



## Voces y registros anticanónicos de la posguerra

**Lucrecia Méndez  
 de Penedo**  
*Universidad Rafael  
 Landívar  
 Guatemala*

**RESUMEN:**

Uno de los movimientos literarios de la posguerra guatemalteca fue la llamada Generación X, que se posicionó críticamente como una alternativa a la cultura oficial. Estos jóvenes artistas y escritores, en constante movimiento, rechazaban provocativamente las estructuras que los marginaban. Posicionados en una posmodernidad periférica, su referente era la globalización, como cambio radical de cultura. Ellos hicieron caso omiso de la memoria histórica, el canon sancionado, los códigos morales convencionales, las grandes narrativas y se sumergían honda -y a veces arriesgadamente- en su esfera privada, sin horizontes utópicos. Como reacción a las grandes o pequeñas editoriales que los desconocían, generaron sus propios medios de producción y divulgación para su producción literaria.

**Palabras clave:** posguerra, urbano, posmoderno, contracultura, generación, manifiesto, historia reciente de Centroamérica, editorial

**ABSTRACT:**

One of postwar Guatemalan literary movements is the so called Generation X, positioned critically as an alternative to sanctioned culture. These young artists and writers, in constant mobility, refused the structures that emarginated them. Positioned in a peripheral postmodernity, their point of reference was globalization, as a radical change of culture. They disregarded historical memory, authorized canon, conventional moral codes, the great narratives and dived deeply -and sometimes dangerously- into their private sphere, without utopian horizons. As a reaction to big or small editorials that overlooked them, they generated their own means of marketing their editorial products.

**Keywords:** postwar, urban, postmodern, counterculture, generation, manifest, recent Central American history, publishing house



## ¿Posguerra?

“Pero si la guerra todavía no ha comenzado”<sup>1</sup>. Con esta contundente frase, el escritor guatemalteco Javier Payeras caracterizó la posguerra<sup>2</sup>, el período posterior a la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, que dieron fin oficialmente a casi cuarenta años de guerra civil en Guatemala, sin dejar de lado el contexto e intereses geopolíticos donde se desarrolló. Payeras (2003) se refería a que lo peor estaba por venir. Los Acuerdos de Paz, fruto de largas negociaciones entre guerrilla y varias administraciones, perseguían la instauración efectiva y progresiva de una cultura democrática. No obstante, constituyeron solamente un compendio de buenas intenciones, con escasas realizaciones efectivas, ya que a la fecha no se ha atacado la raíz de los problemas sociales y la agenda sigue pendiente.

Mientras que el conflicto enfrentó ideológica y militarmente a dos bandos bien delineados, en la posguerra estas fronteras se difuminaron y el enemigo adquirió un rostro elusivo que se tradujo en una violencia común indiscriminada y cotidiana, pero de alguna manera sincronizada y articulada. Su manifestación más obvia fue la corrupción que atraviesan, hasta la fecha, todos los niveles institucionales, a la par de una situación socioeconómica asimétrica y excluyente. Podría hablarse de otra guerra civil, sobre todo en la capital que parece concentrar toda la degradación y violencia, pero paradójicamente al mismo tiempo, constituye un espacio posible para la construcción de discursos culturales alternativos.

La fragmentación y el relativismo que signa la sensibilidad de los períodos de posguerra, al cuestionar la universalidad y el absoluto favorecen la aparición de formas de contracultura signadas por la pluralidad e hibridez (Cortez, 2010). La

- 
- 1 Esta fue la respuesta que me dio Payeras hace algunos años cuando le pregunté si él y sus colegas coetáneos se consideraban escritores de la posguerra. Esta nueva guerra cobra vida –como escenario e historia- en su novela *Ruido de fondo* (2003). El relato constituye un texto emblemático de una subcultura urbana guatemalteca, signada por una visión distópica y postutópica, propia de un sujeto marginado y automarginado dentro en un medio posmoderno tercermundista. El protagonista-narrador, colocado en el escenario de la ciudad de Guatemala, inicia su historia en los barrios residenciales hasta detenerse en el degradado centro histórico. Puede interpretarse como una simbólica reapropiación de los espacios oficiales a los que resignifica con modos de vida alternativos y transgresores, producto de una cultura que rechaza la tradición sancionada para abrirse a la cultura transnacional/virtual. Al confrontar abiertamente al sistema, el protagonista no persigue el objetivo de transformarlo, como habría sido propio de las generaciones de intelectuales y escritores anteriores, todavía imbuidos de un rol mesiánico fundamentado en proyectos utópicos totalizadores. Por el contrario, este nuevo sujeto urbano -que aplica la misma actitud irreverente a sí mismo y no se considera profeta de nada- busca negociaciones que le permitan acomodarse en los intersticios de ese mismo sistema, en una anonimia liberadora, mientras esto le permita conducir un tipo de vida y cultura alternativo e individualista. El único modelo que podría proponer es paradójicamente un anti-modelo: el del anti-héroe, más o menos cómodamente instalado en una inevitable soledad y que deambula como un nómada –pues o no puede o no quiere- establecerse. Desecha lugares, personas, objetos con la misma indiferencia y sin cesar.
  - 2 Existe un debate sobre si el conflicto armado entre guerrilla y las varias administraciones a lo largo de 36 años fue o no en sentido estricto una guerra civil. No obstante, para este trabajo utilizaré el término “posguerra” por considerarlo usual en estudios de este tipo.

identidad oficial monolítica se enrigideció en el contexto posbélico, contaminada de elementos de la globalización en choque con los de las culturas locales, lo que produjo incesantemente nuevas y variadas identidades.

Resulta necesario contextualizar esta situación interna para analizar la inserción fallida en la globalización y el espejismo de las políticas neoliberales; la adopción parcial y aclimatada de nuevos códigos culturales, muchos a través de medios masivos de comunicación y de la nueva tecnología. A lo anterior se suma el fenómeno migratorio interno y externo, que fortalece las fronteras reales y simbólicas demarcando con precisión el lugar de los excluidos. Así, la afirmación inicial de Payeras (2003) adquiere sentido.

Cortez (2010) denomina como “estética del cinismo” la actitud de los escritores centroamericanos del período histórico de la posguerra: “esta ficción retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos, corrupción y violencia” (p.1). Sin embargo, argumenta que como proyecto estético constituye una afortunada estrategia de sobrevivencia para explorar la intimidad y proceder a la construcción de una nueva subjetividad ficcional, en el seno de una sociedad desmemoriada y sin referentes éticos sólidos. Conviene recordar acontecimientos que ilustran esta afirmación: dos años después de haberse firmado los Acuerdos de Paz, el 24 de abril de 1998, Monseñor Gerard hizo entrega al gobierno del documento *Recuperación de la memoria histórica* (REMHI), elaborado por la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado con la colaboración de laicos. Dos días después el sacerdote fue brutalmente asesinado. No ha habido interés por preservar o divulgar la memoria histórica de parte de ninguna de las administraciones del período de la posguerra; más bien ha sido una política de resarcimiento superficial y anestésico<sup>3</sup>.

Derrizadas las columnas del cristianismo y el marxismo, como soportes ideológicos y éticos del proyecto revolucionario, el individuo adopta una estética marcada por: “la pérdida de fe en los valores morales y en los proyectos sociales de carácter utópico” (Cortez, 2010, p.2), caracterizada por “la pasión que mueve al individuo más allá de la razón o de su consideración de los valores morales de cualquier tipo” (Cortez, 2010, p.2). De tal forma que el individuo opta por un cuestionamiento y trasgresión de los códigos vigentes, aun cuando esa libertad –o simulacro de libertad porque es a veces una imagen relativa de la misma– tenga el precio de la marginalidad. La presión sobre el individuo que no adhiere a las rutas oficiales es desgastadora y puede conducir de frustración en frustración al pesimismo. Sin embargo, Cortez (2010) apoyándose en el vitalismo de Nietzsche,

3 Al no atacar las causas estructurales que provocaron el conflicto armado, la violencia común se incrementó y la corrupción en todos los estratos alcanzó niveles tan altos que muchos consideran actualmente al país como en Estado fallido, difícil de rescatar o reestructurar, a pesar de los movimientos civiles de abril de 2015.

en cuanto a la valorización de las pasiones sobre la esclavitud de los principios y creencias morales, afirma que: “la agenda del cinismo puede ser interpretada como una forma de sobreponerse al pesimismo” (p.4).

Entonces, esa guerra civil ni conocida, ni vivida, ni idealizada por los jóvenes artistas y escritores del periodo posbélico, ha constituido solamente un antecedente histórico percibido como borroso, pero que ciertamente tiene consecuencias en su vida y discurso. Es ahora que inicia la verdadera guerra para los hijos -o huérfanos- de la posguerra, quienes finalmente pueden “transgredir identidades y experimentar con placeres vedados” (Cortez, 2010, p.14).

### **La generación inexistente**

Desde mediados y hasta finales de los noventa, surge un mayor clima de libertad de expresión que se fue conquistando paulatinamente desde finales de los ochenta con el restablecimiento de gobiernos elegidos democráticamente y bajo la vigilancia de instancias internacionales. Nacen grupos de artistas y escritores que se concentran por breves períodos en una especie de comunas o centros sociales, sin más consignas que elaborar un discurso cultural alternativo al oficial y crear sus propios espacios que les permitieran libertad experimental y de vida. Vale la pena señalar, como nuevos paradigmas, un feminismo menos ortodoxo (Méndez de Penedo, 2013) y modelos alternativos de género.

Como otras ciudades latinoamericanas, Guatemala había sufrido un crecimiento desordenado y abusivo; se habían asentado migraciones internas, algunas por la violencia en el interior. Hacia finales del siglo XX el paisaje urbano y los personajes cambian: los elementos transnacionales como almacenes de cadena, comida chatarra, MTV, conviven con las ventas callejeras, los predicadores, los cafés internet, los almacenes de baratijas, las carretillas de ceviches, tacos y shukos<sup>4</sup>, los vendedores de dólares, entre otros. Hay un resurgido interés por la ciudad, que por su degradación es casi una metáfora del estado de la nación.

Los espacios urbanos del centro histórico -relegados o abandonados por la violencia y decadencia física-, paradójicamente serán considerados como una especie de territorios con posibilidades para otro tipo de experiencias. Las plazas, calles, edificios, monumentos, serán despojados de su tradicional significado de exhibición y celebración del poder durante los rituales del sistema, y serán intervenidos y resemantizados por artistas jóvenes para exhibir formas tradicionales e híbridas de elaboraciones estéticas, como el *performance*, lecturas de poesía,

4 “Shuko”, del guatemaltequismo “shuco”, que significa “sucio”, es el nombre de la versión guatemalteca del *hot-dog*. Se diferencia porque lleva untado guacamol (pasta hecha de aguacate) y puede comerse tanto en un pan como en una tortilla de maíz, aderezándose con ensalada de repollo y salsa de chile picante.

teatro callejero, conciertos en vivo, festivales como el mítico Octubreazul en 2000<sup>5</sup> o el del Centro Histórico de larga duración.

Se va articulando una versión *sui generis* de la posmodernidad, que algunos han llamado posmodernidad periférica<sup>6</sup> -es decir donde alterna la alta tecnología con el subdesarrollo-, de parte de sujetos distintos y distantes de la centralidad hegemónica, quienes articulan su relación con la misma de manera no confrontativa, sino fluida y mediada (piénsese en lo que fue entonces internet y los blogs, la adopción entusiasta, no traumática o culpable, de música y moda extranjeras, por ejemplo).

Según Payne (2002), se va constituyendo una subcultura que, como otras contemporáneas en el extranjero y específicamente con los países de la región que estaban cerrando los ciclos de guerras civiles, tiene como humus y tema la violencia institucionalizada por el Estado y la internalizada por los habitantes, tanto accidental o intencionalmente (Ortiz Wallner, 2012). Había caducado el tiempo de las metanarrativas totalizadoras, donde inclusive el martirio podía encontrar significado dentro de un proyecto basado en un ideal humanista redentor. Ahora se cohabita hombro con hombro con la violencia al estado puro, sin cuestionarse, precisamente porque se han desechado los códigos establecidos y se carece de otros: si no hay trasgresión, no hay culpa y, por lo tanto, no hay necesidad de expiación.

Estos jóvenes artistas se insertan, sabiéndolo o no, en una especie de relativismo posmoderno, donde ya los grandes relatos han perdido sentido y, por tanto, se carece de modelos paradigmáticos (ver *Anexo, Manifiesto de la Editorial X*), por ende, son indiferentes al esfuerzo por el cambio, que se considera algo quimérico. Solo es posible ventilar el malestar ridiculizando y dinamitando simbólicamente el sistema. Son individualidades que coinciden en frentes comunes que se integran y desintegran incesantemente, buscan otras experiencias y cambian rumbo sin cesar. De allí que puedan considerarse como una subcultura urbana nómada<sup>7</sup>.

5 “Octubreazul” fue el nombre de primer festival de arte urbano, con clara conciencia de serlo. Se celebró en la Ciudad de Guatemala, organizado por la curadora Rosina Casali, el escritor Javier Payeras y el artista José Osorio con la colaboración de la Cooperación holandesa (HIVOS), como parte de un programa sobre el estado de la cultura en la región. La ciudad de Guatemala se vio literalmente intervenida por obras de arte de jóvenes que se apropiaban de los espacios urbanos con nuevos discursos e incorporaban otros devaluados o ignorados por la crítica oficial: proyecciones en los muros, teatro callejero, conciertos de rock, graffiti, *performances*, artes plásticas, cine, entre otros.

6 Se trata de una posmodernidad, que si bien presenta sus rasgos característicos: fragmentación, hibridez, relativismo, heterogeneidad, efímero, minimalismo, uniformidad, entre otros, se elabora en contextos periféricos que están en desventaja económica y tecnológica con relación al centro que dicta las normas globalizadoras. Ambas se mueven sincrónicamente en tiempos diversos. Muchas de estas posmodernidades periféricas, como es el caso de Guatemala, crecen en contextos no resueltos de posguerra, aunque dentro de democracias formales, ya que la guerra finaliza oficialmente, pero siguen pendientes de resolver las causas que la originaron.

7 El término “nómada” describe al sujeto que va de un lugar a otro sin establecer una residencia fija en un lugar o zona geográfica. Este constante viaje o desplazamiento indica inestabilidad, desorientación, sin sentido, efímero, intrascendente, desechable. Pero también significa curiosidad, sentido de aventura, libertad,

En este período va emergiendo una cultura alternativa y marginal a la oficial, y es sancionada. La represión acumulada históricamente dará paso a una explosión de violencia en los discursos artísticos, que se expresa a través de la agresión al lector o espectador que desconoce o rechaza este tipo de discurso. Los jóvenes escritores y artistas se valen de situaciones límite, con expresiones ídem utilizando un ludismo que se traduce en una especie de carnavalización, que trastoca las jerarquías con corrosivo sentido del humor.

Aparece como rasgo fundamental la adopción de nuevos criterios de selección y valoración del discurso literario. Se produce un cambio radical, ya que se expande y reformula la índole de dichos discursos, con una clara intención de ruptura con la exclusividad y distintividad estetizante valorizada por la crítica oficial. Una especie de democratización de la cultura opuesta a la académica elitista, a través de la incorporación –y frecuentemente la fetichización– de elementos populares urbanos contemporáneos rechazados, devaluados o ignorados por el discurso oficial. “Desde voces individuales prefieren el espacio público y la convocatoria amplia, buscan la catarsis y lastimar un *status quo* para provocar la opinión pública” (Casali, 2003b, p.53). Asimismo, el uso de un lenguaje coloquial que indirectamente puede presuponer un destinatario minoritario o tradicionalmente excluido del circuito literario, perteneciente a las capas medias y bajas. Es, pues, época de experimentación y de improvisación<sup>8</sup>.

Los artistas y escritores jóvenes de este período habían nacido en la década de los setenta y se inician en la escritura y publicación alrededor de los veinte años. Eran histriónicos, provocadores y exhibicionistas. Su irreverencia ante todo lo que fuera establecido recuerda el prototipo del poeta maldito del siglo XIX o los

---

cambio. Esta identidad porosa y en constante construcción y desconstrucción, y con un marcado rasgo de hibridez, se opone a las identidades fijas e inmutables, producto de instituciones sólidas, como el Estado, la familia, la religión, la educación, en fin, todo lo que está institucionalizado. Encuentro coincidencias en mi enfoque y apreciación con el ensayo de Claudia Ferman (s.f.), “Del post-trabajo a la post-literatura: los nuevos crueles en la narrativa centroamericana reciente”.

- 8 Una rápida caracterización de la narrativa de la posguerra es: estructuras narrativas fragmentarias y abiertas, rupturas espacio-temporales, sentido negro del humor; temas tabú: erotismo, drogas, crímenes, homosexualismo, entre otros, irreverencia iconoclasta hacia todas las instituciones, lenguaje coloquial y prosaico, personajes comunes y realistas, experimentación gráfica, testimonialidad individual (*bildungsroman*) cronistas, testigos y autores, ludismo, crudeza de historias y escenas, desarraigo a lo local y nacional, inmersión en la tecnología y la cultura de la imagen, tema de la soledad vrs. la solidaridad y el profetismo escenarios urbanos degradados y sórdidos, realismo contemporáneo al autor, sensación de absurdo y de precariedad existencial, tono irónico y sarcástico, atmósferas sórdidas, rechazo de la hipocresía del doble discurso y de cualquier mediación al respecto, tendencias sadomasoquistas, desacralización de la vida, interrelación con otras prácticas artísticas, dimensión mínima vrs. epicidad o mesianismo o compromiso, sujeto femenino en proceso de autonomía, distopía: la utopía es inalcanzable y probablemente aburrida, pérdida de la inocencia sin nostalgia por paraísos no perdidos ni conocidos; excluyente y agresivo hacia quien no esté en su sintonía, exaltación de la cultura urbana popular, identificación con la cultura global más que con la cultura local o folklórica.

vanguardistas de inicios del siglo pasado<sup>9</sup>. Eran jóvenes ladinos que procedían de diversas clases sociales. Crecieron durante la guerra, pero como telón de fondo que no perturbó una niñez –frecuentemente en el seno de familias disgregadas-forjada en la imagen. La adolescencia prolongada se marcó por las drogas, el rock, escritores como Bukowski, Roth, filmes de Tarantino, *raves*, pero también iconos populares como los narcocorridos, los DJ, los graffiti, entre otros. La mayoría era autodidacta y algunos terminaron estudios superiores. Necesitaban visibilizarse y demarcarse, por lo tanto insistían en su diversidad de la cultura oficial, que despreciaban, y de la que ni querían ni esperaban la legitimación, y la cual, a su vez, los ignoraba y satanizaba. Fue una marginalidad excluida, pero a su vez, excluyente<sup>10</sup>. De ambos lados hubo suspicacia mutua y reducciones esterotipadas.

Muy importantes fueron los colectivos autogestionados por jóvenes que así burlaban a un sistema que no los reconocía o apoyaba. Eran pequeñas empresas autosustentables, aunque ocasionalmente con alianzas y soportes extranjeros o locales, algunas con fondos de las ONG, que frecuentemente definían y empobrecían los discursos estéticos, pues imponían directa o indirectamente limitantes discursos de corrección política. El peligro estaba en el “acomodo de los discursos de los proyectos y la pérdida de norte idealístico original” (Casali, 2003b, pp. 49-50). Estas iniciativas se iban improvisando en la marcha, permitiendo así a los jóvenes artistas crear nuevos circuitos de elaboración y difusión de productos estéticos diversificados, que testimoniaban la “multiexpresividad”<sup>11</sup>: libros, filmes, danza, pintura, entre otros. Entre estas iniciativas hay que mencionar a Casa Bizarra, Casa Comal, Colloquia y algunas editoriales, entre las que destaca la Editorial X, dirigida por el escritor Estuardo Prado (Payeras, 2013).

Estos jóvenes realizaron una catarsis colectiva y quizás necesaria para abrir sepulcros blanqueados. A veces podría recordar una especie de movida madrileña, pero carece del festivo ludismo almodovariano. Ya no, pues, el proyecto de una

9 Dante Liano hace una interesante articulación relativa entre algunos movimientos y manifiestos hispano-americanos de finales del siglo XX: el mexicano Crack, el chileno McOndo y el colombiano Generación mutante con el guatemalteco de la Generación X, como nuevas maneras de concebir la literatura y nuevo modelo de escritor.

10 Roque-Baldovinos (2013) señala precisamente que en novelas como *Ruido de fondo* (2003) de Payeras no se parte de una posición absoluta de nihilismo, porque implicaría obviamente no escribir. Más bien el intelectual y escritor siguen considerándose como conciencias privilegiadas: “Es una operación que tiene su momento transgresivo y desmitificador de los excesos del proyecto moderno, pero que en cierta medida participa de la arrogancia y violencia del proyecto moderno-colonial mismo. Porque acumular todo el poder interpretativo en la interioridad reflexiva del sujeto literario tiene como contraparte la deshumanización del otro” (p.226).

11 “La Casa Bizarra era un movimiento poético, artístico y musical (como el programa de “La carabina de Ambrosio”, *show* cómico mágico y musical). Tenía el interés de ser multidisciplinario o multiexpresivo -me gusta más ese término- un escritor podía ser un artista visual, cineasta, músico y actor. Los fundamentales: Simón Pedroza, Josué Eleazar, Giovanni Pinzón, Pablo Bromo y Alejandro Marré”. Es la respuesta vía electrónica de Javier Payeras a algunas dudas planteadas.

ciudad letrada, sino la ocupación de una ciudad-escenario sobre las ruinas, de parte de nuevos sujetos alternos a la cultura oficial. En la realidad, se fue formando sin intención predeterminada una especie de convivencia y diálogo más o menos democráticos entre los discursos establecidos y los nuevos, mediante procesos tensos. No obstante, en esos espacios culturales desarticulados social, política y culturalmente, estos artistas -a su manera y probablemente sin proponérselo conscientemente- influyeron en la reestructuración del tejido cultural<sup>12</sup>.

La periodización histórica de las letras centroamericanas sigue siendo un tema abierto cuando se refiere al período de la posguerra. No hay acuerdo entre las denominaciones y lo denominado: algunos enfatizan el aspecto temático; otros, las estrategias literarias, y otros la perspectiva del discurso narrativo. Así se habla de literatura posrevolucionaria, posguerra, posnacional, posmoderna, según sea el enfoque.

Mackebach (2008) realiza un recorrido por estas definiciones que considera como aportes provisionales y se pronuncia por una clasificación contextualizada desde dentro, tanto a nivel de referentes extraliterarios, códigos estético-literarios, ideologías e historia, que dialogue con la elaborada en los centros académicos hegemónicos. En el caso de Guatemala, la posmodernidad tendría que relacionarse con el fracaso de los proyectos modernos recientes y fracasados: la Revolución del 44 y la reciente Guerra Civil (Mackebach, 2008).

Afirmaba Aléxander Sequén-Mónchez en un ensayo publicado en 2003, que resultaba difícil catalogar a una “generación de posguerra”, ya que el grupo que podría conformarla, carecía de una conciencia histórica clara y una integración de la pluralidad de voces emergentes:

(...) el término es injusto y por lo tanto erróneo. En primer lugar, la década de los 90 se convirtió, desafortunadamente, en una especie de limbo o de vacío. La polarización política y social hizo que muchos escritores -me refiero a los que quedaron vivos dejaran de hacerlo o bien-, que fueran expulsados del país. Con la llegada de los Acuerdos de Paz, algunos regresaron, otros retomaron el oficio de la literatura y, la mayoría, empezó a sentar las bases de su discurso ético y estético. En este sentido, hablamos de jóvenes como Adelaida Loukota y Juan Pablo Dardón, alternando con escritores como Juan Carlos Lemus y Alejandra Flores, quienes tienen arriba de treinta años. Lo que pretendo explicar es la dificultad que representa, lo mismo para la crítica que para los lectores, contar

12 Puede apreciarse en la actualidad el fruto de esta labor. El viejo edificio de Correos, en pleno centro histórico, fue literalmente tomado por los artistas y ahora se encuentra institucionalizado con el apoyo de la Municipalidad Capitalina. Algunos artistas ya consagrados imparten clases de pintura, música, danza, grabado, entre otras cosas y, entre estos artistas, están algunos de los que formaron los grupos objeto de este estudio. Se dirigen a bajo precio a un público amplio, sobre todo niños y jóvenes. Como resultados concretos pueden apreciarse exposiciones, conciertos y festivales periódicos.



con una *generación* que contribuya a la ruptura de la tradición poética y narrativa que ha prevalecido, desigual y polifónica<sup>13</sup>, hasta la fecha. Por otro lado, el adjetivo *posguerra* no termina de dar cuenta cabal del malestar de la cultura, ni es asumido en función de una conciencia histórica; más bien sirve para etiquetar un conjunto de actitudes sintomáticas ante la vida y la sociedad -unas más rebeldes y otros perceptiblemente falsificadas en pos de la propaganda- en detrimento de la calidad que a estas alturas debiese reflejarse en buena parte del material publicado (...) Estamos en una especie de simultaneidad de tentativas y de posicionamiento de espacios, unos con mayor mérito y perfil que otros<sup>14</sup>” (Sequén Monchez, 2003, p. 24-25).

Por su parte, Anabella Acevedo, al referirse a la escasez de espacios para las publicaciones literarias durante los ochenta y casi la totalidad de los noventa, asevera que dichos espacios fueron colmados por publicaciones alternativas en forma de revistas más o menos periódicas, artesanales y con temas tabú para la pacata sociedad guatemalteca, a veces con apoyo estatal o internacional. A estos escritores, afirma, se les ha querido etiquetar como: “pertenecientes a una supuesta generación de la postguerra, generación X o generación chatarra, aunque en ellos la asociación se ha dado más por afinidades que por elaboración de manifiestos y consignas”<sup>15</sup> (Acevedo, 2003, p.31).

Es un hecho que no existe un consenso al respecto. En primer lugar, hablar de generaciones es siempre arriesgado por la dificultad de acordar una medida exacta de tiempo en la que se desarrolle una actividad sistemática, conjunta bajo un signo estético e ideológico. Sin embargo, el hecho de que los jóvenes escritores y artistas se agruparan en centros comunitarios iba creando lazos de identidad común, no tanto en positivo, como en negativo: “en contra de” y “a pesar de”. Es innegable que hubo un cambio de registro radical y profusa experimentación formal, aunque no todos los resultados fueran de la misma calidad.

### **El Manifiesto de la Editorial X/otros registros**

Por otro lado, sí hubo un manifiesto, el llamado “Manifiesto de la Editorial X” aparecido en 1997 en la revista *Anomia*, elaborado por Estuardo Prado, cuando era estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad Rafael Landívar<sup>16</sup>. El manifiesto “buscaba una estética *underground* que confluyera con la cultura pop que en ese momento lindaba entre la televisión, el *comic* y la música punk electrónica”<sup>17</sup>.

13 El subrayado corresponde a la autora de este artículo.

14 El subrayado es de la autora del artículo.

15 Véase nota anterior.

16 Ver el Anexo I con la reproducción de la carátula de la revista *Anomia*, que aparentemente fue fundada por cuatro estudiantes de la Universidad Rafael Landívar, entre los cuales se encontraba Javier Prado, considerado el autor del Manifiesto y luego fundador de la Editorial X.

17 La cita se refiere a las respuestas que Payeras me envió vía electrónica a preguntas sobre el tema.

En este documento, se hacen públicos la índole y los propósitos de este grupo/editorial, que integró a estos jóvenes escritores: Javier Payeras, Maurice Echeverría, Estuardo Prado, Byron Quiñónez, Francisco Alejandro Méndez, Ronald Flores, Julio Hernández, Julio Calvo Drago y la salvadoreña Jacinta Escudos. En realidad el Manifiesto era sobre todo una invitación a participar. Javier Payeras, por su parte, lo ve así: “La generación X fue una editorial, libros publicados con plena impunidad y cinismo, creo que nos unificaba el interés por una cultura suburbana contemporánea, llena de datos acerca del *camp* y del *kitsch* más estrambótico y bizarro”<sup>18</sup>.

El manifiesto, escrito con tono cuestionador, crudo, altanero e irónico puntualiza lo siguiente:

- Rechazo a las editoriales, los escritores nacionales consagrados, los concursos literarios. las corrientes del criollismo y el realismo social, la crítica académica, las capillas literarias por su responsabilidad en no abrir espacios a los jóvenes con un discurso diverso al oficial y sancionado. Con esta actitud cerrada, conservadora y egoísta son los responsables de empobrecer y no dejar desarrollar el panorama de la producción literaria guatemalteca.
- Como respuesta, surge la Editorial X que se propone:
  - Hacer avanzar la literatura nacional.
  - Publicar obras de escritores desconocidos e innovadores, sin apego a las normas académicas.
  - Reconocer que el rechazo a sus textos y personas depende del cuestionamiento a los cánones de todo tipo. Su obra: evidencia: “muchas incongruencias por haber sido escrita en estados alterados, de procedencia natural o artificial”, Su aspecto es intimidante: “nuestro aspecto desgarrado y nuestras caras de drogados matan a la primera impresión”.
  - Favorecer todos los textos que respondan a “un especial y pervertido placer en lo extraño, en lo anárquico, en lo rebelde, en lo inmoral, en lo inusual, y en la sangre de escritores jóvenes (cabe aclarar que entendemos por jóvenes la edad comprendida entre los 13 y los 31 años, y no los 40 al 50 del gremio de escritores guatemaltecos autodenominados como los más jóvenes)”<sup>19</sup>.
  - Erigirse como especie de proféticos iniciados de “una nueva era de cambio y apertura”. Esta apertura es de carácter democrático hacia otros escritores, mientras no se inserten en el canon literario, contra el que se ensañan defenestrando a figuras consagradas como Asturias.

18 Véase nota anterior.

19 Nuevamente el subrayado es propio de la autora.

- Cierra con una invitación a participar en el proyecto enviando textos o con contribuciones de todo tipo, desde monetarias hasta papel.

La tenacidad por quererse diferenciar culturalmente hace que su extravagancia adquiriera un sentido propio –alternativo- que marca sus textos, y que en sus mejores expresiones fue mucho más allá del escándalo por el escándalo mismo. Una mirada retrospectiva desde ahora, ciertamente puede apreciar que algunos de esos textos resistieron dentro de un contexto de editoriales transnacionales fijadas en el mercado y de otras locales que no arriesgaron, explicándose así que ellos crearan canales propios para la impresión y distribución de sus textos.

No obstante sería arriesgado afirmar que se constituyeron como generación porque eso hubiera implicado de alguna manera institucionalizarse y actuar como grupo, e inclusive seguir a un líder del mismo. Por el contrario fueron individualidades coincidentes pero constantemente dilatándose y contrayéndose como grupo, para no caer en moldes rígidos. Su límite, conscientemente asumido, fue la protesta –no en el sentido de paso previo a la acción política-, sino que catártica y no programática más allá del campo artístico, pues no pretendían ni les interesaba dar soluciones de otro tipo.

Paralelamente hubo otras voces contemporáneas<sup>20</sup>, como la de Jessica Masaya, tema que solo me limito a señalar pues constituiría tema de estudio aparte. Desde otra perspectiva ideológica y narrativa, la escritora guatemalteca en 2010 afirma que se siente alejada de la postura anarquizante y ahistórica de los escritores asociados a la Editorial X. Masaya (2010) se describe como una voz alternativa dentro de lo alternativo, y ajena, cuando se refiere al Manifiesto:

(...) no tenían nada que ver con la guerra y el conflicto que acababa de terminar, que eran totalmente ajenos a lo que ya se había escrito, sin padres literarios, una generación espontánea. Sancarlista<sup>21</sup>, militante y admiradora del Bolo Flores, de Otto René Castillo y de Francisco Morales Santos, ya no me sentí identificada. Quise que los escritores como yo, sin recursos ni lecturas sofisticadas, también sacáramos un manifiesto. Que también nos escucharan como la otra cara de la moneda, los feos y mal vestidos. (...) ¿Quién tenía tiempo, recursos, ánimo? (...) En medio del vendaval que era mi vida entonces, decidí que debía hacerme notar también, aunque fuera solita. (s.p.)

A la par de escritores como los cercanos a la Editorial X y su Manifiesto, hubo entonces otras voces que partían desde perspectivas y actitudes menos “cínicas”,

20 Además de Jessica Masaya, podría citarse entre otros a Juan Carlos Lemus y Johanna Godoy.

21 “Sancarlista” se refiere a quien pertenece y se identifica con la Universidad de San Carlos de Guatemala, tradicionalmente de trayectoria reivindicativa de causas populares y golpeada durante la guerra por desaparición y muerte de muchos de sus miembros.

para usar la terminología de Beatriz Cortez, y todavía ligadas en parte al discurso combativo de los escritores comprometidos. Sin embargo, sería reductivo hacer una contraposición simplista o esquemática. Desde visiones no coincidentes, ambos grupos de escritores experimentaron en diferente medida y expresaron con registros experimentales propios el malestar existencial que deja un conflicto armado -se viva o no en primera persona-; el cambio de cultura que implicó la globalización, aunque fuera tercermundista; la posguerra con la violencia de todo tipo ya sin la máscara de los ideales.

En el campo cultural, y sobre todo en el caso de la llamada literatura de posguerra, como afirma Sequén-Mónchez (2003) hubo una polifonía de voces vibrantes de tonos novedosos, pero no necesariamente siempre armónicas entre sí. La Editorial X en cuanto empresa cultural *sui generis* y su Manifiesto, programático a su manera, constituyen un punto importante de referencia para el estudio del quiebre –o los quiebres- anticanónicos de la literatura guatemalteca de posguerra, independientemente de si hubo o no una generación como tal.

## Referencias

- Acevedo, A. (2003) *Las publicaciones alternativas*. En Casali, R. (Coord). *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería.
- Casali, R. (Coord) (2003a) *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería
- Casali, R. (Coord) (2003b). *Qué pasa calabaza. Preguntas comunes, respuestas y utopías en la metamorfosis de la gestión cultural independiente*. En Casali, R. (Coord) *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería
- Cortez, B. (2010). *La estética del cinismo*. Guatemala: F&G Editores
- Ferman, C. (s.f.) *Del post-trabajo a la post-literatura. Los nuevos crueles en la narrativa centroamericana reciente*. Recuperado de <http://collaborations:denison.edu.istmo/No.8/artículo/post-trabajo/html>
- Masaya, J. (2010) *De generaciones y escritores*. [Entrada de blog] Recuperado de <http://jessicamasaya.blogspot.com/2010/12/de-generaciones-y-escritores.html>
- Liano, D. (2013) *El canon literario hispanoamericano actual* En Cortez-Ortiz Wallner et al. (Ed.) *(Per)versiones de la modernidad: literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G

- Mackenbach, W. (2008). “Después de los pos-ismos. ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?” En *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas - I*. Guatemala: F&G Editores.
- Méndez de Penedo, L (2013) *Poesía y mujeres en Guatemala: Sensibilidades a contracorriente* En Albizúrez Gil-Ortiz Wallner (Ed) *Poéticas y políticas de género. Ensayos sobre imaginarios, literaturas y medios en Centroamérica*. Berlín: Tranvía
- Ortiz-Wallner, A. (2013) *Escrituras de sobrevivencia: narrativa y violencia en Guatemala*. Cortez-Ortiz Wallner et al. (Ed.) *(Per)versiones de la modernidad: literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G Editores
- Payeras, J. (2003) *Ruido de fondo*. Guatemala: Magna Terra
- Payeras, J. (2006) *Ruido de fondo*. Guatemala: Piedra Santa
- Payeras, J. (2013) Recuperado de <https://revistalunapark.wordpress.com/2013/04/08/despues-del-fin.la-x/>
- Payne, M. (Comp.) (2002) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós
- Roque-Baldovinos, R. (2013) *La ciudad y la novela centroamericana de posguerra* En Cortez-Ortiz-Wallner et al. *(Per) versiones de la modernidad: literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G Editores
- Sequén Monchez, A. (2003) *Breve panorama de la literatura guatemalteca*. En Casali, R. (Coord) *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería.