

## Panzós, escenario de memorias. Lugares, murales y performances en el siglo XXI

Rigoberto Reyes Sánchez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

### *Introducción: masacre y prácticas estéticas en Panzós*

El Municipio de Panzós, enclavado en la zona selvática del departamento de la Alta Verapaz, Guatemala, fue escenario de una cruenta masacre de mayas q'eqchi' en el marco de la guerra civil que azotó al país centroamericano entre 1960 y 1996. La masacre perpetrada por activos del ejército el 29 de mayo de 1978 dejó como saldo más de 50 campesinos indígenas muertos. Fue una masacre que, de algún modo, preludiaba la estrategia genocida que se desataría años después contra los pueblos mayas de Guatemala. Durante décadas, la población, y en especial los familiares de las víctimas, tuvieron que elaborar su duelo y preservar su memoria de forma semi-clandestina y privada debido al estigma y la persecución que podían sufrir.

En las últimas décadas, sobre todo a raíz de los procesos de exhumación en el Departamento y de la publicación del Informe "Guatemala, memoria del silencio" (1999) de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, se abrió la posibilidad de erigir lugares de memoria y realizar conmemoraciones, iniciativas que fueron impulsadas fundamentalmente por las asociaciones de familiares y viudas del municipio en red con diversos actores de dentro y fuera de Guatemala. El presente aporte se enfoca en visitar distintas prácticas artísticas y performativas que se han desarrollado en el Municipio en las últimas dos décadas, desde la perspectiva de los estudios de la "Guatemala, memoria del silencio". El término fue acuñado inicialmente por Maurice Halbwachs para referirse a todos aquellos acontecimientos del pasado que son todavía significativos para determinados grupos sociales, aun si los sujetos específicos que los recuerdan no los vivieron directamente. Esta noción ha sido clave para los estudios del pasado reciente en Latinoamérica, en especial luego del fin de las dictaduras militares y las

guerras civiles de la última mitad del siglo XX. La hipótesis es que en los trabajos de memoria que se revisarán se expresan estéticamente formas de recordar y significar lo sucedido que pueden contribuir no solo a la elaboración de un duelo público colectivo sino también a la reivindicación de la identidad cultural de la comunidad, identidad que se revela dinámica y abierta a nuevos procesos de agenciamiento político.

### *1. "Monumento para la paz y la tolerancia en Panzós". Un Lugar de memoria*

El cementerio municipal de Panzós se encuentra ubicado a las afueras de la Cabecera Municipal, a un costado de la carretera. Este camposanto destaca en el paisaje por levantarse sobre una pequeña colina en la que se hallan dispersas numerosas tumbas individuales, así como algunas tumbas colectivas construidas con cemento y protegidas con techumbres de lámina, muchas de ellas pintadas de colores vivos. En los márgenes del cementerio fueron inhumados en una tumba colectiva los restos de las víctimas de la masacre, tras el proceso de exhumación desarrollado en 1997. Entre 2002 y 2003, por iniciativa del Consorcio de Derechos Humanos se erigió sobre el sitio de entierro un monumento y una placa para preservar la memoria de lo sucedido.

El monumento consiste en una estructura de cemento de doble espiral elevada, pintada de color rojo y en cuya cara interior se encuentra un letrero en relieve que señala la intención simbólica de la estructura: "Monumento para la Paz y la Tolerancia en Panzós". A un costado incluye un pequeño mural colectivo, elaborado con el apoyo del pintor Marlon García Arriaga; el sencillo mural está dominado por el verde paisaje de la zona, dentro del que se despliegan cinco escenas simultáneas. En el margen inferior izquierdo figura un grupo de mujeres indígenas haciendo una petición ante un indolente

funcionario sentado en una silla, su cabello rubio señala la diferencia étnica, claramente la escena alude a la manifestación previa a la masacre. En el margen superior derecho aparecen una mujer y una niña frente a un militar que con un brazo les apunta con un arma larga y con el otro señala un matorral en el que se observan algunos cuerpos, probablemente esta escena alude al instante en el que se inició la masacre. En el margen inferior izquierdo se observa una mujer asistida por un hombre, al parecer más joven, probablemente en referencia a las viudas. Por último, en el margen superior

Al año siguiente, en el marco de la conmemoración de la masacre, se levantó un pedestal de cemento sobre el que fue colocada una placa de metal que busca emular un pergamino extendido en la que se hallan inscritas las siguientes palabras: “los familiares de las víctimas y sobrevivientes del genocidio dedican este monumento para la paz y la tolerancia de Panzós. Para la reflexión de las generaciones futuras y la construcción de una cultura de paz. Panzós 29 de mayo de 2004”, además se colocó una techumbre de lámina a dos aguas para proteger el monumento.



Mural del Monumento para la paz y la tolerancia.  
*Imagen tomada de García (2011: 76).*

derecho dos mujeres trabajan el campo frente a un frondoso árbol surcado por un río, en su copa un hombre y una mujer, los finados, observan la escena, una imagen en la que parece restablecerse el vínculo quebrado entre los vivos y los muertos. Es relevante señalar que en la obra se evita la representación explícita tanto del momento de la masacre como de los cadáveres, se privilegia en ella la agencialidad de las mujeres durante todo el periodo, así como lo que parecen revelaciones de un tiempo por venir.

Finalmente, el conjunto quedó compuesto por el monumento/mural, la techumbre, la placa y una cruz elaborada con rieles de ferrocarril encalados que ya se encontraba en el sitio antes de la exhumación. A través de este conjunto de elementos monumentales y arquitectónicos el sitio de entierro fue destacado y diferenciado del resto de tumbas. De este modo, se buscó dignificar el lugar de inhumación con el objeto expreso de consolidarlo como un lugar de memoria para las generaciones futuras. A pesar de dicha intencionalidad, se trata de un lugar de memoria en situación de fragilidad pues, además de encontrarse profundamente



Imagen del Monumento.

*Archivo Avihdesmi CAI, cortesía de Mariano Mez.*

deteriorado (faltan letras a la placa, fragmentos del mural han sido vandalizados con pintura), se halla en un emplazamiento alejado que solo suele ser visitado por los familiares de las víctimas en los días de muertos o en los aniversarios de la masacre, por lo que ha quedado relativamente marginado —tanto del escenario general de Panzós como de otras iniciativas de memoria local que se desarrollan en sitios más céntricos de la Cabecera Municipal. Siguiendo la noción clásica de Pierre Nora, los “lugares de la memoria” son espacios u objetos en los que se “cristaliza” o “refugia” el recuerdo de una comunidad amenazada por el peligro del olvido (Nora 2008: 19). En este sentido, los lugares de memoria solo se sostienen si son reconocidos como tales por la sociedad a la que buscan apelar. Los “lugares de la memoria” no solo son espacios en los que se busca recordar algún suceso histórico, son también “signos de reconocimiento y pertenencia” (2008: 245); sin embargo, no todos los lugares erigidos con este propósito logran consolidarse como tales, algunos caen en el olvido o son arrasados por las fuerzas de la historia. En tal sentido, el monumento de Panzós puede definirse como un lugar de memoria tanto por sus intenciones como por sus efectos, sin embargo, la comunidad que lo

reconoce y sostiene es pequeña y precaria; en contraste, para un importante sector de la población local este espacio carece de significado o es incluso desconocido. Este fenómeno de indiferencia u olvido social ocurre en muchos otros lugares erigidos para preservar el doloroso recuerdo de la guerra y el genocidio en Guatemala. Tal abrumador olvido no parece ser un efecto “natural” del paso del tiempo ni de la consecuente pérdida de relevancia social del pasado, por el contrario, se trata de un “olvido impuesto” creado activamente en primera instancia por el propio Estado guatemalteco, en alianza con distintos grupos de poder, que requieren de la amnesia social para permanecer impunes y mantener el orden establecido tras el fin de la guerra.

*2. “Tzuultaqá: tierra y valle, alto y bajo, mujer y hombre, bueno y malo, los opuestos que sostienen el universo”. Historia-paisaje, arte testimonial y memoria cultural en un mural colaborativo*

El extenso mural captado en la fotografía fue elaborado por decenas de habitantes de Panzós entre el 27 de junio y el 8 de julio de 2010, sobre un muro de 15 metros de largo por 4 de alto, en el interior del Salón Municipal de Panzós, aledaño al Parque Central. La



Mural en el Salón Municipal de Panzós.  
Tomado de EARTAP (2010: en línea)

obra se llama “Tzuultaq’a: Tierra y valle, alto y bajo, mujer y hombre, bueno y malo. Los opuestos que sostienen el universo”, aunque el nombre no lo indique con claridad, este es un trabajo que fue realizado para preservar la memoria de la masacre de 1978 y fue elaborado por iniciativa de un par de integrantes del Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial (ECAP) bajo la coordinación de tres profesoras provenientes de la Escuela de Arte y Taller Abierto de Perquin (EARTAP) radicada en el departamento de Morazán, en el vecino país de El Salvador.

Antes de emprender una descripción artística de este trabajo es preciso describir las condiciones que lo hicieron posible, y sobre todo en lo que Walter Benjamin llama su “proceso de producción”: para el filósofo alemán lo auténticamente político de una obra de arte no radica en lo que ella representa sino en la técnica o las estrategias a través de las cuales se produce y despliega. Dicho de otro modo, la manera en que se produce y se pone en circulación una obra está cargada de política y lo más radical que puede hacer un artista es elaborar estrategias innovadoras para la socialización y la democratización del arte, cuyo nivel más elevado sería “suprimir la oposición entre el ejecutante y el oyente y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido” (Benjamin 2004: 44). Poner atención en estos aspectos es especialmente importante para valorar la dimensión política del mural colaborativo que nos interesa.

Como se ha mencionado anteriormente, en Panzós laboran diversas organizaciones con presencia local, regional, nacional o internacional, entre ellas se encuentra el ECAP, organización que además de apoyar desde la perspectiva de la psicología social ha alentado iniciativas de memoria locales.

En 2006, uno de los integrantes de ECAP, Franc Kernjak, se puso en contacto con el personal de la Escuela de Arte y Taller Abierto de Perquin para sumarse a la iniciativa de “muros de esperanza”, un proyecto de muralismo de memoria que el taller inició en 2005 en El Mozote, una aldea de El Salvador en la que el ejército perpetró una serie de cruentas masacres contra la población civil en diciembre de 1981. El proyecto de EARTAP consiste en realizar murales colaborativos, una estrategia de trabajo que recupera la rica tradición latinoamericana del arte público, para aplicarla a contextos de posguerra o postdictatoriales. Su objetivo es establecer puentes entre comunidades que han experimentado diversas formas de violencia, para ello recurren al arte público al que conciben como una herramienta para generar encuentros y para activar procesos de recuperación de la memoria histórica. La organización que se sostiene sobre todo gracias a donativos internacionales ha realizado murales en comunidades de postconflicto en países como Colombia, El Salvador y México.

Tras algunas colaboraciones entre ECAP y la Escuela de Arte en Guatemala, se propuso un nuevo proyecto de mural en Panzós por iniciativa de dos integrantes del Equipo de Estudios Comunitarios junto con un nutrido grupo de residentes del Municipio. El proceso comenzó con un foro informativo en la Cabecera Municipal, posteriormente se impartieron una serie de talleres en donde las y los participantes decidieron la forma y la urdimbre de significados del futuro mural. Además de la asistencia de jóvenes y profesores de las escuelas aledañas, la participación de mujeres y sobrevivientes de la masacre fue muy importante —se destacaron las de María Tut y María Maquin, nieta de Mamá Maquín, ambas figuras

importantes de Avihdesmi CAI (Mez 2020: entrevista personal).

Tras días de tomas de decisiones y bocetaje, el 30 de junio comenzó la elaboración del mural en el que participaron alrededor de 75 personas. La labor se desarrolló a través de pequeños equipos que se encargaron de tramos específicos del muro, esto permitió un trabajo sincrónico y detallado en el que cada elemento fue cuidadosamente elaborado según las destrezas técnicas de cada grupo, pero con respeto de ciertas líneas estéticas. Un ejemplo de este trabajo esmerado fue la importancia que un grupo de mujeres le dio a la confección de la “cuadrilla” o marco decorativo del mural, el cual, inspirado en los diseños densamente codificados de los huipiles y cortes de la región, quedó integrado por figuras geométricas y animales mirando al Este: punto en el que sale el sol

grupo, dotando de símbolos, imágenes, información y prácticas que se consideran vitales para una comunidad (Assmann 2010: 43). Como en un código colonial, el mural resultante cuenta un relato a través de escenas que se despliegan dentro de un imponente panorama dominado por grandes montañas y valles que dan nombre a la obra. Más que un elemento contextual, en este caso el paisaje es el centro alegórico de la composición, se trata del Tzuultaq’a: el dios cerro-valle que organiza el mundo de la experiencia individual y que da sentido a la historia: para la cosmopercepción q’eqchi’ el paisaje es el ordenador del tiempo, de ahí su omnipresencia en el mural, el tzuultaq’a es la trama viva en la que se tejen las escenas de la historia. Así la obra representa un relato visual que debe ser leído de derecha a izquierda y en cuyo centro se halla la imagen de Mamá Maquín, líder maya asesinada en la



Maria Bá, Teresa, Margarita pintando la cuadrilla.  
*Imagen tomada de EARTAP (2010: en línea)*

y representa la esperanza, una orientación idéntica a la que tradicionalmente tienen las figuras en su vestimenta (EARTAP 2010: en línea).

Este ejemplo sirve para señalar que el mural no solo sirvió para recordar a las víctimas de la masacre, sino que operó como un artefacto para desplegar la historia de largo aliento y con ella la memoria cultural de la región, entendida como aquella que se hunde en las raíces históricas de un

masacre de 1978, quien figura en una suerte de retorno salvífico, cargando en su mano derecha una cesta rebosante de maíces criollos y en su izquierda un documento, una demanda escrita, junto a sus pies una ofrenda con velas y copal abre el paso de un río de arcoíris.

A pesar de que este mural produjo un acontecimiento memorístico importante, pues sirvió como catalizador de recuerdos e interpretaciones del pasado y el futuro, en la



Mamá Maquín al centro del mural.  
 Imagen tomada de EARTAP (2010: en línea).

actualidad la obra parece haber caído en el olvido, incluso miembros de organizaciones locales desconocen su existencia. Ello se debe en buena medida a que el mural, que ha sido preservado, se encuentra en un espacio propiedad de la Municipalidad y por lo tanto no es de libre acceso, salvo en eventos públicos. Esta ubicación lo conserva en un terreno ambiguo, pues al mismo tiempo se encuentra oculto y resguardado, lo cual garantiza quizá su permanencia, pero al costo de perder la relación con la comunidad para la que fue realizado. Lo que es seguro es que mientras permanezca su presencia física existe la posibilidad de un reencuentro y con él quizá un “retorno” de fuerzas mnemónicas.

Esta invisibilidad local contrasta con la abundante cantidad de imágenes disponibles globalmente a través del sitio web y las redes sociodigitales de la Escuela de Arte y Taller Abierto de Perquin. Son entonces las imágenes virtuales del mural localmente desapercibido las que dan constancia de este trabajo de memoria que, al insertarse y mimetizarse con el resto de los murales realizados por la EARTAP, adquieren un nuevo marco de significación que coloca a la obra dentro de la narrativa global de los procesos de transición, cultura de paz y defensa de los derechos humanos. Este fenómeno produce un efecto paradójico pues por un lado vuelve globalmente visible el suceso, pero por el otro corre el riesgo de

perder su especificidad al insertarse en una saturada narrativa global de procesos de transición política.

### 3. “Festivales Solidarios”. *Artivismo y cuerpos celebratorios en las conmemoraciones*

Todo cambio generacional implica un riesgo para la memoria colectiva, como observa Yosef Yerushalmi (1998), un pueblo olvida cuando la generación poseedora del pasado no logra transmitirlo significativamente a la siguiente (1998: 17). Por otro lado, el cambio generacional abre también la posibilidad del surgimiento de nuevas formas de comprender el pasado que pueden dotar de vitalidad e intensidad a sucesos que parecían hallarse rumbo al olvido social. Estas nuevas prácticas de conmemoración suelen ser activadas por personas que no vivieron lo sucedido pero que de algún modo les resulta significativo. Tal ha sido el caso de la incursión del colectivo artístico Festivales Solidarios en Panzós, una organización fundada en 2012 por un grupo de jóvenes a raíz de la persecución, criminalización y prisión política de estudiantes tras la masacre del 4 de octubre en Tonicapán.

Festivales Solidarios es un pequeño grupo de artistas callejeros que se enfoca a acompañar y dar visibilidad a diversas causas, en particular aquellas relacionadas con la prisión política, la lucha contra los proyectos

extractivistas y, más recientemente, la preservación de las memorias de la guerra desde la perspectiva de las víctimas civiles. Su estrategia de acción está basada en la vinculación con distintas organizaciones sociales y agrupaciones artísticas con quienes construyen intervenciones lúdicas, de mediación y de comunicación estratégica tanto en redes sociales como en el espacio público a través de carteles, mantas, talleres o los así llamados “Festivales”, que suelen ser eventos masivos celebrados en plazas públicas en los que convergen artes plásticas, escénicas, música y artes circenses. El arte, según Lucia Ixchú (feminista maya k'iche, originaria de Totonicapán e integrante de la organización) “es una herramienta política que nos permite hacer tejido social” (2020: entrevista personal), por ello lo han elegido como su principal herramienta de trabajo.

En 2017, el equipo de Festivales Solidarios acompañó al movimiento por la libertad de Abelino Chuc Caal, un líder q'eqchí defensor del territorio, detenido arbitrariamente en el departamento de Carchá, Alta Verapaz el 4 de febrero de ese año. El acompañamiento activista de Festivales Solidarios se desarrolló en sus dos frentes; por un lado, a través de difusión del caso en diversas plataformas digitales y por otro, en acciones localizadas en territorios específicos, desde El Estor hasta Panzós, territorio en el que también era conocido Abelino gracias a su labor en la Fundación Guillermo Toriello. Este viaje un tanto azaroso posibilitó la vinculación de Festivales Solidarios con organizaciones de Panzós como Avihdesmi-CAI, el Comité de Unidad Campesina y el propio ECAP, con el fin de participar en los actos de conmemoración de la masacre del 78. Para Lucía Ixchú estos itinerarios que les han llevado de acompañar luchas actuales a acoplarse a prácticas de memoria relacionadas con la guerra son efectivamente fortuitos, pero de ningún modo excepcionales, pues “las comunidades que sufrieron el despojo del territorio durante los años de las masacres y el genocidio, luego fueron presas del extractivismo y el monocultivo” (2020, entrevista personal).

Así, Festivales Solidarios participó en las conmemoraciones de la masacre de Panzós entre los años 2017 y 2019. Tradicionalmente, los actos de conmemoración organizados por AVIHDESMI CAI y el “Comité de la

Masacre de Panzós 28 de mayo 78 Mamá Maquín” consisten en una multitudinaria caminata que emula la realizada por las y los manifestantes en 1978 desde el barrio de La Soledad hasta la Cabecera de Panzós, a lo largo de la cual se portan pancartas con los nombres de las organizaciones y las exigencias del momento, finalmente en el Parque se suele realizar un ritual en memoria de los caídos y se pronuncian algunos discursos.

La participación de Festivales Solidarios ha transformado esta práctica conmemorativa, pues sus intervenciones están articuladas por actos festivos, carnavalescos o circenses que no evocan o simbolizan el pasado, sino que, al desarrollarse en el escenario de Panzós, adquieren una suerte de “aura memorística”. ¿Qué tipo de actos desarrolla Festivales Solidarios? varían año con año, pero parten de la elaboración de coloridos carteles impresos en hojas o lonas, y suelen incluir acrobacias con zancos a cargo de Awineleb, una agrupación proveniente de la vecina aldea de Sepur Zarco, música acompañada de comparsa o batucada, así como actos circenses como la danza aérea, los malabares y espectáculos con fuego, además aprovechan este espacio de visibilidad para posicionar demandas contemporáneas. Es importante precisar que la participación de Festivales Solidarios es acordada con las organizaciones locales o responde a invitación directa y se ubica siempre en la retaguardia de la caminata encabezada por las sobrevivientes, por la tarde; mientras que por la noche es cuando se presentan los actos artísticos y circenses en el Parque Central de Panzós frente a un público mayoritariamente conformado por mujeres y niños.

Como ya se mencionó, la participación de Festivales Solidarios ha problematizado y transformado la forma y el sentido de conmemorar la masacre en Panzós. Desde luego, no es que hasta 2017 las prácticas conmemorativas hayan permanecido estables pues la memoria pública se performa y, en ese sentido, se reelabora constantemente (Counsell 2009). Sin embargo, la incursión de Festivales Solidarios señala la emergencia de nuevas visiones y prácticas de memoria impulsadas por una generación que no vivió



**CAMINATA CONMEMORATIVA**  
**29 DE MAYO, 7 am.**  
**DESDE BARRIO LA SOLEDAD AL CENTRO DEL PANZÓS**



Imágenes de la participación de Festivales Solidarios en los aniversarios 39, 40 y 41 de la masacre de Panzós.

*Cortesía de Festivales Solidarios.*

directamente la masacre pero que se siente ligada emocional, familiar y/o políticamente a ella; un fenómeno de transición que en otras latitudes se ha denominado postmemoria para enfatizar el paso de las comunidades que recuerdan directamente los hechos a otras que conocen el pasado gracias a distintos medios de transmisión (Hirsch 2019). ¿Qué tienen de distinto las performances de memoria de Festivales Solidarios? En primera instancia, en estricto sentido no suelen referirse a lo sucedido, sino que se desarrollan en el marco simbólico, político y afectivo que se produce en los aniversarios; por otro lado, operan a través de acciones situadas o locales, pero también despliegan sus actividades en distintas plataformas digitales como Facebook y Medium<sup>1</sup>, lo que les permite poner en circulación global registros visuales y escritos. Finalmente, se encuentra quizá el elemento más distintivo y acaso desconcertante de su estrategia:

recurren a prácticas lúdicas y festivas para intervenir en eventos que tradicionalmente son solemnes debido a las atrocidades que evocan. En vez de actos de recogimiento, duelo, lamento o indignación iracunda, su performance es protagonizado por cuerpos celebratorios o carnavalescos, para Lucía Ixchiú se trata de una maniobra política conscientemente desarrollada por el colectivo con el fin de:

[...] celebrar la vida, uno de los principios decolonizadores de los que partimos es luchar desde la alegría, porque ha habido algo que ha calado en el inconsciente colectivo y se ha naturalizado en el movimiento social, esto es luchar a través de la culpa, del sufrimiento, a partir de todas estas imposiciones coloniales y religiosas [...] también el militarismo ha cooptado nuestros cuerpos y sus movimientos, por ello la alegría y el movimiento son un principio de nuestra forma de lucha (2020: entrevista personal)

<sup>1</sup> La cuenta de Facebook de Festivales Solidarios es <https://www.facebook.com/festivalesgt/>, mientras que la de Medium es: <https://medium.com/@festivalesolidarios>.

Como es patente en esta interpretación, el tono festivo de estas prácticas no está acompañado de un proceso de despolitización del recuerdo. Por el contrario, la memoria de la masacre sirve de marco o escenario para posicionar luchas marcopolíticas — las demandas de justicia y reparación, la defensa del territorio y la liberación de presos políticos— y micropolíticas —la reivindicación de la alegría como forma de “descolonización” y “desmilitarización” de los cuerpos. Luchas que son elaboradas en un diálogo intergeneracional con las organizaciones de víctimas, lo que evita que el encuentro entre distintas maneras de recordar produzca conflictos o diferendos.

#### 4. Comentario de cierre: una comunidad de memoria a contrapelo

A lo largo de las últimas dos décadas, distintos grupos han encontrado en el arte y la *performance* vías para preservar y transmitir la memoria de la masacre de 1978. Ante la indolencia del Estado y el acechante olvido social, han sido un puñado de organizaciones las que han emprendido dicha tarea. Estos grupos se han convertido en una “comunidad de memoria” local, pero articulada con redes regionales e internacionales. Las agrupaciones emprenden sus trabajos de memoria a contracorriente no solo de las políticas estatales sino de la propia dinámica local, pues cabe destacar que la guerra también dividió a los habitantes de Panzós, por lo que en el departamento residen también personas vinculadas o beneficiadas por los militares, finqueros y otros grupos contrainsurgentes. Sumado a ello, en los últimos años el escenario de Panzós se ha visto enrarecido por la aparición de un nuevo actor en la región: el narcotraficante, cuya presencia ha trastocado el espacio público.

En un escenario así, ¿por qué esta comunidad se empeña en emprender trabajos de memoria colectiva? En primera instancia, se encuentra la motivación afectivo-política de recordar a los finados y de dignificar sus vidas públicamente; en segunda instancia, se hallan las demandas al Estado en materia de justicia y reparación del daño. A partir de estos elementos se despliegan otras funciones políticas del pasado recordado: rememorar no solo la masacre en sí sino las motivaciones de los manifestantes, permite

a estas organizaciones esgrimir y dotar de mayor legitimidad antiguas y nuevas causas políticas. Finalmente, al recordar la destrucción étnica que produjo la guerra, las organizaciones pueden articular este fragmento del pasado a una larga historia de despojo y lucha de los pueblos indígenas en el valle del Polochic o, dicho de otro modo, las conmemoraciones de la masacre operan como espacios de visibilización y reconfiguración de la memoria cultural y la identidad q'eqchi.

Por último, es importante mencionar la compleja relación que hay entre memoria y olvido en los trabajos artísticos revisados. En todos ellos hay una intencionalidad de olvidar los detalles de la masacre, no se obsesionan con representar la destrucción de los cuerpos; en cambio, se enfocan en rearmar la continuidad entre el pasado y el futuro de la comunidad. En alguna medida, en estas obras y *performances*, la obsesión por las atrocidades de la masacre entra en un suspenso (no desaparece) que permite destapar nuevas visiones de futuro que no están determinadas o atadas al peso del trauma colectivo. Así, por un lado, el mural colaborativo se puede leer como un ensayo para elaborar una historia de largo aliento de la comunidad, mientras que las intervenciones de Festivales Solidarios aparecen como momentos de “suspensión” del trauma que habilitan, quizá, un espacio liberador de potencias creativas y políticas.

#### Referencias

- Assmann, A. (2010): “Re-farming memory. Between individual and collective forms of constructing the past”, en K. Tilmans, F. Van Vree y J. Winter (eds.). *Performing the past. Memory, history, and identity in modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 35-50.
- Benjamin, W. (2004): *El autor como productor*, México, México: Itaca.
- Counsell, C. (2009): “Introduction”, en C. Counsell y R. Mock (eds.). *Performance, embodiment and cultural memory*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1-15.
- EARTAP (2010): *TZUULTAQ'Á Tierra y Valle, Alto y Bajo, Mujer y Hombre Bueno y Malo Los Opuestos que Sostienen el Universo*, en: <http://www.wallsofhope.org/english-tzuultaqa-earth-and-valley-high-and-low-woman-and-man-good-and-evil-the-opposites-that-hold->

- the-universe/ (Acceso en 27/01/2022).
- García, M. (2011): *Exposición. Panzós, 33 años después (1978-2011), Catálogo*, Ciudad de Guatemala: FLACSO Guatemala-Rights Action.
- Hobsbawm, M. (2006): "Memoria colectiva y memoria histórica", en *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, 69.
- Hirsch, M. (2019): *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid: Carpe Noctem.
- Nora, P. (2008): *Les lieux des mémoire*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- Yerushalmi, Y. (1998): "Reflexiones sobre el olvido", en Yerushalmi et. al., *Usos del olvido*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 16-23.