

2007

Crítica cultural, literatura y rock: la novela guatemalteca y las culturas juveniles en Latinoamérica

Claudia Ferman

University of Richmond, cferman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Modern Literature Commons](#)

Recommended Citation

Ferman, Claudia. "Crítica cultural, literatura y rock: la novela guatemalteca y las culturas juveniles en Latinoamérica." In *Literatura Centroamericana: Nuevos estudios: ensayos*, compiled by Jorge Román-Lagunas, 55-70. Vol. 5. Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana. Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios, 2007.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Crítica cultural, literatura y rock: la novela guatemalteca y las culturas juveniles en Latinoamérica

Reflexiones críticas y entrevistas a Arturo Arias

Si la literatura guatemalteca ha logrado ocupar un espacio importante en los debates críticos de los últimos años, lo ha hecho desde una masa textual extremadamente acotada. El territorio total de su producción literaria ha permanecido como un motivo de reflexión sólo para especialistas, ya que contexto político, condiciones de la industria editorial y panorama educativo, han conspirado contra toda difusión más general de esa producción. Si esta literatura se lee y se analiza fragmentariamente, tampoco encuentra fuertes coherencias internas que aglutinen a sus productores y/o críticos. En ese contexto, es interesante que el escritor Mario Alberto Carrera haya pensado que es posible adjudicar una coherencia de movimiento a una parte de la producción literaria de su generación, caracterizándola con el nombre del conocido movimiento mexicano de la segunda parte de los años sesenta y la primera de los setenta, una “literatura de la Onda” guatemalteca.¹

En lo que sigue, me propongo reflexionar en torno a esta posible coincidencia entre las literaturas mexicanas y la guatemalteca, a partir del análisis de los contactos entre *Itzam Ná* de Arturo Arias (una de las novelas que Carrera incluye en ese ciclo) y la masa de producción mexicana a la que Margo Glantz llamó “la literatura de la Onda” (*Onda y escritura en México...*) El interés que me mueve

a hacer esta reflexión no es meramente comparativista, sino más bien se trata de una preocupación teórica asociada a los debates actuales sobre periodización, así como a las discusiones en torno a la redefinición del canon que propone el marco de los estudios culturales.

Tengo la impresión de que después de la llamada narrativa del *boom*, la crítica no ha intentado ya producir este tipo de categorías englobadoras. La reflexión sobre el *posboom* tuvo, en términos generales, poco aliento y no resultó teóricamente productiva. Claro que no se trató de un fenómeno localizado en el campo de la crítica, sino de un cambio en las condiciones de producción y lectura (recepción): después del *boom* la producción literaria latinoamericana no pudo convocar ya masiva y coordinadamente la atención de los lectores del mercado editorial. Y no porque fuera menos interesante ni menos buena –por lo menos en mi opinión–, sino porque las condiciones de producción y lectura se modificaron tan sustancialmente que hicieron inalcanzable el fenómeno de acceso masivo de una masa literaria como el que protagonizó el *boom*.

Sin embargo, otro tipo de categorías englobadoras han interesado a la crítica últimamente. Estas categorías se ocupan de fenómenos que trascienden el aspecto cronológico y movimientista, es decir, una determinada masa de literatura producida dentro de un periodo determinado. Me refiero a categorías como *el testimonio*, o *la literatura de la mujer*. Estas configuraciones englobadoras se ocupan de aspectos genéricos, en los dos sentidos que conlleva la palabra en español: el género como categoría discursiva y por lo tanto también literaria, y el género como categoría de diferenciación intracultural entre roles sociales, políticos y económicos, asociados a determinaciones sexuales. Estas categorías han permitido el movimiento a través de fronteras y contextos temporales, dando lugar a una reflexión crítica más relacionada con debates que con idiosincrasias y, sin duda, ha originado sabias iluminaciones. Por esta condición migratoria, a mí me gustaría denominarlas *categorías horizontales*.

A la clase complementaria la llamaremos *categorías verticales*.² Cuando nos referimos a una categoría *vertical*, estamos definiendo un espacio determinado cronológico y mediante los parámetros de movimiento: una voluntad estética más o menos definida, cierto corte temporal, una masa de producción, un conjunto

de autores, una historia, es decir, un conjunto de sucesos asociados a esa producción. Este sistema generalizador sería el caso de una categoría como la de *la literatura de la Onda*, o la de la *literatura boom*: el sistema crítico (lógico) cristaliza un fenómeno estético-cultural-social, y lo atribuye a características de las propias obras y autores. Las categorías *horizontales* son más autoconscientes de su rol de lectura, es decir, del hecho de que se proponen en la medida en que atienden a espacios de debate inclusivos que no necesariamente se localizan en el terreno en el que se desenvuelve la literatura.

Lo que me propongo aquí es transformar una categoría *vertical* en una *horizontal*: en lugar de establecer comparaciones de similitud y diferencia de expresiones en distintos tiempos y lugares (qué identidades y qué diferencias pueden encontrarse entre las llamadas *literatura de la Onda* en México y Guatemala; cómo ilumina esta comparación las dos producciones, etcétera), me interesa plantear cómo estas producciones expresan diferentes estados de los debates que hoy reclaman nuestra atención, y las vigencias que expresan en cuanto a las problemáticas culturales que debatimos hoy.

Concretamente, se trataría de destrabar la serie de conceptualizaciones que se generaron en relación con la producción de *la Onda* y ubicarlas en un espacio más abarcador, horizontal. Provisoriamente llamaría a esta nueva categoría así producida el espacio de las culturas juveniles. Entre las producciones en las que la aplicación de esta categoría resultaría productiva, estaría la propia *literatura de la Onda* en México, con los primeros José Agustín, Gustavo Sainz, René Avilés Favila, Gerardo de la Torre y Parménides García Saldaña, que tuvo su desarrollo a caballo entre las décadas del 60 y el 70; el movimiento de la poética rock en Argentina, movimiento que ya lleva unos treinta años de buena salud y constante renovación; cierta producción guatemalteca, como la novela de Arias de la que enseguida hablaremos, escrita entre los años 1976 y 1980 y publicada en 1981, *Los compañeros* de Marco Antonio Flores, publicada en 1976, y *Los demonios salvajes* de Mario Roberto Morales, publicada en 1977; o películas recientes como *Mensaka* (España, Salvador García Ruiz, 1998) o *La Haine* (1995) y *Assasin(s)* (1997), ambas de Mathieu Kassovitz (Francia). Esta lista, por supuesto, no quiere ser conclusiva sino todo lo contrario. Más que nada se propone como un índice de la masiva y la ubicuidad de estas expresiones.

Lo que expresa esta categoría, por otra parte, es la emergencia de una poderosa voz a lo largo y lo ancho de Latinoamérica, pero también en casi todo el mundo. Esta voz resulta de la habilidad de las nuevas generaciones para procesar y hacer suyos los mensajes del complejo conjunto de prácticas al que se denomina *rock and roll*, a velocidades electrónicas. Este procesamiento no está constituido —como alguna crítica en el pasado ha querido interpretar— por una simple recepción consumidora (también se ha dicho recepción acrítica, asimilación, etcétera), sino que, por el contrario, esta recepción está estrechamente ligada con procesos de resistencia cultural. El procesamiento de estos nuevos lenguajes se asocia con rituales de identidad, de apropiación de un territorio para la expresión cultural y política y, por eso, está conectado con importantes procesos de encodificación, es decir, de producción. Lawrence Grossberg propone describir el rocanrol como una serie de prácticas no simplemente de significación sino de lucha por el poder. De tal manera, esas prácticas se ligan a estrategias de supervivencia y del placer para sus seguidores, creando un espacio en el *que se invierte deseo y se produce placer*.³ En ese sentido, se trata de un modo cultural *autorreferente*: tiene sus propios debates, sus propias preocupaciones.⁴

La insistencia en referirse a este fenómeno (conjunto de artefactos, lenguaje, etcétera) como música rock, es francamente inconsistente con los contenidos de estos artefactos. Es decir, la forma rock es reconocida como música porque emana de tradiciones musicales, pero también es el resultado de complejas operaciones de evolución de otros sistemas comunicativos expresivos: ritual teatral (performance) y expresión literaria, así como de formas de contacto que modelan los lenguajes y las tradiciones culturales, como la electrificación y la globalización. El artefacto “canción rock” (denominación de preferencia) entonces, ocupa un espacio central en este conjunto de prácticas, pero la categoría que buscamos delinear excede en mucho su constitución.

¿Por qué, en términos generales, esta masiva producción no ha encontrado un lugar específico (tal como lo encontró el *testimonio*, por ejemplo) en el espacio de la crítica latinoamericana, y sólo lo ha hecho fugaz y fragmentariamente? En las respuestas a esta pregunta radica precisamente la productividad de la categoría y la reflexión que proponemos.

Me parece a mí que la polemicidad de esta producción está en su proteico enfrentamiento con la convencionalidad literaria. Pero este enfrentamiento no es a la manera de las vanguardias —que a esta altura son, claro, el paradigma de lo literario—, porque se origina en otro territorio, un territorio clásicamente ajeno a los debates y códigos literarios.

Es decir, estas expresiones registran lo que podría denominarse un conjunto de extraterritorialidades: se desarrollan fuera del territorio de las formas “altas” de la cultura (y en estrecha asociación con las formas “bajas” de la cultura: música, lenguaje y culturas populares); reconocen orígenes exteriores al territorio de lo “nacional”—las tradiciones hispánica o prehispánica—, en su asociación y empleo de formas “importadas” (el rock, el inglés, la contracultura norteamericana, etcétera); padecen entonces, como corolario, de la englobadora extraterritorialidad del canon: la crítica suele referirse a ellas, cuando lo hace, como formas marginales.

Es precisamente esta serie de extraterritorialidades lo que hace a esta categoría tan central a la óptica de los estudios culturales, en la medida en que cada una de ellas formula espacios de debate cruciales de la producción cultural latinoamericana. El análisis de la novela de Arias ilustra una suerte de derrotero, gracias a que la novela conjuga una gran parte del paradigma y lo hace de una manera brillante.

Itzam Ná está escrita en clave oral, pero no simplemente porque utilice la lengua oral sino porque investiga la estética de la jerga juvenil. El texto *suen*a bien, se asienta en una sonoridad porque las expresiones de las culturas juveniles se estructuran primordialmente en base a la sonoridad. Catedrales de sonido, exploración del sonido musical, una nueva estética del sonido.

Arias propone un texto estructuralmente dialógico, aunque éste se organice básicamente alrededor de un largo parlamento, cuyo interlocutor, al que vamos a llamar *el visitante politizado*, es mudo. El segundo procedimiento que oraliza el texto es la *fonematización* de la escritura, que no sólo incluye los procedimientos comunes del seseo, la diptongación y los apócopos, sino también la simplificación en una palabra de dos palabras de pronunciación conjunta en la oralidad: por ejemplo, *timporte* por *te importe* (8); *diaturdido quiba* por *de aturdido que iba* (37), etcétera.

A la dialogicidad de los componentes estructural y ortográfico, se le agrega el elemento del léxico juvenil, que está integrado con mucho cuidado, para no interrumpir la inteligibilidad; *andarse con babosadas*; *echarse el acidito* (56), *aliviarse*, etcétera. Otro constituyente crucial que juega en este nivel –aunque también en otros– es el del registro de la creatividad popular en los patronímicos: los nombres de los personajes desafían cualquier convencionalidad. Veamos: la Gran Puta, que es el personaje central, un poco a la manera heroica; el Pispi Sigaña, el narrador y protagonista; el Gran Chingón, hermano del Pispi Sigaña; el Wash and Wear Gonsáles, un personaje evocado como arquetipo de la variante autodestructiva de estas culturas, aunque nunca se presente en la acción del relato; el Halach Uninic Emerson (inspirado en un personaje de la realidad) que juega como desencadenante narrativo y quizás también como formulación alegórica; la Rosa de los Vientos, el Amor de mis Amores, el Descubrimiento del Usumacinta, el Niño Dios, la María Bonita, etcétera. La dominante absoluta de esta manera de nombrar produce un desplazamiento sígnico radical que desafía el marco del lenjuage “aceptable”.⁵

Esta estructura fonológica está combinada a la manera del collage con otras voces, que se expresan mediante formas de distinta naturaleza textual. Estos textos *divergentes* transportan un contenido narrativo también distinto a este relato oral, y por lo mismo, lo contrastan pero también lo completan. Los textos van saliendo de una caja y constituyen la “herencia cósmica” del narrador-protagonista, y son: las reflexiones de la Gran Puta en forma de diario personal; recortes de periódicos (noticias), y cartas familiares.

Vamos a simplificar al máximo la fórmula de esta novela para poder esbozar más específicamente el campo de esta categoría horizontal que proponemos. El núcleo narrativo es el viaje místico de un protagonista colectivo, un grupo de jóvenes que se autodenomina *el Establo*, interrumpido (aunque también inicialmente estimulado) por el enfrentamiento con otro grupo de jóvenes, *la Mafia coquera*. El relato está contado cronológicamente desde los antecedentes del viaje, hasta el propio viaje y el colapso del *Establo* a manos de la *Mafia coquera* y de los peligros del salto al abismo de la búsqueda espiritual de la Gran Puta. Pero esta secuencia está acompañada en eco por los materiales que hemos mencionado en un orden cronológicamente inverso:

Vamos hojiando entonces. Espero que no timporte que vaya pasando diatrás pa delante perués una cosa que me sale tan natural, maestro. Lo indio que uno tiene, ¿no? (8)

Ambos grupos representan distintas ondas, que todavía se ven complementadas por la onda del personaje que llamamos el “visitante politizado”, quien es el interlocutor mudo que recibe el relato del protagonista-narrador, el Pispi Sigaña. Veamos como aparece esta diferencia:

Pero yo [el Pispi Sigaña], pacifista como la Gran Puta, maestro. Si todo el mundo fumara y comiera honguitos se acabarían los vergasos, ¿ya vas? Imaginate nomás, ¿qué ganas de torturar le pueden dar a un shumo pisado que ande bien alivianado en la punta del Cerro del Carmen y en ves de la virgen se liaparece la Gran Puta invitándolo a coger? (84)

Es decir, por un lado, tenemos al Establo con su búsqueda espiritual que los conecta con las tradiciones indias prehispánicas y con los movimientos contraculturales norteamericanos con sede en California o en Brooklyn. Por el otro, a la Mafia coquera que, también como el Establo, son jóvenes de familias poderosas y comparten cierta parte del código contracultural: la nueva moral sexual, la música, pero carecen de su preocupación espiritual, y así están estrechamente vinculados con el *establishment*.

La búsqueda espiritual del Establo los diferencia entonces de la burguesía industrial y financiera de la nueva Guatemala, y de su propia progenie joven, pero también el lenguaje político revolucionario que ve gestarse:

Lo que pasa es quiustedes [dice la Gran Puta] diferencian entre izquierdas y derechas y se matan unos a otros pero son exactamente la misma cosa. Una lucha por el poder, materialista, sin valores espirituales, sin nada. (130)

Los límites de este trabajo no nos permite extendernos más en la serie de características e implicaciones del relato de Arias. Pero a esta altura ya tenemos los elementos centrales que quisimos apuntar en relación con nuestra tesis. Hemos descrito una novela estructural, lingüística y temáticamente alimentada de las culturas juveniles que estallaron en los sesenta, que, por su fidelidad a esta corriente cultural, desafía la convencionalidad de la tradición literaria. Este desafío, sin

embargo, se ejerce de alguna manera desde afuera de la convención, en la medida en que se instala en espacios no recorridos por la tradición hispánico-europea y por lo tanto estigmatizados de anti-literarios o simplemente no literarios.

Pero este fenómeno, que en el caso de *Itzam Ná* como en alguna parte de la literatura de la Onda en México, está instalado en territorios no directamente antagonísticos al territorio de lo literario, puede adquirir formas más radicales. Ese es el caso de toda la tradición de la poética rock, a la que me gustaría denominar *poesía urbana contemporánea de transmisión electrónica*, que presenta las condiciones de este debate en términos drásticos: predominancia hegemónica de la sonoridad y códigos estéticos alternativos a lo “alto”, o “nacional” y lo “lingüísticamente hispano tradicional”.

Ahora, ¿cuáles son las posibilidades de reflexión crítica de este material? Se podría, por ejemplo, aplicar lo que hemos caracterizado como categorías verticales, con lo que se atendería a cierta esencialidad del fenómeno, a cierto congelamiento de su sustancia. Desde esta perspectiva estas producciones serían localizadas y autónomas y expresarían tendencias culturales sólo presentes en el periodo temporal en que se desarrollan.

La propuesta alternativa es revisar estas expresiones desde las posibilidades que ofrece una categoría horizontal. Una categoría de este tipo las vincularía con la serie de cambios culturales que registran nuestras sociedades latinoamericanas en los últimos treinta años. Pero, llegarían aún más allá: conectarían expresiones y cambios con los debates culturales vigentes hoy en el macro-panorama. Es decir, pasarían a formar parte esencial en la consideración de estos textos debates como el de la relatividad de los modelos de identidad hispano-indígenas como esencialidad latinoamericana, o el eurocentrismo de las divisiones genéricas y de categoría literaria (lo “alto” contra lo “bajo”, lo “literario” contra lo “no literario”, lo “culto” contra lo “popular”, “lo escrito” contra “lo oral”, “lo impreso” contra “lo electrónico”, “la palabra” contra “la visualidad”)

En síntesis: Latinoamérica ha estado participando de los fenómenos de contracultura juvenil, no sólo en los espacios políticos sino también en los expresivo-artísticos, y lo ha hecho paralelamente a los movimientos europeo,

norteamericano, asiático y, en general, mundial. Esta participación ha tenido, y mantiene en la actualidad, una enorme potencia expresiva, así como una originalidad que da sustento a una vasta producción artística; ejemplos: la Onda mexicana, la canción popular urbana contemporánea argentina y esta narrativa guatemalteca. Diseños ideológicos como el concepto de transculturación o de penetración cultural, si bien describen aspectos económicos políticos innegables en lo que hace a la cultura como mercancía, ayudan escasamente a comprender el mapa cultural latinoamericano. El privilegio de las formas escritas sobre otras formas de registro ha contribuido, por su parte, al estrechamiento de las perspectivas analíticas y de descripción.

La actual imbricación de formas estéticas de la tradición literaria hispánica y de la cultura de masas aparece en estrecha relación con nuevas concepciones: el pronunciamiento explícito en variadas formas de la cultura latinoamericana por la capacidad de aprovechamiento del conjunto de los modelos que aparecen a disposición de los productos culturales, en la desestimación de conceptos como alta y baja cultura, exterior o autóctono, propio o ajeno, en el marco asimismo de una crítica radical a los modelos culturales y políticos que, precisamente, instauraron esas categorías y esos límites y bordes a la producción cultural.

Hoy, todo es rock, y el rock va siendo cada vez menos rock. Este proceso de inscripción de unas formas culturales en otras no es nuevo; lo nuevo, posiblemente, sea la conciencia de que tal cosa existe y la posibilidad real de dar cuenta de estas inscripciones en el marco del reconocimiento de la diversidad como atributo positivo y creador.

Guatemala: el espacio imaginario de un escritor

Entrevista con Arturo Arias

Claudia Ferman: **En tu opinión, ¿quiénes te han leído, quién es tu público?**

Arturo Arias: Un mundo muy disperso: algunos guatemaltecos, algunos mexicanos, algunos argentinos, algunos alemanes, algunos holandeses. En

general, yo tengo un público internacional, y creo que en donde menos público tengo es en Guatemala. En Guatemala sucede una cosa extraña: tengo reconocimiento como escritor, mi nombre siempre figura entre los narradores de mi generación que se mencionan, pero eso no quiere decir que mi obra haya sido leída allí. Existe un reconocimiento, por virtud de mi trayectoria y por el papel que yo he desempeñado, más que todo internacionalmente, pero no he sido muy leído. Me parece que donde he sido más leído hasta el momento es en Estados Unidos; por lo menos la versión inglesa de *Después de las bombas*, se ha vendido muchísimo más que la versión española. Y sé que mi obra es estudiada en diversas universidades de los Estados Unidos, en diferentes cursos de literatura latinoamericana y centroamericana. También se ha leído en Europa, sobre todo en Holanda y Alemania, y ha habido traducciones al holandés y al alemán, pero en Guatemala propiamente, mucho menos. Dentro de Centroamérica, donde más impacto ha tenido ha sido en Costa Rica: *Itzam-Ná* se ha convertido en una especie de novela ícono para la nueva generación costarricense, que está en busca de otra cosa. Cuando yo voy a San José, casi me siento un viejo, porque llegan a saludarme los jóvenes escritores que tienen como quince años menos que yo, como al maestro, cosa que me hace sentir terriblemente mal porque no es mi estilo para nada. Costa Rica ha estado muy ventilada por corrientes de otro tipo, a diferencia de lo que sucede en Guatemala que ha sido el país que sin duda ha estado más aislado en Centroamérica. En ese contexto, a muchos guatemaltecos les cuesta entender mi obra. Cuando *Jaguar en llamas* salió publicado en Guatemala, un periodista sacó un artículo en donde dijo que *Jaguar en llamas* era una de esas grandes novelas que nadie había leído, refiriéndose, desde luego, al público guatemalteco. *Itzam-Ná* es totalmente desconocida en Guatemala, en parte porque como la novela fue premiada en Cuba ⁶ se le creó un sello de ser novela de la izquierda, oficializada por Cuba. Eso impidió que circulara en Guatemala en aquel contexto del gobierno militar de principios de los 80; a la vez, los cubanos la desconocían o no les interesaba mucho la novela. En Guatemala no circulaba por miedo, ya que se trataba de una edición cubana; circuló sólo en Nicaragua. Hasta donde yo sé, en Guatemala nadie la ha tratado, sigue siendo una gran ausencia, y el único crítico que habla de ella (que no es guatemalteco) es Seymour Menton en su *Historia crítica de la novela guatemalteca* la menciona.

Lo único que dice Menton es que Arturo Arias, después de haber hecho esa gran novela *Después de las bombas*, se fue por una especie de experimentación hippiesca, de menor cuantía, y ahí lo deja, ¿no? Entonces, esta idea ha sido recogida por algunos de los viejos críticos guatemaltecos, de la misma generación de Menton, gente que ya está por los sesenta años, y que no entiende para nada *Itzam-Ná*, y que la considera como un exceso. Incluso Mario Roberto Morales, a pesar de ser contemporáneo mío, dice que esa novela es un gran rollo.⁷

CF: ¿Cómo se escribe sobre una temática, digamos, guatemalteca o latinoamericana, en París, en Boston, en Austin? ¿Cómo se hace?

AA: Como dijo Luis Cardoza y Aragón, en un poema que se llama *¿Qué es ser guatemalteco?*, ser guatemalteco es ser apátrida. Yo estoy dentro de esa tradición de apátridas. Fuera de eso la obra literaria es una obra de invención, una obra de imaginación. Yo no tengo certeza si Guatemala existe pero, por lo menos, me imagino un país que se llama Guatemala y me lo imagino con ciertas características. Se crea así esa cuestión casi patafísica de que de tanto pensar ese país, a veces sucede que sí salen noticias en el periódico que responden a ese espacio imaginario que yo me he inventado, que yo he soñado. Como un sueño mío, yo me lo puedo llevar a dónde quiera, al África, al Nilo o a dónde sea, y darle características de cualquier lugar. De hecho, a mí me gustó mucho Río de Janeiro, y en mi próxima novela, *Sopa de caracol*, estoy poniendo elementos de Río en Guatemala, porque yo creo que Guatemala debe tener mucho de Río.

CF: ¿Qué es ser apátrida?

AA: Apátrida es ser ciudadano del mundo. Si preferís, es ser judío errante, o sentirte que estás en casa en todas partes pero que no perteneces a ninguna. En buena medida, yo creo que es un fenómeno no individual sino un fenómeno que tiene mucho que ver con las transformaciones que se están dando en el mundo en los últimos treinta años, y que, de alguna manera, se relacionan con lo que algunos teóricos han denominado postmodernismo: se rompen los marcos nacionales tradicionales, se irrumpe en una serie de mecanismos globales (la telecomunicación, la era del jet, la facilidad de desplazarse de un lugar a otro, la posibilidad de ver televisión en cable en inglés en un pueblo perdido de cualquier país centroamericano o en cualquier metrópoli).

Nosotros podemos ser llamados la generación *Beatles*. Nosotros entramos al mundo con los Beatles y yo creo que el hecho de que nosotros nos identificáramos con unos peludos ingleses, como primer gesto adolescente, marca lo que ha significado para nosotros esta entrada en un mundo mucho más global, postnacional, en el cual la irrupción de la cultura popular, tanto la nuestra como la de cualquier otro lugar, se vuelve un signo definitorio de la identidad. A mí me gusta el rocanrol, como también me gusta la salsa. Ahora la salsa es “nuestra”, pero no es de Guatemala, es del Caribe, de Venezuela y de Nueva York; y también es “nuestro” el rocanrol, aunque sea mexicano o argentino. Casi cualquier gesto de la cultura popular de comunicación de masas pasa a ser nuestro, y entonces uno pasa a vivir en un mundo que es medio esquizofrénico, medio surrealista, pero que es tu mundo. Hace unos años, cuando me fui al África y llegué a El Cairo, entregué mi pasaporte guatemalteco; el encargado de inmigración lo mira del revés y dice: *¿Y qué es esto?* Yo le digo: *Un pasaporte de Guatemala*. Él lo sigue teniendo de cabeza y me dice: *¿Y qué es Guatemala?* Yo le digo: *Yo no sé, pero dicen que es un país y de ahí vengo yo*. Y él se empezó a matar de la risa y me lo selló al revés, en árabe. O sea que no hace ninguna diferencia de todas maneras; eso pasa a ser parte de la aventura, ¿no? O cuando yo andaba en Pamplona, en las ferias de San Fermín, donde todos los europeos (que eran similares a como era yo en aquel momento, es decir, de pelo largo, de blue jean, la piel un poquito más clarita, pero como estábamos quemados por el sol, tampoco había tanta diferencia) tenían sus banderas cosidas en el gabán. Entonces, se me ocurrió que si ellos lo hacían, yo también podía hacerlo y puse mi bandera. Era la cosa más divertida del mundo, porque veías pasar banderas alemanas, banderas francesas, banderas inglesas, y esa única bandera guatemalteca. Todo el mundo me preguntaba: *¿Y qué es eso?* y yo decía: *Es mi bandera*. Y decían: *¿De donde es?* Yo decía: *De Guatemala*. Y decían: *¡Ah Guatemala! ¿África Central verdad?* Yo decía: *Bueno, no exactamente lo de África, pero lo de central, sí, aunque bien pensado, tal vez, sí sea África Central*. Entonces, todo eso te cuestiona el sentido de la identidad y la nacionalidad, ¿no?

CF: Cuando antes (y aún hoy) abríamos un manual de literatura, encontrábamos: *Rubén Darío, escritor nicaragüense, etcétera*. Como primera definición. ¿Qué hacemos con esa definición de nacionalidad ahora?

AA: Esas definiciones, a mi modo de ver, están obsoletas, pero siguen existiendo, y el problema es que si uno no entra ahí no entra en ninguna parte. O sea, para uno, como escritor, es un problema, porque si yo no soy escritor guatemalteco o escritor centroamericano, regionalizándonos un poquito, no entro en ninguna historia crítica de la literatura y desaparezco del mapa como escritor. Y uno como escribe para que se metan con uno (lo único que yo no tolero es el silencio), entonces, a falta de otra cosa, me agarro de mi bandera y digo que soy escritor guatemalteco. Sé que es un especie de gesto de travesti porque yo no soy más guatemalteco que muchas otras cosas. La mayoría de los guatemaltecos tampoco me reconocen como soy y hasta se burlan de cómo hablo el castellano. Entonces, ser guatemalteco es un decir. Se vuelve así una especie de trámite para que uno aparezca en las enciclopedias literarias; yo no me lo tomo muy en serio; de hecho, yo creo que la crítica tiene que reevaluar todos esos mecanismos y romper esos esquemas.

***CF:* Pero vos hablas de Guatemala...**

AA: Yo hablo de Guatemala porque ésa es la realidad donde dicen que nací; yo me la he apropiado y he reconstituido ese sujeto nación que se llama Guatemala a través de mi obra literaria. Si querés, yo hago un poco con Guatemala lo que hace [Lawrence] Durrell con Alejandría. Es una Guatemala mítica, una Guatemala imaginaria. Lo que me da horror es cuando la crítica de mi obra trata de ubicarme como escritor realista o como escritor testimonial, o peor, como escritor indigenista, porque si bien es cierto que en mi literatura aparece Guatemala, y aparecen mayas, volcanes y lagos, que se parecen muchísimo a los volcanes y lagos en Guatemala, no es ésa Guatemala de la que estoy hablando; es una Guatemala imaginaria.

***CF:* ¿Cómo cambió Guatemala desde Boston a San Francisco?**

AA: Se ha agrandado un poco, se ha vuelto más reflexiva, más autocrítica...

***CF:* La Guatemala tuya.**

AA: La Guatemala mía; la de verdad es un desmadre. Por eso es que yo me invento otra Guatemala, porque la de verdad es una Guatemala muy golpeada por la represión. En el caso mío, la opción es de seguir afuera, definitivamente.

CF: ¿Por qué?

AA: Porque vivir en Guatemala es como una especie que suicidio; Miguel Ángel Asturias dijo que vivir en Guatemala sólo se podía hacer estando borracho; y hoy, no deja de ser cierto. Vivir dentro de Guatemala es vivir castrado, y podés sobrevivir sólo en las borracheras, que son socialmente aceptables, o usando drogas, que es menos socialmente aceptable, pero sucede mucho también; o suicidarse, literalmente, de una manera o de otra. Yo estoy convencido que mucha de la gente que se unió a la izquierda y que murió, murió suicida, es decir, los asesinó el ejército pero ellos de alguna manera tuvieron una actitud suicida. Es un país que no deja vivir, es un país que sigue siendo, como dijo Asturias, el país de los ojos de los enterrados.

CF: ¿Cómo es el país de San Francisco? ¿Por qué te deja vivir?

AA: El país de San Francisco te deja vivir porque no te juzga, no es un país que esté ideologizado, de una manera o de otra, sino es un país que acepta todo tipo de espacio, todo tipo de tendencias, sin juicios de valor y sin censura. Entonces, en San Francisco puede convivir todo el mundo. Pueden convivir marxistas, stalinistas, feministas, homosexuales, latinoamericanos, filipinos, indonesios, chinos, y hasta anglosajones, todos compartiendo el espacio de una ciudad maravillosa, estéticamente bella: una ciudad que celebra todo lo vital. Una ciudad carnavalesca, que celebra lo erótico, que celebra lo corporal, y que es la ciudad que tiene más restaurantes *per cápita* de Estados Unidos; una ciudad que tiene baños termales en diferentes sitios, a donde uno puede ir solo o acompañado de quién o de cuántos quiera, por horas o por días. Una ciudad en que uno puede ver las desfachateces más grandes en la calle y nadie se voltea a verlo y nadie lo juzga. Yo creo que ese espacio de afirmación de la libertad en el marco de lo irracional, de lo sensual, y es una afirmación de la vitalidad para los que hemos vivido en buena medida, en el país de la muerte, ¿no?

- Arias, Arturo, *Itzam Ná*. La Habana: Casa de las Américas, 1981.
- Bhabha, Homi. "DissemiNation" *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994, 152-3.
- Cabrera, Mario Alberto. "El rostro de Centroamérica reflejado en su literatura." *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Luis T. González del Valle and Julio Baena eds. *Anejo Anales de la literatura española contemporánea*. Society of Spanish and Spanish-American Studies: 1991.
- Ferré, Rosario. "La cocina de la escritura". *Literatures in transition: the Many Voices of the Caribbean Area*. Roce Minc ed. Gaithersburg (MD): Hispamerica, 1982.
- Frith, Simon. "The Cultural Study of popular Music" *Cultural Studies*. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler, eds. New York, London: Routledge, 1992. 174-186.
- Glantz, Margo. Estudio preliminar. *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo XXI, 1971.
- Grossberg, Lawrence. "Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life." "I'd rather feel bad than not feel anything at all': Rock and Roll, Pleasure and Power." *Dancing in Spite of Myself*. Durham and London: Duke University Press, 1997, 29-63, 64-88.
- Liano, Dante. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997.
- Sánchez, Luis Rafael. "Apuntación Mínima de lo Soez." *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*. Montclair State College: Hispamerica, 1981, 9-14.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Jorge Campos. "Guatemala: la busca de la salvación en la droga y el viejo mundo indígena". *Insula* 443:11.
- Lisa Davis y Sonia Rivera. "Guatemala: hacia la victoria. Conversación con Arturo Arias y María Vázquez." 1984.
- Pagés Larraya, Antonio. "Una novela mexicana sobre la adolescencia." *Nueva narrativa hispanoamericana* 3.2 (1973): 282-285.

NOTAS

1. *El rostro de Centroamérica reflejado en su literatura*, conferencia pronunciada en el contexto del congreso *Mid-America Conference on Hispanic Literature*, University of Colorado, Boulder, October 4-6, 1990. Dante Liano, reflexiona también sobre esta producción en conjunto, en el capítulo “La narrativa de la violencia” (259-271), de su *Visión Crítica de la Literatura Guatemalteca*. Reconoce lenguaje, temas y procedimientos comunes, y los asocia con determinaciones históricas y de clase, que explicarían las profundas conexiones. Otro interesante espacio de conexión que Liano propone entre estos autores y textos, es una ausencia: la del campo guatemalteco y el maya.
2. Propongo aquí una terminología que usa la metáfora “horizontal/vertical” en una relación intermitente con la conceptualización sincrónico/diacrónico, asociada a lo vertical y a lo horizontal respectivamente. También mi propuesta es ajena (aunque no necesariamente contradictoria) a la conceptualización de Homi Bhabha que asocia lo horizontal con lo dinámico, y lo vertical con lo estático. (*The Location of Culture*).
3. “I propose to treat rock and roll as a set of practices, but practices of strategic empowerment rather than of signification. Rock and roll structures the space within which desire is invested and pleasures produced. It is thus immediately implicated in relations of power and politics of pleasure. I am concerned with the ways in which rock and roll provides strategies of survival and pleasure for its fans, with the ways in which rock and roll is empowered by and empowers particular audiences in particular contexts.” L. Grossberg 31. Para una expansión de estos conceptos ver su libro *Dancing in Spite of Myself*, especialmente “I’d rather feel bad than Not Feel Anything at all: Rock and Roll, Pleasure and Power”.
4. Este modo “autorreferente” así como una reflexión sobre la experiencia musical y los jóvenes en el marco de los estudios culturales puede verse en el artículo de Simon Frith, “The Cultural Study of Popular Music”.
5. Para una reflexión latinoamericana sobre la necesidad de transgredir “lo aceptable” ver los artículos: *Lo soez* de Luis Rafael Sánchez, y *La cocina de la escritura* de Rosario Ferré. Este último artículo dedica una parte de su argumento a discutir la cuestión específicamente en relación con el género (*gender*).
6. Premio Casa de las Américas, 1981.
7. El libro de Dante Liano, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, se publicó después que esta entrevista tuviera lugar.