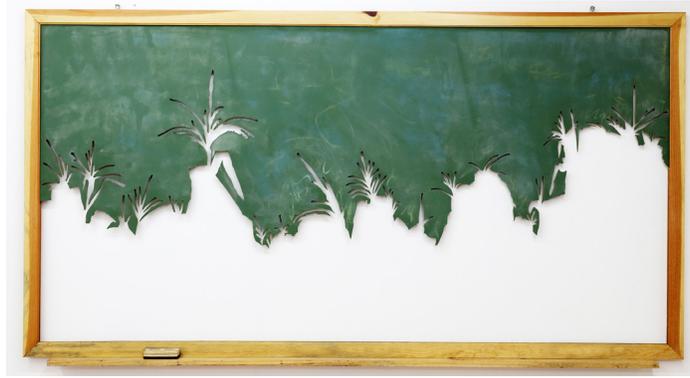
Acto 3

Trabajaba, 86 acaso 87, en un semanario cultural donde a fuerza de trompicones, junto a algunas gentes indeseables, trataba de asignarle a sus páginas un carácter desenfadado y corajudo. Un

día, a través de un amigo, Héctor Camargo, ex compañero de estudios en la Facultad de Humanidades de la USAC y quien a la sazón vivía en París, una organización de solidaridad con Guatemala, me hizo llegar una colección de poemas. No sin oposición y reticencia, se publicaron aquellos versos en un espacio privilegiado. Al rato, no faltaba más, vino la orden fulminante del Ministerio

de Gobernación o de la Defensa o de la Policía o del Ejército, en fin, de que nos echaran a todos a la calle. ¿Los poemas?: *La hora de la siembra*. ¿Su contenido?: declaradamente anti-militarista. ¿Su autor?: Manuel José Arce.





Imágenes:

Portada

Retomar la punta del ombligo

Hilo, caña, cedro y ciprés
22 x 16 x 16 cms.
2021.

Ensayos

Al paso de las nubes

Madera y grafito
2020.

Letras

Contra la pared
video 16.6 segundos
2006.

Debate

Limpiar el espíritu

Elementos: aire, agua, tierra, fuego.
Xata't (rama de árbol) serigrafía,
rueda de caucho y manteado.
Acción 2021.

Arte

Nuevos mundos
Metal y caucho
2021.

Comentario

Bandera
Acción 2008.

Fernando Poyón

Maya kaqchikel. Artista visual, nacido en Chixot, Comalapa-Guatemala. Chixot se sitúa a ochenta kilómetros de la capital guatemalteca. Pueblo de raíces kaqchikeles de una fuerte tradición artística, de la siembra del maíz, frijol y del tejido. De muy joven su acercamiento fue con la pintura, posteriormente estudió arte en la ciudad capital, para luego ser becado en la facultad de arte y comunicación visual de la Universidad de Costa Rica. Actualmente vive y trabaja en Comalapa.

Sobre los colaboradores:

Sévana Karalékian

Investigadora literaria, actualmente estudia el doctorado en literatura comparada en la Universidad de Nantes y la Universidad de la Sorbona.

Christopher Dominguez Michael

Mexicano. Es crítico literario, historiador y novelista. Ha sido columnista y colaborador de revistas y periódicos como Proceso, Vuelta, Letras Libres y el suplemento cultural El Ángel del diario Reforma. Ha publicado, entre otras obras, *Diccionario crítico de la literatura mexicana* (1955-2011) y *Los retornos de Ulises*.

Santiago Fúnez

Hondureño. Actualmente es estudiante de Letras y Lenguas Extranjeras en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Fue parte del taller literario Clementina Suárez, impartido por el poeta Livio Ramírez Lozano. En el año 2015 ganaría el primer lugar en el II Certamen Nacional de Narrativa Breve Dowal School, con el cuento *Pinturas en Braille*, el que posteriormente aparecería publicado en la antología de narradores hondureños «Aire Leve», ediciones Librería Paradiso.

Amílcar Dávila Estrada

Guatemalteco. Doctor en Filosofía y profesor en la Universidad Rafael Landívar con énfasis en especialización académica en la filosofía europea contemporánea. Ha publicado diversos ensayos sobre la problemática étnica, la fenomenología del arte y, principalmente, se ha constituido en una de las voces emergentes más interesantes en el ámbito de la poesía a partir de una búsqueda personal, honesta, solitaria e incansable.

Jeanny Chapeta

Guatemalteca. Narradora, cursó estudios de Lengua y Literatura. Su obra ha sido incluida en diversas antologías impresas y digitales. Publica regularmente en su blog personal.

Víctor Rodríguez Núñez

Cubano. Ha publicado diecisiete libros de poesía, casi todos premiados y reeditados, siendo los más recientes *desde un granero rojo* (Premio Alfons El Magnánim, Hiperión, 2013), *despegue* (Premio Fundación Loewe, Visor, 2016), *el cuaderno de la rata almizclera* (Buenos Aires Poetry, 2017), *enseguida o la gota de sangre en el nivel* (RIL-Área, 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, macedonio, neerlandés, serbio, sueco y vietnamita. Es además periodista, crítico, traductor y profesor de literatura hispanoamericana en Kenyon College, Estados Unidos. Los poemas a continuación provienen del libro inédito, *en voz alta la sombra*.

Mai Văn Phán

Vietnamita. Poeta nacido en Ninh Binh, delta del Río Rojo en el norte de Vietnam, y residente en Hải Phòng. Entre 1974 y 1981 integró el legendario ejército de su país, que expulsó al invasor estadounidense y reunificó el país. Luego hizo estudios de ruso en el Colegio de Lenguas Extranjeras de Hanói y, en 1983, en la Universidad Pedagógica Gorki de Minsk, antigua Unión Soviética. Desde el inicial *Giọt nắng* (1992) hasta el reciente *Thời tái chế* (2018), ha publicado diecisiete libros de poesía, así como un libro de ensayo y crítica. Sus poemas han sido traducidos a más de treinta idiomas, con libros publicados en albanés, árabe, bengalí, coreano, francés, hindi, inglés, ruso, sueco, serbio, tailandés y turco. Como poeta ha sido reconocido con los premios *Người Hà Nội* (1994), *Văn Nghệ* (1995), *Nguyễn Bình Khiêm* (1991, 1993, 1994 y 1995), *Asociación de Escritores de Vietnam* (2010) y *Cikada* (Suecia, 2017).

Rodrigo Barba

Salvadoreño. Escritor y filósofo. Creador digital. Director de SivarMedia Magazine. Editor de Revista Flores y Wake Up Centroamérica.

Lilliam Armijo

Salvadoreña. Realizó sus estudios universitarios de Relaciones Internacionales en San José, Costa Rica. En el 2008 ganó la beca Miguel de Cervantes para estudiar su Maestría en la Universidad Alcalá de Henares y el Instituto Ortega y Gasset. Al finalizar sus estudios en Madrid, se ganó nuevamente una beca con el PNUD gracias a la Agencia de Cooperación Española para trabajar en Naciones Unidas en Bangkok, Tailandia donde residió por 5 años. En 2013 se trasladó a Dakar, Senegal, donde trabajó para la ONG, Save the Children, hasta el 2017 y fungió como Oficial de Comunicaciones para África Occidental. Actualmente reside en Viena, Austria y se dedica a la escritura de poesía y literatura infantil. Armijo es parte de GRELISAL (Gremio de Literatura Infantil de El Salvador). Ha ganado dos veces los Juegos Florales de El Salvador en la rama de Poesía.

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.

Francisco Nájera

Guatemalteco. (1945). Vive desde hace muchos años en Nueva York. Trabajó como maestro bilingüe y como profesor universitario. Ha publicado poesía, ensayo y narrativa. Entre sus publicaciones se cuentan *De eso no se habla* (ensayos), *Cenizas* (narrativa) y *poemas para guate* y *Caminando para el norte - Poemas de la emigración* (poemas).

Rafael Gutiérrez

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



Ensayos: Christopher Domínguez Michael/
Sévana Karalékian

Letras: Santiago Fúnez/Amílcar Dávila/
Jeanny Chapeta/Víctor Rodríguez Núñez/
Mai Vãn Phán/Rodrigo Barba/Lilliam Armijo

Debate: Sergio Tischler

Arte: Francisco Nájera

Comentario: Rafael Gutiérrez



USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala