

Dossier

“Todas las fotos de casa me miran”: La memoria y el trauma intergeneracional en la poesía de Alejandra Solórzano

“Todas la fotos de casa me miran”: Memory and Intergenerational Trauma in Alejandra Solórzano’s Poetry

Yvette Aparicio

Grinnell College, Estados Unidos de América

aparicio@grinnell.edu

Anuario de Estudios Centroamericanos
vol. 49 1 20 2023

Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Recepción: 28 Agosto 2023
Aprobación: 03 Diciembre 2023

Resumen: Este artículo se enfoca en la poesía de la poeta guatemalteca-costarricense Alejandra Solórzano (1980). Solórzano, cuya familia participó en el conflicto armado interno (CAI), articula y medita sobre la impunidad y el trauma heredado en su obra. Las imágenes fragmentadas del pasado que la rodean la fuerzan a desenterrar memorias de la guerra que el posconflicto ha silenciado. Heredó el CAI y su trauma y así se dedica a luchar contra la impunidad y el olvido en Guatemala. Junto con una discusión sobre la memoria y el trauma intergeneracional, este artículo considera como los hijos de las víctimas y los sobrevivientes de la guerra contribuyen a la preservación de la memoria y buscan la justicia.

Palabras clave: memoria, trauma intergeneracional, conflicto armado interno, migración, poesía guatemalteca..

Abstract: This article focuses on the poetry of Guatemalan-Costa Rican poet, Alejandra Solórzano (1980). Solórzano, whose family members participated as militants and guerrillas in Guatemala’s internal armed conflict, articulates and meditates on questions of impunity and inherited trauma in her poetry. The fragmented images of the past around her demand she unearth the memories of the war that have been silenced in the post-conflict. She has inherited the internal armed conflict and its subsequent trauma and has tasked herself with fighting against impunity and forgetting in Guatemala. Together with a discussion of memory and intergenerational trauma, I consider how the children of the victims and survivors of war contribute to the struggle for the preservation of memory and toward justice.

Keywords: Memory, intergenerational trauma, internal armed conflict, migration, Guatemalan poetry.

Introducción

Te pido me des la mano y en el camino me sigas
Vamos a demostrarle a los de arriba la ira de los de abajo del miedo
sepultado
Ya no me cruzo de brazos
Es hora de ser valiente en honor a los ausentes
Unos de tanta culpa se quedan mudos
Otros tienen memoria para olvidar.
Fuente: “Nunca más”, La Santa Cecilia (2016)

En la canción del epígrafe, La Santa Cecilia, un grupo musical mexicanoestadounidense de Los Ángeles, California, convoca al oyente a recordar a los ausentes, a los violentados, que “[su] cara tiene nombre” y, en últimas instancias, a no callar. Lastimosamente la temática abarca muchas violencias, víctimas y sobrevivientes que las personas oyentes pueden recordar. Pensando en las secuelas del trauma de los conflictos armados en las generaciones diaspóricas del posconflicto centroamericano, no es difícil oír el eco del epígrafe en el trabajo de la memoria de estas. Se palpan el miedo y la culpa en la representaciones del trauma intergeneracional y de la memoria en textos de escritores hijos de la generación de guerra y migrantes que contemplan el pasado a la distancia temporal tanto como geográfica. El texto de la poeta, académica, actriz y promotora cultural guatemalteca-costarricense, Alejandra Solórzano, ejemplifica estas problemáticas.

Solórzano, residente en Costa Rica, hasta la fecha ha publicado dos poemarios: *Detener la historia* (2015) y *Todo esto sucederá siempre*¹ (2017) del cual se ocupa este artículo.² *Todo esto sucederá siempre* está dividido en tres partes: la primera no tiene título; la segunda, que comentaré aquí, se titula “Sin auxilio de nadie”; y la tercera, “Una fiera llamada Berkeley”. Cada sección también viene precedida por epígrafes. El poemario concluye con unas notas aclarativas.

Los versos del epígrafe de La Santa Cecilia como la apertura epigráfica de “Sin auxilio de nadie” enfatizan la existencia del miedo, la ausencia y la mortalidad tanto como la necesidad de luchar contra estos. El primer epígrafe del escritor chileno, Roberto Bolaño dice “Tal vez esta sea la única manera de no tener miedo” (p. 25) y así nos anticipa algunas de las peripecias en las que se encontrará la voz poética al escudriñar el pasado. Tal vez la única manera de hacer memoria sea no teniendo miedo a lo que se puede encontrar y, en América Central, a la que sea la reacción ante esos hallazgos. El segundo epígrafe de la peruana Blanca Varela es menos directo tal vez, pero igualmente resuena con los poemas de Solórzano y con la canción de arriba. Dice “¡A mon maitre! Me has engañado como el sol a sus criaturas prometiéndome un día eterno todos los días” (p. 25).

La mentira de la bondad, de la inmortalidad, de la continuidad es más que evidente en la vidas de los sobrevivientes y de los ahora ausentes. Como advierte la voz poética del primer poema de la sección, “Para curar”, “Por algún tiempo aborrecerás al Sol sobre las cicatrices/ de todo lo que te habita” (p. 27). Las cicatrices representan los golpes recibidos por víctima y sobrevivientes ahora residentes en el yo y sus alrededores.

Asimismo, el verso de Solórzano que cito en el título del artículo, “Todas las fotos de casa me miran” (“La vigilante”, pp. 40-41) condensa la condición afectiva-filosófica en que se encuentra la generación del posconflicto: saber o no saber qué hay detrás de las cicatrices e imágenes familiares, o de las caras que se ven en las calles o en reportajes sobre el conflicto armado interno de los medios de comunicación. Hay tantas historias para escuchar y recordar que han sido silenciadas, ya sea por los mismos protagonistas, los familiares de estos o por sus conciudadanos y por el Estado. No obstante, las fotos que parecen vigilar la voz poética de Solórzano existen fuera de contexto y sin sentido aparte de ser una representación de alguien conocido. En *On Photography*, Susan Sontag asevera:

Partly because the photograph is, always, an object in a context, this meaning is bound to drain away; that is the context which shapes whatever immediate—in particular, political—uses the photograph may have is inevitably succeeded by contexts in which such uses are weakened and become progressively less relevant (1990, p. 106).

En el caso de las fotos que les quedan a los sobrevivientes de los conflictos armados y a sus descendientes, la recontextualización en el presente politiza las imágenes al remitir a un futuro del fotografiado que no se conocía al tomar la foto. Así, en esta poesía, la voz poética trata de leer las siluetas de las huellas del pasado, ya sean fotografías o recuerdos fugaces, que percibe a su alrededor.

Como escribe Elizabeth Jelin sobre el pasado en *Los trabajos de la memoria*:

Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas mnésicas del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en sí mismas, no constituyen , a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido (2002, p. 30).

Este trabajo de “dar sentido” a huellas y cicatrices es arduo, todavía más para los hijos de protagonistas de los conflictos armados quienes tal vez eran niños o no habían nacido durante las guerras que dañaron o destruyeron a sus familiares. Así pues, para explicar y conceptualizar el protagonismo de los hijos de sobrevivientes de represión estatal y conflictos armados en América Latina en el trabajo de la memoria, algunos estudiosos han adoptado el término acuñado por Marianne Hirsch “posmemoria”, con el cual ella analiza la experiencia y

producción cultural de los descendientes de las víctimas y sobrevivientes del Shoah. El concepto de Hirsch, que ha sido reelaborado para encajar en distintos contextos, delimita a quienes se refiere en tanto portadores de una posmemoria que intenta “recordar” un pasado ajeno y adoptar las memorias (perdidas) familiares,

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither be understood nor recreated (1997, p. 22).

Sin embargo, lo que se ve en los textos de los hijos de los que vivieron (o participaron en) los conflictos armados centroamericanos de adultos o padres de familia no se ve del todo reflejado en el concepto de Hirsch. En particular, no hay una “evacuación” de la vida propia, y las secuelas legales, físicas, económicas y sociales de los conflictos armados siguen vigentes para grandes sectores de las sociedades del posconflicto. El recrudecimiento de violencias en la región y de impunidad después de la firma de los Acuerdos de Paz serían su legado más visible y consecuente. Además, en cuanto al concepto de la posmemoria, las generaciones posdictadura, posguerra o posconflicto latinoamericanos difieren entre sí en cuanto a las características de las violencias estatales que sufrieron, las resoluciones de los conflictos internos armados que se vivieron, tanto como las prácticas de la memoria de cada sociedad y las prácticas y los productos estéticos de las generaciones de las guerras y las posguerras.

Como postula Magdalena Perkowska en “Silencios que hieren: La presencia espectral del pasado en la ficción centroamericana de la generación de la post-guerra”, los factores clave que diferencian a estos de los hijos del Cono Sur son la violencia extrema de los regímenes centroamericanos que llegaron a aniquilar comunidades enteras, la posición social y étnica de las víctimas (indígenas y campesinos, por ejemplo) y la posición social y cultural marginal de las víctimas vis a vis los escritores y artistas de sus países (2022, pp. 432-433). Perkowska describe a los escritores que caben dentro de la post-guerra así:

Los nacidos durante la guerra o poco antes, cuya infancia fue afectada de modo directo o indirecto por los acontecimientos políticos e históricos, independientemente de la ideología y conducta de sus padres. La letra cursiva del prefijo post señala la conexión entre el pasado y el presente, la pervivencia del legado traumático de la guerra en la vida adulta que correspondería a la época de la transición o la posguerra, y al momento de la escritura (p. 433).

Concuerdo con la importancia de los factores que resalta Perkowska y agrego que las experiencias se tendrían que especificar aún más para reconocer y tomar en cuenta los contextos nacionales y diaspóricos desde los que se trabaja, por ejemplo, diferencias entre los que se quedaron y los que migraron (y hacia dónde migraron). Es

decir, los hijos del posconflicto centroamericano se integran a distintas tradiciones y grupos, a partir de diferentes posiciones culturales, sociales, étnicas. También habría que considerar tanto similitudes como diferencias, incluidas las lingüísticas, entre productores culturales centroamericanos dentro y fuera del istmo, o sea, hay que tomar en cuenta la migración masiva salvadoreña y guatemalteca, por ejemplo. Al usar el término posconflicto se amplía el campo considerado, a fin de incluir el ahora y contemplar no solo las guerras, sino también sus secuelas en la corrupción y la impunidad dentro de contextos donde en general se ven los conflictos armados como concluidos y resueltos, de manera que su discusión sería un acto fallido.

Dentro de este contexto regional histórico, la fotografía familiar, como la del poema de Solórzano, funge como “the integral link... for the second generation, those who in their desire for memory and knowledge are left to track the traces of what was there and no longer is” (Hirsch, 2012, pp. 110-111). En el caso centroamericano, el archivo fotográfico “oficial” no es comparable al del Holocausto³ y las fotos familiares no portan las mismas suposiciones –muerte segura en los campos de concentración o trauma inimaginable–, pero sí es útil considerar las fotos familiares de parientes que vivieron los conflictos armados; podrían tomarse como indicadores del trauma psicosocial de las sociedades del istmo. Así pues, cuando la voz poética nos dice “Todas las fotos de casa me miran” (Solórzano, 2017, p. 40), vemos que las huellas fotográficas de familiares reclaman la mirada de la voz poética. Tienen una doble función: son recuerdos que no revelan el pasado (no son de las fuerzas de seguridad), pero la vigilan a ella como una forma de impulsar su acción.

Las fotos de las víctimas y sobrevivientes de la represión y de sus familiares se vuelven armas de resistencia⁴ al subvertir los usos represivos estatales, como asevera Hirsch sobre la transformación de la fotografía en la época Nazi: “medium of personal and familial remembrance to a threatening instrument of surveillance” (2012, pp. 56-57). No obstante, en dicho poema de Solórzano también vemos el poder de la mirada de las imágenes fotográficas que observan y se comunican con un yo poético movedizo. En el cierre del poema, “Necesario quizá [Me hace...]/ Real” (p. 41), el yo afirma indirectamente soy responsable de averiguar qué pasó, a quién le pasó y por qué le pasó, o sea, buscar el contexto que les da sentido a las fotos. Esta es una afirmación de compromiso con el pasado y con la memoria (heredados e inventados en el país de origen) y un reconocimiento de que el trabajo que queda no es “Nada apacible”, como dicen los últimos versos de este poema. Aunque sea necesario y previsto, no es fácil cargar con este compromiso y con las heridas que conlleva, tal y como vemos en los poemas que se analizan más adelante.

“Put a guerra”, el sexto verso de “Debajo del silencio”, encapsula los sentimientos de la voz poética ante la memoria y desmemoria del conflicto armado interno para las personas guatemaltecas actuales ante las incógnitas y los silencios que rodean el conflicto.⁵ Este verso representa las voces de la generación del posconflicto, la cual intenta comprender qué fue la guerra, como lo expresa la cineasta guatemalteca Izabel Acevedo González: “Siempre me pregunté qué había pasado, por qué tanta desolación en las calles, por qué la guerra, por qué no se puede hablar de eso, por qué hay tanto silencio” (Ola, 2015).

Además de compartir el deseo de descubrir qué hay debajo del silencio de sus compatriotas, Solórzano y Acevedo González articulan sus preguntas, dudas y acertijos fuera de Guatemala. De hecho, Silvia Elena Guzmán Sierra califica a Solórzano de “poeta migrante” por sus experiencias vivenciales para acercarse a lo que ella denomina “la sensibilidad desvalorada en los estudios clásicos de las migraciones” (2020, p. 103). Agregaría yo que es migrante de la posguerra y, precisamente, hija de protagonistas y testigos de los conflictos armados de los setenta a los noventa.

Como “hija de guatemaltecos, migrante del conflicto armado interno”, digamos, Solórzano es hija de las diásporas de las guerras centroamericanas. Desde afuera, temporal y geográficamente, la “puta guerra” es una herencia de la que no se puede deshacer.⁶ El trauma de la guerra es “psicosocial”, abarca toda la cotidianidad e identidad de la sociedad, como indica Martín-Baró.⁷ Así, en *Todo esto sucederá siempre* (2017), Alejandra Solórzano presenta una voz poética que lucha contra el silencio imperante al tratar de dilucidar un pasado guatemalteco que pasa por su cuerpo como “veneno” y que ella tiene que digerir para comprender su entorno y comprenderse a sí misma. Este proceso, que vislumbramos en los poemas, confronta el olvido y la parálisis social al “estar ahí” y convertirse en “obstáculo ineludible” contra “cualquier ‘cierre’” (Dobles Oropeza, 2009, pp. 179, 285-286).

Como esboza Guzmán Sierra, Solórzano hizo vida de migrante desde temprana edad por los compromisos políticos de su familia. Su madre, su padre y dos hermanas participaron en el conflicto armado interno como militantes y guerrilleros (2020, p. 107). De hecho, las estancias en la niñez de Solórzano en Costa Rica, Nicaragua y México están ligadas a los vaivenes de los conflictos armados, de las políticas internas de los gobiernos (y de los grupos guerrilleros) y de las políticas migratorias de la región. En su artículo, Guzmán Sierra detalla cómo los compromisos políticos y la vida cotidiana de militancia afectó la niñez y adolescencia de la poeta, quien no vivió en Guatemala hasta 1994 cuando ya era adolescente (2020, p. 111).

La experiencia de la poeta se ve respaldada por Mario Lungo y Manuel Ángel Castillo (1996) en su estudio sobre migración regional. Ellos postulan que los países del istmo, incluido Belice, tuvieron

diversos roles cambiantes como países emisores, receptores y de tránsito, según factores políticos, económicos y sociales, incluso aquellos suscitados por la intervención estadounidense.

En el caso de Solórzano, esto significó por ejemplo convivir con otros miembros del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) en Nicaragua durante el régimen sandinista y hasta su fracaso electoral de 1990, y luego trasladarse a México (Guzmán Sierra, 2020, p. 108).⁸ Sin embargo, pese a la itinerancia de su niñez y juventud, Guatemala como país de origen está presente en su obra no solo porque el conflicto armado interno es el porqué de sus desplazamientos, sino también porque (como ser diaspórico) mantiene lazos afectivos con Guatemala. Para tales migrantes “la identidad sirve como el cemento para la formación de una comunidad étnica transnacional, entre individuos, lugares y generaciones, de cada una de las diásporas o comunidades transnacionales” (Morales Gamboa, 2007, p. 53). Miembros de la diáspora política no podrían militar contra el Estado, hacer los sacrificios requeridos y al mismo tiempo obviar la presencia de Guatemala en su cotidianidad. El compromiso político y la militancia agudiza los lazos transnacionales e intergeneracionales. Vemos que los hijos de la generación de la guerra se ven llamados a indagar un pasado lejano y cercano a la vez.

Acercarse a Guatemala desde afuera implica imaginarse la Guatemala en la que se vivió e inventarse una Guatemala actual. Como lo articula Rafael Cuevas Molina (1954) en su ensayo “¿Qué es ser guatemalteco?": “Yo soy de los guatemaltecos de afuera, de los que inventamos e imaginamos, de aquellos que buscan referentes ya desaparecidos cada vez que vuelven... Mucho ya no está o tal vez no estuvo nunca... ser guatemalteco es, en parte, una quimera” (2003, p. 7). Cuevas Molina, académico, artista y escritor guatemalteco, residente en Costa Rica desde los años noventa, califica a guatemaltecos como él como “guatemaltecos inventados” porque con la distancia y el tiempo se aferran a una Guatemala de la memoria, inventada (p. 7). Los guatemaltecos, en este caso, construyen “la memoria sobre andamios de pertenencia e intereses grupales” (Dobles Oropeza, 2009, pp. 98, 108).

Esta descripción se podría aplicar a cualquiera que ha dejado su lugar de origen para mudarse o migrar a otro(s) lugar(es); sin embargo, en el caso de países como Guatemala o El Salvador, donde los conflictos armados dejaron cientos de miles de muertos y desaparecidos y donde los victimarios en general han gozado de impunidad, la “invención” del pasado ha sido “necesaria” por el silencio, las borraduras y la falta de una rendición de cuentas y justicia en el posconflicto. Y, claro, no se puede descontar el miedo a declararse⁹ aliado de sobrevivientes o sobreviviente de la represión.

Mientras que sectores oficiales y sociales abogan por el olvido, las generaciones del posconflicto se encuentran ante un contexto en que

Lo que ha sido destruido es más amplio que las nociones del trauma interno individual. Extendido en el tiempo, el trauma psicosocial involucra la destrucción de arquetipos y metáforas culturales, aniquilando o limitando profundamente las posibilidades de la próxima generación de afirmar aspectos de su vida cultural (cit. En Comas-Díaz, Lykes et al., 1998, p. 782) (Dobles Oropeza, 2009, p. 81).

Así pues, tanto Alejandra Solórzano como Isabel Acevedo González, directora del documental *El buen cristiano* (2016), resaltan el silencio y el miedo que rodean el pasado reciente guatemalteco. Desean saber más para (quizá) comprender por qué el presente guatemalteco es como es. En una entrevista con Rocío Zamora Sauma, Acevedo González expone que en su film

Estoy intentando explicar cosas, poner en contexto. Al mismo tiempo ese explicar y poner en contexto va por dos vías: una por la vía informativa, de la hemeroteca, de la palabra dicha; pero también la cámara está puesta para que el cuerpo se pueda ver, para que el gesto se pueda ver claramente, para que el espacio se pueda leer, para ver cómo los distintos actores en el juicio interactúan conviviendo en el mismo espacio (2016, p. 24).

Su largometraje documental toma como punto de partida el juicio de Efraín Ríos Montt (2012-2013) para documentar y analizar la historia de su régimen, el genocidio de los indígenas y, por medio de la historia personal de dos hermanos cuyo padre fue asesinado, el protagonismo político actual en la búsqueda de justicia para los sobrevivientes indígenas. El film le presenta al espectador miembros del aparato estatal de Ríos Montt que efectuaron los crímenes de lesa humanidad y genocidio de los cuales fueron acusados el exdictador y algunos de sus allegados. El material visual histórico y las entrevistas de exfuncionarios del régimen construyen el caso judicial contra Ríos Montt, invalidan las tergiversaciones de sus abogados y, sin que lo diga directamente Acevedo González, comprueba la veracidad del testimonio de los hermanos Francisco y Marta Chávez Raymundo y del genocidio mismo.

Como Acevedo González revela en una entrevista con Alejandra Solórzano, y como asevera la poeta, el documental es un intento de la directora por responder a sus propias preguntas sobre lo que había pasado en los ochenta cuando ella era una niña; por lo tanto, funciona como instrumento de concientización para su generación y para jóvenes guatemaltecos (Solórzano, 2021, p. 22). Así, *El buen cristiano* abre la posibilidad de romper el silencio que asfixia la búsqueda de conocimiento sobre el conflicto armado interno y que inmoviliza a la población.

El poema “Sueño” de Solórzano puede leerse como la poetización de la perspectiva de quienes, al igual que los sobrevivientes que fungieron como testigos, tratan de confrontar las grietas de la memoria fragmentada del pasado violento del país,

Pedir auxilio resulta una escena sin testigos.

Rito sin oficiantes.

Abro el ropero, gavetas, los cajones apartar violentamente los objetos para señalar con precisión sin temor al asesino (p. 35).

La voz poética encarada con un suelo movedizo (p. 35) se mueve hacia adelante aun "sin auxilio de nadie" ("Para curar", p. 27), para "señalar" al culpable. En este juicio onírico y sin testigos (vivos), vemos el sufrimiento del yo ante las "manchas/ de humedad..." (p. 35) que deforman sus alrededores y el agua que la invade "desde dentro" (p. 36). Aquí, como indica Solórzano sobre *El buen cristiano* (2016), se ofrece una "autopsia del silencio de la impunidad", además, menciona que los espectadores son interpelados por "el cadáver de la memoria" (Solórzano, 2021, p. 15). Ambas descripciones sobre la labor de Acevedo González se pueden aplicar a este poemario.

Otro poema, "Debajo del silencio", de la segunda sección del poemario titulada "Sin auxilio de nadie", practica un tipo de "autopsia" del silencio sobre la "Putra guerra" que asedia a la voz poética (Solórzano, 2021, p. 15). Debajo de las incógnitas que representa el silencio yace una historia en cuyo centro está la guerra (en medio del poema) y donde también está el dolor. Como lectores, nos toca escuchar el dolor que el poema plasma para que este tenga resonancia social, como diría Dobles Oropeza sobre el dolor (2009, p. 110). La historia en este poema no es fija, no es la versión que intentan presentar los defensores del régimen de Ríos Montt, por ejemplo, sino que "debe/ inventarse en cada viaje/ Un país a cada tanto" (p. 42).¹⁰ Una historia cambiante, contingente, donde las variables se igualen, debe documentarse, por eso hay que poner "El alma sobre el/ cuaderno" (p. 42).

Ahora bien, los regímenes dictatoriales de las guerras también intentaban "inventarse" un país, uno sin izquierdas, ni pobres, ni indígenas en el caso guatemalteco.¹¹ En el poema, el país necesita inventarse (de acuerdo con las incógnitas que se vayan resolviendo) y necesita repoblarse (por toda la muerte y destrucción de la guerra). Hay que resucitar la memoria y calcular qué tan lejos se puede acercar al saber en cada intento. La voz poética se recuerda de niña en silencio con su madre, midiendo qué tan lejos lanzar una piedra: "(... lanzo/ una piedra para medir el fondo de un plato/ de porcelana)" (p. 42). Esta memoria de cálculo de distancia y de cuánta fuerza usar al lanzar una piedra a una superficie quebrantable metaforiza los cálculos que se realizan al decidir "lanzar piedras" a los contrincantes en la lucha contra el silencio (relacionado con las historias del conflicto armado interno).

La ruptura del silencio por el sonido de la piedra lanzada y por el daño a la porcelana retrata la labor de anotar en cuadernos las

historias que se saben o que se aprenden. El poema concluye declarando la resiliencia del yo poético: “El corazón / Sabe / Flotar” (p. 42), pues el corazón flotante del poema avisa que no se hunde bajo el silencio y que no está fijo, sino que puede cambiar como la memoria misma.¹²

En su discusión sobre los hermanos Chávez Raymundo de *El buen cristiano*, Solórzano afirma que ellos, al atestiguar en el juicio de Ríos Montt, triunfan ante la “impunidad simbólica” con la condena “simbólica” del dictador de aquellos que han negado sus crímenes e intentado borrar “cualquier rastro” que quede de la memoria (Solórzano, 2021, p. 19). Incluso la poeta declara la fuerza de la palabra ante la impunidad e injusticia diciendo que “La palabra que antes estaba secuestrada por el silencio de la impunidad es ahora paulatinamente memoria y, luego, conciencia” (p. 19); de esta manera, al “apalabrar la memoria” se posibilita la justicia (p. 21).

Así, en “Lección a mí misma”, la voz poética se advierte: “No podés marcharte cuando ajusticio/ despedidas en esta horrenda quietud” (Solórzano, 2017, p. 39). Esta es una llamada a sí misma a no huir de la poesía con que enfrenta el silencio y la impunidad. Solórzano termina el poema con una caracterización interesante del silencio al presentarlo como cómplice de la no memoria, el olvido o el desconocimiento: “La poesía, respuesta a este Silencio/ cretino y frágil/ El más nostálgico entre nosotros” (p. 39). ¿Echa de menos el silencio?, ¿la impunidad?, ¿el no tener que responsabilizar a nadie por la violencia, la muerte?, ¿es la nostalgia de la ignorancia a lo que se refiere?, ¿será que es más fácil desconocer que saber la verdad?¹³

Esta poesía revela el dolor del conocimiento y sentido de responsabilidad que el silencio quiere callar. En “Extrañar la lluvia” de la misma sección del poemario, la voz poética traza cómo la lluvia, figura “asesina” en el poema, desgarrar al tú, que realmente es el yo hablándose a sí misma, encargada de escribir las injusticias y crímenes que ha atestado “debajo del silencio” (p. 42). En este poema el lector presencia cómo el agua se abre camino por el cuerpo del tú del poema (p. 30), un cuerpo que le parece ajeno: “Dejá escrito/ que te reconociste/ Sola” (p. 30). La soledad del tú sola agrava su lucha con el agua que intenta borrarle las cicatrices, los rastros de sus vivencias y su conocimiento: “No intentés limpiarte/ exhibí con descaro/ cómo la noche fraguó en vos a la mendiga/ perfecta” (p. 31). La imagen del tú como suplicante herida remite a lo arduo que es la búsqueda de voz para los que han sido callados por el silencio oficial, por el temor, por sí mismos; pero el yo del poema le muestra al tú el costo del silencio:

Cercada por el agua en ascenso -Sin emitir una sola palabra- tu único acto de voluntad

será apartar del plato de porcelana

-tranquila-

una a una tus lágrimas, de las mareas sin tregua (p. 31).

La imagen del tú silente y ensimismada contando las lágrimas acumuladas en, tal vez, el mismo plato de porcelana con que antes medía fuerzas, ahora se convierte en recipiente o recolector de dolor. Un recolector de la vida cotidiana. El tú acorralada por el agua ascendiente no logra luchar contra el agua desde afuera ni desde dentro, solo al sumirse aún más en el dolor. Sin embargo, la voz poética no permite que el tú se desvanezca, sino que trata de alentarla para que ignore el ruido a su alrededor: “No hagás caso de su voz/ percusión de tímpanos” (p. 32) y que deje que la ira que tiene dentro la fortalezca para dar testimonio de lo que sabe. Le aconseja a la voz poética: “Escribí./ Dejá nota de esto.” (p. 32). Ese “esto”, tener que tolerar el recorrido doloroso de la lluvia por su cuerpo (que cede), es un “veneno necesario” que la convierte en “ciclópea y compasiva” (p. 32). En este poema, entonces, solo se logra el aprendizaje de verdades, de fuerza y compasión, después de sobrevivir la lluvia y sus intentos de mantener al tú callada: “se ensaña en dejarte muda mientras sube” (p. 31).

La lluvia no tiene una función purificadora en sentido de “limpiar” pecados ni de desahogo por medio del llanto, sino que alienta el crecimiento de la ira, de la rabia, para que el tú esté lista para combatir el silencio como cíclope compasivo. Tan segura está la voz poética del poder de la rabia (para denunciar) que en la última estrofa le promete, se promete, que un día extrañará la lluvia-veneno que la impulsa a escribir (p. 32).

Esa escritura es una manera de resucitar al “cadáver de la memoria” que Solórzano (2021) resalta del documental de Acevedo González y que los regímenes guatemaltecos siguen intentando enterrar al no enjuiciar a aquellos acusados de crímenes, incluso al dificultar el rescate de archivos, documentos y pruebas que podrían comprobar las alegaciones de sobrevivientes y sus aliados, tal y como vemos en la situación actual en que se encuentran los archivistas de los Archivos Históricos de la Policía Nacional (AHPN).

El tema de la impunidad y de la borradura de las víctimas del aparato de seguridad guatemalteco se volvió más candente en 2005 con el descubrimiento accidental de los AHPN en la Ciudad de Guatemala.¹⁴ Después de su descubrimiento y hasta el 2018, cuando el director, Gustavo Meoño, y la mayoría de los archivistas fueron despedidos, habían logrado catalogar y digitalizar millones de documentos que las fuerzas de seguridad habían dicho que no existían.¹⁵

Los Archivos Históricos de la Policía Nacional se volvieron ejemplo de la necesidad y utilidad de la archivística en procesos de

justicia en la posguerra.¹⁶ Actualmente el trabajo de preservación y digitalización sigue, pero con poco personal, apoyo institucional y sin fondos adecuados para la magnitud del trabajo necesario (Impunity Watch, 2021, p. 15).¹⁷

Los archivos, imperfectos e incompletos como cualquier documentación gubernamental (Weld, 2014, pp. 14-15), no resuelven todas las incógnitas que pesan sobre las guatemaltecas y los guatemaltecos sobre su pasado, ni revelan todos los abusos de Derechos Humanos y crímenes de lesa humanidad que ocurrieron durante el conflicto armado interno.¹⁸ Además, la lucha por la impunidad y contra la justicia de los victimarios y sus aliados continúa ante el silencio social generalizado, incluso el rechazo a querer saber de la población. Así describe el último narrador de 300 la reacción de sus conciudadanos al descubrimiento de los archivos de la Policía Nacional,

¿y vos creés que pasó algo, mano? No pasó ni mierda, mano. La gente agarraba el periódico, iba pasando las páginas, llegaba a esa noticia, la leían y ¡pas!, pasaban la página como si nada, mano, como si fuera una noticia de que estaban arreglando una calle o que habían inaugurado un nuevo centro comercial (Cuevas Molina, 2010, p. 154).

En parte es contra este desinterés y silencio que la poesía y otros textos de hijos de la posguerra indagan en su pasado personal y el de su país de origen.

Una estrofa en particular de otro poema, “Un espejo me habla con tu voz durante el sueño” (p. 33), crea una visión visceral de la vulnerabilidad y pérdida de evidencia de los atropellos de Derechos Humanos. La estrofa ilustra para el lector el proceso de destrucción por el que han pasado las pruebas, los archivos del conflicto armado interno:

Papeles que el tiempo engulle empujados por el viento
almas trastornadas lanzadas contra las esquinas en espera de agua de la humedad sigilosa que disuelve los signos (p. 33).

Explica poéticamente lo que dice, en lenguaje científico, “Exhumaciones”, “(Según estudios de antropología forense, / la acidez del agua apresura el proceso de/ putrefacción de un cadáver, o cualquier/ resto...)” (p. 51). Estos dos fragmentos ilustran directamente los temas del dolor, la pérdida y la memoria, entre otros. Nos da a los lectores evidencia física, digamos, de cómo los “papeles” con sus “signos” disueltos representan “almas”, las víctimas del conflicto armado interno guatemalteco, y la impunidad que los victimarios pueden gozar al perderse las pruebas de su complicidad y culpabilidad por crímenes de lesa humanidad. Así es claro que los poemas de Alejandra Solórzano reaniman el cadáver de la memoria para poder acceder al conocimiento antes de que el agua y el tiempo lo

disuelva; que hacen recordar “que [sus] cara[s] tiene[n] un nombre/ y nunca más se callará[n]/ y nunca más se callará[n]” (La Santa Cecilia, 2016).

Referencias

- Acevedo, I. (Dir.). (2016). *El buen cristiano* [Documental]. Centro de Capacitación Cinematográfica, FOPROCINE.
- Cuevas Molina, R. (2003). ¿Qué es ser guatemalteco? *Archipiélago: Revista de nuestra América*, 9(40), 4-7. <http://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19621/18612>
- Cuevas Molina, R. (2010). 300. Editorial Universidad Nacional.
- Cuevas Molina, R. (2016). "El arte y la literatura en la construcción y disputa de la memoria en Guatemala". *Temas de Nuestra América*, 32(6), 57-68.
- Cuevas, A. L. (Dir.). (2011). *El eco del dolor de mucha gente* [Documental]. Armadillo Productions.
- Dalton, R. (1969). "El gran despecho". *Taberna y otros lugares*. Casa de las Américas.
- Dirección de los Archivos de la Paz, Secretaría de la Paz. (2011). "La autenticidad del *Diario Militar*". https://www.myrnamack.org.gt/images/stories/fmm/archivos/diario_militar/publicaciones/publicaciones_externas/libros/autenticidad%20diario%20militar%20edicion%202.pdf
- Dobles Oropeza, I. (2009). *Memorias del dolor: Consideraciones acerca de las Comisiones de la Verdad en América Latina*. Editorial Arlekin.
- Guzmán Sierra, S. E. (2020). Vista de un acercamiento sensible al estudio de las migraciones en la poesía de Alejandra Solórzano Castillo. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 31(1), 101-119.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2012). *Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Impunity Watch.(2021). *Logros y retrocesos de la justicia transicional en Guatemala. Informe de monitoreo 2017-2021*. https://www.impunitywatch.nl/docs/Guatemala_Logros_y_retrocesos_de_la_justicia_transicional_2018-2021.pdf
- Lungo, M. y Castillo, M. Á. (1996). *Las migraciones en Centroamérica: retos para la integración*. Secretaría de la Integración Social Centroamericana.

- Morales Gamboa, A. (2007). *La diáspora de la posguerra: Regionalismo de los migrantes y dinámicas territoriales en América Central*. FLACSO-Costa Rica.
- Ola, A. L. (24 noviembre de 2015). Cineasta guatemalteca estrena documental que retrata al General Ríos Montt. *La Prensa Libre*. <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/el-cristiano/>
- Perkowska, M. (2022). Silencios que hieren: La presencia espectral del pasado en la ficción centroamericana de la generación de la *post*-guerra. En T. Basile y C. González (Eds.), *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas*.
- Solórzano, A. (2017). *Todo esto sucederá siempre*. Ediciones Espiral.
- Solórzano, A. (2021). *El buen cristiano* (2016). Ópera prima de cine documental de la directora guatemalteca Izabel Acevedo González. En M. L. Cortés (Ed.), *Violencia, marginalidad y memoria en el cine centroamericano* (pp. 14-25). Editorial Universidad de Costa Rica.
- Swisspeace. (2018). *Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala, 2005-2017*. Prólogos actualizados en 2021. <https://www.swisspeace.ch/assets/publications/downloads/El-Archivo-Historico-de-la-Policia-Nacional-de-Guatemala-20052017.pdf>
- Weld, K. (2014). *Paper Cadavers: The Archives of Dictatorship in Guatemala*. Duke University Press.
- Zamora Sauma, R. (2016). *El buen cristiano*: Entrevista a la cineasta guatemalteca Izabel Acevedo. *Revista Hoja Filosófica*, 16(39), 23-29.
- Jelin, E. (2002). El trabajo de la memoria. Siglo XXI

Notas

1

El título es un verso de la poeta española Ana María Moix (1947-2014), como señala la autora (p. 77). La portada recalca temáticas que comento aquí, como la memoria, el trauma y las violencias heredadas, entre otras. La imagen es de un video-performance de la artista guatemalteca de descendencia maya q'equ'chi' Sandra Monterroso (1974), el cual se titula "La devolución del Penacho de Vucuh Caquik". En este ella aparece parada desnuda dentro de un cubo de plástico en que se va cubriendo de plumas negras. El título y la obra se refieren a un mito del Popol Vuh y comenta sobre los efectos contemporáneos de la colonización. También alude al hecho de que el penacho de Moctezuma está en exhibición en Austria. <https://www.works.io/sandra-monterroso/texts>. Recientemente (2022) en un episodio de Radio Ambulante se cuenta cómo dos amigos replazaron el audio del museo austriaco que explicaba el valor del

penacho con la explicación de X, su defensor más leal: <https://radioambulante.org/audio/el-penachoes-nuestro>. También cuenta la entrada del actual presidente mexicano, Andrés Manuel López Obrador, demandando la devolución del penacho a México.

2

Preparé la primera versión de este trabajo mientras estaba de pasante investigadora (2022) en el Centro de Investigaciones Históricas de América Central de la Universidad de Costa Rica (UCR). La presenté virtualmente el 27 de septiembre de 2022. Agradezco a los y las colegas del CIHAC y CALAS, particularmente a Werner Mackenback y David Díaz Arias, y al personal de las bibliotecas de la UCR.

3

No se han abierto los archivos de todas las fuerzas armadas y policíacas, según plantean los Acuerdos de Paz. Los archivos de la Policía Nacional y el Diario Militar guatemalteco y el Libro Amarillo salvadoreño no logran abarcar los datos de todas las víctimas de la represión estatal de los conflictos armados de cada país.

4

El uso de fotografías familiares y oficiales, por ejemplo de una cédula o pasaporte, se vuelve un arma de resistencia en la búsqueda de familiares desaparecidos, como se ve repetidamente en el documental de Ana Lucía Cuevas "El eco del dolor de mucha gente" (2011). Cuevas usa la búsqueda de su hermano mayor desaparecido, Carlos Ernesto Cuevas Molina, como trampolín para repasar la historia del autoritarismo y represión en Guatemala y para abogar justicia para las víctimas y los sobrevivientes de la represión estatal durante el conflicto armado interno.

5

Jelin (2002) comenta que los "restos" de dictaduras en la población tardan en disiparse; se ven, por ejemplo, en la autocensura, el miedo a uniformes, etc. Este tipo de reacciones siguen ocurriendo pese al cambio de gobierno. Jelin asevera que a veces son las "generaciones más jóvenes que no vivieron el periodo del que quedan las huellas, quienes cuestionan y ponen en evidencia esos restos" (p. 132).

6

Vemos este mismo dilema en la poesía anglohablante del poeta salvadoreño-estadounidense William Archila.

7

Dobles Oropeza (2009) lo articula así: "En etapas históricas de crisis, transición o 'dislocación' (Lifton, 1993), la relación entre memoria e identidad se torna particularmente crucial. Sin duda es el caso de las sociedades fracturadas por graves episodios de confrontación y/o represión, en que cabe hablar de 'traumas psicosociales', y también en sociedades que se dirimen las orientaciones futuras que afectarán a la

colectividad” (p. 107). Discute la noción de Martín-Baró en las pp. 81-84.

8

Se ven desplazamientos interregionales similares de salvadoreños durante su guerra civil y la aceptación y rechazo de esta población según las políticas reinantes en distintos momentos.

9

En el capítulo sobre “Reconciliación, perdón, impunidad”, Dobles Oropeza (2009) comenta sobre los “procesos represivos vividos” y el miedo “privatizado”: “la represión desarticula redes sociales, y, además, institucionaliza los procesos de tal forma que quienes viven y sobreviven procesos represivos puede dudar sus propias percepciones y dolores, ya que la sociedad ‘niega’, aparentemente, lo sucedido” (p. 268).

10

Estos versos invocan unos similares de Roque Dalton en “El gran despacho” donde el hablante comparte su decepción con su país inventado presentando a El Salvador como “una mentira que le creí al enemigo”.

11

En su juicio, Ríos Montt reitera fuertemente que nunca tuvo la intención de destruir a los indígenas del pueblo Ixil.

12

El poema que abre esta sección del poemario se titula “Para curar” y expone lo necesario que es el corazón para la cura del yo pese a que lo exilia (p. 27) y se ve azotado.

13

En su artículo, “El arte y la literatura en la construcción y disputa de la memoria en Guatemala”, Cuevas Molina sostiene que los ladinos guatemaltecos no quieren enfrentar su propio racismo, por eso tienen que negar que hubo genocidio. Entonces, aceptar el juicio internacional de genocidio implica confrontar su complicidad con los perpetradores (2016, pp. 59-60).

14

El *Diario Militar* es un récord del sector de inteligencia del Estado de capturas de subversivos en Ciudad de Guatemala entre 1983 y 1985. En 1999 Kate Doyle, como parte del NSA (Archivo Nacional de Seguridad de EE. UU.), lo hizo público. También es conocido como *Dossier de la muerte*. Doyle le pagó \$2000 a un exmilitar para conseguirlo (Dirección de los Archivos de la Paz, 2011, pp. 35-36).

15

La novela de 2010 de Cuevas Molina titulada *300* utiliza la estrategia de múltiples narradores representantes de distintos sectores sociales, económicos, políticos para retratar las distintas y divergentes reacciones al descubrimiento de los archivos. El autor ha revelado que

su hermano Ernesto estaba fichado con un 300 en el *Diario Militar* como prisionero eliminado (2016, p. 66).

La novela *Noviembre* (2016) del salvadoreño Jorge Galán se asemeja a *300* en cuanto a la estructura, aunque no en contenido, pues su enfoque es los asesinatos de los jesuitas, una empleada y su hija, en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA), durante la Ofensiva Final de 1989.

16

El estudio de la ONG (2021), Swisspeace del Archivo Histórico de la Policía Nacional, ofrece un análisis detallado de los procesos archivísticos que siguió y desarrolló el personal del AHPN.

17

Aquí no voy a discutir este tema más, pero hay textos narrativos y documentales que abordan estos archivos plenamente; y análisis académicos de estos. Algunos ejemplos son *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, *La isla: Archivos de una tragedia* (2009) de Uli Stelzner, y *300* (2010) de Cuevas Molina.

18

Weld afirma que los archivos "cannot align with survivors' memories of war, owing to questions of perspective and the passage of time" (2014, p. 15).

Información adicional

Acerca de la persona autora: Yvette Aparicio. Salvadoreña-estadounidense. Doctora en Español, Universidad de California, Irvine. Es profesora titular (Full Professor) de Español y Estudios Latinoamericanos en Grinnell College en Iowa, EE. UU. Actualmente también es jefa del Programa de Estudios Latinoamericanos. Es autora de artículos sobre literatura contemporánea centroamericana y de Post-Conflict Central American Literature: Searching for Home and Longing to Belong (2014).

Información adicional

redalyc-journal-id: 152



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15279348010>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Yvette Aparicio

**“Todas las fotos de casa me miran”: La memoria y el
trauma intergeneracional en la poesía de Alejandra
Solórzano**

**“Todas la fotos de casa me miran”: Memory and
Intergenerational Trauma in Alejandra Solórzano´s
Poetry**

Anuario de Estudios Centroamericanos

vol. 49, p. 1 - 20, 2023

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

anuario.eca@ucr.ac.cr

ISSN: 0377-7316

DOI: <https://doi.org/10.15517/aeca.v49i00.61765>



CC BY-NC-ND 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
SinDerivar 4.0 Internacional.**