

FUERA DEL CANON

Dante Liano

Universita Cattolica del Sacro Cuore, Milano

dante.liano@tiscali.it

RESUMEN: El artículo comienza con una definición del canon y con una consideración sobre cómo se establece. Luego, habla de algunos escritores canónicos de Centro América, como Sergio Ramírez o Gioconda Belli. Después, se refieren a escritores “fuera del canon”: la poesía feminista, la generación “x”, el grupo de Marco Antonio Flores, la literatura escrita por mujeres, la escrita por indígenas, la literatura póstuma. Al final, trata de establecer características generales, estilo, temas y motivos.

PALABRAS CLAVE: Canon, Centroamérica, Cuentistas, Feminism, Indígenas

ABSTRACT: First canon is defined and the process of its establishment is described. Then a few canonical authors from Central America are mentioned, among others Sergio Ramírez and Gioconda Belli, to pass on right to all those who are usually left “outside the canon”: feminist writers, the generation “X”, the group of Marco Antonio Flores, as well as fiction written by women, works of indigenous authors and posthumous literature. Finally general features, styles, themes and motifs are identified.

KEYWORDS: Canon, Central America, Short story, Feminism, Indigenous

Hace algunos años, un acreditado autor guatemalteco enunció a un periódico chileno, que le preguntaba por la literatura de su país, la siguiente frase lapidaria: “la literatura guatemalteca no existe”. Habiendo nacido en ese Guatemala, por ventura, y habiendo publicado más de un libro, fuera y dentro de allí, la reducción a la nada por obra y gracia de mi ocurrente colega y compatriota me sacó una sonrisa. Estoy acostumbrado a que, en la época contemporánea, los escritores se vean obligados a interpretar un personaje, y como sucede con todos los personajes, emitan más de una temeridad por semana, para alimentar las crónicas o el *gossip* periodístico.

Tiempos hubo en que los escritores hispanoamericanos aspiraban a ser “Grandes Escritores Hispanoamericanos” y su pose era solemne y presidencial. Las fotografías de Asturias o de Neruda parecen proyectos del seguro monumento que será erigido en su memoria. La modernidad introducida por el boom resquebrajó la venerable ceremoniosidad que le valió a Fray Servando Teresa de Mier el mote de “el reverencioso”. Ya Porfirio Barba Jacob, requerido por sus impresiones acerca de lo que más le había gustado de Quetzaltenango, respondía con la *boutade*: “El camino de regreso”. Las respuestas de Borges recuerdan las de Oscar Wilde. Al comentar que la gente dice “depre”, por “depresión”, dice: “Está bien. Parece que están tan deprimidos que no tiene fuerzas para terminar la palabra”. O su respuesta a un dialectólogo: “El lunfardo no es un dialesto; es una broma”. También García Márquez, al declarar, sin rubor, que escribía para que lo quisieran sus amigos, o que sus obras las escribía Mercedes, su mujer, pero eran tan malas que las tenía que firmar él.

De modo que, en primera instancia, inscribí la ocurrencia del amigo en la obligada lista de declaraciones que se deben hacer para no caer en el olvido. Sin embargo, cuando otro escritor me escribió, enfurecido, haciéndome notar la “ninguneada” del colega, me puse a meditar sobre la frase. ¿Qué pasaría si, en lugar de archivarla como una simpleza más, se la tomaba en serio? Pasaba que nacía un razonamiento, expresado en un artículo cuyo contenido resumo. La literatura

guatemalteca existe solamente si existe Guatemala. El paso siguiente es constatar que el concepto de Guatemala, como nación, es una elaboración de los fundadores del estado guatemalteco, es decir, una rama de la oligarquía, los liberales, que seguían las modas del siglo XIX y que fundaron los símbolos de identidad, los signos de reconocimiento (diría Montale) de un guatemalteco típico. La bandera, el himno, el idioma, la religión, el espacio geográfico, la unicidad étnica de los habitantes. El problema está en que si examinamos uno por uno esos elementos, llegamos rápidamente a la conclusión de que tal entidad abstracta no existe como un conjunto monolítico.

Es cierto que bandera e himno son uno sólo, pero haría una apuesta para ver cuántos guatemaltecos saben de memoria himno y bandera. Del resto, ¿cómo pretender que haya unidad étnica, religiosa, lingüística y geográfica en esa variedad de gentes que aprisionan las fronteras entre México y El Salvador? La conclusión era muy simple: si entendemos a Guatemala como un todo compacto, Guatemala no existe. Y si no existe Guatemala, no existe la literatura guatemalteca.

Visto de otra forma, el país llamado Guatemala se compone de una variedad de gentes: 19 etnias indígenas, los mestizos llamados casi etimológicamente “ladinos”, los descendientes de europeos (cuyo número es mínimo y su poder máximo), los afroamericanos de Belice, los garífunas; por una variedad de lenguas, cuya lingua franca es el español, pero no siempre la lengua madre; por una variedad de religiones y por una variedad de zonas geográficas. La literatura guatemalteca comenzará a existir en el momento en que el Estado se reconozca en la variedad, y esa literatura sea la expresión de tal variedad.

Con la misma obstinación, extendí el razonamiento a toda Centroamérica, cuya variedad ofrecía una mayor extensión a la conjetura. A las variedades ya apuntadas para Guatemala, habría que añadir las diferencias de temperamento de sus habitantes. Es cierto que la América Central nace, después de la separación de México, en 1824, como la Federación de las Provincias Unidas de Centro América, hijas de la Capitanía General de Guatemala. La historia atribuye a la mala política la fragmentación en países. A los intereses enfrentados de sus oligarquías. Y bien que es cierto. Pero hay fronteras simbólicas que sancionan las fronteras políticas. La profunda cultura indígena de los mayas de Guatemala marca, en más de un caso, el reservado y circunspecto carácter de los chapines, tan diferente a la reconocida extroversión salvadoreña y al falso orgullo étnico de los costarricenses.

Quizá la conclusión más razonable sea que no existe América Central, así como los libros de texto obligan a aprender, esto es, una unidad más mítica que real. Quizá sea más razonable admitir que existe, en cambio, un espíritu centroamericanista, una especie de empatía entre los que hemos nacido en ese istmo, gracias también a una oligarquía que se comunica entre sí, gracias también a un sistema de poder de vasos comunicantes, que permitía soñar que la liberación de Nicaragua, en 1979, sería también la del resto de los países. Ocurrió lo contrario, como melancólicamente constatamos.

En el campo de las artes, quizá las literaturas centroamericanas sean las que mejor se comunican, porque sus escritores viajan con frecuencia de un país a otro, porque tienen conciencia de una serie de problemas comunes, y de la articulación entre los países. Durante el período de las guerras de los años '80, fue más fácil encontrar refugio en Costa Rica que en México, y no hay duda que los revolucionarios nicaragüenses mantenían una fluida comunicación con sus colegas salvadoreños y guatemaltecos. Por una extraña vocación ístmica, cuando vemos por encima de los volcanes que constelan el paisaje de cada nación, no aparece el mar del Caribe ni el sur de México. Aparecen los otros países centroamericanos. Probablemente es una limitación. Pero es así. Si evoco a Centro América, a sus escritores, evoco, como lo haré más adelante, a Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Miguel Ángel Asturias, Julio Escoto, Manuel González Zeledón y Rogelio Sinán. No se me ocurren escritores del Caribe.

Evoco una variedad comunicante. El afectuoso recuerdo de Roberto Armijo, ese poeta que a los sesenta años seguía siendo un niño magnético, fascinante y de ligera ebriedad, no tropieza con

una mentalidad profundamente diferente a la mía y casi seguro, alternativa a la de Asturias, del que fue secretario. O el recuerdo de una larga conversación con Sergio Ramírez, en un convento de Ourense, sobre Roberto Bolaño y sus discípulos, no me hace pensar en diferencias nacionales. O la identificación, la insólita identificación con Anacristina Rossi, costarricense, caribe y europea, cuyas novelas me han dicho más de Costa Rica que mis insulsas visitas a ese país. O puedo pensar en Tito Monterroso, nacido en Honduras y crecido en Guatemala. O en Franz Galich, muy chapín y muy nica al mismo tiempo.

Podemos hablar de literatura centroamericana, entonces, solo si aceptamos que en la región hay muchas lenguas, incluidas el inglés y el *creole*. Solo si aceptamos que hay varias religiones, del protestantismo creciente al catolicismo en decadencia, con la base de religiones autóctonas que siempre han estado allí, con las raíces hundidas en los milenios de existencia de sus culturas antiguas. Y así: etnias, temperamentos, costumbres, gastronomías contribuyen a enriquecer, más que el empobrecimiento de la monotonía y del monolito. Sólo los nombres del plato más popular: el arroz con frijoles negros, es una muestra. Gallo pinto en algunos lugares; moros y cristianos, en otros.

Sin embargo, si consultamos los diferentes manuales de historia de la literatura hispanoamericana, o los manuales de historia de la literatura de cada país, no vamos a encontrar esa variedad, sino la propuesta de un canon literario elaborado desde un punto de vista que busca la hegemonía del poder de simbolización en cada nación, o en toda la región. Lo curioso del caso es que no existe un solo canon, como ya he tenido ocasión de exponer en otras oportunidades, sino varios, a veces coincidentes, a veces en oposición.

Hubo una época, en la América Latina, en que algunas capitales funcionaban como grandes centros culturales: el Distrito Federal, Buenos Aires, Caracas, La Habana. La editorial Losada publicaba a Pablo Neruda, a José María Arguedas, a Rafael Alberti, a Miguel Hernández, a Federico García Lorca y establecía, con eso, una pauta de lectura para toda la literatura en lengua española. Todos sabemos el desatino, causado por el gran poder de la editorial, de rechazar *La hojarasca*, de García Márquez, por considerar al autor colombiano poco talentoso para la narrativa. Todo eso pasó. Las crisis económicas y la globalización hicieron desaparecer grandes editoriales, que eran grandes lugares de la legitimación de un escritor, como Joaquín Mortiz, en México, o Sudamericana, en Buenos Aires. La crisis de las izquierdas restó prestigio a Casa de las Américas, en Cuba. Monte Ávila y el Premio Rómulo Gallegos, en Caracas, ya no son lo que eran.

Eduardo Bécerra nos indica cómo la empresa editorial peninsular tomó en sus manos las riendas de difusión y promoción de la joven literatura latinoamericana, sea por la edición misma de las obras que por la concesión de consistentes premios literarios. La legitimación en España comenzó a funcionar como legitimación internacional y como legitimación latinoamericana, con la inclusión de autores difíciles de encontrar, antes, en España. Por ejemplo, Ricardo Piglia y César Aira. Podemos hablar, pues, de un primer canon de la literatura hispanoamericana, cuyo eje es Madrid-Barcelona.

El otro canon que me gustaría señalar es el de la academia norteamericana, que opera no por editoriales, sino por congresos. Hay dos congresos de especial importancia: el de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) y el Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana (ILLI). Para Centroamérica, el CILCA (Congreso Internacional de Literatura Centroamericana), patrocinado desde Estados Unidos por el chileno Jorge Román Lagunas. La selección de los textos dignos de estudio difiere del canon peninsular. Todavía está vigente el compromiso político de izquierdas y lo “políticamente correcto”. Lo étnico ocupa un lugar especial y también el debate multiculturalidad/interculturalidad, así como las temáticas de la marginalidad (la etnia, el género, la temática lesbo-gay). Todos ellos funcionan como instancias de legitimación.

Por último, existe un tercer canon, no siempre coincidente con los anteriores. Es el canon interno, promovido por diversos agentes culturales. En primer lugar, los Ministerios de Cultura de cada país, a través de puestos burocráticos, premios literarios, selección de publicaciones, organización de

eventos culturales. También las instituciones extranjeras con prestigio internacional, como la Alianza Francesa, el Instituto Italiano de Cultura o el Instituto de Cultura Hispánica. Por último, los grupos literarios, bajo diferentes denominaciones, en una feroz lucha por la hegemonía de la representación simbólica y por las prebendas que de ella derivan. No debe extrañar que el canon nacional sea diferente a los otros cánones. O dicho en forma más sencilla, que autores reconocidos fuera del país, no sean digeridos adentro; o que autores que gozan de fama dentro del país sean desconocidos afuera.

Consciente de todo lo anterior, quisiera hacer una serie de propuestas de lectura “fuera del canon”. No se trata de la propuesta de un nuevo canon, pues con lo que hay basta, sino de una lectura personal de la literatura centroamericana, con la clara conciencia de que la producción literaria es tan abundante y variada que se corre el inevitable riesgo de dejar afuera del razonamiento autores válidos y valiosos.

Quisiera iniciar con una consideración general, respecto de la relación entre canon y universidad.

Dirijo una revista académica, *Centroamericana*, que el año pasado llegó a sus 20 años de vida. La lectura de los muchos artículos que han sido propuestos para su publicación me ha hecho notar que, en términos generales, la academia parte de un postulado, muchas veces inconsciente. Dicho postulado podría rezar así: “El análisis de una obra literaria es indiferente a la validez estética de dicha obra”. Quiero decir con esto que, en muchos casos, la academia adopta, al menos, un par de actitudes:

- a) lo que interesa es la validez del análisis, la puesta a prueba de los instrumentos técnicos de interpretación, por encima de la calidad artística de una obra, en una suerte de olímpica autoreferencialidad;
- b) quien legitima la obra literaria es una instancia diferente a la academia, frecuentemente el mercado editorial, por lo que encontramos al estudio literario universitario en condiciones semejantes a las de toda la Universidad: en lugar de estar a la vanguardia de la sociedad, está a la zaga del mercado.

La consecuencia de ello, en la práctica de la publicación de la revista, es la insistencia sobre determinados autores y la notable ausencia de un vasto panorama de escritores que merecerían un poco de atención por parte de la crítica. Es cierto que siempre resulta válida la observación de que el mejor juez del arte es el tiempo. No olvido que el primer best seller hispanoamericano es el hoy olvidado Pablo de Olavide. O más próximo a nosotros, hubo época en que todo el mundo leía a Vargas Vila. Dejemos, pues, al tiempo, su inmutable labor, y veamos qué podemos hacer con nuestros limitados medios.

La primera cuestión es proponer la hipótesis de quiénes son los autores centroamericanos más en boga, en estos momentos. Probablemente, aquellos que responden a la definición dada por Eduardo Calderón para los discípulos de Roberto Bolaño: “Así recogió mi periódico el perfil de estos autores: «Frente a la grafomanía del boom, narración fragmentaria. Frente a la literatura fundacional de la Patria, relato de la desmitificación. Frente a la histeria panamericana, desarraigo (como sus abuelos, la mayoría de ellos viven en España, o entre Estados Unidos y Europa). Frente a la utopía mágica, violencia. Roberto Bolaño fue nombrado ‘hermano mayor’ del grupo, el autor chileno de *Los detectives salvajes* y que desde 1977 vive en España [falleció en 2003, ndA], en Cataluña, para ser exactos. Por último, puestos a crear un canon de la literatura hispanoamericana, no dudan en situar a Borges como columna vertebral»”¹.

A la descripción, ligeramente triunfalista, corresponden pocos autores centroamericanos. Supongo que la frase “vivir entre Estados Unidos y Europa” no significa habitar un balsa en medio

¹ Manuel Calderón, “El no lugar de la literatura hispanoamericana”, en *Centro Virtual Cervantes*, Congreso de Rosario, 2002.

del oceano, sino viajar constantemente de una capital a la otra, como pocos privilegiados se lo pueden permitir. Sin embargo, podemos admitir que existen algunos autores centroamericanos que son conocidos con facilidad en España, y que forman una suerte de canon peninsular. Me atrevería a poner en esa lista a Gioconda Belli, Sergio Ramírez, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Carlos Cortés y, aunque perteneciente a una generación anterior, Ernesto Cardenal. Diría, también, que son los autores que más encontramos en los estudios publicados en revistas académicas y en tesis de graduación.

Hacia finales de los años 60, Sergio Ramírez ocupaba un importante cargo en el CSUCA (Consejo Superior Universitario Centroamericano) y eso le permitía viajar con frecuencia por las capitales centroamericanas. Ello le permitió conocer a un grupo de autores y, en algunos casos, promover su publicación en EDUCA (Editorial Universitaria Centroamericana). En Guatemala, se comunicaba con Manuel José Arce, poeta y dramaturgo de vanguardia; con Marco Antonio Flores y José Mejía; en El Salvador, con Manlio Argueta y Roque Dalton; en Nicaragua, con el nutrido grupo de poetas del país; en Honduras, con Roberto Sosa y Julio Escoto; en Costa Rica, con Alfonso Chase y Eunice Odio. Todos ellos llevaban un sello que resulta una vuelta de tuerca en la literatura centroamericana contemporánea: el ingreso en la modernidad, entendida como la asunción de los principios del modernismo europeo. Dejaban atrás el regionalismo, el criollismo, el naturalismo y también el realismo mágico de Asturias.

No es este el lugar para comparar la concepción de lo fantástico en Asturias y la concepción de lo fantástico en García Márquez. Para liquidar el asunto con una frase, digamos que mientras Asturias concibe la magia como transformación, según los dictados del Popol Vuh, García Márquez lo hace con la hipérbole, más cercano a Rabelais, a Borges y a Kafka. Me parece importante señalar que Asturias aprende la magia de sus raíces prehispánicas, mientras García Márquez está por hacerlo con sus relaciones con la literatura norteamericana y europea del siglo XX.

Por eso, mientras *Cien años de soledad* está por venir, Asturias pertenece a un pasado por superar. De ello están conscientes los escritores de la edad de Sergio Ramírez y eso andan buscando. Tito Monterroso adopta la brevedad y la concisión, en concomitancia con el arte de Juan José Arreola. Es una manera de ser él mismo, naturalmente. Y naturalmente es una manera de no ser Asturias. La sombra del autor guatemalteco es potente en Centroamérica y cuenta con muchos imitadores. De la misma manera que, en poesía, hay que sacudirse de la dicotomía Neruda/Vallejo, en narrativa se necesita superar (o, quizás, olvidar) la lección asturiana.

Aparte de Sergio Ramírez, cuya carrera seguirá rumbos muy precisos hasta instalarse en las inmediaciones de los autores que siguen inmediatamente al *boom*, mencionaría a algunos autores centroamericanos menos conocidos, pero cuya importancia pesa a nivel centroamericano. En Guatemala, Marco Antonio Flores, poeta y narrador; en El Salvador, Roque Dalton y Manlio Argueta; en Honduras, Julio Escoto y Roberto Sosa.

Nacido en 1937, Marco Antonio Flores se convierte en un escritor de referencia cuando escribe y hace circular su novela *Los compañeros*, relato que recoge las experiencias de la primera guerrilla guatemalteca, las FAR. Flores abandona el realismo para adoptar las técnicas propias de los autores del naciente *boom*: principalmente, Vargas Llosa y Carlos Fuentes. De manera indirecta, Flores está influido por Faulkner, Virginia Woolf y Joyce, y su relato se puede emparentar con la nueva novela hispanoamericana. La diversidad de puntos de vista, la narración como fluir de la conciencia, el narrador a veces testigo y a veces protagonista, el relato de final abierto, todas esas características están al servicio de un lenguaje descarnado, urbano y más relacionado con el habla del lumpen que con la del campesino. Flores está a un paso de la “novela del lenguaje”, que será característica de Cabrera Infante. Podemos decir que Roque Dalton, en *Pobrecito poeta que era yo* y Manlio Argueta, en *Caperucita en la zona roja*, comparten las mismas características de Flores. Quizá la diferencia está en que Flores creó escuela. Por una vocación muy suya, reunió a su alrededor a los más jóvenes entre los poetas y narradores guatemaltecos. de los años 70. Su

principal discípulo es Mario Roberto Morales (1949) que desarrollará temáticas y estilo parecidos a los del maestro, con *El esplendor de la pirámide* y *Señores bajo los árboles*. Otros miembros de su grupo, como Luis Eduardo Rivera o Luis de León, van a desarrollar un estilo muy personal, que se diferencia mucho del estilo de Flores. Hay que decir que Flores es un autor muy estimado en patria, con muchos lectores y admiradores, y que la explicación de una misteriosa y eficaz conjura internacional en su contra, aducida por el autor para justificar su desconocimiento fuera del país, resulta insuficiente. Se trata de uno de los casos en los que se verifica con mayor fuerza la contradicción entre el canon interno y los otros cánones vigentes.

Un buen exponente de la novela del lenguaje, en Centroamérica, es el guatemalteco Arturo Arias, poseedor de una carrera literaria de inmovible vocación. Después de un inicio carnavalesco-social, con *Después de las bombas*, Arias gana el Premio Casa de las Américas con *Itzam-nà*, un auténtico “retrato hablado” de la juventud burguesa y hippie de la Guatemala de los años ’70. *Itzam-ná* es muchas cosas: una novela de iniciación, un recorrido por Guatemala, una denuncia de la alienación burguesa, un alegre canto a la irresponsabilidad hippie y marihuanesca que termina en tragedia, un esfuerzo por comprender una sociedad. Sobre todo, es la continuación ideal de las novelas de Marco Antonio Flores, a pesar de la sonora antipatía que corre entre ambos narradores. Flores deja la narrativa a punto de convertirse en narrativa oral, Arias abre las espaldas de toda la escatología juvenil, en particular la escatología lingüística, con gustosos detalles muy eróticos, y escribe la “novela del lenguaje” del istmo, la que se corresponde con otras manifestaciones en Hispanoamérica, como las novelas de José Agustín o Gustavo Sáinz en México, o el ya mencionado Cabrera Infante en Cuba. Sin embargo, la “novela del lenguaje” tiene la misma corta vida, en Centroamérica, que en el resto del continente. Propongo una explicación: de la misma manera que los artículos lingüísticos sobre la jerga juvenil en un determinado período se vuelven obsoletos al mismo tiempo que su objeto de estudio (¿se dice todavía que una cosa es “guay”, en España?), así la jerga juvenil en literatura envejece con la generación que la utilizó. Cabrera Infante va más allá, merced a su virtud de ser “*o rei da brincadeira*”, como lo bautizó un taxista brasileño. Más todavía en los márgenes de la literatura conocida se encuentra Franz Galich, nacido en Guatemala y muerto en su exilio nicaragüense. Su narrativa comienza con una demostración de talento extraordinaria, un cuento que valdría por toda una carrera literaria: “El ratero”, caso único de narrativa hiperrealista y, como se diría más tarde, con elementos postmodernos como la exasperación del kitsch y la *pulp fiction*. Su compromiso político lo obliga a un duro destierro, en donde tiene que entablar una lucha cotidiana por ganarse el pan y poder seguir escribiendo. Con otras palabras, Jacinta Escudos fotografía bien la situación: Franz le sentaba bien a Nicaragua y Nicaragua le sentaba bien a él. Que Galich tuviera conciencia política y que desbordara talento literario no significa que tuviera astucia ni política ni literaria. Su lado poético estaba en esa capacidad de abrazar una causa sin malicias y sin cálculos. Y así le fue. No alcanzó nunca cargos en las filas de la revolución y mucho menos obtuvo renombre literario. Se quedó en la llanura, lejos de la aristocracia literaria. Tuvieron que pasar diez años para que pudiera publicar su siguiente libro: *La princesa de ónix y otros relatos* (Guatemala, Editorial Impacto, 1989), en donde explora algunas nuevas formas del relato pero también confirma el hiperrealismo de su primera etapa. Resulta obvio que la tardía publicación fue un resultado de las vicisitudes del exilio, y las dificultades debieron de ser grandes si Galich no pudo publicar en Nicaragua, sino en su país natal. Por esos años, su identificación con los ideales revolucionarios (no necesariamente con las organizaciones revolucionarias) lo lleva a elaborar un cambio en su estilo y en sus contenidos. Estuvo trabajando largamente en un proyecto de novela de denuncia del genocidio en Guatemala, y al final publicó *Huracán, corazón del cielo* (Managua, Signo Editores, 1995).

Toda esa etapa, de dura experiencia vital y de incontables proyectos literarios (hay incluso una revista, que alude a la agudeza de Galich para los títulos: “El ángel pobre”), deja traslucir una suerte de incertidumbre sobre el camino a tomar, en la creación. Galich encuentra trabajo como

profesor universitario, y comienza a incursionar también en la crítica. Tanta búsqueda hace que sea *La princesa de ónix* como *Huracán, corazón del cielo* conformen una especie de pasaje en búsqueda de una voz propia y definitiva, que marque una madurez artística para equilibrar la madurez personal que va alcanzando.

La madurez literaria llega en el 2000, con el Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán, de Panamá. La novela es un ejercicio de estilo desde el título: *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)* (Panamá, Editora Géminis, Universidad Tecnológica de Panamá, 2000). El título es una obra maestra de burla, de parodia, del juego de palabras al que tanto era aficionado Galich. El subtítulo, todavía más, porque alude a una famosa pieza de salsa. La novela relata una noche brava de un grupo de marginados, en la Managua de los años 90. En la historia personal de la literatura de Galich, señala el desembarazarse de dos importantes características de su estilo, hasta ese momento: el compromiso social que se hace realismo social y el realismo grotesco y deformante de sus primeros cuentos. Aquí el lenguaje se hace protagonista mientras ingresa el hedonismo, lo carnal en su forma más placentera, la alucinación por la borrachera o por las drogas. No se necesita mucho para entender que la degradación de los protagonistas y de su historia deben ser leídas a contraluz, como metáfora de la degradación de la sociedad. Pero no es la principal característica. Lo principal es que Galich suelta riendas a su decir, sin preocupaciones éticas o estetizantes, y se vuelve un lenguaje (parodia a su vez del lenguaje de Managua) que es el contenido de la obra. El desmadre o el destrabe lingüístico son el desmadre o el destrabe de sus personajes. Vuelve la picaresca a hacerse presente, mas aquí no hay salvación ni integración final al proyecto burgués. Al contrario, todo se disuelve en esa noche disgregante de borrachos, proxenetes, ladrones y prostitutas. En todo caso, la conciencia ética del narrador está en contarnos esas aventuras, para que, recordando a Brecht, el lector diga: “Esto no puede ser, esto no debe ser así”. La novela es breve, palpitante, rítmica, como la salsa evocada en el título. También es cruda, blasfema, desbocada y malhablada, pues el habla popular de Managua no es el de una villa y corte. Se nota la concepción y el desarrollo de la novela como una idea completa, sin hilos sueltos, con inspiración y rigor a la vez.

Dentro de lo que cabe, la novela fue muy bien recibida en Centroamérica. Gustaron el lenguaje, el tema, la modernidad (o, si se quiere, la postmodernidad). De esa cuenta, Galich decidió emprender un proyecto ambicioso: completar un “cuarteto centroamericano”, con *Managua Salsa City* como inicio, y tres novelas más. En 2006 publicó *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)*, novela que calca el título de la anterior. Aquí el juego de palabras es más evidente: la segunda frase de un refrán más el título de una canción de moda. Según el modo de un “sequel” cinematográfico, Franz literalmente resucita al protagonista de la primera novela de la serie, Pancho Rana, y lo manda a caminar por Centro América. La visión de la degradación es todavía más oblicua, más morbosa y más pesimista. Y la búsqueda del virtuosismo lingüístico todavía más, al parodiar no sólo el habla de los nicaragüenses sino también la de los guatemaltecos. Eran sus dos orillas al borde de la tierra de nadie de la literatura. La segunda novela de la ambiciosa tetralogía muestra una mano más segura y una intención más definida, la de asumir, como lenguaje propio de la literatura, el habla popular centroamericana. Además, la apuesta difícil de narrar la contemporaneidad, casi simultáneamente a lo que acontece, pero desde un nivel en el que la corrupción de la sociedad no deja escapatorias. Gángsters, prostitutas, ex militantes convertidos en delincuentes, marginados y lumpen son los protagonistas verdaderos de la vida centroamericana, los antihéroes de un apocalipsis que sobreviene al fracaso de los intentos revolucionarios. En lugar de una vuelta al orden, parece decir Galich, es el hundimiento en el desorden.

También en 2006, y fuera de su proyecto de novelar a Centroamérica, Galich publicó otra novela: *En este mundo matraca* (Guatemala, ADESCA, 2006), que tiene todo otro signo. Trabajaba en el proyecto desde hacía años, y es evidente que su trayectoria es paralela y diferente a las novelas “centroamericanas”. Aquí la raíz es Amatitlán y el signo dominante es el juego literario llevado a

sus extremos máximos, ya sin trabas ni fronteras del “buen decir”. Bastan los títulos de los capítulos: “Aquí principian las ascéticas, asépticas y escépticas memorias de Charpadeoro famoso por vivir lejos y por ello ser la envidia de todos los hombres y la secreta ambición de muchas mujeres”; “De cómo, cuándo y dónde Charpadeoro raptó en barrilete a doña Pechoelora”; “De cuando las hormigas se comieron el tocomate de Sietementiras”; “Donde se prosiguen los recuerdos de Mentirafresca y se habla de sus años de patojainfancia”. Rienda suelta a la alucinación fantástica y a la alucinación lingüística.

La lista de los que se encuentran “fuera del canon” es bastante larga. Los espacios literarios en Centroamérica son bastante estrechos, y ello da pie a una generalizada marginación de poetas y escritores. Los primeros que están fuera son los jóvenes, que comienzan con gran empuje y grandes esperanzas, con fogosos manifiestos de rebeldía y que, con el pasar de los años, se van integrando y apagando, faltos del oxígeno de una industria editorial o de un sistema de distribución eficaz. Hay marginaciones más evidentes, sin que la causa sea la falta de la industrialización del libro, sino antiguas rémoras sociales. La literatura escrita por mujeres encuentra una dificultad notable para encontrar un cauce. Y lo mismo se puede decir de la literatura escrita por las etnias que no se identifican con la etnia de la clase dominante.

Empecemos por la literatura escrita por mujeres. No sé hasta qué punto es una leyenda lo que Ana María Rodas cuenta de sí misma. Ha declarado que deseaba ser cuentista, pero que el grupo de escritores que frecuentaba, el de Marco Antonio Flores, no lograba verla sino en la veste de esposa del pintor Arnoldo Ramírez Amaya. Lo cierto es que, en 1973, Ana María publicó un libro que le dio caravuelta a la poesía toda, no solo en Guatemala sino en toda Centroamérica. No me extrañaría si alguien afirmara que, por ejemplo, Gioconda Belli tiene una deuda poética con la guatemalteca.

La colección de poesía se llamaba *Poemas de la izquierda erótica*. Hasta ese momento, la poesía escrita por mujeres se caracterizaba por la notable cursilería de los textos. Rodas, de familia culta y formación anglosajona, rompe con esa postura, y presenta un punto de vista femenino extremo, que ella bautiza como la “izquierda erótica”. Su constatación es muy elemental y sabia: aun los revolucionarios que predicaban un radical cambio de sistema político y económico, a la hora de enfrentar las relaciones con las mujeres, muestran ideas extremadamente conservadoras y machistas. En las organizaciones guerrilleras, pocas mujeres tenían papeles diferentes al de cocinar, lavar los platos y coser la ropa.

La novedad introducida en el feminismo de Rodas (que será seguida por sus colegas Margarita Carrera y Luz Méndez de la Vega) es explicitar la existencia de la sexualidad femenina con las palabras precisas, sin metáforas o eufemismos. De ese modo, los rasgos anatómicos íntimos son nombrados con una terminología casi médica: “pene”, “vagina”, “útero”, “semen”, etc. sin el renombrado pudor que debería caracterizar a las mujeres. Rodas se asoma al abismo del mal gusto y de la escatología, con una violencia inesperada. Por increíble que parezca, el efecto no es el de un lenguaje brutal, sino el de un lenguaje veraz. Y por sobre el léxico descarnado, se impone un sentido del ritmo y una capacidad de acuñar sentencias que remiten, de inmediato, a los epigramas de Marcial. (Y, por supuesto, a la lección de la antipoesía de Parra y al exteriorismo del reverendo Cardenal). Paradójicamente, lo que se presenta como una innovación poética tiene sus raíces en la antigüedad clásica latina. Eso lo va a advertir Luz Méndez de la Vega, cuyo doctorado en Filología en la Complutense de Madrid le servirá para darle un sólido fundamento a su poesía feminista, más audaz y al mismo tiempo, más contenida que la de Rodas, con quien comparte ese pionerismo en un ambiente recatado y recoleto. Ocioso es decir que las críticas fueron de una ferocidad inaudita; y ocioso, también, es afirmar que se abrió un camino para toda la poesía sucesiva. De ahora en adelante, toda la poesía centroamericana cambiará, incluso la poesía escrita por hombres. La vuelta de tuerca se completa con el abandono de las temáticas abiertamente comprometidas con el

realismo socialista, para escudriñar la más profunda intimidad, que de alguna manera refleja la violencia externa.

En la narrativa, querría señalar tres escritoras de indudable fuerza: Jacinta Escudos, de El Salvador, Anacristina Rossi, de Costa Rica, y Tatiana Lobo, chileno-costarricense. La menos convencional de todas es Jacinta Escudos, que parte de una narrativa casi experimental, en la que da cuenta de problemas íntimos y familiares (su mirada es hacia adentro, a donde llegan los reflejos de una muy violenta realidad exterior), y en la que se nota la búsqueda de nuevas formas de estructurar el relato, sin asumir, como es moda entre sus contemporáneos, que basta la virtud del saber contar y de la existencia de un material inagotable, para cumplir con la elaboración de un relato, corto o largo. Anacristina Rossi posee una potencia expresiva única, que pone al servicio de una formación inicial como historiadora. Eso nos hace descubrir una realidad oculta en Costa Rica: su población afroamericana. Su novela inicial, *María la noche*, posee el encanto cortazariano de los estudiantes latinoamericanos en Europa. Su solidez autorizaría a incluirla entre los seguros narradores centroamericanos, pero, en cambio, es solo el preámbulo a *Limon Blues*, una cumplida reconstrucción histórica del éxodo de los jamaquinos a Puerto Limón, en Costa Rica, con motivo de la cultivación del banano a finales del ochocientos. La novela tiene un formidable tono sensual, lleno de los aires y los colores del Caribe, y goza de la vitalidad exasperada de sus habitantes. Su lenguaje es fresco, nuevo, entremezclado con el inglés criollo de Jamaica, adaptado al español. Es, además, una revelación del componente negro de Costa Rica, característica no sólo negada, sino que ni siquiera pensada en los autorretratos oficiales del país. Con otra mirada, en donde no se desdeña la incursión en el realismo mágico, Tatiana Lobo nos presenta el otro lado de la conquista y colonización españolas, en *Asalto al paraíso*. Se trata también de novela histórica y aquí la revelación es que la Costa Rica actual se basa sobre una población indígena original, violentada y explotada. La extraña combinación de realismo mágico y denuncia social están al servicio de una capacidad narrativa extraordinaria, por la cual el lector queda atrapado desde las primeras páginas. Como en el caso de Anacristina Rossi, también Lobo se basa en una sólida investigación histórica, parte de una cultura profunda en la materia. De más a menos, ambas pertenecen a un sector de la cultura que podríamos colocar bajo las banderas del feminismo, pero sin exaltaciones ni radicalismos. En modo particular, Lobo no desconoce las doctrinas norteamericanas sobre el género. Sin embargo, se equivocaría quien pensara que su literatura resiente del lastre ideológico. Más bien, prevalece el antiguo don de transmitir el conocimiento por parábolas, en muchos. Puede parecer increíble que, desde la conquista y colonización españolas, los indígenas mayas no hayan tenido un lugar en la literatura centroamericana. Es verdad que gracias a los misioneros, en particular a Fray Francisco Ximénez, hemos podido conocer sus lenguas y su monumental *Popol Vuh*. Gracias a los funcionarios de la Corona, los *Memoriales*, que nacen como reclamos por los linderos de tierra y devienen breves compendios sobre la creación del mundo. Esto, en el siglo XVI. A partir de ese momento, silencio. Más increíble parece que en la literatura producida durante la colonia, y aún en la literatura producida después, los mayas no aparezcan ya no digamos como personajes, sino ni siquiera como parte del decorado de fondo de las creaciones de imaginación. No hay indios en la helénica literatura neoclásica, con su fábulas didácticas y que hoy serían políticamente incorrectas, mientras lo eran en su época; no hay indios en José Batres Montúfar, ni hay indios en Josefa García Granados ni los hay en María Cruz. No hay indios en la extensa narrativa histórica de José Milla, que reconstruye todo el tinglado de la época colonial, en una intrigante colonia hispánica que por virtud del milagro literario carece de la mayor parte de la población, los mayas. Lo más increíble de todo es que la crítica literaria no se había percatado de ello, hasta que Irvig Leonard no lo hizo notar. Ni siquiera escondidos detrás de las columnas del Palacio de los Capitanes Generales, dice Leonard.

De la nada que eran, los indígenas pasan a ser objeto literario, en las obras regionalistas, sobre todo guatemaltecas. Pero también se advierte su presencia en el criollismo hondureño

(Froylán Turcios), costarricense (González Zeledón), salvadoreño (Arturo Ambrogi y Salarrué). Sin embargo, hasta los mágicos mayas de Asturias son mayas referidos por un artista ladino. Siguen siendo como el quetzal, un ave que no canta.

“Ave muda” era el apodo con que se conocía a Luis de León, escritor maya que pertenecía al círculo de Marco Antonio Flores. Había nacido cerca de la turística Antigua Guatemala, en un pueblo que domina el valle, y donde el Obispo Marroquín había escogido erigir un convento para pasar sus vacaciones de verano, en un país en donde no hay estaciones. Se me hace difícil imaginar en qué época del año el Obispo Marroquín se retiraba a su Castalgandolfo de provincia. El pueblo recibe el nombre de ese capricho: San Juan del Obispo. Es pequeño, muy pequeño, y muy cakchikel. Con obstinada vocación, Luis terminó la escuela secundaria y comenzó a ejercer su magisterio en la ciudad de Guatemala. Allí entró en el círculo literario de Flores y, como todos los de ese círculo, leyó a los principales escritores norteamericanos contemporáneos, así como a los del *boom*. No me parece que haya resentido de la influencia de Flores, incluso por una rara conciencia étnica, que lo hizo asumir, en modo provocador, su condición de indígena como un orgullo y no como una humillación. Se proclamaba “indio”, consciente de que la palabra es un insulto en Guatemala e incluso adoptó, para firmar sus obras, la vulgarización de su apellido: “Lion”, en lugar de “León”. La paradoja quiso, de todos modos, que se llamase como el célebre fraile cuya estatua domina el patio de Escuelas de la Universidad de Salamanca.

Luis de León (o de Lion) tiene el mérito de haber sido el primero que, asumiendo su identidad maya, escribió una novela “desde dentro” la comunidad maya. Es muy probable que hubiera otros mayas que incursionaran en la poesía o el relato, pero lo hicieron ladinizándose, mimetizándose, adaptándose. De Lion era rebelde y transgresor, insolente y díscolo. Si su carácter era afable, amistoso y hasta dulce, su praxis literaria no. Lo más interesante es que traslada la irreverencia y la desacralización hacia la visión del mundo indígena. Allá donde los escritores mestizos muestran admiración o reverencia por mitos y modo de ser de los mayas, De Lion desbarata la visión colonial, y desvela lacras y defectos. Sus protagonistas, todos indígenas, son resentidos, rabiosos, acomplejados, traidores algunos, revanchistas otros, y su novela *El tiempo principia en Xibalbá* merece un puesto semejante al de *Pedro Páramo*. Es la perfecta fusión entre una lectura no superficial de los clásicos occidentales con una visión autobiográfica y radical del mundo de los mayas. El *Popol Vuh* y Miller, los *Memoriales* y Faulkner, el *Rabinal Achí* y Cervantes se mezclan en una narración que goza de lo popular y lo culto, a la vez.

Cada vez, las pocas veces que nos hemos encontrado con Eduardo Becerra, nos hemos propuesto encontrar una editorial que publique, en España, *El tiempo principia en Xibalbá*. Pero la obstinación de algunos editores, la poca visión de otros, los incidentes materiales inesperados se han conjurado en su contra, como si la evocación de Xibalbá operase un conjuro para evitar que se conozca una de las pocas obras que verdaderamente es necesario conocer.

Ahora quisiera hablar de un caso de entrada y expulsión del canon. Se trata de Rigoberta Menchú. Como bien sabemos, Rigoberta dictó su testimonio a Elizabeth Burgos, quien registró los derechos de autor, de los que todavía goza, y sucesivamente denunció a Rigoberta, de acuerdo con David Stoll. Las circunstancias de la composición del testimonio han sido bien aclaradas por Arturo Taracena, que participó en el proceso. En una primera instancia, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, ganó el Premio Casa de las Américas, sección “Testimonio” de 1982, y sucesivamente se convirtió en el primer best-seller internacional de la literatura guatemalteca. La crítica, sobre todo la crítica de los estudios culturales de origen norteamericano, la consagró como la autora de una nueva forma de literatura, cuya característica central era la hibridez, según las teorías de Roberto Fernández Retamar, Néstor García Canclini y John Beverley. Por algunos años, antes y después del Premio Nobel por la Paz otorgado a Rigoberta en 1992, la representante de los mayas gozó de un indiscutido prestigio, gracias a que sus afirmaciones encontraron corroboración en los espeluznantes testimonios “Nunca más”, del arzobispado de Guatemala, y de la Comisión de

Esclarecimiento Histórico (CEH) patrocinado por el Estado guatemalteco y por las Naciones Unidas.

La publicación del libro del californiano David Stoll, *Rigoberta Menchú y los pobres de Guatemala*, en donde desmentía algunos de los hechos aseverados por Rigoberta, dio lugar a una campaña internacional de desprestigio que dura hasta ahora. Stoll se rodeó de un grupo de académicos que recorrieron los principales congresos de latinoamericanistas y difundieron su verbo. Tuve la oportunidad de enfrentar a uno de ellos, en Berlín. Se trataba de un checo de apellido Volek, cuya ignorancia sobre Guatemala era deslumbrante. Conocía solo los argumentos para demoler el libro de Rigoberta. La campaña de propaganda se extendió a todos los periódicos europeos. De ese modo, muchas editoriales han cerrado sus puertas al solo sentir hablar de Menchú. “Tiene muy mala prensa en España”, comentó su agente literaria. En otras palabras, ha sido expulsada del canon.

Sin embargo, al anotar este episodio (estoy seguro que el tiempo restablecerá la importancia del testimonio de Menchú), quisiera señalar que se trata de la primera obra escrita por un indígena que alcanza un éxito internacional; que se trata de la primera obra escrita por una persona de orígenes campesinos, los más pobres entre los pobres, que llega a todo el mundo, con innumerables traducciones; que se trata de la primera obra escrita por una mujer centroamericana que llega a convertirse en uno de los libros más vendidos. Si estos no son méritos, al menos anotémoslos como datos de tipo sociológico. Con esto, se subraya la emergencia de los mayas al estrado literario, una emergencia que crece con los años, y que va creciendo en calidad.

Un caso especial, en este ámbito, es el de Humberto Ak’abal, poeta quiché de los más reconocidos y de mayor popularidad internacional. Ak’abal fue pastor en su pueblo, Momostenango, se trasladó a la capital en los años ’70, en donde consiguió empleo como obrero en una fábrica. Aficionado a la poesía, buscó al poeta Luis Alfredo Arango, uno de los más sólidos y desconocidos poetas guatemaltecos, quien lo encaminó hacia lo que sería su estilo definitivo. Arango conocía las lenguas indígenas, por lo que podía dialogar con Ak’abal, sean en español que en quiché. De Arango, Ak’abal aprendió la eficacia del epigrama, la claridad del verso, el apego a la naturaleza. De suyo, Ak’abal puede considerarse el pionero de la poesía maya en Centroamérica, con versos maduros, de factura adulta, sin los balbuceos de los escritores *naïves*. Obviamente, Ak’abal da un paso hacia adelante respecto de las enseñanzas de Arango, sobre todo porque tiene una ventaja sobre el poeta ladino: conoce por nacimiento aquello de lo que está hablando. Pronto varía hacia la escritura en lengua quiché, con el cuidado de traducir sus versos al español, puesto que es perfectamente bilingüe. Su poesía habla de la naturaleza en términos minimalistas, quiero decir, poniéndola en relación con la vida cotidiana de un campesino, y su descripción de ríos, viento, árboles y volcanes no es la de uno que contempla el paisaje, sino la de uno que está dentro del paisaje. En algunas ocasiones, como en la poesía “Canto de pájaros”, Ak’abal juega con el *happening*. Inicia con una premisa: los nombres de los pájaros son onomatopéyicos en quiché. Así, la paloma se llama *espumuy*, el búho, *tucurú*, y otros pájaros tienen nombres quichés como: *clis-clis*, *tzunún*, *ui-ui-ui*, *tulul*, etc. La poesía se compondrá de los nombres de los pájaros, recitados por el poeta como si estuviera en medio de la naturaleza. En otros poemas, de factura delicada y no estridente, Ak’abal da cuenta de la marginación del indígena, del racismo sufrido en carne propia, de la sensación de autenticidad que experimenta el nativo de una tierra. Estas maduras cualidades lo convierte en el primer poeta en lengua quiché desde el *Popol Vuh*.

Ak’abal representa solamente la señal de un fenómeno cada más extendido y que crece en calidad: la literatura escrita por mayas, en su lengua original o en traducción al español, y que reivindica, como especificidad, su pertenencia étnica. En algunos casos nos encontramos con una literatura realista y, por decirlo en algún modo, escolástica, como *La otra cara*, de Gaspar Pedro González, autor q’anjobal que ha merecido variados estudios, en particular por la academia norteamericana. Temo que mucho del interés en la novela de González reside más en su interés

etnológico que en su calidad artística. En efecto, González ejercita un realismo decimonónico, sin mayores variedades estilísticas.

Cuando Rodrigo Rey Rosa recibió el Premio Nacional de Literatura, en 2004, destinó el monto del premio a la convocatoria de un premio de literatura en lengua maya. Participaron una buena cantidad de obras, y varios jurados, según la lengua, seleccionaron dos obras ganadoras: *Canto palabra de una pareja de muertos*, de Pablo García, y *La misión del Sarimá*, de Miguel Ángel Oxlaj.

La obra de García, escrita en k'iché, es un poema narrativo en el que dos voces narrantes evocan su vida desde la tumba. Lo que más impresiona de esta composición es la visión del mundo, radicalmente opuesta a la visión occidental. Una fuerte sensación de culpa oprime a los hablantes, cuyo pecado principal es haber traicionado las antiguas tradiciones mayas en favor de lo que consideran vicios de la modernidad. En sustancia, la obra aboga por una visión que podríamos llamar “ecologista” del mundo, de respeto por la naturaleza y sus manifestaciones según las enseñanzas de los antepasados. El aporte principal es el uso de una retórica inédita, llena de imágenes sorprendentes e innovadoras, provenientes, quizás, del espíritu mismo de la lengua de origen. También llama la atención la potencia expresiva del autor, un maestro de escuela de Quetzaltenango, que se revela como un poeta de grandes posibilidades.

La misión del Sarimá está escrita en lengua kak'chikel, y su autor, Miguel Ángel Oxlaj, es un comunicador del área de Chimaltenango. Su relato respeta bastante los cánones del género, según los conocemos, y desarrolla el tema, bastante conocido en el área maya, de la sacralidad del territorio. El Sarimá es un monte, y ese monte tiene vida propia y posee las virtudes de una deidad menor. Por eso, las vidas de los habitantes de un pueblo anónimo dependen de su actitud ante el Sarimá. Oxlaj relata diferentes acontecimientos, en un lenguaje llano y asequible, según los cuales se revela la influencia de la montaña sobre los pobladores. De nuevo, la fuerza del relato está en la novedad de la visión del mundo, completamente diferente a lo que nos tiene acostumbrados una narrativa de corte occidental.

Winston González no es de origen maya, sino que es el único escritor conocido de Belice. No obstante que la lengua oficial del país es el inglés, González escribe en español y su obra más conocida es *God seif de cuín*, escritura fonética hispanizada del título del himno nacional británico. Desde el título, la breve novela es una parodia de la vida en uno de los parajes más lejanos del Commonwealth, más cerca del infierno guatemalteco que del paraíso londinense, y, por tanto, en perenne conflicto de identidad. Por ahora, su interés es puramente historiográfico, pero no es imposible que Belice produzca otros escritores en lengua española.

Dejo, para concluir, uno de los sectores más marginados, más fuera del canon en los últimos tiempos. Se trata de la poesía. Evoco solamente a tres poetas guatemaltecos, en vista de que la extensión del tema requeriría más espacio del que me está permitido.

La tradición poética guatemalteca, si exceptuamos los residuos del modernismo que llegan hasta mitad del siglo XX, había abrazado el realismo social y antropológico, bajo el impulso de la literatura comprometida preconizada sea por el grupo Saker Ti (más politizado) que por el grupo Nuevo Signo (más identificado con la cultura profunda de las comunidades indígenas o por las aspiraciones de las clases populares). Hubo quienes se separaron de esas tendencias de contenido, pero siguieron una forma versual semejante. Baste citar a Enrique Juárez Toledo o a Humberto Hernández Cobos.

La innovación introducida por Enrique Noriega, Ana María Rodas y Luis Eduardo Rivera consiste en una transformación de contenido y forma. Rivera es un poeta que expresa a su generación: inconformidad, deseo de cambio, irreverencia, la aspiración por un mundo mejor, el rechazo de las convenciones burguesas. En modo particular, Rivera examina, con obsesividad, la soledad erótica, cifra y signo de la soledad existencial. Para tratar esos contenidos, Rivera usa un lenguaje conversacional, libre, directo. Sin embargo, no abandona las exigencias de una cierta

musicalidad y de un cuidadoso estudio de los ritmos poéticos, disimulados bajo la fuerza de sus reflexiones personales. Rivera también cultiva la música, como aficionado, y esta afición declara un refinamiento de su oído hacia la conversión del discurso meramente comunicativo en discurso artístico. Se puede afirmar que Rivera (en conjunto con Enrique Noriega y Ana María Rodas) introduce un cambio sustancial a la manera de hacer poesía en Guatemala. En esa línea de indagación interior, profunda, desgarrada, su producción poética continúa en *Salida de emergencia* (Guatemala, 1988), *Las voces y los días* (Guatemala, 1990) y *Movimientos* (Guatemala, 1999).

Enrique Noriega ha dedicado su vida a la poesía. Su primer libro de poemas, *Oh, banalidad!*, rompe, como los libros de Rivera, con la tradición de la poesía social y se concentra en un reducido ámbito familiar, en el que escudriña, sin pudores ni reservas, los más escondidos secretos. Su modo de tratar la violencia política también es muy original. Hace recordar la sentencia de García Márquez, según la cual no hay que contar la violencia desde el punto de vista de los protagonistas, sino desde el punto de vista de los que se han escondido, sudando frío de terror. Así, los ecos de la violencia política llegan a la esfera íntima o se expresan en forma muy personal o subjetiva, incluso con una fuerte carga crítica. Durante toda su producción poética, Noriega no abandonará un rigor expresivo que lo hace elaborar versos aforísticos, de apretado conceptismo. Seguirá explorando la vida cotidiana y sus reflejos en el mundo íntimo, con un estilo cada vez más personal, más reconocible como suyo. De otro modo, indaga en el mundo erótico, sin desdeñar la violencia expresiva, como si la poesía estuviera dominada por una agresividad difícilmente contenida.

Por supuesto, habría mucho más que añadir y muchos autores se quedan sin mencionar. Puesto que la finalidad de esta evocación era solamente mencionar aquellas tendencias o movimientos de la literatura centroamericana que se han quedado fuera de los cánones dominantes, espero, al menos, haber dado un panorama general de los movimientos más interesantes, y de sus autores, en la América Central. Sé que mucho se ha concentrado en Guatemala y eso obedece al pecado original de haber nacido allí y de conocer mejor ese territorio. Probablemente, a lo largo de la jornada, los vacíos de mi trabajo se irán llenando y corrigiendo con las valiosas intervenciones de mis colegas. Solamente quiero dejar constancia de que existe una literatura centroamericana muy viva y con una producción muy interesante, proyectada, como todo lo que está sucediendo ahora en América Latina, hacia un futuro próximo, no necesariamente mejor, pero al menos, eso esperamos, lleno de vitalidad y de nuevas propuestas.

© Dante Liano



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C