

Sebastián Arce Oses

***Canto palabra de una pareja de muertos*, de Pablo García: un acercamiento mítico simbólico
hacia “otra” forma de poesía**

Universidad de Costa Rica

sebasarce86@gmail.com

Guatemala: un cuerpo poético fragmentado

Hay una metáfora extendida en ciertos imaginarios poéticos y discursivos de Guatemala: imaginar el espacio geográfico y social como un cuerpo inventado durante los últimos siglos, un cuerpo profundamente violentado por los hechos y por la historia. Así nos lo presentan Carmen Alvarado y Luis Méndez en uno de los prólogos de la antología de literatura guatemalteca *El futuro empezó ayer*:

Guatemala ha sido siempre una ficción y una herida: su pasado es el recuento de las pesadillas más tremendas y su presente parece ser producto de la fragmentación, el sin sentido y la violencia. Guatemala es un segmento de ese cuerpo en descomposición sobre el que se dibuja una enfermedad y un delirio: el arte. (15).

Sobre este cuerpo “dañado” el arte se conformaría como una especie de “anticuerpo” entre tanta sangre, exclusión e indiferencia. La creación se vuelve un elemento obsesivo indispensable para que las voces violentadas no se apaguen y así evitar que los impactos de la muerte recrudezcan.

Arturo Arias compara el desarrollo de la literatura centroamericana con la escritura del *Popol Vuh*, pues este texto sagrado para los mayas k'ichés se convirtió en una especie de

“testimonio” sobre lo que fue la vida de este pueblo y su paso por el mundo, ante el inminente exterminio y subordinación que se avecinaba debido a la conquista y a la colonización. De igual modo, en vista de los convulsos tiempos de guerra acaecidos durante el siglo XX, la literatura en el istmo evidenció una discursividad que ponía en el tapete el dolor y la muerte como temáticas para no dejar que las voces se silenciarán y quedarán en el olvido:

Es un ejemplo paradigmático de toda la discursividad centroamericana hasta nuestros días. Novela, poesía o testimonio, los textos centroamericanos se atormentan para que los viejos muertos y las nuevas legiones de muertos, y torturados, y desaparecidos, puedan por fin cerrar sus ojos. (Arias 2).

Este panorama de dolor ha llevado a una primacía del estudio de la literatura guatemalteca – y en general centroamericana– circunscrita a la violencia y a los conflictos armados, lo cual ha dejado por fuera a otras facetas interesantísimas que están sucediendo en el espacio poético contemporáneo. Una generación de “posguerra” comienza a escribir desde el imaginario del cuerpo roto, pero también siguen el logo de la “libertad creativa”. Como resultado, a través de la literatura vendrán a transparentarse escrituras patológicas, escatológicas, delirantes, y se reafirma el “gesto poético”, la “actitud” ante un medio social inhóspito y pesado.

Tras la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, se da el surgimiento de editoriales y colectivos independientes como Casa Bizarra o la Editorial X, que vendrían a ampliar este escenario dinámico que trata aún de reconstruir el espacio fragmentado a partir de un collage de referencias que no se habían manifestado durante la época de las novelas de guerrilla o el testimonio:

Se busca a la poesía en los más diversos soportes: video, performance, arte visual; es difícil precisar fronteras. Esto viene de la mano con una necesidad de retomar los espacios públicos para visibilizar el surgimiento de nuevos códigos y nuevas comunidades que se desplazan por el espacio urbano. (Alvarado y Méndez 16).

Esto recalca la expansión de la poesía actual hacia formas más allá del mero trabajo textual, gesto propiciado por el delirio creativo y artístico que se experimenta en Guatemala, por la interrelación que la poesía sostiene con otras artes y disciplinas y por la presencia de la globalización y los procesos de desterritorialización de los discursos intelectuales y simbólicos.

Se trata de una movida urbana que se gestó fuerte en la capital, pero que fue dejando de lado las movidas de esas literaturas “otras” que habían estado hasta entonces reprimidas y desaparecidas, como lo eran los escritores e intelectuales mayas y sus producciones.

El fenómeno de la poesía maya resulta interesante al considerarse dentro de la idea un cuerpo poético fragmentando: brinda verdaderamente la posibilidad de concebir “otra” poesía a nivel epistémico, una forma que deconstruya y reconceptualice tanto la comprensión del concepto “literatura” como las dinámicas de su campo, sustentadas a partir de la modernidad y la posmodernidad occidentales. Se está dando el auge de escritores y escritoras que ventilan las a veces gastadas metáforas de la violencia, las tribus urbanas y la intermedialidad, propuestas desde la capital guatemalteca, para aproximarnos más bien a toda esa riqueza cultural y simbólica que subyace en las voces representativas de pueblos hasta entonces no muy conocidos.

Hablamos de escrituras que ponen de manifiesto escritores y poblaciones cuyas lenguas en algunas ocasiones no correspondían a las oficiales, como lo es el español, o cuyos referentes en tanto imágenes y tradición siempre tenían el yugo de las ideas coloniales de discriminación y asesinato epistemológico que les habían impuesto desde la conquista.

El cuerpo poético de Guatemala se halla roto, es cierto, pero es nuestra misión en este escrito intentar dar una mirada coherente sobre un poemario en específico, *Canto palabra de una pareja de muertos*, de Pablo García. Trataremos de hacerlo dialogar con un campo literario que es complejo y proteico, dado que se nutre no solo de ese supuesto legado homogéneo que establece la conceptualización occidental de la poesía y su campo de acción, sino que también se alimenta de otras fuentes que piden que veamos la realidad desde otros puntos, como los constantes intertextos con el *Popul Vuj*, el *Chilam Balam* o el *Memorial de Sololá*.

Este trabajo debe pensarse, a su vez, como una serie de recortes en torno a un poemario, en donde trato más que de plantear soluciones, demostrar las profundas dudas que aún me deja el abordar estas manifestaciones poéticas que tanto han sido ignoradas por los discursos literarios actuales.

Sobre Pablo García y el contexto de publicación de *Canto palabra de una pareja de muertos*

Pablo García es un poeta k'iche', originario de Totonicapán, Guatemala, maestro de educación primaria. Con *Canto palabra de una pareja de muertos* ganó el Primer Lugar Compartido del Premio de Literaturas Indígenas B'atz', en el 2007, lo que propició por mucho la difusión de la obra. Pablo García asegura en una nota que “siempre escribo, pero dejo tiradas las hojas. Entonces compré una computadora, pero perdí la clave y no puedo recuperar lo que allí guardé”. La preocupación se apoderó de él cuando le comunicaron que era finalista y que debía traducir su obra. “¿Qué hice, me dije, si ni siquiera sé si lo que escribí es ensayo, novela, poesía, ¿qué es?” (Amoyave s.p.).

Esta observación es interesante, porque vemos que en el aspecto architextual el texto es reconocido como un poemario, pero dentro del proceso de escritura, el género quizás haya sido lo de menos, auspiciado también porque fue escrito en otra lengua y, por tanto, incluso su categorización genérica conllevó un proceso de traducción hacia los modelos occidentales.

Juan Villoro definió el poemario como “un conjunto poético de fuerza extraordinaria, lleno de metáforas insólitas, con una atmósfera logradísima, donde en verdad se siente que la voz del poeta ha sido trabajada por los muertos y viene del otro lado de las cosas”. Términos que se quedan en el plano del asombro ante los recursos desplegados, pero que funciona más como contratapa que como una visualización crítica del texto. Por su parte, Miguel Huevo Mixco argumentó que “[e]s inevitable decir que ‘Canto palabra de una pareja de muertos’ se nutre de la ancestral tradición maya-quiché, pero agreguemos que estos muertos reconviene a los vivos sobre la necesidad de sacar la conciencia humana del estuche de insomnio en donde ahora yace”.

Es decir, pone hincapié en la construcción del imaginario a partir de nociones muy propias de una cosmovisión ajena a las temáticas occidentales presentes en la poesía, que veremos presente en el análisis.

Dentro de las particularidades estructurales y argumentales de *Canto palabra de una pareja de muertos*, se encuentra que el poemario fue escrito originalmente en k'iché y después traducido por el autor al español. El libro impreso nos deja ver estas dos versiones, así que si tuviéramos el ánimo de incursionar en el k'iché para entender el trasfondo cultural que se haya “perdido” en la traducción, se nos ha facilitado un medio para emprender esta cruzada lingüística. Para mí este aspecto es significativo: el mismo escritor tuvo que traducir sus textos, pues no existe un campo especializado todavía para este tipo de producción, situación que se repite en otros escritores como Pedro Chavajay o Sabino Esteban.

Sin la traducción y sin la entrada del libro en un premio, quizás nunca se hubiera tenido la oportunidad de que nos llegara esta particular forma de entender el tiempo y la vida transparentada a través de la poesía. Lo interesante con premios como el B'atz' es que ponen no solo en circulación estos textos, también dejan ver la complejidad para tratar la diversidad que trae este tipo de producción, pues se necesitan especialistas de las múltiples etnias y lenguas de Guatemala para poder brindar un “juicio”.

Para el poeta tz'utujil Pedro Chavajay, la traducción de sus escritos es prácticamente la escritura de un nuevo texto, por lo que ha abandonado, según me dijo en una entrevista en San Pedro de la Laguna, la idea de escribir en su idioma para luego tener que convertirlo. ¿Cuántas referencias de lectura no se perderán para el lector no iniciado cuando el poemario de Pablo García traduce Xibalbá por infierno? Ciertamente nuestro acercamiento hacia este tipo de textos aún sigue siendo opaco, quizás también en parte por nuestra reticencia a abandonar la comodidad del espacio de “poder” lingüístico que nos da el español.

El poemario es una especie de ritual: Una pareja de muertos nos eleva sus palabras desde las profundidades de Xibalbá, el inframundo maya, para brindarnos, a través de su canto, una luz para mirar la espiritualidad, el sufrimiento, la relación del ser humano con el mundo actual.

Anteponde de forma muy evidente el choque cultural entre occidente y la cosmovisión maya. La palabra intenta mover y conmover al lector sobre distintas dicotomías, en especial para los descendientes de la cultura maya, en un espacio de transculturalización generalizada.

Hay pocos estudios extensos sobre “poesía maya” actual. La interacción entre escritores y editores centroamericanos en los últimos años, a través de Festivales de Poesía, proyectos culturales y trasiego de libros o ediciones fuera del espacio “nacional”, son los que han hecho posible el conocimiento de esta poesía emergente, pero siempre hacia un público limitado.

Por tanto, hablar de la etiqueta “poesía maya contemporánea” sería tratar una veta de investigación con mucha potencial, pero qué aún tiene muchas pautas que marcar entre la riquísima especificidad que el trasfondo cultural e histórico ofrece, sobre todo porque cada poeta interioriza y resemantiza esta experiencia a su manera. Las oscilaciones existentes entre las concepciones occidentales sobre qué se entiende por poesía –tanto en forma, fondo, metáforas recurrentes, finalidad, etc.– y este tipo de poesía, que toma herramientas de pulimento modernas, aunadas a tropos y medidas de las lenguas mayas, la vuelve un objeto de estudio sui generis desde los parámetros tradicionales de la academia y sus instrumentos de análisis.

Antes, el indígena era objeto de escritura por parte del mestizo, del ladino o bien, pero contadas veces, del indígena letrado. Se dio una particular estetización de la cosmovisión indígena y su realidad a través de la escritura de Miguel Ángel Asturias, enmarcado en un momento de auge de las letras latinoamericanas. Esto también conllevó a un halo hermético, distante y mágico, una experiencia estética, pero no a una comprensión de la especificidad cultural y espiritual yacente en la cotidianidad maya. Se podría resumir que aún el indígena no tomaba la palabra.

También, los conflictos armados en Centroamérica privilegiaron lecturas y selecciones de autores en relación con los movimientos revolucionarios o que transparentaran las temáticas de crisis y violencia. El testimonio expone poblaciones en crisis y sujetos que experimentaron la exclusión, la opresión, la explotación y la masacre debido a razones étnicas, por lo que hay un fuerte vínculo ideológico-político, siempre filtrado por la academia y los organismos

internacionales. Sin embargo, aún estamos lejos de un espacio donde la escritura dialogue de manera tan clara con formas poéticas que rompan radicalmente con la tradición literaria occidental.

El vuelco en el estilo de narración y trato estético del tema indígena quizás se haya dado con la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión, que se publica de manera tardía. La cosmovisión indígena entra en choque con occidente, hay fricción entre los imaginarios, sus valores, sus culturas, y esta novela manifiesta esta atmósfera de vida. Pero lo importante: hay una renovación estética y una nueva forma de crear imaginaria, que hoy podemos ver muy trabajada en la poesía.

La producción de Humberto Akabal vendría a abrir un espacio en la poesía de estas voces, lo que potenciaría la presencia de poetas mayas que se van incorporando poco a poco al campo literario. Nombres como Pedro Chavajay, Sabino Esteban, Rosa Cháves, Wilson Loayes, Marvin García empiezan a tomar fuerza en el escenario poético de Guatemala.

Con todo esto expuesto, ¿podríamos llegar a algún consenso acerca de qué sería poesía maya o un poeta maya?

En la introducción “Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas”, del Valle Escalante ofrece una serie de aproximaciones sobre las literaturas indígenas en el continente, al retratarlas como producciones multilingües y que abarcan prácticamente todos los géneros. Además, en cuanto a las temáticas que se manifestarían en este tipo de literaturas, señala que sobresale la constante crítica dirigida hacia el estado-nación opresor y excluyente y a la colonialidad del poder, que de manera pacífica y solapada aún se ejerce desde instituciones como la iglesia, la escuela o los municipios (ver 3-4).

Para este crítico, la clasificación de estas literaturas indígenas actuales no se sustenta en que su producción esté “escrita” en la lengua originaria o bien en tratar de reducirlas a una mera “tradición oral”. Para él, un *autor indígena* es aquel que en primer lugar afirma un posicionamiento o *locus* de enunciación indígena basado en orígenes lingüísticos, culturales y geográficos. Es una producción textual que se caracterizaría por la heterogeneidad (ver 5-6).

A diferencia del *testimonio*, ya no prevalece el especialista ladino o mestizo que escuche y escriba y publique las calamidades de los pueblos originarios, sino que ahora los escritores se enuncian por sí mismos. Al asumirse como medios de expresión social, las nuevas generaciones pueden a su vez asociar lo cultural, lo geográfico, lo político e incluso lo religioso de la herencia cultural de estos grupos a través de su producción textual, para resignificar y reinterpretar la historia y trabajar las relaciones del presente:

Las nuevas generaciones de escritores indígenas han perfeccionado las lecciones de sus predecesores y en sus obras yacen nuevos ejercicios por recuperar y reescribir la historia. Es decir, están plenamente conscientes de que el pasado no es una simple reserva de material, sino más bien el escenario de intensas luchas discursivas y conceptuales; luchas de reescrituras y reinterpretaciones que en cada momento han involucrado constantes auto-modernizaciones para regenerar al mundo indígena. Al margen de su forma y contextos particulares, la principal diferencia entre la producción textual pasada y lo que aquí podríamos denominar emergentes literaturas indígenas, es que las primeras fueron escritas en la clandestinidad o en contextos donde sacerdotes, oficiales de la corona española, y luego criollo / mestizos, determinaban grandemente lo que se podía producir y publicar, mientras que las segundas emergen en contextos menos restringidos. (Del Valle 6).

Vemos que no restringe la clasificación de “autor indígena” a la pertenencia racial o étnica e incluso lingüística, pues hay autores que a pesar de pertenecer a dichas etnias no hablan la lengua. Se centra en la fijación de su posicionamiento, en la afirmación de esta postura a través del uso de referencias culturales, geográficas o espirituales en el imaginario de la poesía. En “Poesía maya contemporánea y la economía discursiva de los mayas culturales”, del Valle se enfoca en cómo se intenta construir y dignificar la memoria maya como principio epistemológico para la reivindicación cultural del mundo indígena:

[...] lo que vemos en la poesía maya contemporánea es un nuevo proceso de reacomodo y reconfiguración epistemológica de lo iniciado en la época colonial: el desarrollo y construcción de una identidad cultural maya que resista los proyectos asimilacionistas de Occidente, así como también el deseo de

cambiar las relaciones de fuerzas y poder para dar lugar al histórico protagonismo de los mayas. (Del Valle 298).

La expresión poética desde la atención a una voz maya bien podría considerarse un espacio de colonización cultural, pero lo cierto es que también puede plantearse como una forma de resistencia ante la homogenización cultural del capitalismo, una resistencia que tome como núcleo ese pensamiento e imaginario maya que se ha venido desprendiendo y transformándose con el paso del tiempo, con mayor fuerza quizás en los últimos 30 años, y que se plasme en textos que verdaderamente reten nuestras competencias culturales y lugares comunes.

El *Popol Wuj*, por ejemplo, aporta una gran cantidad de referencias que en la poesía de Pablo García se aprovechan para ofrecer una postura de resistencia ante las inclemencias de la vida moderna en las que se nos ha sumido la posmodernidad. Analizaremos esto para entender cómo se podría leer el poemario como un espacio que dé una nueva luz hacia las maneras en que dialogamos con el presente.

El infierno o Xibalbá no son lo mismo, aunque así lo traduzcan

Xibalbá corresponde al inframundo en la cosmovisión maya, un espacio habitado por poderosos señores, encargados de las calamidades y dolencias que sufren los humanos. Se trata de un espacio muy importante descrito en el *Popol Wuj*, pues hacia allí es donde los gemelos Junajpu e Ixbalamke deben descender para afrontar una serie de pruebas similares a las que alguna vez también enfrentaron sus padres, quienes habían sido llamados por Jun Kame y Wuqub Kame, señores de Xibalbá. Los gemelos consiguen derrotarlos y sacrificarlos, luego de afrontar pruebas como las que habían derrotado a sus padres: Casas en llamas, piezas infestas de jaguares, murciélagos, cuchillos, hambre y el ser tentados y maltratados. El conocimiento de los antepasados logra trasladarse hasta ellos, y lo aprovechan para derrotar a los señores de Xibalbá.

Luego de esto, Junajpu e Ixbalamke se convierten uno en el sol, el otro en la luna. Antes de esta proeza, no existían el sol ni la luz que propiciaron que aparecieran los hombres, creación definitiva de Tepew Qucumatz. Cuando se da la creación de los “hombres formados” de maíz, podría decirse que a través de esta historia comienza el tiempo de todas las etnias importantes para los mayas, y los sucesivos ciclos que dentro de su concepción temporal conforman el devenir, y que también se retratan en el *Popol Wuj*.

Ahora bien, cabe destacar que si bien Xibalbá representa el inframundo, el reino de la muerte entre los mayas, al buscarle un término correlativo en la cultura cristiana, se le podría homologar con el “infierno”, espacio de muerte y sufrimiento, que no estaría alejado del todo de lo que sucede en el poemario. Pero Xibalbá no es el infierno, allí no se atenazan condenados, ni se ponen a las brasas adulteros, desfalcadores, violadores, ni se atormenta con eternidades, ni huele a azufre. Al final, esto acentuaría también el mestizaje en que se vive, a pesar de que traten de defenderse fronteras insoslayables entre el uno y el otro.

Pero retornando al campo maya, el viaje a Xibalbá está lleno de pruebas, de peligros, de triunfos o derrotas, es un espacio mítico donde se concentran acontecimientos importantes para entender la concepción tiempo y espacio cíclico entre los mayas. En este espacio es donde la “pareja de muertos”, un “hombre y una mujer”, se encuentran y se presentan, luego de haber perdido la noción de que son las “semillas de la luz”, de comenzar a confundirse entre “máscaras percederas”: “Nos dislocamos por el mareo/sin miramiento/caímos desde la hamaca al infierno/Desde entonces/somos los muertos del anverso y del reverso del infierno/un hombre y una mujer.” (García 11).

Es interesante cómo se maneja el juego de la dualidad, puesto en la clave de la pareja y comparación con la semilla, la flor de la creación, pues ambos al caer de un gran letargo hacia el “infierno” deben aprender juntos para ver de nuevo la luz. La semilla ha descendido hacia las profundidades y la única manera de poder salir de allí es buscar la expiación, la purificación, a través del canto, a través del acercamiento con los maestros y las maestras. Debe nutrirse de la sabiduría de los abuelos y las abuelas, debe trasladarse el conocimiento para lograr perseverar

ante las adversidades de Xibalbá, tal y como lo lograron Jun Ajpu e Ixbalanke, quienes gracias a la sabiduría de sus padres pudieron salir airosos de sus pruebas.

La palabra poética germina desde las profundidades para que “todos juntos trabajemos la resurrección/para que todos juntos sembremos/vivencemos/realcemos/el Nuevo Sol” (García 12). Es en el espacio de Xibalbá y sus referencias simbólicas con el *Popol Wuj* que este poemario se estructura como una especie de ritual para que la vida resurja en un nuevo ciclo.

Análisis del poemario

El poemario se muestra como un ritual, pues tiene la presentación de las voces poéticas que disponen alzar sus voces hacia los abuelos, hacia el cielo, como suele darse en los rituales mayas, antes de comenzar con cualquier ceremonia. Es importante siempre establecer una comunicación con los abuelos y las abuelas y a la vez ofrendar algo, en este caso la ofrenda de esta pareja de muertos parece ser “el canto” con el cual pueden iluminar tanto sus caminos como el de quienes los leemos.

El “Canto primero” está construido como una expiación: la pareja se sabe pérdida, confusa, sabe que ha olvidado una importante parte de su “ser” y solicita, en el primer poema que por favor “Señor, Señora/Perdonen nuestro pecado ...”. Establecen diálogo directo con los ancestros, pues “Hoy, montados por el animal racional, pensador/nos convertimos en cañas podridas en el infierno/por eso, ya no es igual nuestra cara al sol [...] Ya no nos miramos a nosotros mismos/en el corazón del cielo y de la tierra.” (García 18).

Estos pecados no están contruidos desde la lógica cristiana que se basa en el desacato a los mandamientos y enseñanzas de Jesucristo y su padre, Dios. Primero, se acude a los antepasados; segundo, esta pareja, que puede traer la semilla de la vida, sabe muy bien que han dejado de escuchar esa parte espiritual que reside en su entorno, y reconoce que este es su pecado y lo que los ha sumido en este “infierno”.

El principal enemigo a esta luz que brinda el acercamiento hacia los abuelos y las abuelas es la presencia de ese “animal racional, pensador” que “está consumiendo el fuego de nuestra esencia”. El peso de esta conciencia impuesta o desarrollada por siglos les hace sentir que “hoy, ahorita/solo somos trementina seca de animal racional/amontonados ante Jun Kame Wukub Kame/ardemos/y flameamos en el infierno”. No tienen la sabiduría para derrotar a los señores de las calamidades y los dolores, antes bien: “tiznamos a Jun Ajpu Ixb’alamkej/ennegrecemos la flor de la estrella de la vida” (22). En esta sección del libro, García parece aplicar la ambigüedad que ofrece el término infierno como traducción de Xibalbá. No se puede eludir que ha habido siglos de imposición cristiana y que esto ha afectado los imaginarios tanto de ladinos como de los indígenas, pero esta misma transculturalización potencia la perspectiva, a nivel poético, de construir distintas imágenes y situaciones que pueden mezclar ambos imaginarios, y ofrecer una poesía más rica, sombría, lóbrega en ocasiones, pero contundente y efectiva.

A mi modo de entender la dinámica del texto, este animal racional y pensador es una contraposición simbólica con las ideas impuestas desde la colonización y que han opacado la observación que tienen de sí mismos los indígenas –y en realidad todas las personas- y un modo de entender el cuerpo y la vida con el mundo, con el universo.

¿Cómo se relaciona esa “pérdida” de las raíces espirituales y vitales mayas en el poema, con ese modo de entender la vida a partir de la relación con la naturaleza y el entorno? Textos como “Caña podrida” nos dan referencias, a través del canto poético, para entender esta relación. Según el *Popol Wuj* la creación de los hombres se derivó de la masa del maíz, justo cuando ya se aproximaba la llegada del nuevo sol. Los calendarios estaban fechados para entender cuando era el tiempo importante para la siembra y la recolección. Los mayas eran grandes observadores y científicos del universo, y veían en la composición tanto de la tierra, la naturaleza como de las estrellas, una confirmación de su propio cuerpo. El maíz es una planta sagrada que representa la conexión del ser humano con la tierra y la vida.

También se dice que antes de partir hacia Xibalbá, Ixmukane, la abuela de Jun Ajpu e Ixbalamke, mira cómo sus nietos siembran una caña de maíz que no se secará mientras ellos estén

vivos, pero si son derrotados morirá con ellos. Es una señal de pacto para hacerle ver a su abuela que a pesar de las vicisitudes volverán, pero también es una metonimia de su vida. Por su parte, en el poemario esta pareja de muertos se vendría a comparar con una caña de maíz podrida, por lo que canta: “En este momento/parecemos llagas flacas/encorvadas/y enclenques/también parecemos llagas gordas/chorreamos/apestamos/y aullamos/por nuestros nudos podridos”. La vida ya no circula de la misma manera, los nudos se hallan totalmente atrofiados. No pueden despertar de esta manera, no pueden emprender la lucha con las mismas fuerzas que los hermanos gemelos, por lo que “estamos adormeciendo a Jun Ajpu Ixb’alamkej” (26). La pareja no pueden derrotar así a los señores de Xibalbá.

De manera muy irónica se llega en el poema “Ojos embutidos” hacia esa idea de que hemos perdido nuestra conexión hasta con los alimentos, entronizados en un súper sistema de producción de comida enlatada y embutida, que nubla nuestra vista, nuestra percepción del mundo: “ya no sembramos nuestro maíz/ya no sembramos nuestro trigo/ya no sembramos nuestro arroz” (García 38). Se ve que la metáfora del descenso al infierno también funciona no solo como un escenario para presentar la transformación espiritual, sino también para ironizar los sistemas de consumo modernos que se nos presentan como los únicos válidos en estos tiempos.

Desde Xibalbá, esta pareja va cantando cómo han perdido la “armonía”, cómo han comenzado a convertirse en animales preguntones, chismosos, y su alimento ahora es el “chirmol de luna negra”, ese que representa “... la amargura/la acidez/la fetidez / y el rancio de nuestro pecado / y de nuestra enfermedad infernal” (48).

En el Canto Segundo, se presenta de nuevo otra invocación, pero esta vez la pareja se dirige hacia “Señor-Señora/Nuestros corresponsables y complementos” para el proceso de sanación y de limpieza que desde el altar del infierno comenzarán: “solicitamos a ustedes / Señor – Señora / ser nuestros corresponsables y complementos/en nuestro trabajo de autolimpieza / de autocorrección / de autoresurrección / y de autorealización solar / para libertarnos del infierno” (56). La pareja comenzará un proceso de regeneración, pasarán de la oscuridad a la luz, pero no es un camino sencillo, deben comprender una serie de “verdades” que han dejado olvidadas.

El tercer canto nos muestra el infierno como una “escuela”, la pareja de muertos guiada por los “maestros y maestras”, en donde buscará la “realización solar de nuestros corazones” (62). Como sucedió con los gemelos Jun Ajpu e Ixbalamkej, esta pareja necesita la orientación y sabiduría de los antepasados, de los maestros, para poder librarse de su prueba y convertirse en astros. En esta escuela tendrán que aprender a ser “cooperativos” el uno con el otro, a “cerrar la boca” de la caja de los muertos, y comprenderán varios conceptos presentados como dualidades, por ejemplo, en el poema “Gemelos”: “Aquí en el encendedor del fuego infernal/Por convertirnos en terribles durmientes/ya no percibimos el fuego de la esencia/de dos gemelos: Vida – Muerte.” (68). Solicitan un “Corazón de paz”, aquel con el cual “sembramos el bienestar de la vida despierta/valoramos al universo de la vida viviente” (70).

El ser humano no está por encima de la naturaleza, es parte de ella. Es una variable más en los ciclos del tiempo y del espacio, y el cuerpo se proyecta hacia el universo y la vida con la que podemos conectarnos. Se contrapone la visión antropocéntrica occidental, capaz de irrumpir de manera violenta en la naturaleza. Las limitaciones de ya no poder volar como el zopilote o aunque sea como una luciérnaga también se exponen en este apartado: “Cuando volaremos para regresar al Sol / como lo hace el zopilote” (76).

Sin lugar a dudas –he aquí mi subjetividad manifiesta– uno de los poemas más hermosos quizás sea “Ayuda mutua”. En el infierno los muertos siempre se andan dislocando y desmontando, es decir, se partes, se dividen, se segregan, pero esta pareja que quiere germinar como la semilla del sol debe comprender el trabajo en conjunto como esencial para poder abandonar su sufrimiento. Para que lo entiendan, los maestros y maestras solares les muestran una pareja de gorriones: “juntos tejen el anverso y el reverso de su sendero/juntos circunvalan la esencia de su corazón ...” y de esta manera “para que sean liberados del infierno/necesario es que juntos siembren la flor de su estrella/tanto hombre y mujer/para volver a la armonía sempiterna de Tulan Siwan/del más allá del más acá” (80).

La continuación de la vida es la forma de liberación: lejos de pasajes apocalípticos que presagian el fin del mundo y la extinción del ser humano, la cosmogonía maya transparentada en

este poemario no mira un fin de la historia, sino la prolongación de la vida y el tiempo en nuestros hijos e hijas, y en el lazo estrecho que queda con nuestros antepasados. Solo así se puede alcanzar esta utopía de volver a la armonía, comprendiéndonos parte de los ciclos de la naturaleza. La pareja debe cambiar de alimento, tomar ahora el chirmol de sol: “Divino Chirmol de Sol /le agradecemos mucho / porque nos ha dado aún/una gota de vida / en el ombligo del infierno” (90).

En el Cuarto Canto se cierra el ritual: la pareja de muertos agradece al “Señor – Señora / por ser nuestros corresponsables y complementos/en nuestro trabajo de desenredo / de reconciliación / y de perdón de nuestro pecado.” La pareja se siente ahora mejor preparada para proyectarse hacia la luz que emana desde lo más profundo: “en el trabajo de realización solar de nuestros corazones / para liberarnos del infierno / y vivir aún en la perpetua felicidad / de nuestros padres y madres Estrella / Sirio / Sol / y Luna Blanca” (94).

El poemario está escrito en un lenguaje florido y rico que puede atraer e impactar al lector que no tenga referencias sobre aspectos culturales mayas, conocimiento que había quedado “dormido” durante siglos. Crea un espacio interesante para levantar una metáfora de las voces que aún no se ha manifestado, y referencias cuyo imaginario no deja de ser novedoso, aunque se desconozcan los mitos del *Popol Wuj*. Hay una espiritualidad, entendida como un medio de relacionarse y entenderse con el mundo, que subyace en todo el canto que esta pareja de muertos entona hacia sus maestros para poder librarse de ese infierno en el que se hayan sumidos y al fin despertar.

Ya he expuesto como uno de los principales intertextos de este poemario es el *Popol Wuj*, por la cantidad de referencias míticas que estructuran el imaginario. Me dirigí más hacia una especie de exégesis y obvié en gran parte el modo en que está escrito. Podría decirse que el poemario sigue formas poéticas que le emparentan con el rico lenguaje en el que fue escrito el *Popol Wuj* y la tradición oral. Sam Colop, lingüista ya fallecido que realizó una traducción del texto enfocándose principalmente en su lenguaje, asegura:

El lenguaje en que fue escrito este libro, combina verso y prosa. El verso paralelo que lo caracteriza, sin embargo, no son dos líneas contiguas únicamente. Existen versos de tres y cuatro líneas. En los tercetos, la última generalmente rompe el paradigma para dar fluidez al discurso como en los cuartetos que si no es la tercera línea es la cuarta la que cambia. (XXV).

Este tipo de estructura de los versos se presenta en *Canto palabra*, en donde la aparición de estos versos paralelos es una constante en todo el poemario: “Nosotros los muertos siempre nos separamos/nos dislocamos/nos oprimimos/y nos dispersamos” (García 80). No es una forma poética tradicional que hayan traído los españoles o que en el imperio de las poesías históricamente aceptadas desde el enfoque occidental tenga mucha prevalencia. Es un fenómeno que presenta una nueva forma de exponer la poesía y de construir los ritmos, y que de alguna manera ya viene tomando su lugar en las poesías de escritores contemporáneos

¿Conclusiones?

Tal parece que hay un sector de la poesía guatemalteca contemporánea que plantea una imagen de su nación como un cuerpo herido, mutilado, inventado, al que llevan siglos dándole palo duro día a día. El arte sería una especie de anticuerpo natural que propone reinventar una tradición y una historia cuya única constante ha sido la fragmentación. La poesía hoy está menos afiliada a causas políticas y revolucionarias, pero no ha dejado de lado su carácter creativo para exponer las vicisitudes de una época y un espacio del mundo en donde todavía es muy difícil conciliar cosmovisiones y grupos sociales en sociedades multiétnicas como Guatemala.

En el abordaje de la literatura centroamericana todavía se privilegia el relacionarla y estudiarla desde la posguerra y sus consecuencias. En parte, esta aproximación resulta insuficiente cuando uno quiere acercarse a la poesía guatemalteca contemporánea que ha venido relacionándose con otras artes, y en especial aquella que deviene de la producción cultural maya. El proceso histórico no basta. Hablar de poesía maya es complejo, pues la diversidad cultural y la

opresión existentes en Guatemala hacen que, además de intrincarnos en los laberintos de la historia social y política de Guatemala, también debamos comenzar a valorar y estudiar las particularidades culturales y simbólicas que los pueblos autóctonos empiezan a visibilizar y concretar en producciones literarias, y que desde el punto de vista occidental pueden resultar extrañas.

A grandes rasgos, podemos entender como poesía maya aquella en donde forman parte de la configuración del poema espacios geográficos, culturales, lingüísticos y hasta rituales relacionados con el pensamiento y cosmovisión mayas. Como vemos, no se queda en el espacio de la pertenencia étnica o lingüística, pues hay incluso poetas mayas que no hablan la lengua nativa, o bien hay procesos de traducción que crean fricciones para la comprensión del universo poético planteado.

No cabe duda de que este es uno de los aspectos más llamativos tanto de la traducción del poemario como de la interpretación que le podamos dar al texto. Infierno puede ser una palabra que dentro de la tradición cristiana occidental conlleva una serie de características de sufrimiento, pena y castigo eterno, pero que en el poemario es redimensionado desde la espiritualidad maya como un lugar donde una pareja, la semilla de la creación y de la luz, puede recapacitar y tratar de purificarse. La poesía es una voz que atraviesa al escritor mismo, no porque detente una esencia o vida trascendente, sino porque está formada de todos los ecos culturales que el escritor ha logrado captar y cifrar en la paradoja de la forma y el fondo, el verso escrito, dicho, rítmico, figurativo, deconstructivo, hiriente, vehemente, que se arroja como una flecha o semilla destinada a abrir la tierra, a brotar de la energía de los creadores, las creadoras.

El poemario es una especie de ritual donde una pareja eleva su canto hacia los maestros solares para que les guíen en cómo librarse de sus males, al igual que alguna vez lo lograron Jun Ajpu e Ixbalamkej. Intertextos y mitos notorios: *Popol Wuj*, Xibalbá, la espera del nuevo sol que da pie al tiempo maya. Esto connota quizás un esencialismo espiritual muy marcado en el poemario. La oposición entre lo maya y la racionalidad material pragmática de occidente se presenta en muchos textos. Podría interpretarse que la estadía de la pareja en el infierno es una

etapa más en el ciclo de regeneración de la vida que tanto ansían. Hay que comprender esta ciclicidad a partir de nuestra relación corporal-espiritual, esto se hace a partir de la metáfora espacial de Xibalbá como lugar que repercute en la relación de la pareja con el entorno.

Anverso y reverso de las cosas: placer/sufrimiento. Vida y muerte. El poemario juega con dualidades a lo largo de todo su escrito, para establecer las correspondencias naturales y las otras caras de los sentimientos y pensamientos.

Críticos como Emilio Del Valle proponen que el mundo mostrado en la poesía de ciertos autores mayas corresponde a uno cuyas tradiciones y pasado han permanecido incontaminados, inmutables. Para Del Valle, hay contrariedades entre el discurso reivindicativo de la poesía de estos autores y los discursos de la identidad cultural maya en el contexto de la globalización, pues en este último campo los discursos culturales se acercan hacia principios del proyecto indigenista que reafirmaría un orden discursivo colonial, en donde los indígenas tienen que acercarse a los ideales del progreso neoliberal. Sin embargo, también es innegable que la poesía que se viene construyendo desde esta “otra” percepción de la tradición literaria, como lo sería esta faceta de la poesía maya y este libro *Canto palabra de una pareja de muertos*, pues brinda espacios para replantear las formas poéticas y epistémicas a través de las cuales avanzar hacia una literatura también más incluyente, variada y que ofrezca oportunidades que hasta ahora se han dejado de lado para repensarnos.

Bibliografía

Alvarado, Carmen, y Luis Méndez. “La impostergable invención del presente”. *El futuro empezó ayer. Apuesta por las nuevas escrituras de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Catafixia Editorial, 2012.

Amoyave, Nancy. “El despertar de B’atz”. *albedrio.org. Revista electrónica de discusión y propuesta social* 4 (2007). <<http://www.albedrio.org/htm/noticias/pl150807.htm>>.

Anónimo. *Libro del Chilam Balam de Chumayel*. Trad. Antonio Médez Bolio. San José, Costa Rica: EDUCA, 1997.

Anónimo. *Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiqueles*. Trad. Adrián Recinos. San José de Costa Rica: EDUCA, 1998.

Anónimo. *Popol Wuj*. Prólogo, introd., trad. y notas Sam Colop. Guatemala: F&G Editores, 2011.

Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1998.

Capdevielle, Julieta. “El concepto de habitus: con Bourdieu y contra Bordie”. *Anduli* 10 (2011): 31-46. <http://institucional.us.es/revistas/anduli/10/art_3.pdf>.

Del Valle Escalante, Emilio. “Poesía maya contemporánea y la economía discursiva de los mayas culturales”. (Per)Versiones de la modernidad. *Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Tomo III. Guatemala: F&G Editores, 2012. 297-316.

Del Valle Escalante, Emilio. “Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas: Introducción”. *Revista Contracorriente* 10.3 (2013): 1-20.

Esquit, Edgar. “Los discursos dominantes sobre la diversidad cultural en Guatemala: naturalizando el multiculturalismo”. (Per)Versiones de la modernidad. *Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Tomo III. Guatemala: F&G Editores, 2012. 283-296.

Galván, Verónica. “Aproximaciones a la poesía guatemalteca contemporánea y sus imaginarios”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 12.15 (2003): 129-155.

García, Pablo. *Canto palabra de una pareja de muertos*. Guatemala: F&G Editores, 2009.

Liano, Dante. “Fuera del canon”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 6 (2013): 1-13.

Morales, Manuel. “Territorio sagrado: cuerpo humano y naturaleza en el pensamiento maya”. *Cuiculco* 17.48 (2010): s.p.
<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16592010000100014&script=sci_arttext>.

Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar. La novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2012.

Savkic, Sanja (2010). “El léxico cromático y la ideología maya”. *Estudios de cultura maya* 37 (2011): s.p.
<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742011000100004>.