
De *Distancia* a *Ixcanul*: la función vicaria del cine en la época contemporánea

From *Distancia* to *Ixcanul*: The Vicarious Function of Cinema in the Contemporary Period

DANTE LIANO

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán, Italia
dante.liano@unicatt.it

Resumen: la finalidad de este trabajo es proponer una idea muy sencilla: en un momento en el cual la literatura hegemónica en Centro América parecía haber abandonado el naturalismo artístico y la denuncia de las condiciones de opresión de los humildes, el arte cinematográfico recoge esa bandera y la lleva a su máxima potencialidad, con resultados sorprendentes en términos artísticos y de éxito de público. El comentario de *Distancia* (2010) del director Sergio Ramírez y de *Ixcanul* (2015) del director Jairo Bustamante fundamenta la idea de que la palma de la narratividad pareciera pasar de las manos de los literatos a las manos de los cineastas, porque estos últimos han tenido el coraje de tratar de restituirnos la conciencia de la desigualdad, de la opresión y de la injusticia.

Palabras clave: cine, literatura, *Distancia*, *Ixcanul*

Abstract: The goal of this paper is to suggest a very simple idea: at a time when hegemonic literature in Central America seemed to have abandoned artistic naturalism and the denunciation of the conditions of oppression of the poor, cinematographic art picks up that flag and leads it to its maximum potential, with surprising results in terms of art and audience success. The analyses of *Distancia* (2010) by the director Sergio Ramírez and *Ixcanul* (2015) by Jaime Bustamante support the idea that the palm of narrativity seems to pass from the hands of the literati to the hands of the filmmakers, because the latter have had the courage to try to restore our awareness of inequality, oppression and injustice.

Keywords: Film, literature, *Distancia*, *Ixcanul*

Recibido: octubre de 2017; **aceptado:** diciembre de 2017.

Cómo citar: Liano, Dante. "De *Distancia* a *Ixcanul*: la función vicaria del cine en la época contemporánea". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 35 (2017): 50-65. Web.

Durante muchos años, la crítica literaria hispanoamericana recitó los dogmas de la postmodernidad. Me excuso por iniciar estas reflexiones con un breve repaso de las instancias que por muchos años se repitieron en aulas, conferencias y congresos. La llegada de la globalización fue acogida por gran parte de los intelectuales como una revolución salvadora, que rompería con las fronteras nacionales y que daría, por fin, un mejor horizonte a los pueblos latinoamericanos. Agobiados por una evidente opresión, cuyo origen moderno está, en una primera instancia, en la colonización española y, en una segunda, en las dictaduras liberales que cubrieron el territorio latinoamericano a principios del siglo XX, los latinoamericanos finalmente estarían en condiciones de acceder al gran banquete de la abundancia en las mesas de los países opulentos.

Un texto ejemplar en este sentido es el de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. La primera hipótesis del autor argentino es que las dudas sobre la modernidad derivan no sólo de las separaciones entre naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se encuentran. Da como ejemplo la imagen de una casa mexicana, en donde las artesanías indígenas y los catálogos de arte están puestos, al descuido, sobre la mesa del televisor. Después de tantos años, parece increíble que el brillante sociólogo no se hubiera dado cuenta que estaba describiendo una sala de la clase media del Distrito Federal (así se llamaba entonces) y que, por tanto, su representación de la hibridez cultural latinoamericana se reducía a un espacio bastante estrecho de la realidad de un país. Sin embargo, su conclusión no es menos importante: están desapareciendo vertiginosamente las diferencias entre “cultura alta”, “cultura popular” y “cultura masiva”. Para ello aporta las siguientes pruebas: los migrantes campesinos reconvierten sus saberes para sobrevivir en la ciudad, los movimientos populares insertan sus demandas en la radio y la televisión; por tanto, la cultura es “híbrida” y así hay que estudiarla. El poderoso influjo de las ideas de García Canclini produjo una oleada de estudios académicos en donde se abandonaban los tradicionales estudios humanísticos para abordar la presunta hibridez cultural latinoamericana. Así, pude escuchar en un congreso de estudios centroamericanos una conmovedora ponencia sobre el mapa en relieve del Hipódromo del Norte de Ciudad de Guatemala como metáfora del país. Bueno, no se necesitaba mucha agudeza para comprender que una reproducción a escala de los accidentes geográficos de un país, más que una metáfora, es un ejercicio cartográfico. Habría sido mejor argumentar que el mapa no es el territorio, que es “otra cosa”, no necesariamente metafórica, pues la figura retórica se refiere a la semejanza entre dos objetos aparentemente disímiles.

En todo caso, la afirmación de la presunta desaparición de la diferencia entre cultura alta, popular y masiva puede ser uno de los tantos espejismos de la época contemporánea, y mucho tiene que ver con el tema de estas reflexiones. En efecto, si uno recorre el interior de los países centroamericanos, no es extraño que, en las más remotas provincias, pueda ver los anuncios de las bebidas gaseosas transnacionales más conocidas, y que muchas tiendas exhiban, en la pared, el logo de las más conocidas compañías telefónicas. Al cuadro se puede

sumar la visión de muchos campesinos, indígenas o no indígenas, que hablan por medio de su móvil, algunos de ellos costosos *smartphones*. Sin embargo, tal como la imagen del televisor con piezas precolombinas y catálogos de arte moderno, esa pintura de la provincia centroamericana no anula las diferencias de clase, las diferencias étnicas, las diferencias lingüísticas. En todo caso, las acenúa. Confundir la penetración de las multinacionales en las culturas originarias centroamericanas con un cambio histórico que anula las distancias culturales resulta un error de perspectiva.

La segunda hipótesis de García Canclini invita a un acercamiento multidisciplinario al estudio de la cultura. Solo así puede entenderse la “heterogeneidad multitemporal” de cada nación. Canclini traduce a la jerga académica de la sociología una cuestión que podemos encontrar, en 1930, en las *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias (*absit iniuria verbis*): allí, el protagonista imagina la historia del país como un territorio estratificado, y a cada nivel que accede, encuentra una nueva época histórica. Los espacios que recorre el protagonista (un viajero, que podría ser el mismo Asturias) son diferentes pero conviven en el mismo tiempo. La palabra “multidisciplinariedad” no se usaba en el momento en que Asturias publicó sus cuentos, pero la literatura se demostraba con suficientes recursos como para evidenciar unas de las características esenciales de la realidad latinoamericana.

La tercera hipótesis de García Canclini sugiere que esa mirada transdisciplinaria sobre los circuitos híbridos tiene consecuencias que desbordan los estudios culturales. La coexistencia entre culturas étnicas y tecnologías (por ejemplo, la difusión de radios en lenguas originarias en Guatemala, la emergencia de cantantes mayas de música popular, el ya citado uso de los móviles entre los campesinos) puede tener consecuencias políticas singulares, como la coexistencia de prácticas democráticas con relaciones arcaicas de poder, la coexistencia de instituciones liberales y costumbres autoritarias, la coexistencia de movimientos democráticos con regímenes paternalistas, etc.

Las tres hipótesis, y sus consecuencias, no pueden ser más optimistas y hay que rendir homenaje a García Canclini por el *wishful thinking* que sus teorías contienen. Ha pasado ya mucha agua bajo el puente desde la publicación de la obra del sociólogo argentino y la pretendida revolución postmoderna no se verificó como él la había pensado. En particular, en los países centroamericanos, el pretendido diálogo entre autoritarismo y democracia no se realizó. García Canclini no podía prever el surgimiento del narcotráfico y sus devastadoras consecuencias, ni la degradación moral de la política en la posguerra centroamericana. Ni la acentuación del abismo entre clase dirigente y clases populares, no obstante la difusión de la telefonía móvil. No hubo, por ejemplo, una revolución informática, pues tal privilegio pertenece solamente a los países opulentos, en donde no falta una computadora en cada casa. En donde no hay luz eléctrica para todos, no puede haber esa segunda llegada del progreso auspiciada noblemente por García Canclini.

Años después, en 2006 el mismo autor habría de reconocer las limitaciones de sus profecías:

Las naciones latinoamericanas no son tan postmodernas como si hubieran superado la modernización para pasar a algo que está más allá, sino naciones que atravesaron contradictoriamente un proceso insuficiente de modernización de sus estructuras económicas, políticas y culturales, y hoy lo ven truncado y en parte desmantelado porque la integración subordinada, a veces violenta, de sus economías al mercado globalizado cierra sus fábricas, o las privatiza y transnacionaliza, destruye los servicios de salud y deteriora la educación y otros servicios públicos que habían modernizado su vida social. En este proceso, una minoría –en ningún país más del 15%– salva y mejora su estilo moderno de vida al percibir salarios de primer mundo, manda a sus hijos a escuelas privadas y puede asociarse a servicios privados de salud, Internet y jubilaciones: son los que se desnacionalizan para globalizarse e hipermodernizarse. El resto, la mayoría [...] no son globalizados ni postmodernos: padecen la desnacionalización y la desmodernización de sus países. (*Globalización e interculturalidad* 130)

Así pues, nos encontramos con categorías de interpretación usadas por decenios que se han demostrado por lo menos insuficientes para entender lo que pasa en América Latina. La idea de la fragmentación del sujeto (con sus derivaciones freudianas y lacanianas) podía funcionar muy bien en los países altamente industrializados, o en ese 15 por ciento de latinoamericanos que viven como si pertenecieran al primer mundo. También otras características que sería muy largo analizar: la deconstrucción de la expresión, la lectura nostálgica del pasado, el colapso en la cadena del signifiante, lo sublime histórico, la abolición de la distancia crítica, el centro comercial como imagen del mundo (Jameson); todas esas cuestiones existen en América Latina como en los Estados Unidos y en Europa, pero existen solo para un reducido número de miembros de la sociedad.

Puesto que la hegemonía de la escuela postmoderna afectó a todos los campos del saber, también la literatura, y también la literatura centroamericana ha tenido un período postmoderno. Para que madurara el clima literario que permitiera la reconversión de nuestro imaginario en postmoderno, hubo, en los años 70, un importante movimiento crítico que acompañó y promovió el llamado *boom* de la literatura latinoamericana. De alguna manera, el surgimiento de este manierismo crítico tiene que ver con Centroamérica. En efecto, los críticos militantes del *boom* atacaron, en primera instancia, a Miguel Ángel Asturias, culpable de representar lo viejo, lo anticuado, lo premoderno, en la literatura del continente. Asturias no estuvo solo en esos ataques. Severas fueron las críticas a uno de los mayores novelistas de Latinoamérica, José María Arguedas, y junto con él, a toda la generación fundacional del siglo veinte latinoamericano. Culpables de folklorismo, de pintoresquismo, de ruralidad, los considerados “grandes” autores latinoamericanos, los fundadores de una tradición telúrica y también política, fueron diezmados sin compasión. La crítica del *boom* eligió a sus modelos (o le perdonó la vida a algunos, para decirlo en otros términos): Borges, en primer lugar, Rulfo, Arreola, Arlt, Monterroso, Paz y otros. Veamos rápidamente el caso de Asturias. Atacado ferozmente por Rodríguez Monegal y Ángel Rama, el escritor guatemalteco se vio sumergido por una oleada negativa de críticas, seguidas con entusiasmo en su propia patria (que nunca le negó feroces improperios). Sigamos a Arturo Arias:

Gerald Martin ha escrito que Monegal criticó la recepción asturiana del Premio Nobel de Literatura en 1967 por *Mulata de tal*, porque afirmó que su novela era la encarnación de la novela rural. Añade que Ángel Rama era igualmente ciego a los méritos de Asturias. Martin concluye que estos críticos deliberadamente suprimieron el conocimiento de Asturias. En cambio, yo añadiría que hay un sesgo racista en sus argumentos. Es decir, la literatura escrita por escritores originarios de la marginalidad de la marginalidad fue descartada automáticamente como “premoderna”, basándose en que tales escritores simplemente “copiaron” fuentes indígenas fácilmente disponibles. Por el contrario, aquellos que enfatizaban temas urbanos o metropolitanos se celebraban principalmente por acentuar sus raíces europeas en el proceso de elaboración de experimentos estilísticos. (53; la traducción es mía)

Asturias descendía de una tradición latinoamericana sólida y prestigiosa. La indagación de nuestra realidad específica, que comprende espacios inmensos, diferentes etnias, lenguas diversas, geografías disímiles, no podía dar sino una literatura tumultuosa, torrencial y conflictiva, muy diferente a la que se estaba experimentando en Europa y, al mismo tiempo, emparentada con ella, como sucedió con la francesa. La originalidad latinoamericana (si bien la originalidad también es una categoría muy discutible) de alguna manera se emparenta con la especificidad latinoamericana: los movimientos literarios del Viejo Continente, pasados al tamiz de las historias de América Latina, de alguna manera ya no son los mismos, de alguna manera se transforman, de alguna manera son ya otra literatura. El naturalismo francés no es el naturalismo argentino que leemos en *El matadero*, la espléndida narración de Esteban Echeverría; y las historias de tiranos que hemos cultivado con insistencia tienen su antecedente en el *Facundo* de Sarmiento, al que las historias de la literatura han encorsetado con los límites de la dialéctica entre civilización y barbarie (modesta, la crítica no ha hecho más que copiar el subtítulo de la novela). Por amor al léxico local, nuestros naturalistas se convirtieron en criollistas, y dieron a nuestra tradición obras soberbias como *La vorágine*, de José Eustasio Rivera o *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos.

La abundante producción criollista, o en todo caso, rural, se vio abatida por una oleada de diatribas, en los años 70 y sucesivos, gracias a la emergencia de la nueva estética del *boom*. La provincia tenía que desaparecer de las páginas de las novelas para dar lugar a temáticas urbanas y cosmopolitas, porque la modernización de nuestra literatura exigía un cambio radical en contenido y forma. Se debe reconocer que el gran talento de los representantes del *boom*, que no fueron muchos, sustentaba una débil teoría literaria. Vistos con una mirada contemporánea, los desplantes de los miembros del *boom* pueden parecer hasta pueriles. Con el tiempo, los historiadores de la literatura han llegado a establecer que la diferencia entre estos escritores y las generaciones precedentes está en su mayor o menor adhesión a la industria editorial. En pocas y pobres palabras, el *boom* de la literatura latinoamericana es un experimento de Carlos Barral, gran poeta y mejor editor catalán. Su realización, y hasta casi se podría decir su método, lo debemos a Carmen Balcells, la poderosa agente literaria que disciplinó a los díscolos sudamericanos que cayeron en su red (ver Ayén 181 y ss). En rigor, no se puede hablar de una sola estética, sino de individuos con una visión común de

la literatura, pero con realizaciones bastante diferentes. García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar y Fuentes podían ser grandes amigos, mientras duró esa complicidad, pero no seguían las mismas líneas artísticas. Vargas Llosa escribió una monumental explicación de la estética de García Márquez, pero nunca corrió el riesgo de convertirse en su discípulo. Y así, los demás. En cierto sentido, la mayoría de los autores de estos grupos tenían un estilo tan individual que era muy difícil de imitar.

Naturalmente, el único que no se parecía a nadie y el único que creó una legión de epígonos fue García Márquez. A sus críticos debemos la fantástica definición del “realismo mágico”, del cual me he ocupado en otras ocasiones (ver Liano, “El realismo mágico no existe”). Al estudiar ese movimiento literario, aparte el origen casi cómico del término (un malentendido editorial), lo que sorprende es que cada autor del realismo mágico tiene una definición diferente y divergente del “realismo mágico”. Se atribuye “realismo mágico” a Miguel Ángel Asturias, quien descubre ser realista mágico a posteriori, y se siente obligado a definirlo, vagamente, como una descripción de creencias y supersticiones del pueblo. Se atribuye “realismo mágico” a Alejo Carpentier, quien jamás usó esa categoría, sino más bien habló, en su famoso prólogo a *El reino de este mundo*, de “lo real maravilloso”, que es otra cosa. Y no me consta que García Márquez haya adoptado esa categoría, pero en todo caso, con su poderosa capacidad fabuladora, explicó que lo mágico no era la literatura, sino la realidad latinoamericana, en donde ocurrían hechos que sólo la magia o la maravilla podían explicar. Afortunadamente, García Márquez nunca fue un teórico y se nota su capacidad de invención sobre todo en sus incursiones en la teoría. Al final, la categoría “realismo mágico” resulta tan ambigua que algunos críticos la aplican indistintamente a Juan Rulfo y Jorge Luis Borges (Menton). Si razonamos un momento, nos daremos cuenta que la realidad latinoamericana es maravillosa solamente para quien la desea maravillosa. Mucho más tendientes a lo fantástico son los alemanes, cuyo culto de lo misterioso y esotérico ha producido una vasta literatura, de Hoffmann a Kafka. En el mejor de los casos. En el peor, la afición por las doctrinas ocultas y la teosofía dio como resultado la teoría de la superioridad de la raza aria y seis millones de muertos. Hay más realismo mágico en las creencias nazis y en la tragicómica reconstrucción del imperio romano por Mussolini que en nuestras repúblicas latinoamericanas. Cuarenta años de dictadura franquista no bastaron para quitarnos de encima el estigma de ser países dictatoriales. O si queremos, la imagen de Evita Perón, más muerta que viva, amarrada al sillón del automóvil mientras saluda a las masas es tan maravillosa como el Cid Campeador, muerto, que dirige a sus tropas. Vuelvo a decir, lo mágico no está en los hechos mismos. Lo mágico está en los ojos de quien lo ve.

América Latina como residencia de lo mágico tiene una vieja historia y tradición. Habría bastado que los críticos repasaran los diarios de Colón, las crónicas de Indias, los *Comentarios Reales*, las descripciones de Américo Vespucio para darse cuenta que la visión de América como tierra de las maravillas coincide con su fundación colonial (ver Henríquez Ureña 10). Desde que Colón habla de indios desnudos como su madre los parió, que se ahumaban con tabaco;

desde Bartolomé de las Casas que pinta a los habitantes originarios de América más puros que los ángeles; desde el odiado Fray Diego de Landa, quien sostiene que las mujeres mayas de Yucatán son más bellas que las de Valladolid y que su color moreno descende del hecho insólito e inédito de que todos los días se bañan en el río; desde Vesputio que ve hombres con dos cabezas, atestigua la antropofagia, declara haber visto seres humanos con cola, y cosa más atractiva, mujeres que yacen con quien así lo deseen por puro placer; desde el decreto real que recuerda a los conquistadores que la poligamia no está permitida, por lo cual los obliga a casarse con una sola mujer, y los conquistadores no se casan con ninguna de las indígenas con quienes alegremente conviven, sino mandan a traer primas y novias de España; desde todos esos cuentos, consejas y fábulas mezclados con hechos reales (¿cómo olvidar que todos los mitos de la antigüedad son descritos con pormenores como reales en tierra americana?); desde ese momento América se configura como el lugar en donde los sueños europeos hallan realización. El realismo mágico pareciera simplemente una continuación de esos sueños que alimentaron no solo la imaginación, sino también la emigración de los europeos hacia América. Digamos que con una variante: mientras que en la época colonial eran los europeos quienes se engañaban a placer, en el siglo XX serán los escritores y las escritoras latinoamericanos quienes devolverán los espejitos a los descendientes de Colón. Si estamos claros en esto, estaremos claros en que cuando se habla de realismo mágico no se habla de realidad latinoamericana, sino de la realidad latinoamericana como la quieren los europeos. Europa vivió grandes tragedias en el siglo XX; América Latina no se quedó a la zaga. Era imposible, después de los genocidios, de las torturas, de los desaparecidos, de la emigración en masa, hablar con la ligera mano del realismo mágico. Jorge Galán, el excelente escritor salvadoreño, escribió una primera novela caracterizada por el realismo mágico; cuando tuvo que enfrentar el asesinato de los jesuitas en el campus de la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” de San Salvador, el realismo mágico dio lugar a un realismo a secas, porque no había lugar para otra cosa.

No se trata de un regreso al realismo, después de la borrachera de magias, fantasías y maravillas que tuvieron, al menos, el mérito del buen rendimiento económico. Se habla de un regreso a la realidad, después de la experiencia de más de veinte años de guerras internas, cuya crueldad llega a lo indecible. Para quien crea que el adjetivo anterior es retórico, lea los informes de las comisiones de la verdad, y notará que su lectura es insoportable: no se puede aguantar tanta crueldad cometida por seres sorprendentemente compatriotas, de la misma etnia, de la misma lengua, del mismo suelo. Si la literatura, además de un divertido ejercicio de entretenimiento (que lo es, no cabe duda), también es una indagación de la conciencia para poder decir lo inefable (ver Heidegger), era casi obligatorio enfrentar el tema de la extrema violencia de seres humanos contra seres humanos en la última parte del siglo XX.

En Guatemala (pero creo que se puede hablar de experiencias similares en toda América Latina), uno de los efectos secundarios de esas guerras fue la liberación verbal de las comunidades originarias. Ignoro (la historia no puede

escribirse con suposiciones) si de todas maneras los indígenas guatemaltecos habrían tomado la palabra como lo hicieron después de la guerra. Quizá no hay una relación causal. Pero es probable que la haya. Lo cierto es que luego de las masacres y las torturas, una vez firmados los Acuerdos de Paz, luego de que Rigoberta Menchú hablara al mundo entero y se convirtiera en el personaje polémico e inevitable en los discursos históricos y políticos de la historia reciente, muchos descendientes de los mayas han comenzado a escribir en sus lenguas originarias una literatura nueva, sorprendente por sus relaciones con la oralidad, sorprendente por sus reglas retóricas, sorprendente por su visión del mundo. En rápida reseña, culpable de omisiones importantes, recuerdo las poesías de Humberto Ak'abal, la prosa de Víctor Montejo, la extraordinaria composición *Canto de una pareja de muertos*, de Pablo García; *La misión del Sarima*, de Miguel Ángel Oxlaj Cúmez; la novela más significativa de los últimos tiempos, *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión. Por supuesto, representan una novedad muy grande en la literatura latinoamericana. Ya no se trata de una literatura en cierto sentido antropológica (mestizos que escriben sobre la realidad indígena, con toda la buena voluntad del mundo, pero siempre desde una documentación, una vecindad, una empatía) sino de una literatura “del lado de acá”, “desde este lado”, del lado de los que nunca pudieron hablar. Sea Asturias que Neruda, asumieron el papel de “hablar por los que no pueden hablar”. Eso se acabó: porque ahora hablan los que no podían hablar. Y lo dicen en su propia lengua (aunque la mayoría se autotraduce al español). Lo que dicen revela un universo profundo, nunca antes sondeado, inédito. Como si los habitantes de Guanhani nos hablaran de la llegada de hombres barbudos y zaparrastrosos, violentos, incomprensibles, a los que había que darles la razón porque andaban armados de filosas espadas. Nos hablan de un mundo que incluye las antiguas y ancestrales creencias de la gente de América, mundo del que no están ausentes, para retomar lo que decíamos al inicio de estas reflexiones, los teléfonos móviles, la televisión, los videojuegos, Facebook y WhatsApp. Están presentes, pero no en el modo triunfalista como exultaban los cantores de la globalización (ver Arenas), sino de otro modo, que veremos un poco más adelante.

La cuestión del uso de las lenguas originarias en las manifestaciones artísticas no parecería ser una cuestión secundaria. Quisiera proponer, entonces, un comentario sobre dos películas realizadas en los últimos años en Guatemala. La primera se llama *Distancia* (2010), y su director se llama Sergio Ramírez. La segunda es más famosa y le ha dado la vuelta al mundo, al menos a todos los festivales de *cinema d'essai* de todo el mundo. Se llama *Ixcanul* (2015) y su director es Jairo Bustamante. La finalidad de esta discusión es proponer una idea muy sencilla: en un momento en el cual la literatura hegemónica en Centro América parecía haber abandonado el naturalismo artístico y la denuncia de las condiciones de opresión de los humildes, el arte cinematográfico recoge esa bandera y la lleva a su máxima potencialidad, con resultados sorprendentes en términos artísticos y de éxito de público. La palma de la narrativa pareciera pasar de las manos de los literatos a las manos de los cineastas, porque estos últimos han tenido el coraje de tratar de restituírnos la conciencia de la desigualdad, de la opresión y de la injusticia.

Permítaseme, aquí, la última reflexión teórica antes de pasar al comentario de las películas propuestas. Me resulta bastante útil la categoría de “campo” propuesta por Pierre Bourdieu. El campo literario interesa a Bourdieu para explicar otros campos que le son más afines. Por ejemplo, el campo político. Lo que vale para este campo vale también para el literario. Dice Bourdieu:

El campo que propongo para el análisis es, entonces, una forma agrandada de lo que de ordinario se llama el mundo político, el microcosmos de la política. [...] El término “microcosmos” evoca bastante bien el hecho de que todo el universo político, con sus instituciones, sus partidos, sus reglas de funcionamiento, sus agentes seleccionados a través de determinados procesos (electorales) etc., es un mundo autónomo, un microcosmos insertado y viviente en el interior del macrocosmos social. El microcosmos político es una suerte de pequeño universo que vive en el interior de la leyes de funcionamiento del gran universo social del que forma parte, y sin embargo, está dotado de una autonomía relativa en el interior de este gran universo y obedece a sus propias reglas, a su propio nomos, a sus propias leyes que se caracterizan por ser, en una palabra, independientes. (42-43)

Las palabras de Bourdieu recuerdan con claridad las reflexiones estéticas de Marx sobre la autonomía relativa de las esferas de la cultura (ver Fischer). Según Marx, la sociedad está compuesta por diferentes esferas: la política, la jurídica, la filosófica, la religiosa, la económica, etc. Cada cual se mueve en la historia al unísono y al mismo tiempo goza de una autonomía relativa. Eso explica que, en sociedades económicamente deprimidas, puedan surgir formas de arte muy evolucionadas. Otra cuestión respecto de las reflexiones sobre el campo político. Estas sirven de base para el campo de la cultura, y en modo específico, para el campo de la literatura. Lo que Bourdieu señala para el campo de la política es una cuestión que estamos experimentando con mucha fuerza en nuestros días. Cada vez más la política se vuelve un microcosmos con sus propias leyes y dinámicas, completamente cerrada a la dinámica de la sociedad entera, que ve la política y los políticos como “otra cosa”, como un fenómeno, casi un circo, que no tiene nada que ver con la vida cotidiana de los ciudadanos. *Mutatis mutandis*, la noción de “campo” puede ser aplicada a la literatura. Si partimos de la constatación de que cada uno de los campos de la sociedad forma parte del campo del poder, el campo literario es un microcosmos con su dialéctica interna, con sus leyes particulares, sus reglas, sus agentes y sus luchas por el poder en el interior de ese campo. La gran importancia del campo literario la constituye el hecho de que ese campo monopoliza y hegemoniza la palabra como instrumento de poder simbólico. En literatura, el que tiene la palabra tiene el poder. Y se relaciona con el poder general de la sociedad con ese gran privilegio: una especie de sacerdote de la significación de toda la sociedad. De allí la importancia de la lengua, sea como *langue* que como *parole*. (Y de allí, naturalmente, las luchas por el reconocimiento de la función de escritor, en cuanto fuente de poder social).

La primera de las dos películas de las que me quiero ocupar, *Distancia*, se distingue por un rigor artístico casi caligráfico. La película comienza con un plano general en donde se puede apreciar el paisaje guatemalteco del altiplano:

las nubes van emergiendo de los valles y pareciera que los picos de la cordillera de la Sierra Madre flotarían bajo un cielo azul sin tacha. Esa atención por una fotografía muy cuidadosa, que no busca simplemente retratar sino reconfigurar la imagen a través del encuadre, va a ser una constante del film. Un deseo por transformar en hecho estético el simple gesto de mirar.

La siguiente secuencia está marcada por otro de los rasgos estilísticos del film: el uso del silencio. En primer plano, el rostro del protagonista, de marcados rasgos mayas, don Tomás Choc, quien está ayudando a cavar la tierra para encontrar las tumbas clandestinas. Así como algunos films apuestan su eficacia a la felicidad de los diálogos, *Distancia*, en cambio, se basa en los silencios de don Tomás Choc. Hombre de muy escasas palabras, Choc tiene un cuaderno escolar, y con letra de niño, va escribiendo sus experiencias.

El impresionante paisaje rural de Guatemala domina toda la película, que escasamente se detiene en ambientes urbanos. Don Tomás se mueve melancólicamente dentro de ese paisaje, como si no percibiera su belleza, como si el dolor que ha experimentado (pero que no refleja sino con mínimos movimientos de su rostro) le impidiera alzar la vista hacia el horizonte. Lo quisiera o no el director, las imágenes son una perfecta metáfora de la vida de los campesinos de Guatemala. Con harta razón, Severo Martínez observa que para el campesino la tierra nunca es un paisaje, sino fuente de esfuerzos, sudores, cansancios. Solo los patronos o los turistas ven la patria como paisaje.

Así, cuando una antropóloga le comunica que ha encontrado a su hija Lucía, que don Tomás anda buscando desde hace muchos años, y que esta desea verlo, don Tomás no da muestras de ningún sentimiento. Hay un ladino que conduce un vehículo comercial y que vive en constante contacto con los indígenas del altiplano: su actitud resume y declara las contradicciones étnicas de ese tipo de persona. Amigable, jovial, paternalista a veces, el hombre tiene un carácter opuesto al de Tomás Choc. Es extrovertido y alegre. Pareciera no padecer del racismo que exhibe la mayoría de los ladinos, quizá por el contacto constante con la población indígena. Como todos los comerciantes viajeros, el ladino viaja con una escolta, un policía privado que no se separa nunca del fusil que ostenta. Hay aquí una sabia anticipación narrativa: cuando el ladino ofrece transportar a don Tomás, en vista de que perdió el autobús, hace notar al soldado y al protagonista una de las realidades más intrigantes de Guatemala: las lenguas indígenas, pese a provenir del mismo tronco mayense, no son fácilmente inteligibles entre sí. El policía es kek'chi'. Don Tomás, k'iche'. Solo pueden comunicarse en español.

El viaje de don Tomás, por tanto, sigue los cánones que la literatura ya ha establecido: no solamente es un viaje sino sirve como ocasión para ir retratando personas y situaciones. Todo está listo para el encuentro entre padre e hija. En una ceremonia semejante a la de un *reality* televisivo, un no bien identificado "Presidente" (¿el presidente de la república?) aprovecha el encuentro para hacer espectáculo y un poco de publicidad.

Es aquí en donde se revela un obstáculo inesperado, obstáculo que está en el centro de las reflexiones de esta conversación. La hija, ahora una mujer, había sido secuestrada y adoptada por una pareja, cuyo jefe de familia era Patrullero Civil, es decir, un indígena colaboracionista con el Ejército represor. Ese Patru-

llo Civil es kek'chi', numerosa etnia que se sitúa en el centro norte del país. Su territorio colinda con el territorio k'iche', pero, como se ha dicho, los idiomas son diferentes.

Padre e hija, para comunicar, tienen que recurrir a un intérprete, un indígena que traducirá al español el diálogo del reencuentro. El español del indígena es perfecto, como solo puede ser una lengua aprendida. El personaje semeja al de don Tomás: es sobrio, reservado, casi inexpresivo, extremadamente respetuoso y consciente del drama que está "interpretando". El padre cuenta a la hija su búsqueda a lo largo de esos últimos años. La hija, a su vez, le refiere haber sido adoptada y quiénes son sus padres adoptivos. Le refiere también que tiene un hijo.

En ese momento, el intérprete se levanta, y los deja solos, para que se digan lo que quieran. Es un momento mágico, de gran intensidad dramática, pues ¿qué se van a entender uno del otro? El silencio domina toda esta secuencia, aunque, al fin, algo se dicen, conscientes de que el otro no entiende. Pero al final se entienden, y un intenso abrazo sella el reencuentro. Luego, se separan, conscientes de que cada quien tomará su propio camino y que no se van a volver a ver.

La metáfora de esta conversación muda concentra, a mi parecer, la idea central de la película. La distancia que ha separado a padre e hija es una distancia histórica (la guerra), espacial (los kilómetros entre un pueblo y otro) lingüística y, en fin, simbólica. El film propone la aporía y propone también un sueño, una profecía.

La aporía es la situación actual del país, en donde las diferentes clases y las diferentes etnias están hablando lenguajes diferentes, que, en principio, conducirían a una entropía, a una Babel no solamente lingüística. El diálogo constantemente predicado por el poder no se realiza en la realidad. Cada quien conduce un discurso diferente y eso no hace a una nación. Esa es la "distancia" del título. Al mismo tiempo, el hecho de que padre e hija se hayan logrado entender a pesar de no hablar la misma lengua propone un esfuerzo por superar las barreras lingüísticas, sociales, étnicas, para la construcción de una nueva realidad. Y esa sería la profecía.

Un aspecto de la película muy interesante es la presentación de los rasgos de la postmodernidad: en lugares en donde antes los caminos eran senderos de mulas, se abren espaciosas carreteras por donde corren peligrosos autobuses de transporte extraurbano. En varias ocasiones, el viaje de don Tomás tiene que ver con alguno de estos autobuses. O, de todos modos, puede verse el paisaje cortado por esas líneas de asfalto, signo de la modernidad de las comunicaciones.

Otro objeto típico de la postmodernidad es el uso de los teléfonos móviles. En una de las escenas de la película vemos a un joven que pinta el muro de una casa con los colores de la compañía Tigo. También, como fondo de algunas escenas, se escucha la radio que transmite en lengua indígena o de todos modos canciones autóctonas. Sin embargo, la escena que quisiera subrayar, y que, de suyo, resulta una de las más impresionantes de toda la película, es la del Café Internet situado en el pueblo. El lugar está lleno de niños indígenas que juegan con

la *PlayStation*, raptados e hipnotizados por esa diversión electrónica. En este caso, la postmodernidad revela uno de sus rostros más deletéreos y peligrosos.

Ramírez elige una óptica minimalista: el dolor íntimo, personal, profundo, de un padre que ha perdido a su hija y el dolor de no poder recuperarla. El clímax de la película se encuentra en el diálogo entre padre e hija, sobrio, mesurado, definitivo, lleno de silencios; uno de los momentos más duros sobre la historia reciente de Guatemala. Un “diálogo” de gran dificultad, pues ambos ignoran el idioma del otro. El uso del español como *lingua franca* no soluciona el problema. Una pregunta muy elemental sobre la situación que es el clímax de la película tiene que ver con ese desencuentro lingüístico. ¿Por qué, si ambos conocen el español, no se hablan directamente en ese idioma, sin necesidad del intérprete? La respuesta es muy simple. En primer lugar, porque no conocen suficientemente ese idioma. Al menos, no lo conocen lo suficiente como para usarlo en cuanto lengua de expresión de sentimientos. En segundo lugar, la puesta en crisis de cualquier idioma ante la expresión más profunda de lo que se siente. ¿Cómo expresar lo inefable: el dolor, el amor, la nostalgia? No hay palabras, en ninguna lengua. La distancia entre lo que se siente y lo que se dice.

La noción de “campo”, de Bordieu, nos serviría, aquí, para entender el espacio que se conquista para ejercer el poder simbólico que es el poder lingüístico. De nuevo, entendemos que quien posee la lengua hegemónica posee el poder de la creación de la significación dentro de la sociedad. Los años que lleva don Tomás buscando a su hija, el hallazgo de una pista, el largo viaje a través de la geografía del país para encontrarla, todos esos esfuerzos chocan contra un obstáculo insuperable: la lengua. Y le otorgan al traductor un poder muy grande. Desde el punto de vista lingüístico, el traductor resulta el personaje principal, el fugaz detentor del poder comunicativo. En sus manos están los sentimientos más profundos de padre e hija. El abrazo final entre padre e hija, ¿significa la derrota del traductor? Difícilmente, porque las comunicaciones seguirán siendo lingüísticas. En todo caso, nos encontramos delante de un traductor fiel, honesto, colaborativo. Y, en todo caso, nos encontramos delante de una película que no tiene empacho en tratar de reflejar uno de los problemas sociales más fuertes de la Guatemala actual: las consecuencias de la guerra, que implicó, como todos sabemos, un genocidio, hasta la cuestión más general de la comunicación entre las etnias. Pareciera decirnos que no basta la existencia del español como lengua oficial del estado para establecer la realidad de una comunicación.

La película *Ixcanul* nos muestra otra faceta de la realidad de los mayas contemporáneos. El idioma del film es el kaqchikel y el lugar en donde se desarrolla la trama es en la faldas del Volcán de Pacaya, en una especie de pequeña finca, arrendada por un labrador que vive en los límites extremos de la pobreza. El hombre vive con su esposa y su hija, una joven pretendida por el administrador de la finca, también de etnia kaqchikel. La película se abre con la ceremonia de la petición de la mano de la muchacha y la complicación de la trama está en dos hechos que van a trastornar la vida de los protagonistas. Por un lado, la muchacha se enamora de otro joven, quien luego de una fugaz relación sexual partirá hacia los Estados Unidos. Por el otro, la siembra en el terreno se hace extrema-

damente difícil a causa de la cantidad de serpientes que allí se encuentran. La primera línea de la trama se concentra en que la muchacha queda embarazada y en los diferentes e inútiles tentativos de aborto que ella busca, con la ayuda de la madre. La segunda línea, el combate con las serpientes, llevará al desenlace: una antigua creencia recita que la presencia de una mujer embarazada alejará por siempre a las serpientes. Los tres miembros de la familia se aventuran por las faldas del volcán, en donde está el terreno para sembrar, y el resultado es que la muchacha es picada por una serpiente. Llevada a las urgencias del hospital más cercano, la familia entra en contacto, por primera vez (al menos por primera vez en la película) con la modernidad del país. El encuentro es funesto. Un representante de la cooperación internacional habla con el administrador de la finca, único en todo el grupo que sabe kaqchikel y español, y lo convence para que engañe a la familia. De esa cuenta, el traductor traiciona al pequeño grupo familiar, traduce deliberadamente mal, y dice a la familia que la muchacha se salvó, pero que, desgraciadamente, el niño que esperaba ha muerto. La película termina cuando descubrimos que esa información es falsa. En realidad, la representante de la ONG se ha robado al recién nacido, y la caja en donde se supone que están los restos del niño se encuentra vacía. El momento más dramático de la película es cuando los tres miembros de la familia regresan, con el traductor, a denunciar y reclamar por el robo. Padre, madre e hija protestan en su idioma, con todo el énfasis posible, pero el traductor no traduce o traduce mal, y los ladinos que escuchan su queja terminan amenazándolos con la cárcel. Toda la opresión del mundo, toda la explotación del mundo, toda la? injusticia reside simplemente en una cuestión lingüística. El que posee la lengua posee el poder.

Variadas son las virtudes de *Ixcanul* y sería ocioso repetir las alabanzas que la han hecho ganar varios premios internacionales. La majestuosa y cuidada fotografía, el preciso trabajo antropológico, la excelente actuación neorrealista, el ritmo de la acción y, atrevimiento inédito en Guatemala, la filmación de la película en lengua kaqchikel, de modo que, para el hablante del español, son necesarios los subtítulos. Una sutil manera, esta última, de poner al espectador en el lugar del “otro”, de ser maya al menos mientras dura el film. De sentir en carne propia qué se siente cuando no se entiende nada de lo que otra persona dice.

Para los fines de estas reflexiones, quisiera subrayar dos puntos. En primer lugar, la centralidad del idioma. Como en *Distancia*, el clímax del film está en el momento de la incomunicación, cuando se pone en juego el poder lingüístico. Es muy fácil imaginar a Guatemala, al Perú o a Bolivia como países de lengua española. Menos fácil adentrarse a pocos kilómetros de la capital y encontrarse con una población que no conoce el idioma representativo del país. Gracias a ese desconocimiento, esa gente se encuentra a la merced de quien domina la lengua del poder. Ahora, como en la época de la colonia, el español adquiere su doble faceta: lengua del colonizador y por tanto instrumento de opresión, y simultáneamente, lengua de liberación, de empoderamiento y de revolución. Otra cuestión que Jairo Bustamante pone delante de nosotros es la importancia de las lenguas originarias: quien sabe el español no hay duda de que tiene el poder, pero más poder adquiere quien sabe ambas lenguas. El administrador de la finca,

en su doble función de indígena y opresor, no puede dejar de recordar la figura de la Malinche, uno de los mitos de la historia latinoamericana.

En segundo lugar, una cuestión para nada secundaria que se plantea también a la creación literaria. Delante de estas películas que representan con crudeza la realidad de los mayas de Guatemala, uno podría preguntarse si el realismo social, como movimiento artístico, ha sido efectivamente superado. La literatura parecería ni siquiera plantearse el problema, como si el anatema contra los criollistas o contra los realistas todavía estuviera vigente. ¿Cuál es, de las obras literarias producidas en los últimos años en Centroamérica, aquella que todavía asume el tema de la población rural? ¿No es verdad que de esa población se puede decir que no existe en la literatura hegemónica? ¿No recuerda un poco la obra de Pepe Milla, ambientada toda en la época de la colonia pero sin la presencia de un indígena, ni siquiera escondido detrás de las columnas del Palacio de la Gobernación? ¿Por seguir las modas literarias hemos hecho desaparecer al indígena de la literatura nacional? Menos mal, podríamos afirmar, que existe el cine, y que el cine sea tan pujante y profesional que no tenga dudas en enfrentar lo que es evidente y lo que reclama nuestra atención, desde hace muchos años. Menos mal que el cine nacional no se debate entre modas y luchas de círculos literarios, sino va al grano de la cuestión. Y que, paradójicamente, no tiene obstáculo en usar lo que podríamos llamar el naturalismo para representar lo real, que para nuestra desgracia, no es “real maravilloso”.

Concluyo con una brevísima reflexión. Uno de los postulados de la postmodernidad y de los estudios culturales en general recita que la realidad no existe como tal realidad, sino que se trata de construcciones de signos, representaciones, configuraciones. Como diría Ricœur respecto de la narración histórica: apenas se hace sintagma, ya es ficción (ver Ricœur 286 y ss.). Tal es la herencia que nos ha legado una cierta filosofía, que parte de Nietzsche y llega a Heidegger. De la afirmación de nuestra imposibilidad de percibir la realidad llegamos a la negación de la realidad.

Una relectura más contemporánea de tales postulados está recorriendo todos los ámbitos del saber. Y la cuestión central que se propone es la siguiente, por banal que parezca: la realidad existe y está fuera de mí. Que yo no la pueda percibir, que la perciba mal, que la distorsione, es otro discurso. Sé que volvemos a antiguos debates filosóficos, como ocurre con el péndulo de la historia. Un poco aquella cuestión lingüística que plantea que la palabra “perro” no muerde. El que muerde es el perro. A esto añádase otra reflexión bastante contemporánea: a la constatación de que el dueño del discurso es el dueño del poder, se suma otra: existe la realidad y existe la narración de la realidad. La conquista del poder de representación implica la conquista de la narración de la realidad. Toda la política contemporánea se basa en la construcción de narrativas verosímiles para crear consenso.

El arte contemporáneo también construye narrativas eficaces. Las dos películas que hemos tratado, *Distancia e Ixcánul*, son dos narraciones que vienen de una realidad ocultada por el poder y por las clases hegemónicas en Guatemala: el sufrimiento de las poblaciones mayas, durante y después de la guerra. La

potencia narrativa de esas películas les viene sobre todo, de la puesta en crisis de un campo poco explorado todavía en el país: el campo lingüístico. Quizá el éxito de ambas películas pueda servir como un despertar de nuestra literatura a realidades que ha querido soslayar, para enfrentar realidades que están frente a nosotros, tan a la vista, tan evidentes, que, como la carta robada de Poe, no logramos ver.

Obras citadas

- Ak'abal, Humberto. *El animalero*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1990. Impreso.
- Arenas, Nelly. "Globalización e identidad latinoamericana". *Nueva sociedad* 147 (1997): 120-131. Impreso.
- Arias, Arturo. *Taking Their Word. Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2007. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *Cuentos y leyendas*. Madrid: ALLCA, 2000. Impreso.
- Ayén, Xavi. *Aquellos años del boom*. Barcelona: RBA, 2014. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Sul concetto di campo in sociologia*. Roma: Armando, 2012. Ebook.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. 1949. La Habana: Pueblo y Educación, 1981. Impreso.
- Colón, Cristóbal. *Diario de navegación y otros escritos*. Santo Domingo: Fundación Corripio, 1968. Impreso.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales de los incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Impreso.
- De Landa, Diego. *Relación de las cosas de Yucatán*. Texas: E.G. Triay e hijos, 1938. Impreso.
- De Las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de Indias*. Madrid: Fundación universitaria española, 2009. Impreso.
- De Lión, Luis. *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala: Artemis Edinter, 1996. Impreso.
- Distancia*. Director: Sergio Ramírez. Actores: Carlos Escalante, Sak Nikté, Julián Zacarías, Roberto Díaz Gomar, Maya Núñez. Concepción, Los Insolentes, Códice Cinema, 2010. Filmico.
- Echeverría, Esteban. *El matadero. La cautiva*. Madrid: Cátedra, 1986. Impreso.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Madrid: Planeta, 2011. Impreso.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986. Impreso.
- García Canclini, Néstor. "Globalización e interculturalidad: próximos escenarios en América Latina". *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica*. Alfonso de Toro, ed. Madrid: Iberoamericana, 2006. 129-141. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.
- García, Pablo. *B'ixonik tzij kech juk'ulaj kaminaqib'*. Guatemala: F&G, 2009. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949. Impreso.
- Ixcanul*. Director: Jayro Bustamante. Actores: María Mercedes Coroy, María Telón, Manuel Antún. La casa de producción/Tu Vas Voir, 2015. Filmico.
- Jameson, Fredric. *Il post moderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milán: Garzanti. 1989. Impreso.

- Liano, Dante. "El realismo mágico no existe". *Storia politica e storia sociale come fonti creative. Due centenari: Pablo Neruda e Alejo Carpentier. Atti del Convegno di Milano*. Bulzoni: Roma, 2005. 147-161. Impreso.
- Martínez, Severo. *La patria del criollo*. San José de Costa Rica: EDUCA, 1983. Impreso.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- Montejo, Víctor. *El pájaro que limpia el mundo y otras fábulas mayas*. Texas: Yax Te' Foundation, 2000. Impreso.
- Oxlaj Cúmez, Miguel Ángel. *La misión del Sarimá*. Guatemala: Piedra Santa, 2010. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e racconto. Vol. 3: Il tempo raccontato*. Milán: Jaca Books, 1988. Impreso.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Doral (FL): Stockcero, 2013. Impreso.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga i aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*. Santiago: Imprenta del Progreso, 1845. Impreso.
- Vespucci, Amerigo. *Lettera di Amerigo Vespucci: delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi (1504)*. Princeton UP: 1916. Impreso.