

Spring 2021

## Verdad y responsabilidad: los ejes nuevos de la memoria en el cine contemporáneo de Guatemala

Grace Bushway  
*Gettysburg College*

Follow this and additional works at: [https://cupola.gettysburg.edu/student\\_scholarship](https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship)



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Holocaust and Genocide Studies Commons](#), [Latin American History Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

**Share feedback** about the accessibility of this item.

---

### Recommended Citation

Bushway, Grace, "Verdad y responsabilidad: los ejes nuevos de la memoria en el cine contemporáneo de Guatemala" (2021). *Student Publications*. 911.

[https://cupola.gettysburg.edu/student\\_scholarship/911](https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/911)

This open access student research paper is brought to you by The Cupola: Scholarship at Gettysburg College. It has been accepted for inclusion by an authorized administrator of The Cupola. For more information, please contact [cupola@gettysburg.edu](mailto:cupola@gettysburg.edu).

---

## Verdad y responsabilidad: los ejes nuevos de la memoria en el cine contemporáneo de Guatemala

### Abstract

Mucha gente no sabe que hubo un genocidio de gente indígena en Guatemala entre los años 1981-1982 o que el ejército nacional del país cometió actos de tortura y violación contra poblaciones civiles. El gobierno de Guatemala prefiere esa realidad. La conversación sobre la guerra de hace más de treinta años en Guatemala es mínima en ámbitos estatales, sociales y educacionales. Para los sobrevivientes de la guerra y sus hijos, eso crea problemas relacionados con sanarse de los traumas directos e indirectos de la violencia de esa época. En 2019, dos directores guatemaltecos—Jaryo Bustamante y César Díaz—estrenaron películas para dialogar con estos asuntos. Sus obras, *La llorona* y *Nuestras madres*, se centran en temas de la verdad y responsabilidad con el fin de empezar una conversación antes silenciada por canales oficiales. Este ensayo explorará cómo los directores utilizan personajes, técnicas cinematográficas y elementos narrativas para crear una conversación franca y desarrollar una nueva memoria colectiva para el país.

### Keywords

Cine centroamericano, Guatemala, memoria colectiva, Jayro Bustamante, César Díaz

### Disciplines

Film and Media Studies | Holocaust and Genocide Studies | Latin American History | Spanish and Portuguese Language and Literature

### Comments

Written for SPAN 400: La historia del español a través de sus literaturas y culturas

### Creative Commons License



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-Share Alike 4.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

# Verdad y responsabilidad: los ejes nuevos de la memoria en el cine contemporáneo de Guatemala

Grace Bushway

*Resumen: Mucha gente no sabe que hubo un genocidio de gente indígena en Guatemala entre los años 1981-1982 o que el ejército nacional del país cometió actos de tortura y violación contra poblaciones civiles. El gobierno de Guatemala prefiere esa realidad. La conversación sobre la guerra de hace más de treinta años en Guatemala es mínima en ámbitos estatales, sociales y educativos. Para los sobrevivientes de la guerra y sus hijos, eso crea problemas relacionados con sanarse de los traumas directos e indirectos de la violencia de esa época. En 2019, dos directores guatemaltecos—Jaryo Bustamante y César Díaz—estrenaron películas para dialogar con estos asuntos. Sus obras, La llorona y Nuestras madres, se centran en temas de la verdad y responsabilidad con el fin de empezar una conversación antes silenciada por canales oficiales. Este ensayo explorará cómo los directores utilizan personajes, técnicas cinematográficas y elementos narrativas para crear una conversación franca y desarrollar una nueva memoria colectiva para el país.*

Español 400

Profesor Oechler

Mayo 2021

*Quiero dar muchísimas gracias a Prof. Oechler por toda la ayuda con este proyecto, especialmente con los últimos pasos. Sus aportaciones y sugerencias fueron indispensables para mejorar el trabajo.*

## **Introducción**

En el minuto veinte de la película *La llorona*, al final del juicio de un excomandante acusado de crímenes de genocidio, la sala de espectadores estalló con gritos emocionados y aplauso. Pocos momentos antes, la juez se había puesto de pie, declaró un veredicto de culpabilidad y dejó este pensamiento con todos los presentes: “Decir la verdad ayuda a sanar las heridas del pasado” (22:07-22:12).

Como muchos países con legados de violencia y genocidio, Guatemala tiene problemas con el reconocimiento de la verdad. Entre los años 1960-1996, había varias dictaduras militares y olas de resistencia de guerrilleros. Durante esa época, más que 200,000 personas fueron matadas o desaparecidas en el país, ochenta y tres por ciento de las cuales fueron gente indígena (Rostica 298-299). Fue un conflicto en que varias dictaduras militares luchaban contra la “subversión” del “orden establecido” en el país, algo para crear una sociedad pasiva y sumisa (300). El periodo más violento—el periodo del genocidio—ocurrió entre los años 1981-1982 cuando 400 masacres y campañas de destrucción desplazaron un alto porcentaje de gente (298-301). Sufrieron especialmente las mujeres, entre ellas mujeres indígenas, que sobrevivieron violaciones y otros tipos de tortura, (300).

Esos son algunos datos que los grupos poderosos en Guatemala quieren olvidar. La sociedad guatemalteca es marcada por la presencia de impunidad por los crímenes de la guerra, especialmente los cometidos contra poblaciones indígenas. Los discursos contemporáneos sobre la guerra y la memoria de la guerra “[highlight] the need for national reconciliation, [co-opt] notions of solidarity for a ‘better future’, and [disparage] those who insist on remembering (and developing) differently” (Clouser 94). No hay un foro abierto para reconciliar con los traumas

del pasado; no hay una discusión en la sociedad guatemalteca sobre ese trauma o los crímenes. Existe sobre todo un velo negro de silencio.

En este trabajo quiero explorar la manera en que el cine funciona como una herramienta para crear un diálogo difícil sobre la verdad. En 2019 dos directores guatemaltecos, Jayro Bustamante y César Díaz, estrenaron películas que abordan historias de familias tocadas por la guerra civil. Bustamante representa a la familia de un excomandante de la guerra—semejante al exdictador Efraín Ríos Montt—y sus experiencias sobrenaturales después de un juicio en la película de horror *La llorona*. En una manera más realista, *Nuestras madres* de Díaz construye una historia de un hombre joven que busca los huesos de su padre que desapareció durante la guerra civil. A través de sus obras, los directores crean una memoria colectiva del pasado que desafía la narrativa oficial de negación del genocidio e impunidad de violencia contra mujeres durante la guerra civil, que valida las experiencias olvidadas de la gente y que sirve para la memoria de nuevas generaciones.

### **Teorías de la memoria y el olvido**

En su introducción al trabajo sociológico del Maurice Halbwachs, Lewis Coser dice que “there are as many collective memories as there are groups and institutions in a society” (Halbwachs 22). No hay solamente una narrativa de la memoria predeterminante y universal. Los miembros de cualquier sociedad construyen sus propias memorias de eventos del colectivo. No es simplemente la suma de memoria individual; un individuo se ubica en un grupo, pero ese grupo también influye en sus memorias. Pueden ser varios grupos, porque se puede ubicar en varios al mismo tiempo, y cada uno puede tener su propia memoria (52).

Esas son las ideas principales de Halbwachs, el pionero de teorías de la memoria colectiva al principio del siglo XX. Basándose en las teorías de Émile Durkheim del colectivo

social, Halbwachs propone un modelo de la memoria en que todo existe dentro de un marco social. El acto de recordar sí ocurre en las mentes de individuos, pero “it is in society that people normally acquire their memories. It is also in society that they recall, recognize, and localize their memories” (Halbwachs 38). Cuando el sociólogo considera nuestras reconstrucciones del pasado, concluye que “the past is not preserved but is reconstructed on the basis of the present... Collective frameworks are precisely the instruments used by the collective memory to reconstruct an image of the past which is in accord, in each epoch, with the predominant thoughts of society” (39-40). La cultura contemporánea actúa como la lente de la memoria, como un filtro por la cual entendemos nuestras experiencias. Todo lo que recordemos como humanos se relaciona a la sociedad, se localiza en nuestros grupos sociales. Aunque hay memorias individuales, son “nevertheless a part or aspect of group memory, since each impression and each fact, even if it apparently concerns a particular person exclusively, leaves a lasting memory only to the extent that one has thought it over—the extent that it is connected with the thoughts that come from the social milieu” (53). El individuo tiene que revivir su presencia en un grupo para recordar una memoria asociada con el grupo, pero además tiene que revivir los contextos culturales y sociales que existían aún para las memorias sin la presencia de otra gente. Además, cuando todo está mediado por la sociedad y las normas actuales, “the mind reconstructs its memories under the pressure of society” (51). Hay una tendencia de conformar con las normas, entonces hay una tendencia de recordar las cosas en la manera que encaje mejor con los pensamientos colectivos. Los seres humanos son naturalmente sociales; hay razones por las que no recordamos algunas cosas hasta que alguien las menciona.

Desde la época del Halbwachs, varios académicos han añadido sus voces a la definición de la memoria colectiva. En un estudio con respecto al trauma cultural del 11 de septiembre en los

Estados Unidos, Amir Khadem se hace eco de Halbwachs en que las memorias acumuladas de individuos dentro de un grupo social no son iguales a las memorias de la sociedad misma. El colectivo no es una suma de sus partes constituyentes; al contrario, Khadem dice que la memoria societal, y por eso el trauma societal, componen una categoría distinta (185). Esa idea se basa en la de Ayishai Margalit, que propone que una memoria compartida o colectiva no es simplemente un conjunto, sino algo que requiere la comunidad. En un ambiente comunal, “[o]ther people in the community who were not there at the time may then be plugged into the experience of those who were” (citada en Khadem 185). Ese acto de *plugging in* solidifica el evento traumático en las vidas de la comunidad entera, dando a cada miembro una experiencia sucedánea de daño. Khadem está de acuerdo y dice que, para cada miembro de la sociedad, el trauma cultural “leaves indelible marks on their consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways” (Khadem 184). Pero en vez de manejarlo solo, se comparte la experiencia con el colectivo y se intenta asignarla un tipo de significado. Steven Hoelscher habla del mismo punto, exponiendo que “[n]owhere is the social nature of memory more evident than with the act of bearing witness to historical trauma... When large-scale cataclysmic events such as war and genocide occur, customary notions of ethical behavior are shattered and people look to the collective—whether at the family, community, or national levels—for assistance in recovery” (199). Hoelscher además sugiere que la memoria colectiva puede ser una herramienta política, una que está actualizada más frecuentemente como el olvido institucional. Actos de negación no son accidentales; el olvido es un esfuerzo intencional y “[s]uch disavowals are not private states of mind. They are embedded in popular culture, banal language codes and state-encouraged legitimations—hence the dual meaning of ‘states of mind’” (Cohen 76). La académica Rebecca Clouser está de acuerdo y habla de la manera en que los

gobiernos, específicamente la de Guatemala, tienen la memoria colectiva como objetivo de control para servir sus propias metas políticas (94).

### **Contexto Guatemalteco**

Después de 36 años de guerra, de matanzas, masacres y desapariciones, el estado de Guatemala empezó negociaciones de paz con la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) en diciembre de 1996, y pocos años después se produjeron dos documentos extensivos sobre el conflicto, documentos que afectaron mucho el país (“Guatemalan Government”). El primer documento fue la Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI) en 1998, producida por la oficina de derechos humanos de la Iglesia Católica, y el segundo vino de la Comisión del Esclarecimiento Histórico (CEH), financiada por los Naciones Unidas, en 1999. A través de la colección de testimonios y documentos oficiales, la CEH determinó que “agentes del Estado de Guatemala, en el marco de las operaciones contrainsurgentes realizadas entre los años 1981 y 1983, ejecutaron actos de genocidio en contra de grupos del pueblo maya que residía en las cuatro regiones analizadas” (Comisión 51). En su informe, los autores dicen que el estado negaba todas las alternativas para resolver los conflictos en el país y en su lugar optó para el “aniquilamiento de aquel que identificó como su enemigo” (Comisión 51).

La actualidad de los últimos cinco años es que han pasado varios juicios para expresidentes y excomandantes militares de la época de la guerra. La gente de Guatemala está hablando constantemente sobre la historia sangrienta del país. Durante una sesión ordinaria del Congreso Nacional, el gobierno publicó el Punto Resolutivo 3-2014 que dijo

*Que como consecuencia del encausamiento penal ya conocido como “el juicio del siglo”, no obstante que la legislación imperante da cuenta que los elementos que conforman los tipos penales señalados resulta jurídicamente inviable que se dieran*



*en Guatemala, principalmente en cuanto a la existencia en nuestro suelo patrio de un genocidio durante el enfrentamiento armado interno; discusión que trasciende a los tribunales de justicia, y se da en... pueblos, plazas, calles, comunidades... abriendo así nuevamente la polarización... [que] impiden una definitiva reconciliación nacional. (Congreso, énfasis mío)*

El gobierno nunca, en este documento ni ningún otro, afirma directamente su papel en el genocidio, o que existía un genocidio. Solamente publicó un documento con lenguaje vago que habla más de la brecha creciente en la sociedad sobre rumores del genocidio que la verdad de esos rumores. El gobierno está luchando por el control de la narrativa, de la misma historia del país. Desde los acuerdos de paz en 1996, que ganaron amnistía para una alta cantidad de crímenes de guerra, las víctimas no han conseguido una explicación ni ningún sentido de justicia por los daños que experimentaban sus comunidades. La REMHI y la CEH fueron “largely rejected by the government, the military, and the business elites in the country” (Clouser 95). Los resultados de la REMHI fueron tan controversiales que solamente dos días después de presentarlos, el obispo Juan Gerardi—quien trabajaba mucho en este trabajo de la memoria y presentó los resultados al público—fue matado a golpes, una muerte bastante personal y más que eficiente (Hoelscher 203). Las 3,600 páginas—doce volúmenes—de la CEH causaron menos violencia directa, pero tampoco fueron bien recibidas por el gobierno ni por mucho del público. En términos de una conversación, estos documentos fueron discutidos con frecuencia en los años noventa, pero se perdieron su novedad en pocos años. La conversación pública sobre el genocidio aparece otra vez con el juicio del exdictador Efraín Ríos Montt en 2013, quien fue condenado a ochenta años en la cárcel por el genocidio y crímenes contra la humanidad, un veredicto anulado pocos días después (Clouser 96). Un año después, el gobierno de Guatemala

dio el Punto Resolutivo 3-2014, citado arriba, que oficialmente niega la existencia legal de un genocidio. Entonces existen dos narrativas: uno que dice que sí, hubo genocidio, y otro que declara que nada de ese tipo ocurrió durante la guerra.

En la última década, han existido varios tipos de resistencia a esa narrativa de negación. La artista de performance Regina José Galindo tiene varias obras que discuten directamente las víctimas de la guerra y la violencia del gobierno contra sus ciudadanos. En “Presencia” ella está de pie en varios cuartos por horas, en silencio, para recordar la presencia de los muertos, un sentimiento repetido cuando ella camina desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando huellas de sangre humana a su paso para su performance “¿Quién puede borrar las huellas?”. Las canciones rap de la cantante-activista Rebeca Lane da presencia a identidades femeninas e indígenas, criticando la falta de justicia para víctimas de la guerra y sus familias. Steven Hoelscher escribe sobre el fotógrafo-activista Daniel Hernández-Salazar y su trabajo sobre los fantasmas de Guatemala; su proyecto intenta llenar el vacío de la memoria colectiva en el país y dar presencia a los fantasmas de la historia. Esas historias y sus fantasmas, según este artista, son cosas intencionalmente escondidas por las personas con el poder. El fotógrafo deja atrás la fotografía recta para crear mensajes más profundos con la yuxtaposición, como las escápulas de un cuerpo como alas de un ángel (Hoelscher 196, 208). Sus imágenes se convirtieron en un tipo de arte guerrillero; él y algunos compañeros empezaban a pegar copias grandes por la Ciudad de Guatemala para luchar contra el silencio alrededor del genocidio (211).

Hoelscher declara que la fotografía tiene un papel importante para la memoria cultural/histórica porque es un medio que actúa como testigo de los horrores del siglo XX, concluyendo que “[v]isual imagery closes the gap between first-hand experience and secondary

witnessing, as it stands in for the larger event or person it is asked to represent” (196-197). La fotografía lo hace muy bien; captura momentos de acción experimentados por un grupo y puede compartirlos con grupos mucho más amplios. Además, captura un momento, algo muy breve que resume los eventos. Es fácil recordar. El cine es simplemente un paso adelante. Es más que un momento, pero como la fotografía es una unidad propia; su narrativa, aunque puede ser real o realista, existe en una unidad corta en la pantalla. Crea un resumen de eventos un poco más detallado que una foto, pero todavía es un resumen para la audiencia, algo más fácil de recordar.

### **Cine Centroamericano**

Hoy en día, cuando la publicidad y negación de atrocidades se han convertido en rituales normalizados, en ritmos diarios, el estado culpable ha ganado porque ha logrado una indiferencia pública que no requiere esfuerzo especial para mantenerse (Cohen 115). Pero una película puede dar voz a una perspectiva alternativa que rompa con los patrones ritualizados de admisión y negación. El cine crea narrativas a las cuales la audiencia puede relacionarse y mantiene una discusión de problemas en la cultura popular para que el estado no pueda depender tanto en un público completamente indiferente.

Grinberg Pla habla de una “memoria confrontativa” en que el cine dirige una mirada crítica y meticulosa a la historia. En su análisis de la película nicaragüense *Palabras mágicas: para romper un encantamiento* (2012), ella propone que el cine tiene una capacidad de simbolismo más profundo que otros medios y puede representar mejor los elementos sensoriales de la memoria usando técnicas cinematográficas y montaje (545). El cine provocativo/crítico de la guerra/violencia tiene una larga historia en esa región. Fue un medio que se desarrolló paralelamente a las guerras en Centroamérica; muchos esfuerzos revolucionarios eran apoyados por miembros de la Fundación Latinoamérica de cine (Cabezas Vargas 21). A partir de los años

setenta, el cine “ha cumplido un rol fundamental no solamente de preservación de la historia, sino también de divulgación de la información y en algunos casos de contrainformación” (28). Claro que el cine refleja su tiempo de origen en términos de técnicas y estéticas, pero refleja también las circunstancias sociales. Con el desarrollo de la industria en Centroamérica en los años 70-80, el cine—principalmente documental—funcionaba como “un arma, un medio de contrainformación; mientras que, por otro lado, dan cuenta de un rol político-social de mediación entre el pueblo y los movimientos revolucionarios” (29). Fue una herramienta para unificar la oposición contra regímenes totalitarios, para identificar un enemigo común de todos. Películas de esa época estaban centradas en representar la revolución como la voz de los oprimidos. Según Cabezas Vargas

[e]l conjunto de películas [centroamericanas] representa una ventana al pasado de una realidad que todavía está presente en la sociedad centroamericana y que testifica cómo el peso de la historia es tenaz. Las heridas psicológicas de sus naciones aún no han sido sanadas y de eso certifican los testimonios de los documentales, así como las reconstrucciones de la historia a través de la ficción. La necesidad de dar voz a quienes durante años estuvieron silenciados permite la liberación de la palabra y con ella la reconstrucción de una memoria colectiva. Efectivamente el cine centroamericano parece haber lanzado una batalla contra la desmemoria. (28)

Pero mientras que el cine de los 2000 habla mucho de temas de violencia e inseguridad, el cine que viene de directores más recientes se ha evolucionado a ser algo que refleja más los deseos de una generación que experimentaba la guerra como niños más distanciados de la violencia directa. Esos directores crecían con miedo, pero con padres con aún más miedo y experiencias

traumáticas. Más que presentar una llamada a acción, ellos quieren sanar los traumas experimentados por los que todavía están vivos. Bustamante y Díaz quieren dialogar con la sociedad guatemalteca—probablemente con la sociedad internacional, también, porque las películas fueron estrenadas en festivales internacionales y los europeos en el equipo de Díaz no sabían nada del genocidio (“Interview: César Díaz” 00:05:50-00:06:48)—sobre un pasado poco discutido para que todos puedan aceptar la historia y moverse hacia la justicia y sanación.

### **Los directores**

Jayro Bustamante y César Díaz son directores nacidos al final de los años setenta, justo antes del genocidio y casi veinte años antes de que terminara la guerra. En una entrevista, Bustamante dice que su generación “[was] born in fear and we grew up in fear and we continue [to] be scared all the time because the war was there. And when the war was finished if you talked too much you could be [disappeared] or [eliminated]” (“Jayro” 00:28:00-00:28:35). Díaz está de acuerdo, diciendo que, a causa de la violencia y el trauma heredado por sus padres, miembros de su generación son todos obsesionados con la historia y cómo sanarse las heridas abiertas de la guerra (“Interview” 00:2:12-00:2:43). Sus intenciones fueron también parecidas; Bustamante tenía una determinación de que el público enfrentara el pasado y sus consecuencias en el presente mientras Díaz quería proveer un espacio de pensar en el pasado y su legado con el propósito de continuar la conversación de cómo sanarse las heridas de un conflicto de más de treinta años (“Jayro” 00:40:18-00:41:55; “Interview” 00:10:40-00:15:08). Cada director cumple su propósito en una manera única, Díaz con un drama y Bustamante a través del horror, pero ambos directores abordan estos temas a través de sus narrativas y personajes, presentando actos de habla sobre la guerra y la violencia y enfatizando la importancia de la verdad con la narrativa y cinematografía. En las siguientes secciones, voy a explorar primero las técnicas y elementos

utilizados en *Nuestras madres*, luego en *La llorona* y entonces las que comparten las dos, explicando cómo cada director intenta crear una narrativa nueva para su país sobre temas difíciles del pasado y del presente.

### **Análisis de *Nuestras madres***

#### **Personajes**

Naturalmente, los personajes son integrales en el desarrollo del mensaje de una película. Son las ventanas al mundo ficticio y a través de su presencia en la pantalla la audiencia puede ponerse en otra vida. Ernesto es el protagonista al que Díaz quiere conectar más con la audiencia. Es un hombre joven, un antropólogo forense que desentierra huesos de víctimas de la guerra—de ellos muchos de fosas comunes—y los identifica para las familias. Pasa mucho tiempo recogiendo el testimonio de miembros de la familia que sobrevivieron la guerra. Está obsesionado con la desaparición de su padre. Debajo de cada piedra, busca pistas de dónde está su cuerpo y con quiénes interactuara durante su tiempo en la guerra. Especialmente al principio de la película, pide a su madre más y más información sobre su padre, a veces en un tono acusatorio como si ella hubiera podido hacer algo para prevenir la desaparición de su padre. Tiene orgullo de las mujeres amigas de su familia que están declarando en un juicio, y se pone frustrado cuando su propia madre no hará lo mismo. Utiliza su trabajo como antropólogo forense para encontrar más información, algo que pone en riesgo su trabajo por la incapacidad de separar lo personal de lo profesional. Es tan obsesionado con el descubrimiento de la verdad de su padre que viaja al pueblo de Nicolasa y paga un soborno por entrar en tierras privadas en que los huesos de su padre quizás estén, con los de otros muertos. Durante todo el intercambio, está agitado e insiste en entrar, aun cuando su amigo Juan hace lo sensible y deja la situación para otro día (00:27:30-00:29:34). Ernesto representa la generación de Díaz. Como dijo el director, la

obsesión con conocimiento sobre la guerra es algo común para los que crecieron después de la guerra. Mucha de una audiencia guatemalteca podría identificarse con el daño interno que siente.

Cristina, por otro lado, representa una barrera común a la información para muchos jóvenes del país. Es sí misma una sobreviviente de la guerra, pero nunca habla de sus experiencias, experiencias que la deja una mujer callada. Cuando Ernesto le pregunta sobre su padre, ella se pone frustrada y le responde con “no tengo puta idea” y “[a] veces me preguntas cosas que no diría, ni bajo tortura” (00:17:00-00:19:03). Ella intenta convencer a Ernesto de dejar la investigación sobre su padre, que no vale la pena, y cuando ellos están en el coche ella le mira con estupefacción cuando él niega apagar el radio con la emisión de testimonio de la guerra. Como una mujer que ha vivido la guerra, ella no quiere conocimiento ni información, sino silencio. Quiere vivir sin pensar en los traumas del pasado.

Pero hay otras mujeres, como Nicolasa, que están dispuestas a hablar de sus experiencias. Nicolasa es una mujer indígena que viaja a la ciudad desde muy lejos para pedir que alguien desentierre a su marido, Mateo. Después de su viaje, cuenta su historia a Ernesto al principio de la película. Como Ernesto, ella quiere una conclusión para sus traumas, pero ella ya “[se] acostumbr[ó] a vivir con [sus] muertos” y solo quiere enterrar a su marido en un lugar en dónde pueda visitarle (00:34:03-00:34:10). Ella representa una voz indígena en la película, una voz muchas veces silenciada en la realidad. Cuando cuenta su testimonio a Ernesto, refleja los testimonios breves del radio que escuchamos a lo largo de la película, y sirve como base de referencia cuando ocho mujeres más quieren dar su testimonio.

### **Actos de habla**

Cuando una sociedad normaliza el silencio alrededor de una atrocidad tan horrible como un genocidio de etnia, lo más difícil es reconocerla en voz alta. Cohen lo llama *deslizamiento*

*cultural*, explicando que “[u]ncomfortable knowledge, though, can be forgotten without direct state manipulation. Whole societies have an astonishing ability to deny the past—not really forgetting but maintaining a public culture that seems to have forgotten” (138). Discusiones de lo que pasó no son prioridades. En Guatemala, ni en las familias ni en las escuelas es el genocidio algo discutido, entonces muchas de las generaciones más jóvenes no saben de esa parte de la guerra (Clouser 100). Por eso es tan fuerte que Díaz pase tanto tiempo en diálogo sobre detalles específicos, para que una audiencia guatemalteca pueda oírlos y empezar a darse cuenta de que una discusión puede ser algo normal.

El primer paso en crear un sentido de normalidad alrededor de esas discusiones es a través de discusiones diarias. Al principio de la película, Ernesto y Juan están en un bar, charlando y bailando con una mujer cuando el tema de conversación cambia al trabajo. Ya que son antropólogos forenses, una discusión de la guerra relacionada con el trabajo lleva a una discusión de la guerra relacionada con lo personal de manera fácil (00:07:50-00:09:42). La yuxtaposición de un tema tan serio en un ambiente normalmente relajante por un lado demuestra cuán integrados son los legados de violencia en el país y por otro lado sugiere que esas conversaciones pueden ocurrir en cualquier lugar.

Actos de habla también son todas las preguntas que les pregunta Ernesto a Cristina y Nicolasa. No hay una discusión sin algo para empezarla, y la manera más directa a romper el silencio es preguntar. Ernesto está siempre preguntando a su mamá sobre sus memorias, suplicándole una oportunidad de discutir un pasado que, aunque no es el suyo, le ha dejado con un trauma heredado. La escena mencionada en la sección arriba es solo una de muchas; Ernesto continúa a hablar de ese tema durante toda la película con una insistencia que promueve la persistencia de una búsqueda de información. Está igualmente entusiasmado con hablar con



Nicolasa. No tiene miedo de preguntarle sobre la presencia de guerrilleros o soldados en su pueblo o por qué ella tiene tanta paz con lo que le pasó hace treinta años. Su insistencia es al mismo tiempo un acto de normalización para comportamientos hoy en día inaceptables y una reflexión de la desesperación de esa generación para reconciliar con padres ausentes y madres calladas por el trauma.

Sin embargo, el acto de habla más fuerte es el testimonio oficial en el juicio. La escena viene al final de la película, empezando con una toma panorámica, en el plano medio corto, sobre el público presente en la sala de tribunal. Pasa primero sobre un grupo de mujeres indígenas, luego sobre gente profesional, sobre las amigas de Cristina y finalmente sobre Cristina y Ernesto. La cámara termina su movimiento en el plano medio enfocada en Cristina al centro con Ernesto justo fuera del foco detrás de ella. Hay silencio mientras ella cuenta sus experiencias de tortura y violación, revelando que Ernesto fue concebido por la violación. El momento en que ella empieza a hablar, hay silencio completo. El plano de visión se convierte en el primer plano poco a poco, acercándose más con cada detalle angustioso de su testimonio (01:05:03-01:08:21). En esa escena Cristina y sus palabras son el centro de atención; ella tiene el poder de hablar y la capacidad de vocalizar algo reprimido por muchos años. En ese momento, la audiencia no solamente se entera de los tipos de violencia cometidos por el ejército nacional, pero además se acostumbra un poco más a la idea de hablar de esas cosas.

### **Importancia de la verdad**

El testimonio mencionado arriba es simplemente una de muchísimas manifestaciones del otro tema importante en la película: la verdad. Todo lo que hace Ernesto, desde las preguntas hasta la presión que pone en su mamá para dar su testimonio, es para servir la meta de descubrir lo que pasó. La experiencia de Cristina y la historia del padre de Ernesto son secretos guardados

hasta el final de la película, la fuerza que motiva la trama. La presencia de un juicio indica además que le importa la verdad a Díaz, porque es durante los juicios que descubrimos la verdad. La importancia de la verdad existe hasta el nivel simbólico. Cada espacio interior en la película—el apartamento de Ernesto y Cristina, el bar, el sótano de la oficina del instituto donde trabaja Ernesto, la casa de Nicolasa—es sombrío. No hay mucha luz en estos ambientes. Son todos lugares en que existen secretos o información desconocida. Hay secretos sobre el pasado de Cristina, la presencia de los huesos no identificados y el misterio de Mateo. Los únicos espacios interiores bien iluminados son lugares en que reina la verdad: el cuarto de entrevistas en la oficina de Ernesto (donde Nicolasa le da su testimonio) y la sala de tribunal. Esos son lugares en que las palabras están libres en el aire para que todos puedan oírlos. El misterio desaparece. La luz en la película sugiere que la verdad, si a veces es un poco severa, todavía es importante para quitarse el trauma.

### **Análisis de *La llorona***

#### **Personajes**

Como los personajes de *Nuestras Madres*, los personajes en *La llorona* de Bustamante son importantes para desarrollar la memoria de la violencia a lo largo de la película. Aunque no aparece tanto como otros, Enrique Monteverde, el exgeneral del ejército nacional, es una figura muy importante en la película. Con un nombre tan cerca a Efraín Ríos Montt, es posible que el personaje refleje la realidad intencionalmente. Enrique mantiene una indiferencia moral: no hay nada que neutralizar ni negar porque él sostiene que no ha hecho nada mal. Durante su propio testimonio dice al juez que “Guatemala merece respeto. Pero usted bien sabe que mi intención fue crear una identidad nacional... no sé de qué me está acusando” (00:21:03-00:21:24). A lo

largo de la película repite que no hizo nada mal, que lo hizo todo para el bienestar de Guatemala y que no tiene la culpa.

Su mujer, Carmen, refleja esa negación. Tiene muchas opiniones racistas contra la población indígena, especialmente contra las mujeres. Describe a sus empleados como “desagradecidos” dos veces por salir de la casa por miedo de los espíritus y refiere a mujeres indígenas muchas veces como “putas” y “prostitutas.” Aunque ella tiene problemas con su marido y sospecha que su criada Valeriana es la hija de él, ella espera un veredicto de inocencia para Enrique. Ella quiere olvidar el pasado, diciendo a Natalia que “[p]ara que el país avance, hay que ir para adelante. Lo que se queda atrás, está atrás” (00:26:15-00:26:30). Es un sentimiento que refleja la posición del gobierno de Guatemala hoy en día.

Como Ernesto en *Nuestras Madres*, el personaje al centro de la narrativa es una mujer de entre treinta y treinta y cinco años, Natalia. Muchas veces la cámara está enfocada en ella en el plano medio corto para dar a la audiencia una conexión fuerte con sus reacciones y sentimientos. Ella es la hija de Enrique y Carmen, con su propia hija, Sara. Aunque Enrique es su padre y ella tiene lealtad a él de una manera—pide a gritos que vengan los doctores cuando él empieza a toser fuerte en la sala de tribunal y crea excusas por su comportamiento inapropiado hacia las empleadas en la casa—no está convencida que todo del juicio sea una mentira, como su madre. Ella tiene dudas sobre el pasado y también sobre el presente, porque el padre de su hija desapareció sin explicación.

### **Actos de habla**

Los actos de habla en esta película son parecidos a la película anterior. Mucho del enfoque está en las preguntas sobre el pasado de Natalia. Inmediatamente después del juicio, pregunta a su mamá si es posible que Enrique hiciera todo lo que dijeron los testigos. Ella no

piensa que un testimonio tan horrible pueda ser falso. En ese momento, ella no está lista para cambiar su opinión, pero simplemente dice que “[q]uiero saber si tú [Carmen] sabes lo que pasó.” Eventualmente, ella busca información de su papá. Después de una conversación con Carmen sobre su teoría de la paternidad de Valeriana, ella le pregunta cómo él la encontró, pero Enrique no responde. No quiere ofrecerle nada. Al final de la película, después de desarrollar aún más sus sospechas y desconfianzas, Natalia pregunta a Letona—un guardia de seguridad que trabaja para la familia—qué pasó al padre de Sara. Letona solamente responde que “es mejor que se mantenga lejana de estos asuntos” (01:08:04-01:08:27). Aunque muchas veces Natalia no gana respuestas de sus preguntas, el hecho de que está preguntándolas promueve una curiosidad sobre el pasado que ha sido reprimido en Guatemala desde los acuerdos de paz.

Además de ese nivel personal, es interesante notar que Bustamante incorpora la voz del público como una fuente de discusión sobre el genocidio. Durante toda la película, cuando la familia está dentro de la casa, al mismo tiempo está afuera un grupo grande de manifestantes. Ellos gritan, cantan y tocan música. “El pueblo unido jamás será vencido” y “no hay paz sin justicia” son dos de los cantos que se pueden oír al fondo de varios momentos en la narrativa, recordando a la familia Monteverde y a la audiencia de la resistencia continuada de la negación e impunidad. Su presencia es constante.

Como Díaz, Bustamante utiliza un juicio para el acto de habla más fuerte en la película. En este juicio vemos el testimonio del Testigo 82, una mujer indígena vestida con un velo negro que cubre su cara. Durante su testimonio la cámara está enfocada solamente en ella, aunque la audiencia puede ver el público fuera del foco al fondo. Habla de la violencia que experimentó en su pueblo, la tortura y la violación. Cuando habla el cuarto está completamente silencioso aparte de su voz. Al fin de su testimonio, se quita el velo para decir “[a] mí no me da vergüenza venir a

contarlas lo que viví. Espero que ustedes no les da vergüenza hacer justicia” (00:18:29-00:18:58). En ese momento, Bustamante no simplemente tiene la oportunidad de presentar una experiencia silenciada, sino de presentar a una mujer indígena muy fuerte y orgullosa de su identidad. Ella está hablando de cosas difíciles, pero no son tan difíciles para ella como son para los que oyen su historia y tienen la responsabilidad de hacer algo.

### **Importancia de la responsabilidad**

Es en ese respeto que Bustamante pasa por otra dirección que Díaz. Mientras Díaz se centra en la importancia de la verdad para sanar las heridas de la guerra, Bustamante quiere echarles la culpa a los responsables por el genocidio y la violencia brutal. Cuando el director y su equipo empezaron a crear el mundo de *La llorona*, reconocieron la importancia de representar a los dictadores en realidad, en el contexto de hoy, porque todavía hoy son presentadas como héroes en muchas partes. Para servir esa meta, ellos crearon un espacio muy claustrofóbico en la casa de Enrique, algo que ellos esperaban que representara la culpabilidad sentida por ese hombre. Las paredes fueron como paredes de una cárcel y la única cosa que podía entrar— además de la familia—fue el agua (“Jayro Bustamante” 00:29:48-00:31:28). Es dentro de esa cárcel que el espíritu de una mujer asesinada viene a presentar las consecuencias. La mayoría de la trama sigue a la familia en casa después de la llegada de la nueva empleada, Alma, que es el fantasma de una mujer matada por Enrique hace treinta años. Cuando ella llega, Enrique empieza a oír a una mujer llorando, Carmen empieza a enfermarse y tener pesadillas de violencia y Natalia empieza a preguntarse más y más sobre el pasado. Todo culmina en un ataque de espíritus de los desaparecidos. Para salvarse, Valeriana reza a los espíritus, preguntando lo que puedan hacer y diciendo que el sufrimiento de inocentes no va a resolver nada. En ese momento, Carmen está poseída y estrangula a Enrique, descansando al lado de ellas. Bustamante sí nos da

la verdad del pasado—que fue Enrique quien mató a Alma y probablemente a muchas otras—pero va un poco más lejos y provee la justicia ficticia que no han recibido las víctimas actuales de la guerra: responsabilidad. Cuando un entrevistador le pregunta sobre el alcanzamiento de justicia con el realismo mágico, Bustamante contesta que

even if it's shown under the filter of magical realism, it's the reality of a lot of people in Latin America. So, in Latin America there is not justice. Our state [is] almost inexistant. We don't have any control about any problem that has happened. People came to the state just to be [raped]. In that reality...the only solution that we have is hope that there is a divinity who came and help[ed] us... we are looking for other kinds of solutions, even if they're not real, just to have a little bit of peace in the world.” (“Jayro Bustamante” 00:32:03-00:33:27)

## **Elementos compartidos**

### **Actores y personajes**

Un propósito principal de cada película es representar las historias y voces de las víctimas silenciadas, algo que los directores abordan con las tramas, pero además con su elección de actores. Para la escena del juicio, Bustamante decidió dar el papel del Testigo 82 a una víctima verdadera. La actriz que interpreta al testigo dando testimonio solamente tenía que cambiar el guion un poco para convertirlo en sus propias experiencias. Cuando el personaje nos relata su historia, también está hablando de la historia de la actriz. En ese momento durante la producción de la película, ella tenía un momento para liberarse (“Jayro” 17:50-18:38). Para *Nuestras Madres*—como *La llorona*—Díaz también decidió utilizar actores no profesionales para representar muchos papeles, algo que produce una representación auténtica (“Interview” 8:58-9:13). Los actores no profesionales no se permiten una narrativa mentirosa; en películas

históricas como *Nuestras madres*, están contando sus propias experiencias y sintiendo sus propias emociones. En esa manera, los directores están dando una voz directamente a las víctimas de la guerra. Ellas están compartiendo sus historias, pero también están representando muchas experiencias silenciadas por la negación oficial del genocidio.

En adición a esos testimonios, los directores tomaron cada oportunidad posible para representar la experiencia indígena durante y después de la guerra. Solamente once minutos después de empezarse *Nuestras madres*, el protagonista, Ernesto, está escuchando al testimonio de Nicolasa, una mujer indígena que sobrevivió la violación de un número desconocido de soldados y cuyo marido fue torturado y asesinado. El momento en que ella empieza a contar su historia, hay silencio. No hay ruidos al fondo, ni música, ni voces de otra gente. La cámara está del primer plano, cerca de la cara de Nicolasa, pero desde una posición detrás del hombro de Ernesto, así que sabemos que él está prestando atención. Solamente sale de Nicolasa tres veces, para darnos una mirada a las reacciones de Ernesto, pero esos momentos son brevísimos. La mujer indígena y sus experiencias son el centro de atención y no hay distracciones de ese acontecimiento (00:10:30-00:14:33; 00:14:55-00:17:11). Díaz enfoca aún más en mujeres indígenas cuando Ernesto y su amigo Juan viajan al pueblo de Nicolasa y allí hay una docena de mujeres que les preguntan si Ernesto puede recoger sus testimonios. En una escena fuerte, Díaz decide enfocar en ocho de esas mujeres, una tras otra, por ocho o nueve segundos. Vemos a cada mujer de sus hombros arriba, de pie enfrente a un edificio simple de madera, con cara seria. Al fondo hay música suave de un piano. Los segundos pasan despacio y no hay nada más que hacer que mirar a las mujeres y reconocer que cada una tiene una historia tan triste y traumática como Nicolasa (00:37:34-00:38:44). Ellas aparecen otra vez al final de la película cuando Ernesto y Juan regresan para desenterrar los huesos de sus maridos, todos asesinatos en 1982. La película

termina con una toma panorámica de ellas sentadas en una línea, mirando el trabajo de los antropólogos con espaldas rectas y miradas estoicas. Aunque la narrativa de la película se centra en Ernesto y su madre, Cristina, la experiencia femenina indígena aparece varias veces como un hilo común.

Bustamante incluye un testimonio parecido en su película, aunque la narrativa se centra en una familia no indígena—nada menos que la familia de un genocida, Enrique Monteverde. Al principio de la trama hay un juicio para Enrique en que declara enfrente de la corte. Esa mujer, Testigo 82, lleva un velo negro y habla en un cuarto silencioso. Aunque está al centro de la pantalla, ella no mira a la cámara, sino a un lado, sugiriendo que el acto de hablar sobre sus experiencias es difícil completar. Como Díaz, Bustamante dirige la cámara para estar cerca de ella, empezando en el primer plano y gradualmente retrocediendo al plano medio largo. Ella está dentro del foco, mientras que todos los demás están afuera, presentándola como la figura más importante en la escena.

Adicionalmente, Bustamante decidió representar la experiencia indígena visualmente a través de tres sueños en que la mujer del Enrique, Carmen, se encuentra en la vida de una mujer indígena cuyo pueblo es atacado por el ejército nacional de Guatemala. En el primer sueño, Carmen está entre tallos de maíz con dos niños pequeños. La luz y los colores de la escena son amarillos y severos, sugiriendo un estrés que solamente se aumenta cuando Carmen empieza a respirar profundamente y corre con los niños lejos del humo creciente al fondo. La cámara está en el plano medio largo, entonces la audiencia está cerca, pero también tiene espacio para ver los personajes en su ambiente e interpretar un poco las emociones de la escena. Bustamante no nos da todo; hay un espacio entre los espectadores y los personajes. Carmen y los hijos se esconden en una choza (1:00:54-1:02:20). En el próximo sueño los soldados les encuentran y les quitan por



el pelo mientras se incendia la choza al fondo. Bustamante sigue con el mismo encuadre y esquema de color (1:11:34-1:11:51). El último sueño demuestra la realidad difícil: la matanza de cientos de mujeres y niños inocentes por los soldados. Un soldado trae a Carmen al general, Enrique, pasando por docenas de mujeres de rodillas en un río con armas a sus cabezas. Hay ruidos de tiros al fondo y ya hay cuerpos en el lodo. Enrique le pregunta la ubicación de los guerrilleros, pero Carmen no entiende el español. Cuando ella no le responde, el general ordena que sus soldados les ahoguen a los hijos de Carmen y ella misma gana un tiro a la cabeza. Pero es un sueño, y Carmen ve el cuerpo de una mujer indígena en el lodo (1:25:00-1:26:52). Carmen, como esposa de un hombre con mucho poder durante la guerra, no tenía ninguna idea del trauma de las mujeres en pueblos indígenas y a través de esos sueños ella aprende sobre ese trauma. La audiencia aprende al mismo tiempo que ella.

Otra manera en que los directores hablan del genocidio es a través de las noticias. En varios momentos en cada película, los personajes están escuchando a reportajes sobre juicios, testimonios o la historia de la guerra. Especialmente durante *Nuestras madres*, hay una yuxtaposición de acontecimientos de atrocidades y actividades diarias, como viajar en el coche o completar trabajo administrativo. En los primeros minutos de esta película, Ernesto está en casa, escuchando a noticias que describen la violencia que el ejército había perpetuado contra ciudadanos indígenas durante la guerra. Luego el joven está en el coche con su mamá y escuchando al testimonio traducido de una mujer indígena, algo que ocurre una vez más. Las noticias son una manera de proveer a la audiencia de datos sobre la guerra—sobre el genocidio—en una manera sutil dentro de la narrativa. En *La llorona*, la hija de Enrique, Natalia, escucha a una reportera fuera de la corte durante el juicio de su papá. Como el reportaje en *Nuestras madres*, este ejemplo habla de detalles y estadísticas de la violencia y provee más contexto sobre

los hechos conocidos y las opiniones contemporáneas sobre juicios como el de Enrique. Luego, Natalia está mirando las noticias en casa, otra vez con detalles sobre la guerra de los cuales la audiencia puede aprender un poco más sobre el contexto del conflicto.

### **Conclusión**

Aunque hay testimonios en la forma de memorias escritas, de personas que sufrieron, la memoria oficial del estado sugiere que el genocidio nunca ocurrió en la realidad. Los guatemaltecos tienen que navegar ese terreno de narrativas, un terreno lleno de polémica y verdades escondidas. Es una búsqueda desesperada de la verdad de la situación, del reconocimiento de los traumas de una generación y además de los efectos en sus hijos que no fueron tocados por la violencia directamente pero todavía tienen su propio trauma. La política no va a hacerlo. Según Cohen, “[t]here has been no historical episode where anything remotely like a full policy of criminal accountability has been implemented... Truth telling is not the *beginning* of coming to terms with the past, but all there is. There is no *political* will to go further” (228-229 énfasis mío). En realidad, el gobierno va a actuar motivado por su propio interés y aun si eso incluyera una admisión de culpabilidad, no sería bastante para sanar los traumas de todo el país.

Parte del trauma actual en el país viene de la negación del trauma del pasado. La negación e impunidad constituyen actos continuados de violencia contra la población guatemalteca, un trauma encima de los traumas del pasado. Una memoria que no incluye la violencia experimentada por un gran porcentaje del país solamente sirve para proteger a los que tienen el poder y mantener las jerarquías que existían durante la guerra. Sea o no sea su intención, las películas de Díaz y Bustamante han empezado un trabajo de llenar el vacío en la cultura guatemalteca en términos de reconocimiento. Hablan de una manera prominente sobre

temas políticamente prohibidas y presentan con respeto a las víctimas de violencia. Han convertido los recuerdos de un grupo de la población en una especie de memoria colectiva que pertenece a una población más ancha. Construir una memoria es un trabajo porque no ocurre sin esfuerzo; requiere la participación constante de la sociedad (Hoelscher 199). Sin alguna acción intencional para recordar algo, si es un museo, un monumento o un día de recuerdo, no hay una memoria concreta dentro de la sociedad de lo que pasó. Países como Ruanda o Alemania han creado monumentos conmemorativos y museos para recordar sus legados traumáticos, enseñar generaciones venideras y honrar a los muertos y traumatizados. Estas estructuras sirven para enseñar a generaciones nuevas sobre el trauma de sus antepasados y para avisar contra la repetición del pasado. Son declaraciones de culpabilidad, una manera de reconocer todas las atrocidades que cometieron instituciones oficiales durante una época. También son importantes para los sobrevivientes de los conflictos. Los sobrevivientes tienen algo que confirma y valida sus experiencias traumáticas, algo que puede ayudarlos sanarse de sus traumas. En Guatemala no hay nada. Hoelscher describe un monumento en la capital del país, pequeño y escondido, que tiene las palabras vagas “A los héroes anónimos de la paz” y una llama débil y vacilante dentro de una caja de plástico (206). No hay ningún esfuerzo por parte del gobierno para reconocer los muertos o desaparecidos ni reconocer, por lo menos, quienes son los héroes anónimos. En vez de monumentos oficiales, se encuentran paredes con nombres u otras formas de conmemoración en comunidades particulares, elaboradas para honrar a sus familias. Pero esos esfuerzos conmemorativos no son conocidos por todo el país; según el estado, sus experiencias no ocurrieron o no son importantes. Es una continuación de la desvaloración de poblaciones tan abusadas durante la guerra civil y una indicación que poco ha cambiado desde aquel tiempo.

El gobierno de Guatemala no va a poner el esfuerzo de crear una narrativa que incluya el genocidio, entonces tendrá que provenir de otros lugares. Con su indagación en el pasado y su propuesta de una memoria colectiva no poco polémica, estos dos directores contemporáneos mantienen viva la conversación, aunque sus películas no sean vistas ni apreciadas por todo el país. Esa conversación puede crear otra y otra hasta que, finalmente, después de un proceso lento y angustioso, surja la oportunidad de efectuar un cambio cultural que ayude el país a recordar y conmemorar toda la historia en vez de solamente lo conveniente.

## Bibliografía

- Bustamante, Jayro. "Entrevista a Jayro Bustamante a propósito de 'La llorona'." *YouTube*, 4 oct. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=XiIsRKQAAks>.
- \_\_\_\_\_. "Jayro Bustamante on La Llorona | Live Q&A." *YouTube*, 27 ag. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bJz7hGSIw8>.
- Cabezas Vargas, Andrea. "Cine Centroamericano Contemporáneo: Memoria Histórica, Condiciones De Realización Y Producción." *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 44, Universidad de Costa Rica, 2018, pp. 17–41. *ProQuest*, doi:<http://dx.doi.org/10.15517/AECA.V44I0.34984>.
- Cisneros, James Ricardo. "Censura, violencia política y memoria colectiva: La historia oficial." *Nuevo Texto Crítico*, vol. 10, no. 19–20, 1997, pp. 149–68. *DOI.org (Crossref)*, doi:[10.1353/ntc.1997.0000](https://doi.org/10.1353/ntc.1997.0000).
- Clouser, Rebecca. "Development and Denial: Guatemalan Post-Genocide Development Narratives." *Geoforum*, vol. 117, Dec. 2020, pp. 93–102. *ScienceDirect*, doi:[10.1016/j.geoforum.2020.09.010](https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2020.09.010).
- Cohen, Stanley. *States of Denial: Knowing about Atrocities and Suffering*. Polity, 2001.
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico, *Guatemala, memoria del silencio*, La Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas (UNOPS), 1999, [www.undp.org](http://www.undp.org)
- "Congreso de la República de Guatemala: Punto Resolutivo Número 3-2014." *Diario de Central America*. No. 66. 29 May 2014.

Díaz, César. “Declaraciones Cesar Díaz "NUESTRAS MADRES" (Premio a la cooperación) – 2019.” *YouTube*, 28 sept. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=E6lUDRgY9GI>.

\_\_\_\_\_. “Interview: César Díaz - Our Mothers (Nuestras Madres) | 2019 PYIFF.” *YouTube*, 22 oct. 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=j92cYbFwr\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=j92cYbFwr_A).

\_\_\_\_\_. “Nuestras Madres - César Díaz.” *YouTube*, 5 mar. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=St9k48b2SJs>.

Grinberg Pla, Valeria. “Interpelaciones al sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: palabras mágicas de Mercedes Moncada.” *Revista Iberoamericana*, vol. 81, no. 251, Sept. 2015, pp. 539–54. *DOI.org (Crossref)*, doi:[10.5195/REVIBEROAMER.2015.7279](https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2015.7279).

"Guatemalan Government, Rebels Sign Pact Ending 36-Year-Long Civil War; Longest Central American Conflict Ends." *World News Digest*, Infobase, 29 Dec. 1996, <https://wnd.infobase.com/wndarticle/267693?wid=96314>. Accessed 25 Mar. 2021.

Guematcha, Emmanuel. “Genocide Against Indigenous Peoples: The Experiences of the Truth Commissions of Canada and Guatemala.” *International Indigenous Policy Journal*, vol. 10, no. 2, University of Western Ontario, 2019. *ProQuest*, doi:<http://dx.doi.org/10.18584/iipj.2019.10.2.6>.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, 1992.

Hoelscher, Steven. “Angels of Memory: Photography and Haunting in Guatemala City.” *GeoJournal*, vol. 73, no. 3, Nov. 2008, pp. 195–217. *Springer Link*, doi:[10.1007/s10708-008-9203-3](https://doi.org/10.1007/s10708-008-9203-3).

*Nuestras Madres*. Dirigido por César Díaz, Need Productions, Perspective Films, Proximus, 2019.

Khadem, Amir. "Cultural Trauma as a Social Construct: 9/11 Fiction and the Epistemology of Communal Pain." *Intertexts (Lubbock, Tex.)*, vol. 18, no. 2, 2014, pp. 181-197, doi:10.1353/itx.2014.0007.

*La Llorona*. Dirigido por Jayro Bustamente, El Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, La Casa de Production, Les Films du Volcan, 2019.

Oettler, Anika. "Encounters with History: Dealing with the 'Present Past' in Guatemala." *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, no. 81, Oct. 2006, pp. 3–19. [www.erlacs.org](http://www.erlacs.org), doi: <https://doi.org/10.18352/erlacs.9645>.

Rostica, Julieta Carla. "La naturalización de la guerra y de la paz: los discursos hegemónicos sobre la violencia política en Guatemala." *Las luchas por la memoria en América Latina: historia reciente y violencia política*, editado por Eugenia Allier y Emilio A. Crenzel, Iberoamericana Vervuert, 2016, 297-326.

Vinitzky-Seroussi, Vered, and Chana Teeger. "Unpacking the Unspoken: Silence in Collective Memory and Forgetting." *Social Forces*, vol. 88, no. 3, 2010, pp. 1103–22.