

DISTANCIAS GEOGRÁFICAS, DISTANCIAS VISUALES

Dante Liano*

Abstract

La película “Distancia” (2010) del director guatemalteco Sergio Ramírez se basa en hechos reales acontecidos en los años recientes. Durante los años '80, en Guatemala se realizó un genocidio contra la población indígena. Esto provocó la muerte de 200 mil personas, la fuga a México de más de 50.000 mayas y un fenómeno poco conocido: la huida hacia las montañas de un millón de personas, que recibieron el nombre de CPR (Comunidades de población en resistencia). El film cuenta una historia derivada de esa fuga. El artículo analiza el film y, a través de ese análisis, trata de demostrar como la distancia geográfica se convirtió en una distancia simbólica, metáfora de la distancia que separa a las diferentes etnias de Guatemala.

Distanze geografiche, distanze visive

Il film “Distancia” (2010) del regista guatemalteco Sergio Ramírez è basato su fatti reali successi negli anni recenti. Durante gli anni '80, in Guatemala fu perpetrato un genocidio contro la popolazione indigena. Ciò provocò la morte di duecentomila persone, la fuga in Messico di più di cinquantamila maya e un fenomeno poco conosciuto: la fuga verso le montagne di un milione di persone, che ricevettero il nome di CPR (Comunità di popolazione in resistenza). Il film racconta una storia derivata da tale fuga. L'articolo analizza il film, e tenta di dimostrare come la distanza geografica divenne distanza simbolica, metafora della distanza che separa le diverse etnie del Guatemala.

Geographic Distances, Visual Distances

The film “Distancia” (2010) by Guatemalan director Sergio Ramírez is based on real facts occurred in recent years. During the 80's, in Guatemala a genocide was perpetrated against the indigenous population. This caused the death of 200,000 people, the leak to Mexico of more than 50,000 Mayan and a little-known phenomenon: the exodus to the mountains of one million people, which received the name of CPR (Communities of Population in Resistance). The film tells a story derived from such escape. The article analyzes the film, and through that analysis tries to show how geographic distance became a symbolic distance, metaphor of distance between the different ethnic groups of Guatemala.

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

La predilección de Luis Cardoza por los juegos de palabras lo llevó a escribir: «Patria es no tenerla» (786). La aparente provocación no oculta una verdad que, con el paso de los años, se vuelve cada vez más clara: la fragilidad del Estado, en Guatemala. Como si la ironía se ejercitara en la creación de paradojas, a esta fragilidad se acompaña un sólido ejercicio del poder en manos de dictadores civiles o militares, que a lo largo de la historia republicana han sido los vicarios, para nada escondidos, de una oligarquía cimarrona y anacrónica, quizá la más atrasada de América Latina (Casaus). En el escaso horizonte intelectual en que se mueven, para los oligarcas guatemaltecos el país no es otra cosa que una metonimia de las fincas que poseen: señoríos medievales transformados en fuente de alta finanza. Son los descendientes de los criollos españoles, y por eso Severo Martínez acuñó otra definición que es un aforismo: «la patria del criollo» (Martínez 20-25). Guatemala no tiene ciudadanos, sino dueños. Guatemala es su patria, y no es la patria del que nada tiene. Por eso, ser guatemalteco es ser apátrida.

Por eso, parte de ser guatemalteco implica huir de Guatemala. No solamente en el destino de los intelectuales, para quienes ya desde hace muchos años se escribió el futuro: «encierro, entierro o destierro»¹. En la actualidad, huir de Guatemala, más que una jactancia intelectual, se ha convertido en una necesidad de los pobres, de los marginados, de los que, por destino, están inscritos en la categoría de los siervos².

En la cinematografía centroamericana, la película que marca el inicio de un grupo no muy numeroso, pero cualitativamente válido, de films sobre la migración, es “El Norte”, de Gregory Navas. Aunque el director no es guatemalteco, sí lo son la historia, los protagonistas, algunos escenarios y los actores principales. En este caso, la trama se basa en la huida de una pareja de indígenas mayas, de la etnia quiché, luego de una masacre en su aldea. Las vicisitudes de la emigración clandestina están ya en algunos temas tópicos de esa categoría de películas. Una situación insostenible en Guatemala como origen de la fuga, el atravesamiento de la

¹ Es una frase bastante frecuente en Guatemala, que se refiere al destino de los intelectuales. Ignoro el origen, pero no es reciente.

² «Según la edición de la Encuesta Nacional de Condiciones de Vida (Encovi) correspondiente al presente año, que llevó a cabo el Instituto Nacional de Estadística (INE), la población guatemalteca en condición de pobreza aumentó de 51 a 53.71 por ciento del año 2006 al 2011, o sea que se incrementó en casi un 3 por ciento; en tanto que la población en extrema pobreza aumentó de 35.8 por ciento a 40.38 por ciento, es decir un 4.58 por ciento” (“Editorial”, *el Periódico*. «Los únicos rubros que muestran una reducción son la pobreza extrema y la no pobreza. El primero pasó de 15.20% a 13.33%, y el segundo, de 49% a 46.29%. Según Marciano Castillo, gerente del Instituto Nacional de Estadística (INE), el que haya menos no pobres es preocupante, pues la tendencia debería ser contraria» (“La pobreza total del país sube 2.71 puntos en 5 años”).

frontera mexicana (con frecuente recurso al soborno), el recorrido del territorio mexicano con una serie de vejaciones sufridas por los migrantes, la superación de la dificultad de entrar clandestinamente en los Estados Unidos (en “El Norte”, una de las partes más impresionantes de la película, pues los migrantes deben arrastrarse a través de un largo tubo de desagüe, con las inevitables porquerías y animales de alcantarilla que los asaltan), y, finalmente, el establecimiento, como ilegales, en los Estados Unidos, donde encuentran una situación sumamente difícil.

De “El Norte” se puede afirmar que, entre sus muchas virtudes cinematográficas, sobresale la trama, que logra crear un suspenso casi angustioso delante del submundo de la inmigración. Hay que anotar que, para 1983, esa temática constituía casi una novedad. Hay secuencias notables en la película: la escena de apertura, con el ejército guatemalteco que masacra a la población; la simpática relación con el camionista mexicano que sorprende a los inmigrados cuando ellos quieren hacerse pasar por mexicanos; la dramática travesía del desagüe; el desenlace trágico. La identificación del director con los inmigrantes inclina peligrosamente la película hacia el melodrama, y esto se hace evidente en el final que llama a la conmoción.

Como la finalidad de este trabajo no es hacer el recuento de todas las películas sobre la inmigración, quisiera referirme brevemente solamente a dos de las últimas: “La jaula de oro”, del español Diego Quemada-Díez y “Sin nombre”, de Cary Joji Fukunaga. La primera fue filmada en 2013 y cuenta la historia de tres adolescentes guatemaltecos, Juan, Sara y Chauk, que buscan entrar a los Estados Unidos. La mayor parte de la película se concentra en la travesía de México por medio del tren de carga conocido como “La bestia”, en cuyo techo se suben, a diario, miles de inmigrantes. Los protagonistas atraviesan las fases típicas de ese viaje hacia el infierno: son asaltados por la policía mexicana, luego los asaltan las maras, y, al final, cuando el último de ellos logra atravesar la frontera, es abatido en el desierto por uno de esos cazadores de hombres que se divierten, al otro lado del Río Grande, en cazar inmigrantes como si fueran animales. De nuevo nos encontramos con una trama que sobrepasa la técnica cinematográfica, aunque Queimada-Díez maneja mucho mejor los diálogos y, sobre todo, los silencios de sus protagonistas. A veces, una cierta lentitud en la andadura de la trama denuncia la calidad primeriza de la obra, y el final resiente, como en “El Norte”, de un cierto melodramatismo.

Con varios premios a su favor, “Sin nombre”, de 2009, relata una historia muy similar. La acción inicia en Honduras, cuando Sayra, la protagonista, es obligada por su novio a emigrar a los Estados Unidos. La película retoma los tópicos de este tipo de tramas: la frontera mexicana y sus policías corruptos, el viaje en ‘la bestia’, el ataque de los delincuentes, el atravesamiento de la frontera, el final trágico para uno de los componentes del grupo. Quizá la parte más

lograda sea la descripción de las ‘maras’, sus técnicas de reclutamiento, los ritos iniciáticos y una excelente reproducción del microlenguaje ‘marero’. Los diálogos son verdaderamente excelentes y constituyen un punto de fuerza del film, con una capacidad mimética extraordinaria. La fuerza de las imágenes es potente, con la fotografía de una exasperada humanidad montada en el techo del tren, metáfora de la desesperada esperanza de los migrantes.

Quisiera hablar, en esta ocasión, de otro tipo de migración, que se dio solamente en Guatemala durante los años más crudos de la guerra interna. Como se ha dicho, muchos de los sobrevivientes a las masacres perpetradas por el ejército huyeron a México y de allí a los Estados Unidos. Se trató de una desgracia que, paradójicamente, dio frutos a la distancia. Muchos de los mayas escapados a los Estados Unidos pusieron en práctica la tradicional aptitud para el comercio y fundaron florecientes empresas. Eso les permitió, al final de la guerra, o regresar al país con unos ahorros que, en Guatemala, jamás habrían acumulado, o mandar ingentes remesas a sus familiares. En otros casos, los hijos de los exiliados o los exiliados mismos hicieron estudios en los Estados Unidos, llegando a ser profesores universitarios. Un caso especial es el de Enrique Sam Colop, filólogo maya, autor de imprescindibles estudios sobre el *Popol Vuh*, y de una notable edición y traducción al español de ese libro.

No todos pudieron atravesar la frontera guatemalteca. Una cantidad muy grande de indígenas se retiró a las montañas, lejos de la persecución del ejército. Se calcula que fueron alrededor de un millón de personas que, por años, vagaron en las selvas del país, escondiéndose de la represión. Se llamaron a sí mismas CPR (Comunidades de Población en Resistencia). A parte de los testimonios recogidos por las “Comisiones de la Verdad”, faltan todavía relatos que den cuenta de lo que esas personas vivieron durante esa fuga interna (24)³.

Se trata de una auténtica migración interna. Los indígenas en fuga no fueron muy lejos. Simplemente se escondieron en los bosques y las selvas que conocían muy bien. Buscaron la protección del “Santo Monte”, una deidad que personifica el espíritu de la Naturaleza. Cuando, en 1996, después de la firma de los Acuerdos de Paz, el gobierno organizó el retorno de los refugiados, hubo que pensar no solamente en los aproximadamente 500 mil que estaban acampados en Chiapas, sino en una masa más consistente que vivía establemente en las montañas. Poco a poco, la gente fue regresando, o a sus pueblos de origen, o a nuevas poblaciones fundadas a propósito para ellos.

³ La bibliografía sobre la época es bastante abundante. Cf. Figueroa Ibarra, Albizúrez, Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA), St. Michael & All Angels Episcopal Church and The CPR-Sierra’s, “Guatemala Project”, como un ejemplo de la solidaridad internacional hacia las CPR.

Durante la fuga, muchas familias se disgregaron. Algunos perdieron para siempre contacto con sus parientes y resulta impresionante que, aun ahora, en la época en que la tecnología ofrece la mayor comunicación posible, muchas personas no puedan hallar a sus parientes más cercanos.

También después de la guerra comenzó la búsqueda de las fosas comunes en donde el Ejército había arrojado a las víctimas de las masacres, y con la ayuda de antropólogos forenses, muchos de los asesinados han podido ser identificados. Ello es de extrema importancia para los mayas, pues, según su religión, una persona no descansa en paz hasta que sus restos no han sido debidamente sepultados, con los ritos y las usanzas de su antigua cultura. Todavía en la actualidad hay una peregrinación constante allí en donde son encontrados restos humanos, pues miles de personas andan en la búsqueda de sus seres queridos.

La película “Distancia”, de la cual me quiero ocupar en esta ocasión, comienza en nuestros días, con la figura de un hombre anciano que presencia la exhumación de varios cadáveres. Los antropólogos, que han llegado a conocerlo por su persistencia, le avisan que tampoco esta vez han encontrado los restos de su hija. El film inicia *in medias res*, pues resulta evidente que el hombre lleva bastante tiempo buscando a su hija. Más adelante, se nos hará saber que la separación ocurrió cuando el Ejército entró al pueblo, masacró a sus habitantes y, en la prisa de escapar, padre e hija se perdieron de vista. Seguimos al humilde campesino que trabaja para un patrón, dueño de finca, según los cánones sociales guatemaltecos. Alguien le avisa que su hija está viva y que le puede mandar un mensaje. Padre e hija se dan cita en un lugar cerca de Nebaj, un pueblo del Quiché. La simple trama de la película es seguir al padre en ese viaje cargado de símbolos y sentimientos, al reencuentro de la mujer. El viaje, como sucede con casi toda la narrativa, es solo un pretexto para darnos varios cuadros de la vida diaria de los mayas en la Guatemala actual. Al final, se produce el reencuentro, y la historia tiene aquí un hallazgo muy atinado: la hija ha crecido en el seno de otra cultura maya, la cultura kek’chí, cuya lengua es ininteligible para un ki’che’, como el protagonista. Así que el reencuentro se realiza a través de un traductor, en medio de embarazosos silencios. Luego, se separan, pues la hija ya es una mujer casada y culturalmente pertenece a otra etnia. Y sus padres adoptivos son comisionados militares, esto es, colaboradores del Ejército durante la guerra. Encontrarse ha sido sancionar una ‘distancia’: más que la distancia física que los separaba, ahora es una distancia cultural, histórica, emocional. El padre regresa a su pueblo.

La cultura guatemalteca contemporánea se ha caracterizado por un florecimiento de la cinematografía. Se trata de películas de un cine incipiente, sin el respaldo de una tradición y de una industria cinematográfica. A diferencia de

otros países latinoamericanos (México, Cuba, Colombia, Perú, Argentina, Chile) no ha habido una producción comercial anterior que haya sentado las bases para las producciones actuales. Hasta hace poco tiempo, la aparición de una película hecha por un director guatemalteco adquiría la característica de un acontecimiento. Así fue con “El silencio de Neto” (1994), de Luis Argueta, un film de marcados rasgos autobiográficos que sorprendió por ser un debut con altos rasgos de profesionalidad. Sin embargo, el relativo éxito en los festivales internacionales (fue postulado al Oscar como mejor film extranjero) no ayudó a Argueta a encontrar nuevos productores para otro largometraje.

Más recientemente, jóvenes directores han presentado propuestas muy interesantes, como “Gasolina”, “Toque de queda”, “La camioneta” y otros. “Gasolina” es la historia de unos jóvenes que vagabundean en un tiempo muerto, sin mayores ideales y sin mayores objetivos, delatando un fuerte vacío existencial que parecería ser la principal denuncia de la película. La película se apoya mucho en el aspecto lingüístico, más que en la acción, y trata de imitar el habla urbana juvenil guatemalteca. “La camioneta” constituye lo que se podría denominar una “docuficción”, pero también aquí la historia prevalece sobre los aspectos más específicos de la cinematografía. Hay una evidente simpatía por los protagonistas pero la carencia de una trama sólida desvía la atención del espectador. “Toque de queda” aborda el tema de la violencia urbana y la impotencia de la clase media de entender sus verdaderas raíces. Resulta muy significativo que las películas más logradas, en ámbito guatemalteco, sean de directores españoles, como la ya mencionada “La jaula de oro” o la afortunada “Estrellas de la línea”, de Chema Rodríguez.

Lo que distingue a “Distancia” es 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 de la película: 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. Lo hace interesadamente, pues busca los restos de su hija. La cámara se desplaza hacia los rostros de otros parientes, que sin mover un rasgo, esperan el resultado de la excavación. Y en medio de ese silencio general (de fondo, los ruidos del bosque y la montaña) poco a poco emerge una calavera. No hay aspavientos ni descomposturas en los hiératicos mayas: reconocen a sus familiares, mientras los antropólogos toman apuntes.

Así como algunos films (“Sin nombre”, “Gasolina”) 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. En algún momento de la película, dice que comenzó a tomar esas notas cuando tuvo que huir a la montaña. El uso del severo rostro de don Tomás es un gran logro estético. La apuesta del director pareciera estar no en la trama, buena quizá para la taquilla de Hollywood, sino en la imagen. Que la imagen hable sin acudir al lenguaje articulado.

El impresionante paisaje rural de Guatemala domina toda la película, que escasamente se detiene en ambientes urbanos. Naturalmente, estamos en el altiplano, conocido por sus altas montañas y por los 21 volcanes que provocan una sensación imponente: a dondequiera que se dirija la vista, hay uno o dos volcanes, algunos en tenue erupción. Sin decirlo, la película nos muestra uno de los contrastes más notables del país: una naturaleza de una hermosura deslumbrante (Aldous Huxley refiere haber sufrido una especie de síndrome de Stendhal en Cobán, el lugar menos adecuado) y un sufrimiento lacerante en las gentes que lo pueblan. 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, y que esta desea verlo, don Tomás no da muestras de ningún sentimiento. Simplemente, va a donde su patrón y le pide permiso para ausentarse del trabajo. La escena refleja con exactitud el comportamiento de los dueños de la tierra respecto de sus campesinos. Entre dictatorial y paterno, el joven patrón concede el permiso, no sin dar un leve regaño al anciano. Es quizá, la única escena de la película en la que se denuncian las condiciones de opresión de los campesinos. No es estridente, sino que más bien sugiere la situación a través de los hechos.

El personaje del patrón es representado con el máximo de economía lingüística y gestual. Sucede así con otros personajes que, en un cierto modo, podrían encuadrarse como personajes-tipo: 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. Un poco lo que sucede con las lenguas romances: no por saber el español una persona puede entender con facilidad el italiano, el francés o el rumano. El policía es kek'chi'. Don Tomás, k'iche'. Solo pueden comunicar en español. Más adelante, en la película, se entenderá la importancia de este diálogo. Otros personajes representados con gran ironía son un fotógrafo y su novia, ambos también ladinos. Por su profesión y actitud, se nota que pertenecen a los estratos altos del país, y que tienen una ideología progresista, ambientalista, en suma, de izquierda. Pero cuando don Tomás sufre un desmayo, no dudan en abandonarlo a su suerte y escapar despavoridos, temiendo incluso un chantaje. 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. Cuando don Tomás, por fin, llega al pueblo donde se encontrará con su hija, halla a un viejo amigo de los tiempos de la huida a la montaña. Es el único indígena, en la película, que habla español con un fuerte acento maya. Ahora es un fotógrafo y conduce a don Tomás hacia una cantina, en donde van a beber 'guaro': aguardiente puro, apenas matizado por unos limones. Hay una escena memorable en esa secuencia: mientras los amigos beben, entran unos expatrulleros civiles.

Los patrulleros civiles fueron una de las armas del Ejército para combatir la revolución armada. En la mayor parte de los casos, obligaron a muchos de los indígenas del altiplano a hacer un veloz servicio militar. Luego los armaron y les dieron poder de vida y muerte en contra de sus mismos paisanos. Algunos de esos patrulleros, como los kapós en los campos de concentración, se convirtieron en los peores verdugos de sus coterráneos. De esa forma, la población se dividió, y viejos odios emergieron. Algunos aprovecharon esa posición de poder para arreglar cuentas con sus vecinos; otros, para despojarlos de sus pertenencias.

El ingreso de los patrulleros en la cantina crea, pues, un ambiente de tensión, pues resulta claro que don Tomás y su amigo pertenecen al otro bando: al de las víctimas de la guerra. Entonces, en ese tenso momento, el amigo se levanta y canta una canción de guerra, en contra de los mismos patrulleros. Es un acto temerario y catártico, al que el espectador no puede dejar de participar, en su admiración por la valentía del hombre que canta.

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. 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 represor⁴. Ese Patrullero 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

⁴ Las patrullas civiles nacen como una consecuencia del “Plan de Acción para Áreas en Conflicto” (PAAC), un plan de reclutamiento de campesinos por parte del Ejército, que incluía la creación de Aldeas Modelo y de una serie de programas que premiaban la adhesión de los campesinos con comida y otros beneficios. Naturalmente, la alternativa era la muerte (Figuroa Ibarra 305).

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 que no se debe descuidar y que resulta esencial en ella, es el retrato del mundo indígena contemporáneo. Generalmente, se asocia a la población autóctona con el retraso, con el hambre, la miseria y el analfabetismo. Con un estadio pre-moderno de la sociedad. Y, en efecto, como se ha dicho, la mayor parte de la población indígena vive en esas condiciones, como si la Revolución Francesa no hubiera abierto las puertas a la modernidad.

Pese a todo ello, junto con la ausencia de modernidad, en el mundo indígena han penetrado todos los rasgos de la postmodernidad. Es lo que García Canclini llamó, en los años '90, las 'culturas híbridas' (García Canclini). El diagnóstico del estudioso argentino es certero: en muchas partes de América Latina conviven estadios pre-modernos con situaciones postmodernas. Ya lo había enunciado Carlos Fuentes, cuando habla de la cultura latinoamericana como una serie de estratos superpuestos. Me permito disentir de García Canclini en el optimismo mostrado en su libro. Porque si bien es cierto que las culturas autóctonas han sido penetradas por lo postmoderno, lo que ha penetrado ha sido el aspecto más deteriorado, más alienante, más consumista.

En la película, ello está ilustrado por el modo de moverse de los indígenas. Ahora, 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. Es práctica bastante común que una empresa le pague a una familia la pintura de su casa con tal de que aparezca en la pared el logo de la compañía. Todo el campo guatemalteco está lleno de teléfonos celulares, que hasta el más pobre de los indígenas siente imprescindible. En modo bastante gráfico, la película hace ver la convivencia entre la pobreza y el objeto de alta tecnología.

También, como fondo de algunas escenas, se escucha la radio que transmite en lengua indígena o de todos modos canciones autóctonas. Es otra de las características de la Guatemala contemporánea. Es cierto que la televisión ha invadido los espacios en todo el país. Pero más eficaz ha sido la radio, que requiere poca inversión y que ha sido uno de los instrumentos de comunicación más eficaces, pues los locutores usan las lenguas locales para transmitir todo

tipo de mensaje, principalmente de contenido religioso, pero también de contenido político. Ha sido un formidable instrumento de concientización.

Sin embargo, la escena que quisiera subrayar, y que, de suyo, resulta una de las más impresionantes de toda la película, es el 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. Allá como aquí, el ordenador o la consola de juegos ha sustituido a la comunidad familiar. Comunidad que constituía una de las bases fundamentales para la conservación de las tradiciones indígenas mayas.

Desde la época de la conquista, los mayas habían logrado mantener su cultura, al lado de la cultura española, gracias a una transmisión comunitaria de ritos, religión, costumbres, lengua y tradiciones. Ello se debía a la organización social en el interior de las comunidades mayas: según el derecho consuetudinario, usado mucho más que el derecho romano del Estado, un consejo de ancianos gobierna un pueblo dado, y de ese consejo deriva una jerarquía de los pobladores. Junto con tal organización, existe toda una serie de especializaciones, según las cuales los ancianos van formando a jóvenes escogidos para la retransmisión de todos los aspectos de la cultura. Este tipo de figuras ha cambiado de nombre a lo largo de los tiempos: si antes se les llamaba ‘brujos’ (según una visión fuertemente eurocéntrica), luego se les llamó ‘sacerdotes’ (como equivalentes de los intelectuales europeos) hasta que, en la actualidad, se ha llegado a ‘guías espirituales’. En cierto sentido, esa actividad casi clandestina sustituía las funciones educativas del Estado, cuyas preocupaciones andaban muy lejos del interés por conceder a los indígenas su derecho a la educación. Si las tasas de analfabetismo (en español) eran muy altas, en cambio la educación comunitaria funcionaba perfectamente, en lengua maya.

Toda esa estructura educativa está siendo puesta en peligro por la penetración de la cultura postmoderna, frecuentemente identificada con la cultura *trash*: comida basura, representada en Guatemala por el “Pollo Campero”, que ha llegado ser una suerte de símbolo nacional, la cultura de Disneylandia, el predominio de la telenovela, transmisor de los valores dominantes, la cultura pop globalizada, etc. etc. Algunos representantes del mundo cultural indígena indican el peligro de pérdida de su propia cultura por causa de esta falsa modernización.

En resumen, la película presenta un retrato de la sociedad maya contemporánea, oscilante entre la pre y la postmodernidad. Supera la visión literaria del criollismo de los años 40 e incluso la visión de Miguel Ángel Asturias. El maya de hoy oscila entre el videojuego, el teléfono móvil, el internet café y las antiguas costumbres mayas. Nadie sabe en qué terminará y la película tampoco lo dice: simplemente muestra cómo es.

Para terminar. La guerra interna en Guatemala podría dar lugar a una literatura épica, con la casi infinita cantidad de historias que generó. Sin embargo, quizá por la cercanía de los hechos (aunque ya se van a cumplir 20 años de su conclusión) no ha habido una literatura épica generada por esa guerra. Es como si la materia causara una impresión tan fuerte que amedrentara a los autores. La película “Distancia” no ignora la dimensión épica de su materia narrativa, y, en efecto, aparecen temas clásicos en ella: el tema del viaje (que recuerda a Ulises), el tema de la búsqueda y de la pietas filial (La Eneida) y la culminación de la anagnórisis, cara a la literatura de todos los tiempos. Sin embargo, la opción del director Ramírez es por contar esa épica desde una perspectiva sesgada. Decía Gabriel García Márquez que no le interesaba contar la violencia en Colombia desde el punto de vista de los que combatieron, sino desde el punto de vista de los que sudaban frío, escondidos, llenos de terror (Vargas Llosa 538). De esa manera, Ramírez elige una óptica minimalista: el dolor íntimo, personal, profundo, de un padre que ha perdido a su hija y el dolor tristísimo de no poder recuperarla. El clímax de la película se encuentra en el diálogo entre padre e hija, sobrio, mesurado, definitivo, lleno de silencios y es de uno de los momentos más duros sobre la historia reciente de Guatemala.

La metáfora de la ‘distancia’ resulta de gran clarividencia, pues concentra algunos de los problemas de la Guatemala actual. La distancia social entre los que detentan el poder y los que no tienen nada; la distancia económica, entre los que todo tienen y los que no poseen nada; la distancia entre etnias, que no solo no poseen la misma lengua para dialogar, sino que simplemente no quieren dialogar.

No sólo una obra de arte, sino una contribución para ‘ver’ esa distancia y, quién sabe, para que, a través de esa toma de conciencia, se comience a trabajar para abolirla.

Bibliografía citada

- Albizúrez, Miguel Ángel. *Tiempo de sudor y lucha*. México: Praxis. 2006.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novela de caballerías*. México: FCE. 1986.
- Casaus, Marta Elena. *Linaje y racismo*. Guatemala: FyG. 2011.
- Comisión para el esclarecimiento histórico (CEH). *Memoria del silencio*. Guatemala: 1999, edición digital.
- “Editorial”, *elPeriódico*, Guatemala, miércoles 16 de noviembre de 2011.
- Figuroa Ibarra, Carlos. *El recurso del miedo, Estado y terror en Guatemala*. Guatemala: FyG. 2011.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. 1990.
- “La pobreza total del país sube 2.71 puntos en 5 años”. *Siglo XXI*, Guatemala, 14 de noviembre de 2011.

- Martínez, Severo. *La patria del criollo*. San José de Costa Rica: Universitaria Centroamericana. 1973.
- Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA). *Guatemala, nunca más*. Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica. Guatemala: 1998.
- St. Michael & All Angels Episcopal Church and The CPR-Sierra's, "Guatemala Project", <http://www.cprguatemalaproject.org/About%20the%20CPR.html> (consultado el 28 septiembre 2014).
- Vargas Llosa, Mario. *Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral. 1971.

Filmografía

- "Distancia". Director: Sergio Ramírez. Actores: Carlos Escalante, Sak Nikté, Julián Zacarías, Roberto Díaz Gomar, Maya Núñez. Idioma: español, ki'che', kek'chi'. País de producción: Guatemala. Género: dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2012. Duración: 76 min.
- "El Norte". Director: Gregory Nava. Idiomas originales: inglés, k'iche', español. País de producción: Estados Unidos, Reino Unido. Productor: Anna Thomas. Género: dramático. Color: color. Audio: sonoro. Año: 1983. Duración: 139 min.
- "El silencio de Neto". Director: Luis Argueta. Idioma: español. País de producción: Guatemala. Producido por: Buenos Días Género: dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año: 1994. Duración: 106 min. "La jaula de oro". Director: Diego Queimada Díez. Idioma original: español. País de producción: México. Género: Dramático. Color: a colores. Año: 2013. Duración: 102 m.
- "Estrellas de la línea". Director: Chema Rodríguez. Idioma: español. País de producción: España. Producido por: Tomás Cimadevilla, Beatriz Delgado, Chema Rodríguez. Género: documental. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2006. Duración 95 mi.
- "Gasolina". Director: Julio Hernández Córdón. Actores: José Andrés Chamier, Carlos Dardón, Francisco Jácome. Idioma: Español. Países de producción: Guatemala, Estados Unidos, España. Color: color. Año: 2008. Duración: 71 m.
- "La camioneta". Director: Mark Kendall. Idiomas: Inglés, español. Países de producción: Estados Unidos, Guatemala. Productora: Ek Balam Producciones; Follow Your Nose Films. Género: documental. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2012. Duración: 71 m.
- "Sin nombre". Director: Cary Fukunaga. Actores: Edgar Flores, Paulina Gaitán, Kristian Ferrer, Tenoch Huerta, Diana García. Idioma original: español. País de producción: México, USA. Género: dramático. Color: Color. Año: 2009. Duración: 96 min.
- "Toque de queda". Directores: Ray Figueroa y Elías Jiménez. Actores: Juan Pablo Olyslager, Julio Serrano, Brenda Lau Markus, Edgar Arreola. Idioma: Español. País de producción: Guatemala. Productora: Casa Comal. Género: Dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2012. Duración: 90 m.