
DE MÁRTIRES DE LA REVOLUCIÓN A VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA
COLONIAL. MEMORIAS DE LA MASACRE DE PANZÓS
(GUATEMALA, 1978) EN LA LÍRICA Y EL CUENTO

* * *

*FROM MARTYRS OF THE REVOLUTION TO VICTIMS OF COLONIAL
VIOLENCE. MEMORIES OF THE PANZÓS MASSACRE
(GUATEMALA, 1978) IN LYRICS AND SHORT STORIES*

Rigoberto Reyes Sánchez¹

Sección: Artículos

Recibido: 14/05/25

Aceptado: 10/06/25

Publicado: 30/06/25

Resumen

El presente aporte examina las distintas formas en que ha sido representada la masacre de Panzós, perpetrada por el ejército guatemalteco contra campesinos indígenas el 29 de mayo de 1978, en el contexto de la guerra interna guatemalteca. En particular, el artículo analiza las maneras cambiantes en que diversos registros literarios han nombrado o interpretado a las personas asesinadas durante la matanza, quienes han sido denominadas héroes, mártires y, más recientemente, víctimas de la violencia colonial. Sostenemos que el análisis de estas representaciones literarias constituye una vía privilegiada para observar las transformaciones en la elaboración cultural de la memoria colectiva de esta masacre y, en general, del período de guerra en Guatemala.

Palabras clave: memoria colectiva, mayas, Guatemala, Guerra, poesía.

¹Profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Correo electrónico: rigobertoreyess@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-4536-6423>

Abstract

This contribution examines the various ways in which the Panzós massacre—carried out by the Guatemalan army against Indigenous peasants on May 29, 1978—has been represented, within the context of Guatemala’s internal armed conflict. In particular, the article analyzes the shifting ways in which different literary registers have named or interpreted those killed in the massacre, who have been referred to as heroes, martyrs, and, more recently, as victims of colonial violence. We argue that analyzing these literary representations offers a privileged lens through which to observe the transformations in the cultural construction of the collective memory of this massacre and, more broadly, of the war period in Guatemala.

Key words: Collective memory, Mayas, Guatemala, War, Poetry.

Sobre la masacre de Panzós

El golpe de Estado de 1954 contra el gobierno de Jacobo Árbenz Guzmán marcó el fin del periodo “revolucionario” en Guatemala y dio inicio a un proceso de militarización y polarización política que, a comienzos de la década de 1960, desembocó en una guerra civil entre las fuerzas del Estado y un conjunto de organizaciones guerrilleras (primero las FAR —Fuerzas Armadas Rebeldes—, más tarde el EGP —Ejército Guerrillero de los Pobres— y, finalmente, la URNG —Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca—). Pronto, el conflicto se intensificó e involucró a diversos sectores no armados de la población, entre los que destacaron los sindicatos, las organizaciones estudiantiles y, de manera paulatina, los grupos religiosos y campesinos.

A finales de los años setenta, los campesinos mayas del pequeño municipio de Panzós (departamento de Alta Verapaz), vinculados a diversas organizaciones políticas y miembros del recientemente formado Comité de Unidad Campesina, habían logrado articular un vigoroso movimiento por la tenencia de la tierra que ganaba cada vez más adeptos. Para 1978, el contexto parecía propicio para ejercer presión ante las autoridades municipales y el INTA (Instituto Nacional de Transformación Agraria). Por ello, ante un nuevo conflicto por el despojo de tierras, un nutrido grupo de campesinos organizados decidió manifestarse frente a la sede municipal para hacer oír sus demandas. La noche del 28 de mayo comenzaron los preparativos con la realización de un ritual político: los manifestantes celebraron un mayejak, ceremonia que las comunidades han utilizado históricamente para expulsar presencias malignas de las tierras mayas (FAFG, 1998, p. 16).

Al día siguiente, muy temprano, se dirigieron a la cabecera municipal. Se trataba de un contingente de entre 500 y 700 personas, compuesto por ancianos, hombres, mujeres y niños provenientes de las aldeas Cahaboncito, Semococh, Rubetzul, Canguachá, Sepacay, finca Moyagua y del barrio La Soledad (CEH, 1999, p. 16). Muchos de ellos portaban simbólicamente sus instrumentos de trabajo, como machetes y palos. Al arribar a la plaza, encontraron que esta se hallaba custodiada por soldados de la Zona Militar de Zacapa. Había efectivos armados en el techo y la entrada de la sede municipal, otros estaban apostados en la techumbre de la iglesia, así como en las calles aledañas. El ambiente se tornó tenso: algunos campesinos agitaban sus banderas o blandían al aire sus herramientas de labranza; unos pocos exhibían los filos de sus machetes, embadurnados ritualmente con sangre de gallina; mientras que un grupo de mujeres y niños “llevaban cal y chile en las manos para tirar a los soldados” (FAFG, 1998, p. 17).

Al frente de la manifestación los ánimos se caldearon. No se sabe con precisión cómo comenzó la masacre, pero tras un forcejeo entre mujeres y militares, el destacamento abrió fuego sobre la multitud. La ráfaga fue breve pero letal. Así lo recordó una sobreviviente:

A mí me sorprendió mucho porque no teníamos mucho tiempo de haber llegado. Mi abuela iba a pedir un favor. Dijo que quería hablarle al Señor Alcalde. Pero, no le respondieron bien, le contestaron: ¿qué querés? Sólo quería hablarle, pedirle un gran favor. A pedirle ayuda, un pedacito de tierra (...) Ellos contestaron: Allá están sus tierras. Allá en el campo santo. Los soldados dijeron eso, entonces ya no dijo nada mi abuelita y allí fue donde abrieron fuego a la cuenta de tres, uno, dos tres, allí abrieron fuego y quedé sorprendida a ver la gente morir. (FAFG, 1998, p.18)

Según los estudios realizados por la Fundación de Antropología Forense de Guatemala, en el parque murieron alrededor de 34 personas, además de decenas más que perdieron la vida posteriormente a causa de heridas de bala o ahogadas en el río Polochic al intentar huir. Más tarde, los cuerpos fueron recogidos del parque y arrojados a un camión de carga que los trasladó a un costado del cementerio municipal, donde se cavó una fosa común en la que fueron depositados los cadáveres. Todo esto se llevó a cabo con el apoyo de los finqueros de la zona, quienes facilitaron una pala mecánica para excavar la fosa. Esa noche, y durante las semanas siguientes, se implantó en Panzós un virtual estado de excepción, pues la comunidad fue cercada y controlada por alrededor de 800 kaibiles y rangers comandados por el coronel Valerio Cienfuegos (El Imparcial, 2 de junio de 1978), disolviéndose los poderes civiles y cancelándose el uso del espacio público (FAFG, 1998, p. 19). Las torturas, desapariciones y asesinatos selectivos por parte del ejército y escuadrones de la muerte asolaron la región durante un largo tiempo.

Esta masacre produjo un impacto profundo en la sociedad guatemalteca, sobre todo entre distintos sectores de izquierda, progresistas y religiosos. Si bien es cierto que ya se habían registrado otras masacres en años anteriores, esta fue particularmente masiva, brutal y pública, por lo que recibió una importante atención mediática nacional e internacional. Además, movilizó a la sociedad guatemalteca que organizó protestas multitudinarias en la capital. A la luz del desarrollo posterior de la guerra, esta masacre parece una suerte de preludio de la política de exterminio y tierra arrasada desatada años después por Efraín Ríos Montt. Por ello, la masacre de Panzós ocupa un lugar central en la memoria colectiva de la guerra guatemalteca, aunque su significado es plural y se ha ido transformando con el transcurrir del tiempo como se verá en los siguientes apartados con el estudio de la lírica y el cuento.

Literatura y memoria

Las primeras prácticas de memoria en torno a la masacre de Panzós fueron impulsadas por las organizaciones de izquierda revolucionaria, por lo que solían tener un marcado tono heroico. En aquellos años esta atrocidad no *podía* interpretarse como una derrota o una crisis de derechos humanos, sino que *debía* asimilarse como un aliciente para proseguir en el camino de la revolución. Tal

interpretación se hallaba plasmada insistentemente en los desplegados, comunicados, publicaciones y creaciones literarias emitidas por las organizaciones y sus simpatizantes en los meses y años siguientes a la masacre².

Probablemente fue en las manifestaciones líricas (poesía, canto y prosa poética) en donde se expresó con mayor consistencia lo que podríamos llamar una *memoria elegíaca* de la masacre, por su tono de lamento y reivindicación. Por ello, la poesía y la música son una rica fuente para el estudio de las primeras elaboraciones simbólicas de la masacre y, en específico, de los muertos. A través del estudio de los recursos y figuras poéticas de estas composiciones se puede acceder no sólo a las posturas políticas de las organizaciones y autores sino también a lo que Enzo Traverso ha denominado el "el paisaje mental y emocional de la izquierda" (Traverso, 2017, p.16)³.

En lo que sigue se examinarán poemas y canciones populares escritos por militantes y simpatizantes de diversas organizaciones de izquierda en torno a lo sucedido en Panzós, con el objetivo primordial de explorar la dimensión subjetiva y sensible del discurso de memoria impulsado por la izquierda, en particular por la izquierda revolucionaria, durante los primeros meses y años que siguieron a la masacre. Posteriormente se analizarán creaciones elaboradas también por autores comprometidos políticamente pero que ofrecen una visión más matizada y compleja de la masacre, en particular en momentos históricos en los que la revolución parecía ya derrotada o imposible.

Antes de comenzar, es preciso señalar algunas particularidades del corpus. La mayoría de los poemas y canciones recabados fueron escritos entre 1978 y 1981, y difundidos a través de desplegados periodísticos, publicaciones de las organizaciones, mantas utilizadas en movilizaciones y panfletos distribuidos de mano en mano. Por lo general, se trata de composiciones anónimas o firmadas por las propias organizaciones, por lo que puede asumirse que, más que productos de una inspiración individual, constituyen recursos que formaban parte del repertorio de prácticas estéticas concebidas por militantes y simpatizantes de distintas agrupaciones para sensibilizar y tomar posición frente a los sucesos de actualidad.

En aquel período, para la mayoría de las organizaciones de izquierda revolucionaria latinoamericanas el arte era una herramienta poderosa para la

² En 1979 el Centro de Investigaciones de Historia Social (CEIHS) recopiló los comunicados y desplegados periodísticos emitidos por decenas de organizaciones sindicales, campesinas, estudiantiles y religiosas. Los documentos pueden consultarse en (CEIHS, 1979).

³ En otra investigación (2016) en la que explora la manera en que las derrotas de la izquierda son retratadas a través del cine, el historiador italiano sostiene que estas prácticas estéticas permiten acceder a la dimensión subjetiva del pasado, pues en ellas no se busca describir lo que realmente pasó, sino transmitir una experiencia subjetiva del tiempo pretérito. Ellas son abordadas por Traverso como barómetros de la conciencia de la izquierda que le permiten escudriñar en los dilemas que ésta ha tenido en lo tocante a la manera de abordar sus propias derrotas. Sin duda, la poesía escrita por artistas u organizaciones políticamente comprometidos también puede abrir esa rendija al paisaje mental y emocional de la izquierda ante las atrocidades.

difusión de ideas y la propaganda política: el arte, siguiendo los postulados comunes de la teoría estética marxista, debía estar al servicio de la causa. Desde luego, había distintas corrientes, desde las más ortodoxas que consideraban al arte un simple dispositivo de propaganda que debía reflejar la realidad del pueblo al estilo del realismo socialista soviético, hasta las expresiones más vanguardistas y experimentales en la senda del constructivismo ruso, el surrealismo de Bretón o el cine de Dziga Vertov, pasando por las posturas maoístas para las que el arte y la cultura debían ser un frente primordial en la lucha revolucionaria entendida como una revolución cultural⁴ o la muy influyente figura romántica del guerrillero-poeta guevarista⁵ o sandinista.

Este artículo cierra con el análisis de dos composiciones que desestabilizan la regularidad discursiva observable en el corpus antes señalado, por un lado, se explora una extensa composición lírica del poeta Edwin Cifuentes publicada en 1992 y por otro una densa minificción del escritor José Barnoya García aparecida en 1984 en un libro significativamente titulado *Panzós y otras historias*. En ambos trabajos, cuyos autores también eran simpatizantes de la izquierda, se observa la *emergencia* de una interpretación de la masacre más compleja y cargada de matices que introduce una discontinuidad con respecto a los escritos precedentes. El examen de estas dos piezas atípicas y tardías, así como de otra más reciente de la hondureña Helen Umaña, permite formular preguntas e interpretaciones críticas en torno al repertorio cultural del que disponían las organizaciones de izquierda para asimilar y simbolizar la masacre de Panzós, así como sus paulatinas transformaciones.

Elegía y Épica. Las primeras composiciones

Dos días después de la masacre algunas agrupaciones religiosas organizaron una misa en honor de los muertos, celebrada en una iglesia del centro de la Ciudad de Guatemala. Alrededor de 1000 miembros indígenas del Comité de Unidad Campesina (CUC) -una organización con raíces cristianas y dirigencias mayas estrechamente vinculada al EGP (Grandin, 2007, p.346)- abarrotaron el recinto para honrar a los caídos. Esa misma noche, según relata Greg Grandin (2007,

⁴ Una de las expresiones más claras de esta perspectiva en América Latina fue la intensa actividad cultural que desarrolló el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso entre sus militantes, sobre todo al interior de los centros penitenciarios.

⁵ Algunos poetas comprometidos que se pueden destacar en este período son el argentino Juan Gelman, en particular por sus composiciones épicas dedicadas a los revolucionarios cubanos en los años sesenta, cuando militaba en las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) argentinas. En Centroamérica esta sensibilidad poético-política tuvo representantes destacados como Otto René Castillo, militante de las FAR guatemaltecas asesinado por el ejército en 1967, el sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal y militante del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) o el poeta salvadoreño Roque Dalton, militante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), juzgado y ajusticiado por sus compañeros de lucha en 1975, entre otros.

p.275), un miembro anónimo del CUC escribió un corrido titulado “Las cien flores” en honor a los caídos, una canción que con el tiempo se ha convertido en una de las composiciones musicales más reconocidas de la CUC. Este corrido escrito y cantado al estilo de los populares corridos mexicanos que relataban historias heroicas de revolucionarios y forajidos⁶, fue probablemente la primera composición lírica escrita en memoria de los campesinos asesinados y también una de las que más ha perdurado. Este corrido narra de manera concisa los acontecimientos, incorporando elementos contextuales y esbozando características tanto de los perpetradores como de las víctimas:

El 29 de mayo
mataron cien inocentes
la sangre corrió a torrentes
en el parque de Panzós.
Los patrones y soldados
cayeron como fieras
sobre humildes campesinos
que reclamaban la tierra.
Hombres, niños y mujeres
600 gentes bajaron
con paz en el corazón
con el derecho en la mano.
Entraron juntos al parque
la trampa estaba tendida
todita la autoridad
estaba bien escondida.
Los campesinos intentan
el diálogo comenzar
con el rico cabecilla
y el capitán militar.
La respuesta que reciben
son los primeros disparos
contra pechos campesinos
que caen atravesados.

⁶ Vale resaltar que este tipo de música popular mexicana tenía un lugar importante en el universo cultural popular guatemalteco. Asimismo, es de destacar que esta variante politizada del corrido también se encontraba presente en el repertorio cultural de la izquierda gracias a composiciones como las de la cantautora Judith Reyes quien en 1977 editó el disco *Canción al guerrillero* que incluía un corrido en honor de los guerrilleros guatemaltecos en el que se ensalzaba la decisión de lanzarse al combate “para vencer o para morir”. Asimismo, es relevante considerar que hacia finales de los setenta, en particular entre la izquierda universitaria guatemalteca, la música ocupaba un lugar destacado en la formación de identidades políticas, como lo muestra Virgilio Álvarez Aragón en su estudio sobre la relevancia de la música para las organizaciones estudiantiles como la AEU -Asociación de Estudiantes Universitarios- de la Universidad de San Carlos (Álvarez, 2014, p. 166-188).

La sangre de los caídos
enciende a los más dispuestos
que se lanzan decididos
a enfrentar a los soldados.
Caen hombres, caen niños,
mujeres en la masacre
el parque de ha convertido
en grande río de sangre.
(CUC, 2008, en línea)

El relato se ajusta a la información disponible durante los primeros días tras la masacre, destacando una cantidad simbólica de muertos (100) que si bien no calza con la cifra real sí ofrece una idea de la masividad de las muertes. El 100 es un número simbólico que volverá a aparecer en composiciones posteriores. Resulta significativo el retrato colectivo que se ofrece de las víctimas las cuales son caracterizadas como hombres, mujeres y niños campesinos, inocentes, pacíficos y apegados al derecho, que, tras el inicio del ataque por parte de los militares intentaron reaccionar, pero cayeron abatidos. Este retrato colectivo contrasta con el que intentaba difundir el estado en esos días según el cual los campesinos eran violentos y fueron los iniciadores de un enfrentamiento en el que los militares tuvieron que actuar en legítima defensa.

Por otro lado, es de resaltar que a pesar de que el CUC estaba integrada principalmente por indígenas y de que la organización fue pionera en reivindicar dicha identidad como parte de su posicionamiento, en el corrido no aparece esta identificación cultural, sino que se les identifica como campesinos. Esta ausencia probablemente se debe a que en aquel momento el campesino era un sujeto más legible para la izquierda marxista que identificaba al trabajador agrícola sin tierra como un aliado fundamental de la lucha revolucionaria, sobre todo a la luz de las experiencias asiáticas. Además, identificar a las víctimas como campesinos permitía mantener el foco de atención en que se trató de una masacre vinculada al viejo problema de la tenencia de la tierra en Guatemala ⁷. Sin embargo, la decisión o incapacidad de ver el factor étnico como elemento explicativo de la masacre impidió a ésta y muchas organizaciones avizorar lo que venía: una política genocida contra la población maya impulsada desde el estado. Por otra parte, los perpetradores son apenas esbozados, aparecen casi como una entidad

⁷ Una aguda problemática que recorre todo el siglo tras la derogación de la Reforma Agraria impulsada por Jacobo Árbenz en la década del cincuenta. Cabe puntualizar que el tema indígena estaba al margen del debate revolucionario, de hecho, en numerosas organizaciones religiosas progresistas, estudiantiles y populares, así como en el EGP y en menor medida en el PGT, la cuestión indígena había suscitado ya debates y posicionamientos tanto por parte de mestizos como de los propios indígenas militantes. A pesar de ello, el problema racial entre indios y ladinos se solía considerar una “contradicción secundaria” en un momento en el que lo que se reivindicaba políticamente en el ámbito rural era la lucha por la tenencia de la tierra, es decir, una lucha en la que el actor legítimo y legible era el campesino sin tierra frente a los hacendados y otros beneficiados por la derogación de la recordada Reforma Agraria de Árbenz.

abstracta mediante la metonimia de la “autoridad” (que estaba “bien escondida”) y la comparación con “la fiera”. Además, el corrido explicita la alianza entre el ejército y la burguesía local representada por “el rico cabecilla” y “los patrones”.

En las estrofas finales el corrido adquiere un tono sacrificial y sacralizador de las víctimas expresado primero a través de la metáfora del florecimiento y más adelante mediante la figura de las antorchas:

En el parque de Panzós
han florecido cien flores
en la lucha campesina
hay otros cien corazones⁸.
Cien antorchas que iluminan
el sendero y el camino
de la lucha organizada
de todos los campesinos. (CUC, 2008, en línea)

A través de estos recursos poéticos en el corrido se opera una reelaboración simbólica de la muerte que transforma un acontecimiento doloroso en un signo del porvenir. Gracias a esta suerte de resurrección política los muertos renacen como flores⁹ o antorchas que señalan el camino de las luchas campesinas. De este modo en la composición lírica la vida no se pierde, sino que permanece como aliento colectivo. Para esta y otras organizaciones, preservar y transmitir una memoria heroica de los asesinados era una tarea política de primer orden pues al convertir a los asesinados en héroes o mártires a la espera de la resurrección su muerte adquiriría un sentido distinto e incluso opuesto al objetivo aterrador y desmovilizador del Estado. Esta narrativa de resurrección era común en los documentos y comunicados del CUC en aquellos años. Por ejemplo, un año después de la masacre la organización emitió un comunicado de conmemoración que concluía con la siguiente arenga: “La sangre de cada mártir ha hecho grande nuestra esperanza y ha abonado nuestra firme decisión”¹⁰.

⁸ Otra versión de la estrofa dice “En la Plaza de Panzós cien flores han sido plantadas y en la lucha de los campesinos ahora hay otros cien corazones” (Grandin 2005, p. 227). Es muy probable que la letra del corrido haya experimentado múltiples modificaciones fruto de la tradición oral a través de la que se difundió.

⁹ Las flores han sido una figura cardinal en la construcción de la simbología de izquierdas en Guatemala. Un ejemplo significativo fue la procesión fúnebre conocida como la Marcha de los Claveles Rojos, realizada a raíz del asesinato del estudiante Robin García asesinado a mediados de 1977. En aquella manifestación pública de luto los claveles rojos se convirtieron en signos de la politización del duelo, magnificados por el trabajo fotográfico de Mauro Calanchina (González y Vázquez, 2014, en línea). Desde una perspectiva cultural más amplia la metáfora de las flores arrancadas en alusión a las personas caídas se encuentra ya en una conocidísimo dicho de izquierdas usualmente atribuido a Pablo Neruda: “podrán arrancar todas las flores, pero no podrán detener la primavera”.

¹⁰ En composiciones muy posteriores se preserva esta interpretación, tal es el caso de la canción “La Ley del Xhibalba” -también del CUC- en la que a la distancia la organización recuerda nuevamente la voluntad sacrificial de los campesinos asesinados en Panzós, ahora significativamente representados como mayas Q'eqchi': “...En los años 70 la masacre de Panzós

Este corrido tuvo una importante repercusión nacional e internacional gracias a las redes internacionales tejidas por la izquierda guatemalteca, en particular con diversas organizaciones cristianas, progresistas y defensoras de derechos humanos del norte global. Estas organizaciones difundieron masivamente los sucesos de Panzós en distintos foros y publicaciones en las que era notoria la influencia de la narrativa elaborada por organizaciones como el CUC. Por ejemplo, en 1984 "Luisa Frank" (un pseudónimo, adoptado probablemente por una misionera norteamericana residente en Guatemala) y el sacerdote y teólogo estadounidense Philip E. Wheaton publicaron el libro *Indian Guatemala. Path to liberation: the role of Christians in the Indian process* (Frank y Wheaton, 1984)¹¹, en el que destacaban el acompañamiento de miembros de la iglesia a las organizaciones indígenas y campesinas guatemaltecas, la publicación incluía una versión bilingüe del corrido ilustrado con un dibujo expresionista que condensa el sentido teológico de la composición lírica. En el dibujo aparece una mujer vestida de negro acucillada con las manos en el rostro frente el cadáver desnudo de un hombre de cuyo torso acribillado brotan flores, en una clara alusión al corrido, pero también a la escena cristiana de La piedad en la que la Virgen María se lamenta frente al cadáver de su hijo Jesús, antes de que éste se eleve en resurrección.

Figura 1

Houndred Flowes



Nota. Ilustración en blanco y negro, tomada de (Frank y Wheaton, 1984).

por gobierno, militares, que quieren la transversal allí murieron niños, allí murieron mujeres, allí murieron hombres por defender la santa tierra. Más de cien quekchíes, ofrendaron su vida por todos los demás”.

¹¹ Editado por EPICA (Ecumenical Program on Central America and the Caribbean), una pequeña organización de cristianos progresistas fundada en 1960 en la ciudad de Washington por el propio sacerdote Wheaton.

Otras representaciones similares se produjeron en Guatemala inmediatamente después de la masacre. Tras conocerse lo sucedido en la capital se organizaron dos multitudinarias manifestaciones de repudio encabezadas por organizaciones estudiantiles, sindicales, religiosas, campesinas y populares. En estas manifestaciones realizadas el primero y el ocho de junio los participantes mostraron su indignación mediante mantas en las que se puede detectar la emergencia de algunas de las primeras simbolizaciones públicas de la masacre. El uso de mantas comenzó a popularizarse en Guatemala desde los años setenta gracias a los sindicatos que solían elaborarlas luego de largas discusiones entre los trabajadores en las que se discutía qué frase e imagen debían llevar para transmitir los mensajes de forma efectiva (Levenson, 2007, p. 153-155). Estas mantas finalmente llevaban inscristas frases incendiarias y provocadoras, a veces acompañadas de las siglas de la organización o dibujos, aunque cada organización tenía su propio estilo.

En la multitudinaria manifestación del ocho de junio el contingente de la Central Nacional de Trabajadores (CNT) -la organización sindical más importante de la época- portó una manta rectangular con una pintura figurativa en la que aparecía un grupo de campesinos muertos tendidos sobre la tierra, todos con un brazo extendido, algunos con el puño cerrado mientras que otros tenían una mano abierta de la que caían pequeñas semillas, a un costado figuraba un par de militares de quienes sólo se alcanzan a su piernas enfundadas en botas y uniformes de campaña, así como el cañón de una ametralladora.

Figura 2

Pancarta política



Nota. Fotografía de la manifestación del 8 de junio de 1978, tomada de (CEIHS, 1979, s/p).

En el extremo izquierdo de la manta se incluyó además un pequeño poema firmado por la CNT:

Cien gritos de justicia
Cien lamentos de vidas ametralladas
semilla ensangrentada
en el surco de la tierra
Tuyo será el amanecer
Compañero, si con tus manos
lo conquistas. (CEIHS, 1978, s/p)

Se trata de un temprano intento de representar con dignidad a los caídos en la masacre pues hasta ese momento la única imagen de los muertos era una borrosa fotografía en la aparecían despiadadamente amontonados –como deshechos– sobre la parte trasera de un camión de carga. La pintura y la breve composición poética tejían una memoria de la masacre cargada de un dramatismo que contrastaba con las asépticas descripciones difundidas por el gobierno y algunos medios de comunicación. Por su parte el poema abre con el recurso retórico de la repetición (“cien gritos/cien lamentos”) a través del que se enfatiza la magnitud de la violencia asesina. Pero lo que cae por la acción de la metralla no es sólo un cadáver sino también una semilla ensangrentada (como las que en la pintura brotan de las manos de los muertos) que va hacia un surco en donde habrá de germinar. La figura de la semilla sirve para indicar una esperanza tras la atrocidad pues si ésta germina tales muertes no habrán sido en vano. ¿Por qué una semilla? Porque alude a una resurrección vinculada al mundo campesino al que pertenecían los asesinados. La sangre no la contamina, sino que la nutre y le da vida. El poema cierra con un exhorto a los vivos; el amanecer, como metáfora del cambio, no se espera, sino que se construye con la fuerza corporal simbolizada a través de las manos conquistadoras.

Así, el poema que comienza con un tono elegíaco en el que se lanza un lamento por los muertos, inmediatamente cambia de entonación hasta culminar con un llamado a la épica que deberá construirse más allá del espacio poético. Esta retórica en la que el duelo o la lamentación da paso a los exhortos de combate era común entre las organizaciones de izquierda de aquel período, sobre todo tras la oleada de detenciones, torturas y asesinatos que sufrieron las organizaciones urbanas durante los años setenta, lo que en varios casos les hizo también radicalizar sus posicionamientos. Tal fue el caso de la propia CNT, una organización de raíces democratacristianas que paulatinamente se radicalizó hasta vincularse con las FAR (Figuerola, 2011, p.57). Esta mezcla de ideas comunistas y cristianas es palpable en el poema en el que los motivos cristianos del sacrificio y la salvación están entreverados con los ideales comunistas del levantamiento revolucionario como redención del proletariado.

En aquellas marchas de junio del 78, además de pancartas y mantas, algunas organizaciones también repartieron panfletos y pequeñas publicaciones para difundir sus posicionamientos frente a la masacre. Entre ellos se halla la siguiente composición poética firmada por el Sindicato de Trabajadores de la

empresa Centroamericana de Vidrios S.A. (CAVISA), afiliado a la Federación Autónoma Sindical Guatemalteca, (FASGUA):

Cuando su cuerpo
baja exánime a la tierra
que lo cubre ambiciosa,
no digáis que reposa,
pues por la patria
en pie resplandece y trabaja

Ya nadie habrá que pueda parar su corazón
unido y repartido,
no digáis que se ha ido,
¡su sangre numerosa junto a la patria queda!

El pueblo avanza
como inmenso río
y hay que aguantarle
en sus impulsos fieros.

Marchan de la mano
los obreros, campesinos
pobladores y estudiantes
¡y la victoria se vislumbra!

Los que escriben con su sangre
la palabra libertad
florecerán
en la primavera
de un nuevo amanecer.

¡Seguimos vuestros pasos, vuestro ejemplo! (CEHI, 1979, s/p)

Lo primero que debe destacarse de este poema es que se trata de un reensamblaje, una suerte de collage literario, pues las dos primeras estrofas pertenecen al poema "La sangre numerosa" de Nicolás Guillén, publicado en 1961 con motivo del asesinato de un joven combatiente cubano. Estas estrofas, en las que Guillén describe la resurrección patriótica de un joven asesinado, funcionan como punto de partida para las estrofas originales que siguen, en las que CAVISA señala el contenido sociohistórico de dicha resurrección: se nos revela un estallido social multitudinario en el que habría de cumplirse uno de los anhelos centrales de la izquierda revolucionaria centroamericana de ese momento: la alianza entre la clase obrera y el estudiantado con el campesinado. Según esta visión poética, la resurrección será colectiva y fluida, pues los cuerpos se fundirán en un río violento y desmesurado al que habrá que "aguantarle en sus impulsos fieros". ¿A

qué alude esta línea en un contexto de confrontaciones violentas entre las fuerzas del Estado y las organizaciones guerrilleras? Una interpretación plausible es que se trata de una justificación poética de los excesos o crueldades que pudieran cometerse en nombre de la causa.

En la última estrofa establece una semejana entre el derramamiento de sangre y el acto de escribir mediante el que se le asigna un nuevo significado a las muertes violentas: los muertos no han caído en vano, por el contrario su muerte se inscribe en la historia de una revolución épica que tarde o temprano triunfará como la primavera y, con ella, florecerán también los caídos. Finalmente, en la línea de cierre el yo lírico exclama "seguimos vuestros pasos, ¡vuestro ejemplo!", ¿quién es el *nosotros* que levanta una promesa a los muertos?, se trata de los militantes sindicales y en general la izquierda revolucionaria guatemalteca. Por último, hay que detenerse en la metáfora de la "primavera" que refiere obviamente a una promesa de florecimiento, pero que para la conciencia política guatemalteca también evoca una suerte de *futuro anterior*, porque en Guatemala la primavera ya ocurrió con la revolución de octubre, pero fue cancelada con el golpe de estado de 1954.

En esta composición la atrocidad es resignificada de modo que las vidas perdidas no parecen definitivamente arrasadas pues los muertos aguardan por la resurrección política. Por ello, en última instancia, en este poema la memoria opera como un exhorto al levantamiento popular, pues sólo a través de él los muertos podrán salvarse de la desaparición definitiva. En este sentido, la cita del poema de Guillén adquiere un nuevo significado pues al ensamblarse en una composición que alude a la realidad guatemalteca de 1978 anuncia además un pasado que está por venir; el de la patria liberada ya establecida en Cuba pero que en Guatemala *aún* no se realiza.

El estilo beligerante de esta composición obedece a la orientación que en ese momento sostenía el Sindicato de CAVISA, el cual se destacó, desde sus inicios en 1967 (Albizures y Ruano, 2009, p. 236), por su combatividad, acentuada luego de su vinculación con los comunistas de la FASGUA, una federación sindical ligada al PGT (Figueroa, 2010, p. 53). Por otra parte, el lamento enardecido por los caídos expresado en el poema no parece provenir de un recurso dramático abstracto sino de la experiencia colectiva de los agremiados de CAVISA quienes también sufrieron en carne propia la represión y el asesinato; aún permanecía fresca la memoria de Gonzalo de Jesús López Roldán, trabajador asesinado el 23 de agosto de 1976, cuando el sindicato discutía con la empresa por un pacto colectivo (Albizures y Ruano, 2009, p. 238).

El tono elegíaco e *insu(r)reccional* de estos poemas no era excepcional. Por el contrario, las nociones de muerte heroica y resurrección política formaban parte de un repertorio de imágenes comunes entre diversos sectores de la izquierda guatemalteca. Además de los desplegados en periódicos, en las marchas del 1 y 8 de junio abundaron mantas y pancartas cuyas consignas compartían esta misma retórica en la que las alusiones a la sangre y la

resurrección eran frecuentes. Algunos ejemplos recabados de pancartas y mantas: "¡Gloria a los mártires de Panzós, su sangre abona el camino del triunfo de la lucha popular!", "Soldado. Recuerdate, naciste, creciste con la sangre de una madre, ahora sos un cruel asesino ¿por qué? Porque asesinaste a las madres en Panzós, al servicio de los ricachones." y "Mártires kekchies de Panzós, vivirán en nuestra lucha" (CEHIS, 1979). La marcha del 8 de junio estuvo cargada de una atmosfera de luto político en la que abundaban las referencias martirológicas debido a que se conmemoraba también el asesinato del profesor y abogado laborista Mario López Larrave, perpetrado un año antes en la Zona Cuatro de la capital guatemalteca. Su rostro figuró en algunas pancartas en las que en ocasiones se le calificó como un "mártir del pueblo".

Figura 3

Manifestación en la ciudad de Guatemala



Nota. Fotografía tomada de (El Gráfico, 9 de junio de 1978, p. 5.).

Efemérides subversivas. Las composiciones líricas de comienzos de los ochenta

Durante la primera mitad de los años ochenta el estilo elegíaco, en su doble sentido de lamentación y exhorto político, siguió presente en buena parte de la poesía difundida por organizaciones de izquierda, sobre todo entre aquellas de raíces cristianas vinculadas a la teología de la liberación, en cuyas composiciones sobre la masacre aparecen además motivos martirológicos y sacrificiales. Por ejemplo, en mayo de 1981 la Comisión Internacional del Comité Pro-Justicia y Paz

¹² publicó en su órgano de difusión *Pensamiento Cristiano* el siguiente poema titulado “Inspiración a nuestros mártires de Panzós” para conmemorar los 3 años de la masacre:

Tierra, tierra decían en silencio sus pensamientos y
Sus bocas, hambrientas y moribundas, mientras sus corazones
Latían apresurados al llegar a la cumbre de su caminata,
El parque de Panzós.

Reina el silencio y la soledad en el parque de la pequeña ciudad
Testigo de aquellos inditos descalzos y flacuchos,
Pero decididos y valientes como siempre.
Mientras cuatro paredes y el silencio eran testigos
De las fieras, que esperan su presa en la soledad para
Atacarlo de sorpresa con sus garras y colmillos
De hierro para degollarlo.

Y de repente, el rugido de las ametralladoras y
Fusiles, expulsan cientos de balas, contra pechos
Indefensos, mientras los corazones y pensamientos se
Convierten en gritos de terror, desesperación y masacre.

Ja, ja, ja, ríe y grita irónicamente el rico cabecilla
Y el capitán militar, hoy tendrán tierra para siempre
No sólo para pisar, sino para cargar cientos de hectáreas,
Indios brutos, haraganes, subversivos, comunistas.

Todo ha quedado teñido de rojo, el río Polochic
Lleva la sangre de los kekchies a las tierras
De los quiches, kakchiqueles, mames, achis, tzutuhiles
Y ladinos pobres, que se levantan en fuerza.

Fuerza protegida y refrescada por las trincheras y faldas
De los volcanes y ríos, que tiemblan y retumban ante tantas cabezas
claras,
Corazones solidarios y puños combativos, saludados por el

¹² El Comité Pro-Justicia y Paz fue una organización cristiana cercana a la teología de la liberación (Levenson, 2007, p. 159), creada en 1977 por iniciativa de un sacerdote y dos laicos con el objetivo de asesorar a las organizaciones de izquierda en materia jurídica enfocada principalmente a los Derechos Humanos. Tras la masacre de Panzós su relación con las organizaciones populares se hizo más estrecha, en particular con el CUC, también de raigambre cristiana pero cuyo trabajo se avocaba al mundo rural, mientras que el Comité operaba fundamentalmente en la ciudad.

Quetzal que alza en su vuelo de libertad. (Pensamiento Cristiano, mayo de 1981, s/p)

En esta composición firmada con las iniciales A.C. aparece nuevamente el tropo de la sangre y la figura del mártir, presentes en composiciones anteriores. Por otro lado, el poema también contiene algunos elementos novedosos que traslucen una ligera pero significativa variación en la elaboración simbólica de la masacre. El primero de ellos es que el Yo lírico presta más atención al perpetrador quien aparece como un ser monstruoso, una bestia demoníaca dotada de garras y colmillos de hierro que además posee una metralla que ruge. La crueldad de los ejecutores es acentuada por la burla; en el poema el terrateniente y el capitán se carcajean frente a los muertos. Así, los asesinos aparecen como seres indignos, bestiales y codiciosos que matan sólo para enriquecerse, ellos son el enemigo de clase.

El segundo elemento disruptivo de este poema está en la manera en que caracteriza a las víctimas; en esta composición los muertos no son sólo definidos como campesinos sino como mayas Q'eqchi' cuya sangre corre por los cauces del río Polochic hasta bañar las tierras de sus hermanos los quichés, los cakchiqueles, los mames, los achis, los tzutuhiles y finalmente los ladinos pobres. El mensaje que trae la sangre es sólo audible para sus semejantes: los otros pueblos indígenas igualmente oprimidos, así como a los mestizos pobres, hermanados en la miseria¹³. Mediante esta imagen el poema apunta a la fuerte carga colonial y racista de la masacre, así como a lo antiguo de las heridas infringidas contra estos pueblos, un aspecto que era pasado por alto en las primeras composiciones poéticas. El poema cierra, como el resto, con una visión del porvenir en el que la ansiada revolución estallarla en forma de la alegoría patriótica de un quetzal alzando el vuelo.

Uno de los primeros *poetas profesionales*¹⁴ que registraron la masacre de Panzós en su obra literaria fue Marco Antonio "El Bolo" Flores, escritor que a comienzos de los ochenta ya contaba con una prestigiosa y prolongada trayectoria dentro de las letras guatemaltecas, entre la que destaca su novela *Los compañeros* (1976), una obra central sobre la guerrilla de los años sesenta. "El Bolo" Flores era además un escritor que desde su juventud estuvo vinculado con la izquierda revolucionaria e incluso militó en las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), condición que lo obligó a huir del país en más de una ocasión. A comienzos de los ochenta Flores mantenía su simpatía con la izquierda, aunque guardaba cierta distancia y se dedicaba principalmente al periodismo y la literatura.

¹³ El tropo de la sangre era común en la retórica de esta organización. Ya en un comunicado del 3 de junio de 1978 escribieron al final de un comunicado: "La sangre de los mártires de Panzós es semilla de esperanza por las justas luchas del pueblo" (CEHIS, 1979, p. 79).

¹⁴ Es decir, que eran conocidos públicamente por su trabajo poético y que pertenecían a lo que Ángel Rama llamó la "ciudad letrada" guatemalteca.

En el marco del primer aniversario de la masacre en la Embajada de España en la que murieron quemadas 37 personas a manos de la policía guatemalteca (enero de 1980), Flores escribió un extenso poema titulado “El Saqueo (Informe para el futuro)” en el que compendia pormenorizadamente una larga lista de atrocidades perpetradas contra el pueblo guatemalteco desde el período colonial hasta 1980. Entre las masacres y asesinatos presentadas en orden cronológico aparece, casi a modo de balazo periodístico, la masacre de Panzós:

Cien kekchíes masacrados en Panzós cuando protestaban
por el despojo de sus tierras, el 29 de mayo
de 1978.

Tras esta mención, la relación de crueldades se extiende unas líneas más, dando cuenta de los miles de asesinatos perpetrados en pequeños municipios como Uspantán, Sololá, Nebaj o Comalapa, hasta llegar a la masacre de la Embajada de España de enero de 1980. El poema concluye con un mensaje para el futuro:

Por todo el país se desparramaron sus voces insepultas
y sus cuerpos saqueados de la vida.
Éstos son sus nombres y sus señas, que enumeramos
para que no se olviden,
para que no se pierda su paso por la tierra.

66

Para comprender la melancolía que tiene el poema hay que recordar que fue escrito en uno de los momentos más cruentos de la guerra guatemalteca, en el que la violencia se tornó abiertamente genocida. A pesar de ello, no se trata de un escrito de derrota sino de un llamado a preservar, en medio de la tempestad, la memoria de aquellos que por su condición o su ideología fueron arrasados. Es un Informe para quienes continuarán en la lucha, es una carta “para el futuro”. Esta suerte de melancolía revolucionaria se encuentra presente también en otros poemas suyos de esa época, como en “Ofensiva General” (1981), en el que recuerda a su amigo Otto René Castillo a la luz de la ofensiva general lanzada por el FMLN en El Salvador el 10 de enero de ese año.

En el ámbito de la música el cantautor César Dávila, también cercano a las organizaciones de izquierda revolucionaria, grabó a comienzos de los ochenta la canción “Cuando salgas, pueblo mío” en la que también alude a la masacre de Panzós. En sus estrofas finales la canción esboza la imagen de un porvenir mejor al que sólo se puede llegar mediante la acción colectiva del pueblo:

Vengarás la sangre derramada
Por tus hijos que murieron antes.
Y cantarán las alamedas

Con la gente de Panzós
Y tus hijos campesinos
Serán una sola voz.

En esta composición que contiene algunas líneas que recuerdan la afamada canción “Yo pisaré las calles nuevamente” (1976) de Pablo Milanés sobre el golpe militar en Chile, la sangre aparece nuevamente como metonimia para aludir a violencias inolvidables que deberán ser vengadas; según esta interpretación sólo la venganza como acto de violencia salvífica unificará a los hijos campesinos que serán “una sola voz”¹⁵. El motivo de la sangre como efluviio extensivo que alimenta a los que luchan era común en la sensibilidad estética de la izquierda revolucionaria de la época. Es como si los militantes necesitaran o se regaran también con la sangre de los caídos para sobrevivir, así lo expresó el influyente poeta guerrillero Otto René Castillo, asesinado en Guatemala en 1967: “Amo a la gente sencilla de mi pueblo, porque son sangre que necesito, cuando sufro y me desangro”. ¿Por qué la sangre? porque es una imagen expresiva que puede aludir tanto a la fuerza vital y al origen de clase como a la muerte violenta. Vale recordar que una de las consignas que se coreaban por esos años en Guatemala era precisamente “porque el color de la sangre jamás se olvida, los masacrados serán vengados”. La sangre en la semántica de la izquierda revolucionaria de la época cumplía un papel simbólico de primer orden pues generaba una imagen infamante destinada a perdurar en el recuerdo y al mismo tiempo evocaba uno de los símbolos máximos del cristianismo: la sangre del mártir cuya muerte purifica al pueblo.

Sobre el sentido y la función de la lírica revolucionaria

Como se puede observar, las composiciones líricas estudiadas comparten una retórica común, más allá de los matices y particularidades que las organizaciones pudieran tener en el plano de la acción política concreta. La memoria que en ellas se construye se puede inscribir en el género de la elegía en su sentido clásico, cuyo contenido original era, en palabras de Giorgio Agamben, “el lamento – lamento fúnebre, según las noticias más antiguas. Y, sin embargo, las primeras elegías conservadas en la poesía griega tienen un contenido claramente político y son exhortaciones a dar la vida en defensa de la ciudad” (2006, p. 81). Para

¹⁵ Resulta significativo que esta melodía fue compuesta después de que la memoria de Panzós animara una acción armada que puede interpretarse como una venganza política: el 14 de junio de 1978 una fracción del Partido Guatemalteco del Trabajo conocida como la COMIL ejecutó una acción militar que consistió en detonar bombas terrestres al paso de una camioneta de Policías Militares Ambulantes, asesinando en el instante a 23 de ellos. La acción fue reivindicada por esta facción del PGT a través de un comunicado en el que la llamó “Panzós Heroico”. Además de una acción de castigo, se trató de un trabajo de inscripción histórica a través del que la muerte de los campesinos no quedaba como una derrota más de las luchas populares sino como un acto heroico que habría servido para animar la lucha del pueblo.

lograr este tono las organizaciones recurrieron a una resignificación política de símbolos provenientes de la tradición mítica judío-cristiana como son la figura del mártir, la esperanza en la resurrección y la sangre purificadora.

Esta apropiación se explica en buena medida debido a la influencia que ejercían en aquel momento las agrupaciones religiosas cercanas a la Teología de la Liberación que participaban en organizaciones campesinas, sindicales y populares, además, estas referencias religiosas formaban parte de la religiosidad popular con la que crecieron muchos militantes. En palabras de Deborah Levenson:

Este culto al martirio tenía sus raíces en la cultura popular religiosa que glorificaba el sacrificio y honraba las imágenes del cuerpo sangrante de Cristo crucificado y de la abnegada María, que eran colgadas en paredes y colocadas sobre muebles de hogares y lugares de trabajo por toda la ciudad. (2007, p. 177)

Aunado a esto, la realidad política del país ofrecía cotidianamente imágenes infamantes en las que el estado imponía su poder mediante la crueldad y el suplicio sobre los cuerpos, prácticas que la religiosidad popular asimilaba a las historias de mártires de la cristiandad que defendieron su fe frente a poderes tiránicos. Como observa Giorgio Agamben, la expresión latina “testigo” está emparentada con el griego *mártys* (mártir). A partir de ello, continúa Agamben, “los primeros Padres de la Iglesia acuñaron el término *martyrium*, para indicar la muerte de los cristianos perseguidos que, de este modo, testimoniaban su fe” (Agamben, 2019, p.30), en este sentido un mártir lo es no sólo porque muere por su causa sino porque su propia muerte es la que completa el testimonio de su fe, de cierto modo es la muerte violenta la que *realiza* la misión del creyente. Tal interpretación de la muerte violenta atraviesa prácticamente toda la literatura hasta aquí revisada sobre la masacre de Panzós.

Los militantes laicos y urbanos también estaban atravesados por estas metáforas y símbolos: el marxismo ortodoxo contiene elementos que son fácilmente asimilables a la mística judeocristiana. El propio Marx escribió en 1871, a propósito de la represión a la Comuna de París, que “El París de los obreros, con su Comuna, será eternamente celebrado como presagio glorioso de una nueva sociedad. Sus mártires tienen su santuario en el gran corazón de la clase obrera” (Marx citado en (Traverso, 2016, p. 33))¹⁶. Este tipo de alusiones martirológicas también formaban parte del repertorio de recursos éticos y simbólicos largamente fraguados de la izquierda latinoamericana, sobre todo entre organizaciones comunistas y anarquistas. Tal como observa Ricardo Melgar Bao,

¹⁶ Versión libre en español, en el original “Working men’s Paris, with its Commune, will be forever celebrated as the glorious harbinger of a new society, its martyrs are enshrined in the great heart of the working class”.

esta “mitología política de los caídos” se hallaba diseminada a lo largo y ancho de la región latinoamericana gracias a que poseía una “eficacia simbólica en los imaginarios sociales en la medida en que se engarza con las tradiciones etnoculturales” (Melgar, 2008, p. 55).

En el caso guatemalteco, estas simbolizaciones de la muerte se hicieron más frecuentes a finales de los setenta, a medida en que aumentaban los asesinatos de activistas y militantes. Para Deborah Levenson, elaborar la memoria pública a partir de estos referentes de sobrevida permitía a los militantes “arrebatar y readueñarse de las muertes de sus compañeros a manos del Estado, que era el arma de este contra ellos y a convertirlas así en sus propias armas” (2007, p. 178), puesto que, al menos gracias las composiciones líricas, “los activistas asesinados estaban especialmente vivos y podían usar sus cuerpos lacerados por el estado en contra de éste” (p. 179)¹⁷.

Así, esta resignificación de ciertos elementos de la mitología judeocristiana permitía dignificar y honrar públicamente a los muertos, algo que el Estado les negaba. Por otro lado, también cumplía una función práctica, pues contribuía a fortalecer la unidad revolucionaria y a sumar nuevos militantes. En aquellos momentos de confrontación y de unificación guerrillera frente al Estado, la masacre no podía interpretarse como una derrota paralizante; por el contrario, debía inspirar, indignar y fortalecer el ánimo para redoblar la lucha. En este sentido, el arte —en particular la lírica— desempeñó un papel primordial en la transmisión de una memoria emotiva y heroica, útil para la organización política. Esta manera de concebir la función política del arte coincide con ciertos posicionamientos ortodoxos del marxismo, como el encabezado por Mao Tse-Tung, para quien el papel del arte en la revolución consistía precisamente en “despertar y sublevar a las masas populares e impulsarlas a la unión y a la lucha para transformar el mundo que las rodea” (Tse-Tung, 2015, p. 66).

La masacre como fratricidio en un cuento de José Barnoya

A medida en que avanzaba la década de los ochenta, la retórica de la memoria como arma revolucionaria fue perdiendo relevancia entre las organizaciones sociales no armadas, en contraste fueron ganando terreno interpretaciones basadas en la perspectiva de la violación a los derechos humanos y a la legislación internacional. La muerte heroica ya no generaba el mismo entusiasmo en momentos en los que la posibilidad de un triunfo revolucionario parecía diluirse mientras la violencia y la crueldad se cebaban contra organizaciones y poblaciones desarmadas. La masacre de Panzós seguía siendo recordada colectivamente como una atrocidad perpetrada por el Estado, pero comenzaban a formularse interpretaciones distintas a las plasmadas en la poesía militante de años atrás. Algunas de estas nuevas interpretaciones ofrecían acercamientos

¹⁷ A pesar de que estas aseveraciones se refieren a las organizaciones sindicales urbanas se pueden hacer extensibles a otras organizaciones como las populares e inclusive las guerrillas.

novedosos al factor étnico de la masacre en un contexto en el que la política de guerra de Efraín Ríos Montt se dirigía al exterminio de comunidades mayas. En cierta medida, la masacre de Panzós comenzaba a fulgurar como una “alerta de incendio” (para usar una expresión de Walter Benjamin) que anunciaba o preludiaba lo que vino después.

En el campo de la literatura, esta visión se encuentra en el cuento corto “Panzós”, incluido en el libro *Panzós y unas historias* (1984) del médico y escritor José Barnoya, un autor vinculado a la izquierda universitaria. Barnoya era en ese entonces ya un escritor reconocido que provenía de una familia sancarlista y “huelguista”¹⁸ cuya militancia le había llevado a vivir censura e incluso un fallido atentado perpetrado el 26 de marzo de 1980. Su escritura, en cambio, se alejaba del discurso propagandístico o panfletario que abundaba en la literatura militante del momento. En cambio, uno de sus intereses literarios era la exploración de las posibilidades expresivas del habla popular, el cual compaginaba con notas de humor irreverente e ironía que le permitían hacer incisivas críticas sociales sin sucumbir al discurso político.

El recurso de la ficción le permitía a Barnoya abordar temas sociales y políticos sensibles con una libertad crítica que difícilmente se podía permitir en otros registros como el testimonio o la poesía militante. Así ocurre con el cuento “Panzós”, un relato breve en el que Barnoya aborda la masacre de 1978 a través de una estrategia narrativa que recuerda a la tradición oral, en la que una historia personal suele entrañar una enseñanza sencilla sobre la vida. El cuento relata la historia ficcional de un encuentro entre dos amigos nacidos y crecidos en Panzós cuyas vidas tomaron caminos tan disímiles que los llevaron a confrontarse fatalmente. El relato íntegro es el siguiente:

Uña y carne. Desde chirices. A lo mejor habían nacido el mismo año, el mismo mes, el mismo día. Como puros hermanos sin serlo. Cuando estaban juntos no se parecían. De lejos los confundían.

Se sabían de memoria el camino. Desde la ladera en donde hacían equilibrio sus casuchas hasta la plaza del pueblo. Este es el encino en donde estaba la negrura del clarinero que abajamos a bodocazos. En este pedrón echábamos la primera meada. Por poco y nos ahogamos en la poza que quien iba a creer fuera tan honda. Alegre bajar al pueblo los domingos. A vos se te iba el pájaro oyendo las jerigonzas del cura y se te caía la baba con el dorado del altar de Santo Domingo. Peor vos que te ponías como mil putas viendo a tu nana acucillada, rebajándole el precio a los miltomates sólo por echar la bendición.

¹⁸ Su padre estudió en la USAC y fue uno de los autores de “La chalana”, el conocido canto que los estudiantes universitarios suelen entonar en la Huelga de Dolores. Él mismo fue un entusiasta participante de esta manifestación anual.

Se dejaron de ver. Los separó la suerte, buena o mala. Se despidieron con un abrazo que parecía el último. Dichoso aquel que va para la capital, a ganar pisto, aprender, calzarse, volverse chancle. Dichoso aquel que se queda, voy a extrañar la poza, me va a hacer falta el chipichipi del por aquí, ahora ya es tarde para decir ya no.

Al nomás oír el canto del gallo se encaquetó el pantalón de manta. Con el trompetazo destemplado se abotonó la guerrera. Cómodos los caites. En cambio, las botas sacan callos. Un machete entre los brazos es como chinear un patojo, la carabina sobre el hombro es como chinear la muerte.

Parecía domingo y era lunes. Parecían cohetes y eran balas. Parecía que estuvieran dormidos y estaban muertos.

Entre tanta sangre no reconoció el sombrero de petate. Tampoco entre la humareda reconoció la cachucha. La oscurana cubrió el rótulo de Panzós. (Barnoya, 1986, P. 9-10)

Este cuento sin duda marca un momento de disrupción porque narra la masacre desde una mirada inédita. El relato está escrito enteramente en el lenguaje del habla popular de las zonas rurales de la Alta Verapaz. No hay diglosia, en cambio el autor -urbano y universitario- se pone a un costado para construir un *yo narrativo* perteneciente al universo cultural y lingüístico de los protagonistas. La narración omnisciente es rasgada en el segundo párrafo por la conversación entrecortada de los protagonistas, un diálogo de recuerdos de infancia que parece provenir del mundo de los muertos en el que ambos se han reencontrado luego de la masacre. Luego, el narrador omnisciente retoma el relato y ofrece una imagen conmovedora del momento en el que los jóvenes se asesinan mutuamente: "Entre tanta sangre no reconoció el sombrero de petate. Tampoco entre la humareda reconoció la cachucha. La oscurana cubrió el rótulo de Panzós". La oscurana que lo cubre todo alude a la masacre que no necesita ser narrada porque el autor asume que hay un lector que conoce ya lo ocurrido.

Este breve pero denso cuento de Barnoya pone además de relieve algunos aspectos relevantes sobre la dimensión étnica de la violencia que se desató en Guatemala durante la guerra. Quizá lo más destacable es que el escritor humaniza al militar, al ejecutor de la violencia tan vilipendiado en las composiciones previas. Barnoya no describe a un monstruo sanguinario sino a un niño inocente -como todos- que como muchos jóvenes pobres se ve en la necesidad de emigrar a la ciudad donde se enlista en la milicia con la esperanza de mejorar su precaria situación económica. El militar no es absuelto por Barnoya, pero su historia es contextualizada y matizada: aparece como un victimario que es también víctima de un sistema de dominación y exclusión cuya breve vida concluye en el acto de morir matando a algo de lo que forma parte orgánicamente ("uña y carne"). Desde este punto de vista, ambos personajes poseen más similitudes que

diferencias por lo que en su encuentro post-mortem aparecen ambos como víctimas de una misma maquinaria de violencia.

A pesar de que en el cuento los protagonistas se asesinan mutuamente, la narración no da pie a una versión literaria de la "teoría de los dos demonios"¹⁹. En cambio, el narrador destaca la asimetría del encuentro "Un machete entre los brazos es como chinear un patojo, la carabina sobre el hombro es como chinear la muerte". El machete era el arma del campesino, pero también su herramienta de labranza por lo que portarlo entre brazos no era más amenazante que cuidar de un niño rebelde, mientras que portar una carabina en el hombro era como acariciar y cuidar a la muerte misma.

En este relato no hay espacio para una memoria dicotómica dividida entre héroes y villanos, su signo es la complejidad y la oscura ambigüedad del drama de la guerra en el que nada es lo que aparenta: "Parecía domingo y era lunes. Parecían cohetes y eran balas. Parecía que estuvieran dormidos y estaban muertos". La memoria que se abre con este cuento es la del lamento y recogimiento por todas las vidas arrasadas: "La oscurana cubrió el rótulo de Panzós". Es un breve manifiesto literario de *Guerra contra la guerra*²⁰ en el que se muestra cómo la violencia estructural (económica) potencializada por un clima de guerra envilece al ser humano y finalmente incluso "deforma el rostro del pueblo" diría Georg-Didi Huberman (2012,p.17).

Para Beatriz Sarlo la literatura, que es por naturaleza "tan hostil a que se establezcan sobre ella límites de verdad" (Sarlo, 2006, p. 163), permite abordar el pasado violento de una manera minuciosa y dura que resulta impensable para otro tipo de registros. La literatura puede incluso abordar las zonas grises y los mundos de la crueldad sin infamar directamente a otros, en este sentido puede decir cosas sin los dilemas éticos a los que se enfrenta incluso la historia del tiempo presente. La literatura descarnada y libre, permitió a Barnoya explorar la íntima crueldad que produce la guerra para ofrecer lo que Sarlo denomina "las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencias" (Sarlo, 2006, p. 163). Al colocar al lector frente a los despiadados efectos de la guerra, Barnoya dismantela toda posibilidad de épica romántica destinada a encender el corazón de los jóvenes combatientes. El cuento no

¹⁹ La teoría de los dos demonios es una interpretación sociopolítica surgida en Argentina para explicar la violencia durante la última dictadura argentina. Según esta teoría la dictadura y las organizaciones guerrilleras serían igualmente responsables de la violencia de aquellos años, en medio de los cuales se encontraría una sociedad civil victimizada. Esta teoría se encuentra plasmada en el Prólogo del importantísimo informe *Nunca Más* (1986). Sin embargo, esta visión resulta problemática porque no toma en cuenta elementos como la asimetría en capacidad de fuego, la responsabilidad ética y jurídica del Estado a seguir los procedimientos instituidos de juicio y castigo ni las causas que llevaron a los militantes de las organizaciones guerrilleras a levantarse en armas.

²⁰ *Guerra contra la guerra* (1924) fue el nombre de un conocido libro de fotografías de guerra a través de las que Ernst Friedrich mostraba la brutalidad de la violencia generada en la Primera Guerra Mundial.

clausura la literatura épica de la masacre (puesto que siguieron circulando obras de este tipo), pero sí la vuelve cuestionable y de cierto modo obscena.

Masacre colonial. Un poema de Edwin Cifuentes

Las organizaciones marxistas de finales de los setenta caracterizaron a la masacre de Panzós como una matanza de campesinos. La figura del campesino, como ya mencionamos, permitía identificar el antiguo problema por la tenencia de la tierra, además el sujeto *campesino* era más legible para la sensibilidad política del marxismo que la del *indígena*²¹. El *campesino*, tan marginalizado por el primer marxismo, había sido reivindicado gracias a teorizaciones como la de Mao Tse-Tung sobre la alianza estratégica entre clase obrera y campesinado, además se había probado su relevancia en experiencias revolucionarias como la rusa, la vietnamita e incluso la nicaragüense.

A diferencia de *lo indígena* que, salvo algunas excepciones notables, seguía siendo percibido como un aspecto poco relevante en la concepción marxista de la estructura social (indígena era una categoría étnica y no una ubicación de la economía política). Lo que importaba desde tal punto de vista era visibilizar la rispidez a la que había llegado la lucha de clases. Ello explica en parte por qué son tan pocas las referencias a la cuestión étnica en la producción literaria de estas organizaciones, a pesar de que algunas de ellas estaban integradas también por indígenas que reivindicaban su identidad cultural como parte de su posicionamiento político.

Fue en la obra posterior, escrita por *poetas profesionales* en la que este rasgo se plasmó de manera más consistente. El escrito que explora más profundamente en este aspecto es un extenso poema de Edwin Cifuentes publicado a comienzos de los noventa. El poema "La Vergüenza de Panzós" apareció dentro de un breve volumen titulado *Versión poética de Alma Cienfuegos y otros poemas solidarios* publicado por la Editorial Praxis en la Ciudad de México. En este compendio de poemas avocados a pensar la revolución y la represión estatal en Guatemala desde una postura si no militante al menos solidaria, el veterano poeta y narrador nacido en Huhuetenango en 1926 intenta ubicar a la masacre de Panzós en una espiral histórica de violencia que sobrepasa al periodo de la guerra interna; Cifuentes busca las raíces de la masacre en una prolongada historia de rebeliones indias y violencia colonial que se extiende hasta finales del siglo XX. A continuación, el poema completo:

²¹ Aunque eso ya estaba cambiando en diversas zonas de Guatemala donde lo indígena estaba cobrando cada vez mayor relevancia y visibilidad.

La vergüenza de Panzós

¡Huy huy huy, qué miedo allí vienen los indios De Panzós!	Si no Mirad al Padre Las Casas Cómo los defiende Cómo alza el crucifijo Cómo desafía Nuestra cólera Enseñándole a todos -y hasta las monjas- Que ellos son personas Tan buenas Como nosotros ¡puñetero!	Que si usan tejano aquí Allá visten smoking. Quinientos años De trabajos forzados Para su señor El conquistador. Pero aun así no aprenden Y aún pretenden Asustarnos Con su jerigonza de justicia En una lengua extranjera Incomprensible Asustarnos con sus brazos Flácidos Y sus macanas de puro palo Pobrecitos Qué atrevidos son.
Preparemos la defensa Porque dicen Que vienen armados. Ya no traen macanas Sino machetes Ya no traen flechas Sino garrotes Y no les han sido Suficientes cinco siglos De trabajos forzados Porque allí vienen De nuevo Con esa jerigonza De justicia En una lengua extranjera Incomprensible.	¡Huy huy huy, qué miedo Allí vienen los indios ¡De Panzós! Preparad la horca El garrote Afilad el hacha Juntad La leña para las hogueras Que vamos a quemar A los principales. Pobrecitos	¡Huy huy huy, qué miedo Allí vienen los indios de Panzós!
¡Huy huy huy, qué miedo Allí vienen los indios De Panzós!	Preparad la horca El garrote Afilad el hacha Juntad La leña para las hogueras Que vamos a quemar A los principales. Pobrecitos	¡Huy huy huy, qué miedo Allí vienen los indios de Panzós!
Aprestad las lanzas Los mosquetes Los petos Las corazas Las armaduras Los caballos Las bombardas Y el plomo derretido. Llamad a los tlaxcalas Que nos ayuden A defendernos...	¡Huy huy huy, qué miedo Allí vienen los indios De Panzós! Todavía no sabe De nuestros nuevos inventos. No conocen El saetero de repetición El lanza-llamas La Valencia y la Granada De mano Y no pueden imaginarse Que en nuestros dominios	Preparad los mosquetes Con las mampuestas Dejadlos que caigan En la emboscada Que los flecheros tlaxcalas Los ataquen Por la espalda Nosotros dispararemos El cañón A boca de jarro y luego -por la gloria de nuestro Señor- Entraremos a cuchillo Para que escarmienten
¡Huy huy huy, qué miedo Allí vienen los indios De Panzós!	Y no pueden imaginarse Que en nuestros dominios	Señor- Entraremos a cuchillo Para que escarmienten

Y traen familia	No se pone el sol.	Para que no quede
Y vienen los viejos	Pobrecitos. Sumidos	Ningún miembro
Y las mujeres cargan	En el marasmo de los	De la familia
A niños de pecho	siglos	Para que los otros sigan
Y los niños mayores	Aún creen que hoy	Su romería de pueblo
Traen flores extrañas	Es ayer. Pero qué va	En pueblo
Y espinas del monte	La tierra es la misma	De finca en finca
Para hacernos el	Es cierto.	Por camionadas
maleficio.		Para levantar cosechas
		Por camionadas
	Todavía hay regiones	Para votar
Dicen	Donde el tractor	En elecciones libres
Que sólo poseen el aire	No se atreve. Es cierto.	Por camionadas
-mirad qué orgullosos	Pero miradlos a ellos	Para defender
Cuánto se acreditan-	Pobrecitos	Como ahora
El sol	Ya no son los mismos.	Los derechos de nuestro
Las estrellas		Señor
El agua de la lluvia	Sobre sus hombros pesan	El conquistador
-menos mal-	Como montañas	
Porque la de los ríos	Quinientos años	¡Huy huy huy, qué miedo
Ya hemos logrado	De cacao	Allí vienen los indios
Domesticarla.	De legumbres	De Panzós!
	De maíz	
Dicen que sólo tienen	De frijol	Ya llegaron
El viento	De café	¡qué atrevimiento!
El polvo y el barro	De banano	Ya hablaron
De los caminos	De caña de azúcar	¡qué lamento!
-menos mal-	De trigo	Ya atacaron
Porque la tierra	De caminos	¡qué espaviento!
Ya hemos pensado	De carreteras	Ya murieron
Como distribuirla.	De puentes	¡Qué escarmiento!
	De canteras	
Eso dicen...	De minas	¡Pero deveras qué miedo
Pero no es cierto	De edificios	Ya se fueron los indios
Son muy poderosos	De corporaciones	De Panzós!
Porque poseen el	De cámaras junios	Ya están soterrados
maleficio	De institutos de turismo	Ya están olvidados
Con el que han	De miss Guatemalas	¡qué acto de vergüenza
doblegado	De fincas y finqueros.	más cruento! (Cifuentes,
A nuestros propios		1992, pp.47-53)
dioses.		

Este poema apareció en 1992, lo cual no es un dato menor porque fue el año de la conmemoración de los 500 años de la conquista de América, acontecimiento que revitalizó los posicionamientos y luchas de los pueblos indígenas a lo largo del continente²². El poema ubica a la masacre de Panzós como un acontecimiento simbólico a partir del que se hilvana un compendio de atrocidades racistas cuyo inicio se encuentra en la conquista y la colonia, pero que se extienden a lo largo de la historia del estado guatemalteco hasta llegar a la guerra interna que, ya para 1992 era evidente que había adquirido una clara dimensión racista y de exterminio.

El poema de Cifuentes ofrece una memoria "intempestiva" (para usar la expresión nietzschiana) en la que el tiempo se comprime, se quiebra e incluso se mezcla. La avalancha de sucesos violentos no está ordenada cronológicamente, los tiempos se confunden, los rostros se mezclan. Esta estrategia poética logra mostrar que, más allá de los nombres propios y las épocas, la violencia y las rebeliones indígenas tienen todas una misma raíz: el racismo colonial que sigue vigente bajo nuevas formas. El recurso poético de la repetición sirve a Cifuentes para enfatizar esta perspectiva histórica; los amenazantes indios de Panzós (de cualquier pueblo indígena) parecen estar siempre por llegar: "ahí vienen los indios", evocación del temor colonial frente al otro colonizado y expoliado, "ahí vienen los indios" que hablan "En una lengua extranjera /Incomprensible". Es decir, una lengua extraña que está afuera de la *polis*, del proyecto del Estado-nación guatemalteco cimentado sobre una base profundamente racista y potencialmente genocida que atraviesa toda su historia. En palabras de Marta Elena Casaús:

El racismo va a ser un elemento clave en el nuevo Estado liberal oligárquico, en donde el indígena (...) pierde todos sus derechos y pasa a ser invisibilizado (...) la metamorfosis del racismo, a partir del siglo XIX, está vinculada a las nuevas formas de dominación capitalista, en las que el racismo opera de forma más virulenta y enérgica, pero a su vez, más sutil y difusa. (Casaús, 2008, p. 29)

¿Contra quién "vienen los indios" ?, ¿quién habla en el poema? la composición es enunciada desde un *yo poético* situado irónicamente en la

²² Es importante mencionar que en 1992 Erwin Cifuentes vivía en México, fruto de un prolongado exilio iniciado en los años ochenta. En este país los quinientos años del inicio de la conquista de América marcaron el inicio de una renovación discursiva y estratégica de los movimientos indígenas expresada en acontecimientos como la campaña "500 años de resistencia indígena, negra y popular" organizada por el Frente Nacional de Pueblos Indígenas (López, 2016) o el atentado contra la estatua de Diego de Mazariegos en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Es en este ambiente discursivo signado por un tono de denuncia frente a la violencia racista en el que aparece el poema de Cifuentes.

perspectiva de un *nosotros perpetrador* que alternativamente se aterroriza y se burla de los indios y sus luchas. Se trata de un sujeto indefinido y transhistórico que bien puede ser un conquistador colonial, un finquero, un alto jerarca militar, un simple ladino racista o quizá más precisamente el propio estado oligárquico guatemalteco, un *leviatán* postcolonial que posee una mirada constelar del pasado; frente a su mirada los tiempos se entrecruzan hasta desdibujarse los actores, las causas y los procesos históricos específicos de modo que la masacre perpetrada en el marco de la contrainsurgencia de finales del siglo XX se diluye y confunde en una espiral de tiempo mucho mayor, una masacre persistente que surca los siglos. El poema cierra con una culminación tranquilizadora para el yo poético (el perpetrador); los indígenas rebeldes son asesinados y olivados, el triunfo final del genocidio: “¡Pero deveras qué miedo/Ya se fueron los indios/De Panzós! / Ya están soterrados /Ya están olvidados / ¡qué acto de vergüenza /Más cruento!”.

Si bien este poema mantiene un cierto tono de denuncia que lo ubica en la tradición de la poesía de izquierdas guatemalteca del siglo XX, posee al menos tres diferencias fundamentales con respecto a los poemas analizados anteriormente; en primer lugar, la masacre ya no es comprendida como una matanza de campesinos sino de indígenas, una atrocidad posibilitada por el racismo, esto le permite al autor enlazarla con otras violencias sufridas por las poblaciones indígenas a partir de la conquista. Desde esta perspectiva la violencia de la guerra interna sería una suerte de expresión exacerbada del “racismo de estado”²³ guatemalteco, simbolizada por la masacre de Panzós que, de algún modo, enlaza las antiguas prácticas eugenésicas con la política de exterminio que implementaría el estado militarizado en la década del ochenta. En segundo lugar, Cifuentes no habla por las víctimas, sino que toma irónicamente la perspectiva del estado oligárquico postcolonial lo que le permite ofrecer una mirada burlona a la manera en que las élites históricamente han percibido al *otro* indígena, ese viejo enemigo interno que era calificado por las élites a finales de los setenta como una población “sumisa, conformista, morena, baja, haragana, tradicional, introvertida y sucia” (Casaús, 2008, p. 50). Finalmente hay un ostensible cambio de ánimo, se trata de una composición que posee una visión trágica de la historia en la que, retomando a Benjamin, el pasado se revela como una “catástrofe única que acumula sin cesar ruina sobre ruina”.

²³ La expresión de “racismo de estado” acuñada por Michel Foucault en sus estudios sobre el entrelazamiento entre el poder soberano y la tecnología biopolítica en los estados modernos, fue retomada por Marta Elena Casaús para señalar que el estado liberal oligárquico guatemalteco tiene como uno de sus pilares el racismo estructural entendido “no sólo como una ideología de la diferencia y de la desigualdad; no sólo como una forma de discriminación y opresión entre clases o grupos étnicos, sino como una lógica del exterminio y de exclusión, como una tecnología del poder” (2008, p. 17).

Se trata de un poema que recurre a la ironía y la parodia para no sucumbir al lamento, un texto además publicado en un tiempo en el que *el enemigo* parecía vencer definitivamente no sólo en Guatemala sino en el resto del mundo tras la caída del bloque soviético y el establecimiento de un nuevo orden global que pretendía sellar el fin de la historia. En síntesis, este poema puede leerse como un síntoma del momento que se vivía en Guatemala pues ya en ese año se comenzaba a abrir la posibilidad de un acuerdo entre las guerrillas y el gobierno para poner fin a la guerra (a la violencia masiva, pero también a la utopía armada), lo cual se concretó finalmente con la firma del Acuerdo de Paz Firme y Duradera de 1996.

El poema de Cifuentes sigue siendo una elaboración única de la masacre por su visión histórica de largo aliento. En décadas recientes el interés literario por la masacre de Panzós ha decrecido. Año con año diversas organizaciones continúan organizando actividades de conmemoración, pero suelen recurrir a obras y consignas elaboradas anteriormente. Una excepción importante a esta tendencia es el poema “La serpiente que se muerde la cola” de la poeta hondureña Helen Umaña, quien vivió en Guatemala entre 1948 y 1981. El poema, publicado en 2021, construye una representación compacta de la guerra guatemalteca, cuyas primeras líneas aparece la figura de Mamá Maquín, líder campesina asesinada en la masacre, además infamante imagen de los cadáveres de los campesinos apilados en un camión de volteo, publicada días después de la masacre:

quizá no estén muertos todos los cadáveres
de la rebelde Mamá Maquín
y los 130 hombres y mujeres de maíz
masacrados en la plaza de Panzós
amontonados como leños
en la carrocera del camión militar
borrosa pero impactante fotografía. (Umaña, 2021, en línea)

Comentario de cierre

La revisión de este corpus de composiciones literarias y líricas nos permite observar varios aspectos sobre la construcción de la memoria colectiva de esta masacre y, en específico, respecto a la manera en que han sido significadas las muertes por parte de diversos autores individuales y colectivos de la izquierda guatemalteca a lo largo de más de cuatro décadas. Durante los primeros años en general las víctimas de la masacre eran identificadas como campesinos martirizados cuya memoria debía ser un aliciente para el triunfo revolucionario. Por lo regular se trataba de composiciones colectivas o anónimas nutridas de un repertorio de símbolos propios de la izquierda revolucionaria de la época. Las semejanzas e incluso apropiaciones de otras composiciones latinoamericanas

muestran el grado de comunicación e integración de un imaginario revolucionario regionalmente compartido, fuertemente influenciado también por algunos símbolos de la iglesia católica, a sea en su vertiente popular o liberacionista.

Paulatinamente fueron apareciendo otras representaciones, sobre todo de escritores profesionales, que exploraban otras vías interpretativas menos ligadas a la propaganda revolucionaria. En algunas de ellas ya no se identificada a los muertos sólo como campesinos sino como indígenas, y sólo en la composición reciente aparece un nombre propio: Mamá Maquín. Las obras recientes tienen enfoques y estilos distintos, pero comparten algunos rasgos: sus autores son personas vinculadas a la izquierda con largas trayectorias y reconocimiento, en los tres casos (Baronya, Cifuentes y Umaña) las obras tienen un tono alejado de la retórica heroica y optimista, pero no elaboran una estética del cinismo, como se ha observado en otro tipo de producción literaria centroamericana de posguerra. En todos los casos, la cuestión indígena y su conflictiva relación con el estado-nación ocupa un lugar central. José Barnoya elabora una microfísica de la violencia de guerra a través de un relato íntimo de dos amigos que son devorados por una maquinaria de guerra que utiliza a los indígenas como carne de cañón, destruyendo redes de parentesco, amicales y formas de organización tradicional.

Por su parte, Edwin Cifuentes -y en cierta medida Umaña- ofrece una visión catastrófica de la historia centrada en la figura de las víctimas, es decir de los indígenas, anulados a tal grado que es el perpetrador quien tiene el privilegio de la palabra. En este poema, Cifuentes decide *no hablar por los indígenas* sino en solidaridad con ellos (vale recordar el título de libro: *Versión poética de Alma Cienfuegos y otros poemas solidarios*), para lo que decide tomar la voz del perpetrador. Ambos escritos se enfocan en la dimensión antropológica de la violencia, detrás de sus palabras se halla presente un intento por responder a las preguntas de ¿cómo pudo suceder esto?, ¿cómo opera esta tecnología de la violencia racial?, ¿cuáles son sus efectos?, Barnoya busca las repuestas en la vida cotidiana de los jóvenes mayas en la que las grandes gestas (tanto la de la defensa heroica del estado como la de la revolución) quedan al margen, por su parte Cifuentes las busca en la historia del racismo como parte constitutiva de la historia guatemalteca, mientras que Umaña enlaza trágicamente los efectos más brutales del período de la guerra, mostrando el lado más destructivo del estado guatemalteco.

En vez de conmemorar un acontecimiento ya sido, en estas obras se vuelve a interrogar lo sucedido para comprenderlo de otro modo, generando imágenes literarias que ponen en superficie el complejo entramado de violencias que operaron detrás de la masacre. Para Giorgio Agamben "el valor de una imaginación poética se mide por su potencia de destrucción interna de la imagen" (2010, p. 142), en este caso se puede decir que estos escritos rompen con una imagen que se tenía de la masacre, con lo que abren también nuevas formas de significar culturalmente un acontecimiento que con el paso del tiempo no se

olvidaba, sino que parecía -y parece- volver a plantear nuevas preguntas en entornos de cada vez mayor devastación de la vida y la razón.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2006). *La elegía de Sokurov. Las ranas*, (2), 57–92.
- Agamben, G. (2019). *Lo que resta de Auschwitz*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2010). *Signatura rerum: Sobre el método*. Anagrama.
- Albizurez, R.A. y Ruano, E. (2009). *¿Por qué ellas y ellos? En memoria de los mártires, desaparecidos y sobrevivientes del movimiento sindical de Guatemala*. ODHAG.
- Álvarez, V. (2014). *Conventos, aulas y trincheras. Universidad y movimiento estudiantil en Guatemala. Volumen II*. FLACSO Guatemala-USAC.
- Barnoya, J. (1986). *Panzós y unas historias*. Editorial Universitaria de Guatemala.
- Casaús, M.E. (2008). *Genocidio: ¿la máxima expresión del racismo en Guatemala?* F & G Editores.
- Cifuentes, E. (1992). *Versión poética de Alma Cienfuegos y poemas solidarios*. Editorial Praxis.
- CEIHS (1979). *Panzós Testimonio*. CEIHS.
- Comité de Unidad Campesina. (2008, mayo 29). *Las 100 flores*. <https://goo.su/qatDK>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- El Imparcial (2 de junio de 1978). En Panzós lloran a sus muertos. *El Imparcial*.
- Fundación de Antropología Forense de Guatemala (FAFG). (1998). *Informe de las investigaciones antropológico forenses e históricas realizadas por la FAFG en Panzós, Belén, Acul y Chel*. FAFG.
- Figueroa, C. (2011). *El recurso del miedo. Estado y terror en Guatemala*. F&G editores, USAC, BUAP.
- Frank, L. y Wheaton, P. (1984). *Indian Guatemala. Path to liberation: the role of Christians in the Indian process*. EPICA.
- González, E., & Vázquez, J. C. (2014). *El clavel rojo: Atributo del mártir revolucionario en Guatemala*. *Latinoamérica*, (58), ene.–jun. 2014. <https://goo.su/M1W6A>
- Grandin, G. (2007). *Panzós: La última masacre colonial. Latinoamérica en la Guerra Fría*. AVANCSO.

- Levenson, D. (2007). *Sindicalistas contra el terror. Ciudad de Guatemala, 1954-1985*. AVANCSO.
- López Bárcenas, F. (2016). *Los movimientos indígenas en México: Rostros y caminos. El Cotidiano*, (200), 60–75.
- Mao, Tse-Tung (2015). *Arte, literatura y revolución*. Gedisa.
- Melgar Bao, R. (2008). La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas. Oikión, V. y García M.E. (eds.). *Movimientos armados en México siglo XX. Vol 1*. El Colegio de Michoacán y CIESAS.
- Pensamiento cristiano (1981). Inspiración a nuestros mártires de Panzós. *Pensamiento cristiano*.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Traverso, E. (2017). Imágenes melancólicas: El cine de las revoluciones vencidas. *Acta Poética*, 38(1), 13–48.
- Traverso, E. (2016). *Left-wing melancholia: Marxism, history and memory*. Columbia University Press.
- Umaña, H. (2021). *Poesía hondureña*. Nueva York Poetry. <https://goo.su/j4HvHwd>



Este trabajo está sujeto a una [licencia internacional Creative Commons Attribution 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)