

Cambio de Paradigma

DANTE LIANO

UNIVERSITÀ CATTOLICA DI MILANO

dante.liano@unicatt.it

1. Para comenzar estas reflexiones sobre la literatura centroamericana de los últimos diez años, quisiera recordar las palabras fundadoras de José Martí:

Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano. Se probó el odio, y los países venían cada año a menos. Cansados del odio inútil de la resistencia del libro contra la lanza, de la razón contra el cirial, de la ciudad contra el campo, del imperio imposible de las castas urbanas divididas sobre la nación natural, tempestuosa e inerte, se empieza, como sin saberlo, a probar el amor. Se ponen en pie los pueblos, y se saludan. “¿Cómo somos?” se preguntan; y unos a otros se van diciendo cómo son. Cuando aparece en Cojimar un problema, no van a buscar la solución a Dantzig. Las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América. Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura del sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino! (Martí, 1968; 36-37)

2. Por demasiado tiempo, se ha ejercitado, con las obras escritas por centroamericanos, una crítica literaria elaborada para literaturas específicas (aunque su pretensión, ingenua, sea la universalidad), y al mismo tiempo, lugar común de la reflexión haya sido que cada época de escritura genera su propia crítica. Un buen ejemplo de ello es la aplicación de la estilística a una poesía de Rubén Darío, aplicación cuyo método científico se basaba en la inducción (Aguado Andreut, 1967). Tal crítica hacía eco a la más famosa, de Amado Alonso, sobre la poesía de Pablo Neruda (Alonso, 1968).

3. La estilística, es cosa sabida, deriva de los postulados del formalismo y del estructuralismo. Un punto de partida de tales escuelas de crítica es un estudio del texto desde el texto mismo. Con método circular, y atendiendo al axioma de que “la forma es el contenido”, dichas escuelas escudriñan lo que Spitzer llamaba “el centro espiritual” (Spitzer, 1968; 36) del texto, esto es, su verdad profunda, sin dejarse influenciar por los contextos: biográfico, histórico, social, etc. Se puede explicar dicha actitud: la crítica anterior al formalismo podría referirse a una actitud filológica que derivaba en el

comentario de textos. Para ello se requería de una erudición formidable, de modo que el comentario de textos implicaba una especie de círculos concéntricos, que iban desde la historia política en la cual surgía la obra hasta las intimidades biográficas del autor. Los excesos del comentario de textos, junto con el imperio del positivismo a principios del siglo XX, produjeron una revolución crítica que se colocó en las antípodas de la crítica tradicional. Se podría considerar, un siglo después, que un exceso llevó a otro exceso. Por otro lado, la hegemonía de la estilística en España, durante la dictadura de Francisco Franco, podría explicarse con facilidad: una fuerte censura imperaba en esa época. Una escuela de crítica que se limitaba a las características formales del texto era una herramienta ideal para no correr riesgos con la censura.

4. Ahora bien, ¿qué sentido podía tener una crítica estilística en América Latina? La turbulenta historia del siglo XX en el continente se acompañaba de una literatura también turbulenta, con frecuencia militante, casi siempre de oposición o protesta. Resulta ejemplar el caso citado de Alonso que ejerce su método sobre las *Residencias* de Neruda, pues siendo obra surrealista y extremadamente formal, responde a las instancias del análisis aplicado. Pero, ¿qué pasa con la obra sucesiva del poeta chileno? El apasionado fervor político que sigue a su estancia en España haría enmudecer a la pura ejercitación de la estilística. Es la obra la que exige el método, y no al revés: no es el método el que se impone a la obra.

5. De este modo, al enfocar la producción cultural centroamericana de los últimos años, es menester reflexionar sobre las diferentes modalidades de creación y expresión que se vienen dando en el istmo en el siglo XXI. También, sobre las modalidades de crítica que se pueden ejercer respecto de dicha obra. Las palabras de Martí con que abrimos esta discusión creo que iluminan mucho el camino a seguir. El ensayo “Nuestra América”, con su espléndida prosa, gira y vuelve a girar sobre un concepto que me parece fundamental: ¿es válido usar los cánones críticos europeos y norteamericanos para una realidad tan específica y tan puntual como la realidad latinoamericana? Hablé de la estilística y el ejemplo me parece válido. Con ironía punzante, Martí desprecia a los imitadores de lo europeo, a quienes fustiga con latigazos verbales muchas veces hirientes. Su razonamiento tiene una lógica impecable: nuestras realidades específicas requieren instrumentos de análisis también específicos. Naturalmente, no ignoro que la lección martiana ha sido seguida por algunos sabios de distintos países del continente.

Por nombrar algunos: Henríquez Ureña, Reyes, Sábato, Ortiz, Fernández Retamar, Rama, Cornejo. Todos en la línea de interpretar a América Latina con la creación de específicos instrumentos latinoamericanos.

6. También es natural no ignorar que la colonización española de América tenía como finalidad incorporar al continente dentro del ámbito occidental. De esa manera, nos hizo poseedores de Aristóteles y de Platón, así como de Cervantes, Shakespeare y Dante Alighieri. Las inteligencias americanas asimilaron velozmente la lección europea, al punto que, por ejemplo, don Andrés Bello pudo elaborar una gramática de la lengua española que estaba a la par de la gramática de la RAE. Con la lengua y la cultura españolas, entró al continente toda la cultura de España. Si reflexionamos en que cada país europeo tiene una propia manera de elaborar la antigüedad grecolatina, de modo que la antigüedad leída por los franceses no es la misma que la leída por los alemanes o por los ingleses, de la misma forma España tiene una forma singular de elaborar su pasado cultural. Y lo tiene porque debe incorporar no solo la herencia de Grecia, Roma y Cartago, sino también la del Califato de Bagdad. Los rumores del mediterráneo se mezclan con el fragor cantábrico y con el breve pasaje de Gibraltar. La antigüedad que llevaron los españoles era celta, visigoda, vasca, grecolatina y árabe.
7. Tal antigüedad no llegó a un continente que fuera, como muchos creyeron o quisieron creer, *tam quam tabula rasa*. Ese continente posee una antigüedad toda suya, que, si bien fue destruida en sus documentos escritos, sobrevivió en los monumentos, en la arquitectura, y, sobre todo, en las lenguas originarias, en las costumbres, en la religión, en la cosmovisión, rasgos culturales que, a diferencia de las civilizaciones que forman el substrato europeo, no son restos arqueológicos, sino realidades vivas, testimonio de la resistencia cultural de los habitantes de América.
8. De la misma forma que los americanos no podemos abjurar de Nuestra América, como elocuentemente precisa Martí, tampoco podemos abjurar de los elementos occidentales que poseemos por derecho propio. Está claro que la opresión colonial es una imposición y, muchas veces, un estado mental del cual hay que liberarse. No bastan las independencias nacionales, que solo rompieron las cadenas comerciales, pero no las condiciones internas de desigualdad e injusticia que todavía hoy predominan. Para liberarse de la condición colonial, es menester romper las cadenas más inconscientes, las que se adoptan voluntariamente por ignorante admiración.

9. De la misma manera, la apropiación de los instrumentos culturales del Occidente debe estar acompañada del profundo y riguroso conocimiento de las culturas americanas. Para responder a la pregunta martiana del “¿cómo somos?”, resulta indispensable adentrarse en ese mundo que ha estado silenciado por siglos y que representa nuestra legítima y caracterizadora cultura americana. Hay una forma de relacionarse con el mundo muy propia de los pueblos americanos y que de alguna manera todos los que hemos nacido en el continente advertimos. No existe un americano tan europeizado que haya logrado despojarse de su inconsciente profundo. Y si se le olvida, siempre habrá alguno que le recordará las plumas que lleva bajo el sombrero. En la experiencia cotidiana, basta salir de América para darse cuenta de lo profundamente americanos que somos. Y lamentar el desprecio en que hemos tenido, por siglos, a la más grande riqueza que poseemos: nuestra cultura.
10. Incontables son los casos de intelectuales latinoamericanos que soñaron con vivir en París, y, una vez allí, descubrir la insondable raíz americana. No solo el caso de Miguel Ángel Asturias, que, en repetida y quizá inventada anécdota, ingresa al aula de George Raynaud y siente que el sabio francés exclama: “He aquí un magnífico ejemplar maya” (más o menos). Es en París en donde Asturias descubre que tiene un providencial perfil maya. Y es en París en donde escribe la deliciosa mezcla de surrealismo con leyendas mayas (naturalmente, inventadas por él mismo). ¿No le pasa lo mismo a Alejo Carpentier, a Gabriel García Márquez, a César Vallejo y a tantos otros más? El verdadero descubrimiento de América lo realizan sus propios artistas, cuando viajan fuera de América. El descubrimiento es darse cuenta de que somos mejores cuanto más nos parecemos a nosotros mismos y no cuando más nos parecemos a la cultura europea. Heitor Villalobos nos enseña que la mejor manera de escuchar a Bach es convertirlo en brasileiro.
11. Naturalmente, viaja a París quien puede permitírselo. Y sobre todo, viajan por el mundo, como pueden, con becas, dinero de papá, premios y concursos, representantes de la pequeña burguesía y de la alta burguesía. No precisamente los que, en un cierto momento, se llamaron “los subalternos” (Gramsci, 2001; 2286-2288). Desde un punto de vista teórico, si uno puede viajar a Europa o a Nueva York y empaparse de la cultura occidental está lo más lejos posible de lo que podría llamarse “un subalterno”. Con ironía polémica, Gayatri Spivak acuñó una pregunta que era una paradoja y tal paradoja, una aporía: “¿Puede el subalterno hablar?” (Spivak, 1998; 175-

235). Si la definición de “subalterno” implica un sujeto al cual le está impedido acceder a cualquier tipo de comunicación con la cultura hegemónica, salvo a través de un traductor letrado, la respuesta es “no”. Pero si no puede hablar, ¿qué hacer con los innumerables testimonios directos que poseemos? La pregunta de Spivak implica un mecanismo automático de exclusión: si habla, ya no es subalterno. Hay una suerte de calvinismo implícito en dicho razonamiento: para que el subalterno permanezca “puro”, debe mantener su subalternidad. Una versión refinada de la vulgaridad que quiere que los comunistas vivan en la pobreza. Porque si uno no es pobre, no puede ser comunista.

12. Si jugamos un momento con esa pregunta de la pensadora indo-norteamericana, podríamos plantear una vieja cuestión de la cultura de América: ¿puede el burgués o el pequeño burgués hablar de, o en lugar de, el subalterno? Durante muchos años, nadie se hizo tal pregunta. El compañero de viaje del modernismo literario fue el naturalismo, y naturalistas fueron los regionalistas, los criollistas, los indigenistas. Todos recordamos la extensa obra de Rómulo Gallegos, la de Icaza y, en Centroamérica, la de Salarrué, Wyld Ospina, Francisco Méndez o Froilán Turcios. Sus protagonistas eran los indígenas y, en general, los campesinos explotados y oprimidos de los vastos campos latinoamericanos. El criollismo será la sólida base sobre la que se erguirán obras como *Raza de bronce*, *Hombres de maíz*, *Los ríos profundos*, *Pedro Páramo*. Obras que, leídas hoy, no solo mantienen su vigencia, sino que se alzan como grandes interpretaciones de Nuestra América.

13. En la época del llamado “Boom”, la crítica militante y, sobre todo, la crítica de izquierdas, sumergió en la ignominia la producción criollista. La idea que recorrió los años sesenta y setenta era la de la “autenticidad” del escritor. Tal concepto se convirtió en categoría discriminante y fundamentalmente quería decir que solamente se podía escribir de aquello que se conocía profundamente o por experiencia autobiográfica. De ese modo, se acusó, principalmente a los mayores intérpretes de la realidad indígena, de haber creado un falso, un mundo indígena pintoresco, folklórico y de exportación, con la finalidad de calmar la conciencia burguesa. El burgués tampoco podía hablar, si no era de su realidad burguesa. Tal concepto provocó un aluvión de obras urbanas que exponían la problemática de la clase media o de la burguesía latinoamericana. Muy pocos autores se atrevieron a abor-

dar lo que todavía era vigente en el campo: la explotación de los indígenas o de los campesinos.

14. Si uno lo piensa ahora, se da cuenta del radical maniqueísmo de tal razonamiento. Quizá, imagino, ocultaba ese deseo de muchos latinoamericanos de esconder el substrato premoderno que subsiste en la mayor parte de nuestros países. Aquellos que se indignan cuando alguien denuncia el hambre, el analfabetismo, la miseria. Y que desean que se publiquen las fotos de las anchas avenidas llenas de automóviles, de rascacielos, donde los hubiere, de fábricas y progreso, donde lo hubiere. Ignoraba, tal razonamiento, una condición esencial del arte: la imaginación y la capacidad de revivir, por empatía, situaciones y vivencias que no se han realizado en la realidad. Bastan pocos ejemplos: Flaubert, no siendo mujer, no habría podido escribir *Madame Bovary*; o, por el contrario, Marguerite Yourcenar no habría podido escribir las *Memorias de Adriano*, ni Tolstoi *Anna Karenina*, ni Dostoyevsky *Crimen y castigo*. Nuestros críticos de la autenticidad habrían hecho un papelón si la hubieran emprendido contra los autores anteriores. Arremetieron, pues, contra Asturias y Arguedas (Martin, 2000; 979-986).
15. El tiempo se ha encargado de resolver la paradoja/aporía de Spivak. Si la crítica a los diversos testimonios era que requerían lo que Hugo Achúgar denominaba “el intelectual solidario” (Achúgar, 1992; 49-71) y esto creaba la sospecha de una manipulación del texto, si no, como los más acérrimos críticos del testimonio aseguraban, una falsificación de la realidad, lo único que podía dar al testimonio un sello de autenticidad era que fueran directos, sin mediación alguna. Al testimonio y toda otra producción proveniente del mundo de los excluidos, de los marginados, de las clases oprimidas. Dejemos, pues, de lado el testimonio y demos un vistazo a la producción intelectual de los últimos años.
16. Podríamos situar, de manera no definitiva y tampoco tajante, cuándo sucedió el fenómeno de la recuperación de la palabra por aquellos que tradicionalmente habían sido excluidos. Un paso atrás: varias veces he evocado una incisiva observación de Thomas Irving cuando examina las obras de José Milla. El gran narrador romántico guatemalteco, inscrito en la corriente de la novela histórica generada por el romanticismo, es autor de obras maestras de su género, extensamente leídas en Centroamérica: *La hija del Adelantado* (1866), *Los nazarenos* (1867), *El Visitador* (1867), *His-*

toria de un Pepe (1887). Señala Irving que, no obstante dichas obras estén situadas en la época colonial, en ellas no aparece un solo maya, a pesar de que ciudades y campos en esa época estaban densamente poblados por mayas (Irving, 1960; 111-133).

17. Desde la irrupción de los conquistadores y la sucesiva colonización de América, una de las grandes operaciones de silenciamiento intelectual fue la inhibición del uso de la palabra. A partir de ese momento, cualquier población indígena de Centroamérica no pudo “tomar la palabra”. Son tres siglos y medio de silencio obligado. Al menos, por lo que se refiere a la palabra escrita. Ejemplar, para ello, la operación colonial de Fray Diego de Landa, en Yucatán. Al descubrir que sus feligreses mayas conservaban imágenes y textos precedentes a la llegada de los españoles, no dudó en lanzarlos a la hoguera (y en torturar y matar a 2 mil mayas, en su furor inquisitorio). De esa manera, privó a los indígenas de América de importantes testimonios escritos de su antigüedad. Sucesivamente, Landa recuperó esa sabiduría a través de entrevistas que hizo a los sabios sobrevivientes a su fanatismo religioso. De ese modo, el único texto escrito que describe, en su conjunto, a la cultura maya, es la *Relación de las cosas de Yucatán* (Landa, 1938). Esa exclusión de la palabra escrita duró hasta finales del siglo XX. Por suerte, no de la palabra oral, pero eso ya es otro razonamiento.
18. El desarrollo de la oralidad en las comunidades indígenas de América alcanzó vetas de virtuosismo. Por eso no es de extrañar que los descendientes de los pueblos originarios sean excelentes narradores y excelentes oradores. Todo el mundo conoce las capacidades oratorias de Rigoberta Menchú y el extraordinario carisma que transmitía Humberto Ak’abal. En el caso de Rigoberta, pueden aplicarse todas las dudas que vienen del debate sobre el testimonio y el “intelectual solidario”, puesto que su testimonio fue transcrito por Elizabeth Burgos y re trabajado por un equipo de intelectuales que formaban parte de la resistencia a los regímenes dictatoriales guatemaltecos (Taracena, 1999). El “subalterno-que-no-puede-hablar” de Spivak. Sobre Ak’abal hablaremos más adelante.
19. Podemos sugerir que el primer descendiente de los mayas en asumir la palabra escrita como medio de expresión artística fue el escritor kaqchiquel Luis de Lion. Su trágica muerte, en 1984, por manos del Ejército de Guatemala, interrumpió una producción literaria que prometía obras de gran relevancia. No obstante ello, además de sus libros de cuentos, se considera

que la novela *El tiempo principia en Xibalbá* (De Lion, 1985) es ya un clásico de la literatura centroamericana contemporánea. Respecto del razonamiento que estamos dilucidando, esta novela presenta un problema de “autenticidad” no indiferente. En el momento que escribe su obra, De Lion no es lo que podría llamarse un “subalterno”, a pesar de sus orígenes caqchiqueles. En efecto, había nacido en San Juan del Obispo, Departamento de Sacatepéquez, Guatemala, en 1939. Sus orígenes fueron, efectivamente, iguales a los de cualquier indígena de su pueblo. Sin embargo, diferentemente a sus coetáneos, De Lion se escolarizó y logró el título de Maestro de Educación Primaria. Una vez superada la condición del analfabetismo, toda su vida fue maestro de escuela, y un lector insaciable. De ese modo, y a través de un premio literario, se incorporó a los círculos intelectuales de la pequeño burguesía guatemalteca. Si dijéramos que Luis de Lion, con ese ascenso cultural se “ladinizó”, ofenderíamos su memoria. Sin embargo, de alguna manera no nos encontramos con un indígena oprimido. Todo lo contrario. Tanta fue su rebeldía que adhirió a una de los movimientos revolucionarios y pagó con su vida esa lucha de liberación. La pregunta: “¿Cuándo escribió su obra literaria, Luis de Lion dejó de ser un subalterno?”, me parece bizantina, académica. Me parece más importante decir que es el primer maya autor de una obra literaria escrita desde el silenciamiento impuesto por los conquistadores.

20. Semejante a la cuestión propuesta para Luis de Lión es la situación de Humberto Ak'abal. De etnia ki'che', Ak'abal nació en Momostenango en 1952 y la falta de asistencia médica en la región fue una de las principales causas de su muerte en 2019. En ese sentido, Ak'abal murió como habría muerto cualquier persona de su etnia, como un “subalterno”. Sin embargo, su carrera literaria asemeja a la de Luis de Lion. Emigró a la capital, en donde se empleó como obrero. Gracias a su contacto con el poeta Luis Alfredo Arango, logró no solo publicar sus primeras poesías, sino actualizar completamente sus ideas estéticas. Perfectamente bilingüe (como Luis de Lion), Ak'abal escribía en lengua ki'che' y se autotraducía al español. Publicó varias *plaquettes* y las reunió en colecciones y antologías más voluminosas. Su éxito internacional fue relevante y se refleja en las muchas grabaciones de recitales y vídeos de los mismos que se pueden encontrar con facilidad en Internet. De alguna manera, Rigoberta Menchú, Luis de Lion y Humberto Ak'abal representan un fenómeno sobresaliente: los indígenas de

Guatemala reaparecen en el horizonte literario después de siglos de silencio.

21. Quizá la cifra para leer estas tres figuras sea un cifra histórica. El juego de palabras induce a decir que la de Menchú, de Lion y Ak'abal no fue una emergencia, sino una insurgencia literaria, paralela a aquella otra insurgencia que fue reprimida con barbarie. Mientras la insurgencia armada fue aplastada con todos los medios violentos, la fuerza de la cultura hizo el milagro de que la insurgencia de la palabra se impusiera, y no porque paternalistamente se le fuera permitido, sino por el tesón, el coraje y el inmenso talento de quienes tomaron la palabra a pesar de todo.
22. También, las fuertes personalidades de cada uno de ellos marcó una voz diferente: muy culta y muy experimental, aunque rabiosamente contestataria, la de Luis de Lion; con la cadencia de los viejos relatos que contaban las abuelas y los abuelos en torno a una fogata, la de Rigoberta Menchú; con la sencillez ecológica de la naturaleza misma, la de Humberto Ak'abal. Por esas voces (des)concertadas, corre la indignación, la sorpresa de quien ve su rostro por primera vez en el reflejo del agua, la conciencia de ser pioneros y de estar inaugurando una etapa de la cual no se regresa: la reaparición, en superficie, de la literatura de los mayas.
23. Hay más todavía y creo que, con esto, llegamos al corazón de nuestras reflexiones. La aparición de estos tres pioneros en la escena nacional estimuló la emergencia de varios exponentes mayas en la literatura guatemalteca. Uno de los libros más interesantes aparecidos a principios del siglo XXI fue *Canto palabra de una pareja de muertos*, de Pablo García (García, 2007). El texto, escrito originalmente en ki'che', fue traducido al español por su mismo autor, quien continuó la tradición de bilingüismo inaugurada por Ak'abal. La característica más importante de esta obra es la dificultad que presenta para inscribirla dentro de algún género literario tradicional. No hay una trama definida. Se trata de dos personas muertas, una pareja, quienes, desde la tumba, recuerdan su vida y las causas que las llevaron a la muerte. Pero la forma no es exactamente narrativa. Podría ser un extenso diálogo teatral, pero resulta evidente la imposibilidad de representación. O podría ser una prosa poética, también. Este situarse fuera de los géneros no corresponde a una marca postmoderna, como la tentación clasificatoria podría sugerir. No hay intrusión ni mezcla del pop art, ni de las corrientes más hegemónicas de la multimedialidad. Sus raíces profundas hacen eco

del *Popol Vuh*, o de los *Memoriales*, o del *Rabinal Achí*. Y su contemporaneidad está en que se presenta también como afín al movimiento ecologista, pero desde un punto de vista tradicional maya: la profunda relación entre los seres humanos y la Madre Tierra. En efecto, esa especie de infierno desde el cual están hablando lo han merecido por violar la armonía de la relación con el mundo. La lógica de la poética aristotélica simplemente no existe. Su tensión y potencia lírica recuerdan mejor la del *Chilam Balam*.

24. Otro exponente (para mencionar solamente dos de los muchos autores mayas que han surgido a inicios del siglo XXI) es Sabino Esteban Francisco, quien escribe cantos en donde los objetos del mundo son descubiertos por la palabra con admiración y maravilla. Ese mundo está situado geográficamente: es la región del Ixcán, en donde vive y trabaja. En el seno protector de la Madre Tierra, Esteban ve, como si fuera la primera vez, a las flores, a los árboles, al cielo, al río. Me parece notar que, en su poesía, tales objetos no están separados del ser humano, sino que, al contrario, existe una armonía cósmica entre el ser humano y la naturaleza. No sin ironía, Marco Revelli estigmatiza la pretensión del hombre de ser el centro del universo, y algo se ríe de la consideración de que la naturaleza se rinde ante la superioridad humana. Según Revelli, se trata de una autoinvestidura, destinada a un melancólico fracaso. La especie humana, si continúa con la desafortada destrucción del ambiente que le permite sobrevivir, está destinada a la desaparición. Y sobrevivirán otras especies, animales y vegetales, que se habrán adaptado mejor al ambiente. (Revelli, 2019; 208-209).
25. La propuesta de la poesía de Sabino Esteban, que es la propuesta maya de antiguas raíces, tiene como primera regla el respeto: a la Madre Tierra, en primer lugar, pero también a todos los seres cobijados por esa generosa madre. No obstante las dolorosas memorias del genocidio sufrido por los mayas en los años 80, no hay rencor ni deseo de venganza. Con naturalidad, Esteban propone un mundo de armonía, entre la naturaleza y los seres humanos, y, naturalmente, entre los seres humanos mismos.
26. Ahora bien, sea Pablo García que Esteban Francisco se apropian de la posibilidad de transformar la oralidad en texto escrito, y ambos difunden sus obras a través de libros impresos. En este sentido, se inscriben dentro de la tradición literaria que reconoce como literatura solamente aquello que, escrito, está impreso en el formato denominado libro. Todavía se pue-

den situar dentro del paradigma de la literariedad, tal y como se entiende en todo el mundo o casi en todo el mundo.

27. Muchos años antes, el ya mencionado Humberto Ak'abal había dado un giro a ese paradigma de literariedad, y, en la mayor parte de casos no había sido comprendido por la crítica, que siguió estudiándolo, si lo estudió, solamente a través del análisis de sus textos escritos. En verdad, Ak'abal, en sus recitales, dejaba atrás el mundo de la literariedad para entrar de lleno en formas mucho más contemporáneas del arte, en modo particular, la *performance*. En efecto, la mayor parte de los recitales del poeta maya incluían *Canto de pájaros*, cuyo texto original es intraducible. Así lo explicaba el artista, cuando decía que no se trataba más que de reproducir en verso las palabras onomatopéyicas del ki'che' para nombrar a los pájaros. Ahora bien, esos versos, impresos en una página, distan mucho de la ejecución que el artista realizaba en los recitales. Mientras que el poema comienza así:

Klis, klis, klis...
Ch'ok, ch'ok, ch'ok...
Tz'unun, tz'unun, tz'unun...
B'uqpurix, b'uqpurix, buqpurix...
Wiswil, wiswil, wiswil...
Tulul, tulul, tulul...
K'urupup, k'urupup, k'urupup... (Ak'abal, 93-28)

28. se necesitaría la visión de uno de los tantos vídeos que reproducen el recital del poeta maya para poder entender en su plenitud la calidad de todo su arte¹. El poeta se presenta con un atavío todo suyo, digamos su “traje de escena”, que no corresponde ni al modo de vestir cotidiano de sus paisanos, ni a los suntuosos trajes ceremoniales de los principales ki'che's. Usa caites (sandalias hechas con suela de llanta de automóvil y un entrelazado de cuero o de tela), unos pantalones blancos sueltos a la manera de una bombacha, una camisa con bordados de figuras mayas, una chaqueta con motivos típicos y un bonete hecho con tela de su región. A ello añade un detalle inusual en sus paisanos, una larga melena que evoca en algo a los indígenas del norte de América, sobre todo porque está sujetada por una franja de tela, también típica, que le corona cabeza y frente. Su lectura del poema ya no es una simple lectura, sino una interpretación imitativa del canto de los pájaros, que refrenda la naturaleza onomatopéyica del sustantivo ki'che'. A

1 Véase https://www.youtube.com/watch?v=bt_D4TATj2s (visto el 06/02/2021)

este punto, ya no podemos decir que estamos delante de una lectura de poemas, sino delante de una representación pop, una *performance*.

29. Ese salto de paradigma, que podría parecer individual y contingente, significa, en cambio, una transformación profunda y radical del paradigma literario, un salto de calidad que nos obliga a repensar lo que entendemos por “literatura” en la época contemporánea. La hipótesis que presentan estas reflexiones es que, sin abandonar lo que tradicionalmente hemos catalogado como texto literario, ampliemos el paradigma a otras manifestaciones que comprenden el acto de escribir un texto que no necesariamente va a parar a un libro o impreso en una página.
30. Que la revolución iniciada por Ak’abal haya cambiado en sus cimientos la concepción de lo literario no solo en el mundo maya lo demuestra la obra de Regina José Galindo. Más conocida como artista plástica, autora de *happenings*, *performances* e instalaciones, Galindo comienza sus actividades como poeta, con la clásica trayectoria del poeta joven centroamericano: la publicación de *plaquettes* e incluso poemas sueltos. Su trabajo con agencias de publicidad y una actividad inicial de dibujante le inspiran la primera de sus *performances*: *lo voy a gritar al viento* (1999). Galindo se hizo enganchar del arco de Correos, sobre la 12 calle de la capital de Guatemala, y, colgando al vacío, comenzó a volar sus poemas mientras los leía a voz en cuello². Esa actividad llamó la atención no solo de los transeúntes sino también de la prensa guatemalteca (Galindo, 2000, 2008, 2016). Marcó el fin de su actividad como poeta tradicional y abrió paso a la *performer* ganadora del León de Oro de la Bienal de Venecia en 2005. Es un paso adelante en la transformación de lo “puramente” literario en un “texto de la cultura”, en la acepción de Yuri Lotman (Lotman, 1980). Podríamos aventurarnos a decir que Galindo pasa de la escritura sobre el papel a la escritura sobre su propio cuerpo, en la transformación de su cuerpo en texto, al seguir la corriente del *body art*. Y podríamos aventurarnos a conjeturar que toda *performance* implica una escritura previa, una especie de guión cinematográfico de lo que se va a realizar, de modo que la huella de lo literario está siempre presente.
31. Ello nos lleva a considerar otras dos manifestaciones artísticas contemporáneas que podrían ser consideradas como una prosecución de la lite-

2 Véase las fotos en <http://www.reginajosegalindo.com/lo-voy-a-gritar-al-viento/> (consultado el 06.02.2021)

ratura. Ellas son el cine y la canción pop. Comencemos por el cine. Me interesa el cine porque con ello retomamos el anatema que se lanzó, en los años setenta, contra la literatura indigenista. Para nuestra sorpresa, el cine guatemalteco de los últimos tiempos recupera un par de temas que la literatura había abandonado por considerarlos obsoletos: el tema indígena y la denuncia social.

32. La primera se llama *Distancia*, y su director, Sergio Ramírez (Ramírez, 2012). La segunda es más famosa y le ha dado la vuelta al mundo, al menos a todos los festivales de cine *d'essai* de todo el mundo. Se llama *Ixcanul* y su director es Jayro Bustamante (Bustamante, 2015). La palma de la narratividad pareciera pasar de las manos de los literatos a las manos de los cineastas, porque estos últimos han tenido el coraje de tratar de restituirnos la conciencia de la desigualdad, de la opresión y de la injusticia.
33. *Distancia* se distingue por un rigor artístico casi caligráfico. La película comienza con un plano general en donde se puede apreciar el paisaje guatemalteco del altiplano: las nubes van emergiendo de los valles y pareciera que los picos de la cordillera de la Sierra Madre flotaran bajo un cielo azul sin tacha. Esa atención por una fotografía muy cuidadosa, que no busca simplemente retratar sino reconfigurar la imagen a través del encuadre, va a ser una constante del film. Un deseo por transformar en hecho estético el simple gesto de mirar.
34. Ramírez elige una óptica minimalista: el dolor íntimo, personal, profundo, de un padre que ha perdido a su hija y el dolor de no poder recuperarla. La trama se puede resumir así: en la posguerra guatemalteca, un anciano logra saber el paradero de la hija que el Ejército nacional le secuestró, en la época de las masacres. El clímax de la película se encuentra en el diálogo entre padre e hija, sobrio, mesurado, definitivo, lleno de silencios y es uno de los momentos más duros sobre la historia reciente de Guatemala. Un “diálogo” de gran dificultad, pues ambos ignoran el idioma del otro. El uso del español como *lingua franca* no soluciona el problema. Una pregunta muy elemental sobre la situación que es el clímax de la película tiene que ver sobre ese desencuentro lingüístico. ¿Por qué, si ambos conocen el español, no se hablan directamente en ese idioma, sin necesidad del intérprete? La respuesta es muy simple. En primer lugar, porque no conocen suficientemente ese idioma. Al menos, no lo conocen lo bastante como para usarlo en cuanto lengua de expresión de sentimientos. En segundo lugar, la

puesta en crisis de cualquier idioma ante la expresión más profunda de lo que se siente. ¿Cómo expresar lo inefable: el dolor, el amor, la nostalgia? No hay palabras, en ninguna lengua. La distancia entre lo que se siente y lo que se dice.

35. La película *Ixcanul* nos muestra otra faceta de la realidad de los mayas contemporáneos. El idioma del film es el Kaqchiquel y el lugar en donde se desarrolla la trama es en las faldas del Volcán de Pacaya, en una especie de pequeña finca, arrendada por un labrador que vive en los límites extremos de la pobreza. El hombre vive con su esposa y su hija, una joven pretendida por el administrador de la finca, también de etnia Kaqchiquel. La película se abre con la ceremonia de la petición de la mano de la muchacha y la complicación de la trama está en dos hechos que van a trastornar la vida de los protagonistas. Por un lado, la muchacha se enamora de otro joven, quien luego de una fugaz relación sexual partirá hacia los Estados Unidos. Por el otro, la siembra en el terreno se hace extremadamente difícil a causa de la cantidad de serpientes que allí se encuentran. La primera línea de la trama se concentra en que la muchacha queda embarazada y en los diferentes e inútiles tentativos de aborto que ella busca, con la ayuda de la madre. La segunda línea, el combate con las serpientes, llevará al desenlace: una antigua creencia recita que la presencia de una mujer embarazada alejará por siempre a las serpientes. Los tres miembros de la familia se aventuran por las faldas del volcán, en donde está el terreno para sembrar, y el resultado es que la muchacha es picada por una serpiente. Llevada a las urgencias del hospital más cercano, la familia entra en contacto, por primera vez (al menos por primera vez en la película) con la modernidad del país. El encuentro es funesto. Una representante de la cooperación internacional habla con el administrador de la finca, único en todo el grupo que sabe Kaqchiquel y español, y lo convence para que engañe a la familia. De esa cuenta, el traductor traiciona al pequeño grupo familiar, traduce deliberadamente mal, y cuenta a la familia que la muchacha se salvó, pero que, desgraciadamente, el niño que esperaba ha muerto. La película termina cuando descubrimos que esa información es falsa. En realidad, la representante de la ONG se ha robado al recién nacido, y la caja en donde se supone que están los restos del niño se encuentra vacía. El momento más dramático de la película es cuando los tres miembros de la familia regresan, con el traductor, a denunciar y reclamar por el robo. Padre, madre e hija protestan en su idioma, con todo el énfasis posible, pero el traductor no traduce o traduce

mal, y los ladinos que escuchan su queja terminan amenazándolos con la cárcel. Toda la opresión del mundo, toda la explotación del mundo, toda injusticia reside simplemente en una cuestión lingüística. El que posee la lengua posee el poder.

36. Para los fines de estas reflexiones, quisiera subrayar dos puntos. En primer lugar, la centralidad del idioma. Como en *Distancia*, el clímax del film está en el momento de la incomunicación, cuando se pone en juego el poder lingüístico. Ahora, como en la época de la colonia, el español adquiere su doble faceta: lengua del colonizador y por tanto instrumento de opresión, y simultáneamente, lengua de liberación, de empoderamiento y de revolución. Otra cuestión que Jayro Bustamante pone delante de nosotros es la importancia de las lenguas originarias: quien sabe el español no hay duda de que tiene el poder, pero más poder adquiere quien sabe ambas lenguas. El administrador de la finca, en su doble función de indígena y opresor, no puede dejar de recordar la figura de la Malinche, uno de los mitos de la historia latinoamericana.
37. En segundo lugar, una cuestión para nada secundaria que se plantea también a la creación literaria. Delante de estas películas que representan con crudeza la realidad de los mayas de Guatemala, uno podría preguntarse si el realismo social, como movimiento artístico, ha sido efectivamente superado. La literatura parecería ni siquiera plantearse el problema, como si el anatema contra los criollistas o contra los realistas todavía estuviera vigente. ¿Cuál es, de las obras literarias producidas en los últimos años en Centroamérica, aquella que todavía asume el tema de la población rural? ¿No es verdad que de esa población se puede decir que no existe en la literatura hegemónica? ¿No recuerda un poco la obra de Pepe Milla? ¿Por seguir las modas literarias hemos hecho desaparecer al indígena de la literatura nacional?
38. El arte contemporáneo también construye narrativas eficaces. Las dos películas que hemos tratado, *Distancia* e *Ixcanul*, son dos narraciones que vienen de una realidad ocultada por el poder y por las clases hegemónicas en Guatemala: el sufrimiento de las poblaciones mayas, durante y después de la guerra. La potencia narrativa de esas películas les viene sobre todo, de la puesta en crisis de un campo poco explorado todavía en el país: el campo lingüístico. Quizá el éxito de ambas películas pueda servir como un despertar de nuestra literatura a realidades que ha querido soslayar, para enfren-

tar realidades que están frente a nosotros, tan a la vista, tan evidentes, que, como la carta robada de Poe, no logramos ver.

39. Ahora bien, sea en el cine como en las series de televisión, un factor determinante para una configuración eficaz de la obra es la escritura del guión, que deriva directamente de la literatura, que, podríamos decir, pertenece a la literatura. Al principio del cine, muchas grandes obras han nacido de obras literarias y todavía hoy grandes películas o grandes series literarias provienen de cuentos o novelas (Taylor, 2020). De manera que la literatura está presente, con fuerza, en la llamada “séptima arte”. No podemos afirmar que el cine sea una de las formas de la literatura, pero sí podemos decir que no puede ignorarse el componente literario de la cinematografía.

40. Quisiera terminar señalando otra manifestación del arte que, al menos en Guatemala, contiene orígenes literarios, o, mejor planteado, que de alguna manera podría ser integrado entre la producción literaria. Se trata de la canción popular. Quisiera señalar, por ejemplo, la extensa producción discográfica de un cantante cuya popularidad rebasa las fronteras nacionales. Ricardo Arjona llena estadios, no solo de Guatemala, sino de México y Argentina. Las letras de sus canciones son cuidadosamente elaboradas y cabe la posibilidad que el compositor las considere una suerte de poemas. Una de las más exitosas muestra una de las facetas que más han caracterizado al cantante, el compromiso social. Se intitula “Mojado” (Arjona, 2005) y es una balada al estilo norteño mexicano que reclama por la dignidad de los emigrantes. No solamente hay un cuidado en la composición de la música, sino que es evidente también la especial atención por los versos que componen la canción. No sé si Arjona, como algunos de sus colegas, ha requerido la denominación de “músico-poeta”, pero resulta evidente el guiño hacia la literatura, una literatura popular, en sus dos sentidos: por los orígenes y por la resonancia. Con ello, Arjona establece una invisible relación con la última producción cinematográfica guatemalteca. También quisiera señalar una notable novedad en el ámbito de la canción popular guatemalteca: la aparición en escena de Sara Curruchich, de origen Kaqchiquel, cuyas canciones han tenido un gran éxito en ámbito nacional. También Curruchich escribe canciones de fuerte compromiso social, no solamente de identificación con las clases desposeídas, sino también con una connotación de género no indiferente. De la misma manera, la cantante alterna canciones en español con canciones en Kaqchiquel, en donde evoca sus orígenes étnicos y exalta los valores de la población indígena. También aquí podemos

anotar una atención particular a la escritura de los textos, de modo que su cercanía con la literatura resulta evidente.

41. Todo lo anterior nos lleva a la idea central de estas reflexiones. Como en todo el mundo, la literatura parece haber cambiado de paradigma. Al tradicional concepto de la actividad literaria como restringida a la página escrita y al libro se han añadido otras actividades artísticas que no sustituyen lo “literario”, sino que lo amplían y enriquecen. Al libro de poemas, al cuento, a la novela, a la obra de teatro, los artistas practican también (y hago énfasis en el “también”) la *performance*, la escritura de guiones para cine y televisión, la composición de canciones “pop”. Las formas de comunicación cambian, y con ellas, cambian también los contenidos. La cuestión de la “autenticidad” de los años setenta (anteriormente mencionada) ha sido ampliamente superada. Los temas abrazados por los nuevos artistas recuperan la tradición del compromiso político y de la denuncia de las condiciones de injusticia y desigualdad en las que vive la mayoría de habitantes del país. Por tanto, de una temática de la angustia urbana de las clases medias (a decir verdad, bastante restringida y a veces poco importante) regresamos, por su urgencia y amplitud, a un planteamiento de tipo social. En países como Guatemala, ese planteamiento de tipo social no puede ignorar la cuestión étnica, muy sentida en las últimas obras producidas en Guatemala. Sea porque el artista pertenece a una de las etnias mayas del país, sea porque algunas condiciones de vida no han sido superadas por una modernidad jamás alcanzada. Los conceptos románticos de “genialidad” o “universalidad” son drásticamente relativizados por el llamado urgente de las condiciones de vida de los sujetos, productores, protagonistas y consumidores de la obra. Se puede observar, con no celada satisfacción, que el sujeto que no podía hablar ha tomado la palabra y expresa su deseo (en todos los sentidos, pero, en particular, de comunicarse con los otros). El Otro comienza a destruir esa condición de otro para construir un nos-otros. Otro contenido particularmente señalado es la emergencia de las voces femeninas con denuncias y exigencias de género. Podría objetarse que hay mucho de imitación de lo extranjero. Puede ser verdad, porque el feminismo es un movimiento mundial que está acabando con viejos prejuicios y modos de poder. Nada hay de malo en que esa correntada de viento fresco sea adoptada también por la cultura guatemalteca. Lo que en un ámbito urbano y de clase fue expresado por Ana María Rodas, Luz Méndez de la Vega, Isabel de los Ángeles Ruano y Aída Toledo, resulta válido también

para Maya Cu Choc, Rosa Chávez, Norma Chamalé Patzán, Evelyn Macario y Negma Coy (Meza y Toledo, 2015), quienes añaden al tema feminista una voz reciente, enriquecida por experiencias diversas. Otro tema insoslayable de la más reciente literatura de Guatemala es la relación con el ambiente. A la tradicional literatura ecologista, nuestros autores añaden una visión enraizada en la tradición cultural maya, que, como ya dijimos, concibe una relación total con la Madre Tierra, en contraste con la visión occidental moderna de lucha y dominio entre ser humano y naturaleza. La armonía con la naturaleza implica otro modo de vivir y otro modo de ver el mundo.

42. A este punto, regresamos a las palabras de José Martí. El crítico literario no puede seguir estudiando la obra literaria según el viejo paradigma y, sobre todo, con la aplicación casi mecánica de teorías europeas a la realidad centroamericana. A la pregunta del “¿Cómo somos?”, no podemos responder únicamente esgrimiendo solo la notable y aguda obra de Foucault, Derrida, Baudrillard y Agamben. No podemos ignorar una tradición crítica de todo respeto, que ya he enumerado al principio, y que va de Martí a Cornejo Polar, por lo menos. Son voces e inteligencias nuestras que interpretan lo nuestro. Sin embargo, la creatividad, la hirviente creatividad de las realidades de nuestros países exigen también creatividad al crítico, una creatividad que puede partir, es cierto, de Aristóteles o de Heidegger, pero que no puede colocar ese modelo, como una malla, a la heterogénea, radical, contestataria y comprometida producción centroamericana contemporánea. Quedan estrechas las categorías tradicionales y es urgente tomar nota de este cambio de paradigma en la creación para provocar un cambio de paradigma en el estudio y análisis de las obras con las que nos enfrentamos.

Bibliographie

ACHUGAR Hugo, “Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro”, *Revista de crítica literaria latinoamericana. La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, año XVIII, (36), 1992, p.49-71.

AGUADO-ANDREUT Salvador, *En torno a un poema de Juan Ramón Jiménez*, Guatemala, Universidad de San Carlos, 1967.

AK'ABAL Humberto, *Guardián de la caída del agua*, Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1993, p.28.

ALONSO Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda (1940)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

ARJONA Ricardo, “Mojado”, in *Adentro*, 2005, Sony Music Entertainment.

DE LION Luis. *El tiempo principia en Xibalbá*, Guatemala, Serviprensa, 1985.

GALINDO Regina José, *telarañas*. Guatemala, Editorial El Pensativo, 2016, *personal e intransmisible*, Guatemala, Editorial Colloquia, 2000, Palma de Mallorca, España, Editorial Casa Abierta, 2008.

GARCÍA Pablo, *B'ixonik tzij kech juk'ulaj kaminaqib'. Canto palabra de una pareja de muertos*, Guatemala, FyG Editores, 2007.

GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere: Volume terzo, Quaderni 12-29 (1932-1935)*, Einaudi, 2001, p.2286-2288.

IRVING Thomas, “Las dos maneras de Pepe Milla”. Revista de la Universidad de San Carlos, n°12, Guatemala, sept.-dic. 1960, p.111-133.

Ixcanul, Director: Jayro Bustamante; Productora: La Casa de Production y Tu Vas Voir Production, Guatemala, 2015. Fílmico.

LANDA Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, (ed. José E. Rosada Escalante, Favila Ontiveros), Mérida, Yucatán, E.G. Triay e hijos, imp., 1938. Letra y música se encuentran en <https://www.musica.com/letras.asp?letra=819111> (consultado el 7/2/2021).

LOTMAN Yuri, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980.

MARTÍ José, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p.36-37.

MARTIN Gerald, “Asturias, *Mulata de Tal* y el “realismo mítico” (in *Tierrapaulita no amanece*), in Miguel Ángel Asturias, *Mulata de Tal*, París-Madrid, Editorial Archivos, 2000, p.979-986.

MEZA MARQUEZ Consuelo – TOLEDO, Aída, *La escritura de poetas mayas contemporáneos producida desde excéntricos espacios contemporáneos*, México, Universidad Autónoma de Aguas Calientes, 2015. En línea: https://editorial.uaa.mx/docs/ve_poetas_mayas.pdf (consultado el 7/2/2021).

RAMIREZ Sergio, *Distancia*. Producción: Producciones Concepción; Los Insolentes, Códice Cinema. Actores: Carlos Escalante, Sak Nikté, Julián Zacarías, Roberto Díaz Gomar, Maya Núñez. País de producción: Guatemala. 2012. Fílmico.

REVELLI Marco, *La política senza política*, Torino, Einaudi, 2019, p.208-209.

SPITZER Leo, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p.36.

SPIVAK Gayatri C., “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” (1998), *Orbis Tertius*, 3 (6), p.175-235, in *Memoria Académica*. En línea: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf (Consultado el 4/2/2021).

TARACENA Arturo, “Arturo Taracena rompe el silencio: entrevista a Arturo Taracena sobre Rigoberta Menchú”, in *El Acordeón*, Suplemento cultural de *El Periódico*, Guatemala, 10 de enero 1999.

TAYLOR P. W. *The art of political murder*. HBO, 2020.