

SER MENOR:

**POLÍTICAS DE
PRECARIEDAD, FORMA Y
ESTÉTICA EN EL CINE
HECHO EN GUATEMALA**



Dr. Argueta obtuvo su doctorado en literaturas y culturas hispánicas y latinoamericanas de la Universidad de Austin en 2018. Desde entonces ha sostenido cátedras en algunas universidades en Estados Unidos, más recientemente como profesor adjunto en la Universidad de Buffalo, en Nueva York. Especialista en Cine Latinoamericano, Argueta ha publicado trabajos sobre cine Brasileño, Cine Mexicano y Cine Centroamericano. Uno de sus trabajos más recientes “No que muy machito pues: Masculinidades Alternas en el cine Guatemalteco Contemporáneo” está incluido en *The Rise of Central American Film in the Twenty-First Century* (Espinoza, List, et. Al) publicado por University of Florida Press.

SER MENOR: POLÍTICAS DE PRECARIEDAD, FORMA Y ESTÉTICA EN EL CINE HECHO EN GUATEMALA

*“...la textualidad surgía desde la marginalidad de la marginalidad.
Su discurso no solo era marginal
en relación a los centros de poder mundial,
sino incluso a los pequeños centros
de poder marginal: México, Buenos Aires, Sao Paulo.”*

(Arias, 1996)

Tres jóvenes adolescentes descansan dentro de un vehículo en la penumbra, haciendo nada, mientras una conversación es entrecortada por largos silencios, apenas interrumpidos por el sonido de grillos y chicharras en la noche. La cámara permanece fija, encuadrando a los personajes desde el asiento trasero, y el uso exclusivo de luz natural genera una atmósfera opaca, casi matizada por su oscuridad. Esta secuencia aparentemente poco importante define la estética de *Gasolina* (2008) de Julio Hernández Córdón — condensa lo que podría denominarse como un *mise-en-scène* en el capitalismo tardío producido por la realidad existencial, el comentario subtextual de lo que es hacer cine en Guatemala.

La escena rehúye cualquier estetización espectacular —no hay montaje dramático, música extradiegética ni giros narrativos— y, en su lugar, despliega una poética de lo mínimo, donde la precariedad material de la producción deviene en lenguaje cinematográfico del filme. El sonido diegético (el crujir del auto, los grillos, los silencios compartidos) y las voces de los jóvenes se convierten en los principales operadores afectivos, mientras que a través del filme al alternar entre cámara estática y momentos breves de cámara en mano intensifican esa sensación de existir a la deriva. El rechazo a una narrativa clásica —con su progresión causal y resolución— se traduce aquí en una espacialidad fragmentaria y afectivamente desgarrada.

Y este no es el único filme que simboliza esto en el cine hecho en Guatemala, podríamos nombrar varios filmes importantes que hacen esto.

**No se trata de
representar la
marginación, sino
de encarnarla
formalmente:
un cine que no
solo muestra su
precariedad, sino
que la convierte
en fundamento
expresivo.**

Las elecciones estéticas observadas en *Gasolina*, pero también en *Aquí me Quedo* (2010), o incluso otros filmes sobresalientes de nuestro incipiente cine, podríamos incluir *Pólvora para el Corazón* (2019), *1991* (2021), *Nuestras Madres* (2019) e incluso *Puro Mula* (2011)—la utilización de luz natural, encuadres estáticos, sonido diegético, actores no profesionales y una narrativa fragmentaria— no son meros gestos estilísticos, sino respuestas concretas a un entorno marcado por la precariedad productiva y simbólica. Tal como señala la académica costarricense María Lourdes Cortés (2008), ésta limitada economía para la auto-representación da lugar a una estética que necesariamente se enfoca en lo cotidiano y lo marginal.

Cortés no es la única en señalar esto, Rojas (2015) y Harvey-Kattou & Córdoba (2020) también vinculan los dispositivos formales ya descritos con una espacialidad liminal y una subjetividad fracturada, según todos estos académicos, rasgos fundamentales del cine centroamericano, dentro de ello el guatemalteco reciente. Estas decisiones estéticas, como subraya Valeria Grinberg Pla (2014), funcionan como un dispositivo para producir formalmente los mismos traumas de la precariedad de existir en Guatemala y también de hacer cine en este país. De ahí que la opacidad, el vacío y el gesto sean leídos como decisiones estéticas producto de la realidad guatemalteca. Sin embargo, cabe mencionar que estas decisiones estéticas no son presentes en todo el cine hecho en Guatemala. Por ejemplo, en el ensayo sobre estética en el cine centroamericano, Andrea Cabezas Vargas y Julia González de Canales Carcereny (2018) resaltan que justamente filmes como los ya mencionados reflejan la búsqueda de una identidad estética basada en la tradición del documental, el realismo siendo producto y necesidad desde donde se resalta y representa la precariedad de la realidad centroamericana, la guatemalteca incluida.



Imagen 2 : Fotograma Gasolina. Fuente: Manuel Murillo

Es justamente aquí donde es necesario un rápido análisis de las estéticas ya presentes en el cine guatemalteco, la historia y entorno social, cultural, político y mediático, además de la inspiración, influencias e incluso la poiesis de este cine hecho en Guatemala—la estética producto del acto creativo y los efectos de esto en la forma del cine. Con estética, entonces hablamos de cómo se ve este cine; mientras que al referirnos a forma, hablamos de los recursos formales cinematográficos que se utilizan y de los que se sirven los cineastas para crear esa estética. Por ejemplo, podemos preguntarnos por qué hablamos del cine “hecho en Guatemala”, versus el cine “guatemalteco”, además podríamos hablar de un cine “chapín” o hasta de un cine “hecho por guatemaltecos”. Edgar Barillas, por ejemplo, en su artículo “51 películas filmadas en Guatemala y una que no (1935-1996)” delimita precisamente que a pesar de que antes de 1950 ya existían largometrajes cinematográficos grabados en Guatemala, no es hasta *El Sombrerón* (1950) que se produce el primer filme “netamente nacional” (Barillas, 2013). Por eso es necesario organizar nuestras ideas frente a estos diferentes cines y como cada uno de ellos enfrenta estas mismas limitaciones.

De este cine basado en el folclore nacional, podríamos referirnos a los filmes que Cortés ha descrito como *neocostumbristas* (Cortés, 2010). Si el costumbrismo era aquella corriente literaria realista donde se cruzaba lo cotidiano con el folclore, el cine guatemalteco costumbrista heredero de esta categoría podrían incluir filmes como *La Vaca* (Mendel Samayoa, 2011), o *El Tamalón Navideño* (2018) y *El Tamalón Navideño 2* (2022) de Rafa Tres, pero al seguir la definición de folclórico y cotidianos, necesariamente, incluiría también filmes como *Ixcanul* (2015) o *La Llorona* (2019) de Jayro Bustamante; y también filmes como *Hotel Don Tulio* (2018), o *Pol* (2014) de Rodolfo Espinoza. Todos estos son filmes podrían definirse temáticamente como neocostumbristas, pero estéticamente son filmes muy diferentes.

De hecho, en el texto donde María Lourdes Cortés utiliza este término, utiliza este término para diferenciar entre los filmes *Ixcanul* de Bustamante de *Un Presidente de a Sombrero* de los hermanos Morales (2015). Por lo que en realidad la categoría no es precisamente temática sino, de hecho, una que apunta a una limitación a nivel de producción y presupone una audiencia (una nacional para los temas costumbristas, versus una de especialistas internacionales para los temas “críticos” considerados más serios). Incluso, podríamos diferenciar entre estos filmes con otra categoría poco discutida cuando se habla de Cine hecho en Guatemala y que desnuda las pretensiones de los académicos al presuponer estas diferencias: el género cinematográfico. Este aspecto formal apunta a la temática como el diferencial entre lo que se considera “buen cine” desde la academia, o los Festivales Internacionales de Cine versus lo consumido en el país.

Al entender este triángulo de limitaciones formales (estética, género, nivel de producción) entre lo aceptable de ser consumido (según la academia) y lo que no, entendemos que aquellos filmes aceptados por la crítica, y aquellos consumidos por las audiencias locales se establecen como opuestos. El caso particular del cine hecho en Guatemala es que también incluye filmes que se sientan justamente en medio de estos dos extremos. Por ejemplo, la trilogía de filmes de El Profe Omar de Héctor Sacalxot temáticamente es un drama situacional, hablando sobre la realidad de vivir en el interior de Guatemala enfrentando dificultades estructurales y representando lo cotidiano, pero son filmes que, en términos de guión, y estéticamente no tiene la misma inversión visible que un filme de festival de cine. Esto nos apunta a que hay un espacio intermedio donde, como vimos en Gasolina las limitaciones que un filme puede enfrentar añaden a la cualidad estética de forma que se vuelve parte del lenguaje formal, un tipo de acto de traducción de la realidad y las limitaciones de la realidad del hacer cine en Guatemala.

De hecho, algo que ya resaltó Valeria Grinberg Plá (2018) es que, en el trabajo de Hernández Córdón, existe una estética “docuficcional ambivalente que distingue sus innovaciones en términos de lenguaje cinematográfico” (mi traducción). De hecho, Grinberg Plá resalta que la estética en los filmes de este director existe una referencia estética a de la Nueva Onda Francesa y el Neorrealismo Italiano, resaltando que estas decisiones estéticas “recurren a una precariedad argumentativa para articular la precariedad social, legal y política de la población guatemalteca.” Aquí cabría preguntarnos, cómo y dónde es que la cinematografía guatemalteca se cruzó con el cine italiano de posguerra, o con el cine francés de medio siglo atrás. Incluso, deberíamos mencionar que estas operaciones formales conectan además con modelos como el *Mumblecore*, cuyas prácticas de bajo presupuesto, improvisación actoral y afectividad generacional reflejan la experiencia de cineastas en contextos precarizados.

Asimismo, reflejan los principios de Dogme95 —movimiento danés que se autolimita formalmente con el uso de luz natural y sonido directo, por ejemplo. En todos estos casos, vemos referencias a manifestaciones de una estética capaz de ser referenciada, de una gramática coherente con las condiciones de producción de ese cine. Esta genealogía, necesitaría, incluso ser enraizada en movimientos más cercanos a la realidad guatemalteca: los movimientos latinoamericanos del Tercer Cine de Solanas y Getino en Argentina, el Cine Imperfecto de Julio García Espinoza en Cuba y el *Cinema da Fome* de Glauber Rocha en Brasil, todos ellos postulados que articulan una estética de la necesidad: un cine hecho desde el margen, contra la dominación cultural, que transforma sus limitaciones en fuerza expresiva.

En este sentido, en Guatemala podríamos proponer que, entendiendo los límites de su capacidad productiva, es lógico postular un cine que no sólo refleje su contexto, sino que lo performe materialmente, obligándonos a rastrear las bases reales, históricas y estructurales desde donde ha emergido esta estética.

De hecho, ese es el trabajo de los académicos del cine, de los estudios latinoamericanos, centroamericanos y sobre Guatemala quienes se empeñan constantemente en conectar la violencia representada en el cine hecho en Guatemala con la violencia de la guerra interna del siglo XX en Guatemala, de la supresión de la democracia y los movimientos sociales en el mismo siglo. Es obvio que esto va a ser parte de cualquier historia netamente guatemalteca ya que la realidad del país está necesariamente producida desde esta realidad. Por ejemplo, leer la realidad por atrás de la ya mencionada comedia *Un Presidente de a Sombrero*, o también el filme que quizá más ha penetrado el Zeitgeist guatemalteco: *Puro Mula*, en ambos casos es necesario para entender las circunstancias históricas que producen estos filmes, sus argumentos, entender las formas sociales que se desarrollan y el porqué de la acción en estos filmes. Sin embargo, el punto de este artículo no es el análisis de las temáticas sino el desarrollo de una propuesta estética derivada de la realidad estructural de hacer cine en Guatemala presuponiendo que la temática tampoco puede escapar de esta misma realidad.

De ahí que necesitemos entender cuál es la realidad de la producción cinematográfica del país— esta sombra de precariedad de la producción cinematográfica se asoma precisamente en la falta de datos sobre esta realidad— una duda, una cuestión perenne en Guatemala ya que los datos son recopilados con anécdotas, con lo que se conoce por pertenecer al gremio o por investigaciones esporádicas que quedan desactualizadas al momento de salir. Por ejemplo, uno de los pocos trabajos que hace esto de manera puntual, es el artículo *Perfil Del Cine Nacional En Guatemala* de Cecibel Lucas Cajas, un artículo del 2013; y así, la mayoría de los trabajos que logran trazar la producción nacional lo hacen varios años después, por ejemplo, en el trabajo de Edgar Barillas, Patricia Lepe, y en términos centroamericanos el trabajo de María Lourdes Cortés o incluso el del hondureño Hispano Durón.

Cabe resaltar, del mismo Durón, su disertación doctoral y un artículo que funciona a modo de resumen *Rompiendo El Silencio: Diez Años de Nuevo Cine Centroamericano (2001-2010)* ya que su enfoque es justamente alrededor de los limitantes y el presente (ya un pasado con 15 años de historia) desde ahí ya apunta a ciertos ejes: Educación, Financiamiento, Tecnología, Difusión, Distribución, Globalización/Integración, y Representación que también podemos entender como Acceso. En todas estas categorías, por algún momento de auge y de apertura Guatemala ha liderado o participado de una forma u otra. Pero el punto de este artículo tampoco es deshilar el presente o pasado de estos diferentes ejes. Al contrario, el enfoque es apuntar a que la investigación no solo a nivel centroamericano, sino también a nivel nacional (guatemalteco) y en toda Centroamérica carece de desarrollo en todos estos campos.



Imagen 2 : Fotograma Puro Mula. Fuente: Best Picture System

Bajo este panorama, y en búsqueda de solucionar estas faltas, en Guatemala se ha propuesto varias veces una ley de cine. Esta ley de cine, en un momento (aunque apoyada e impulsada por varias organizaciones volcadas al crecimiento del cine en Guatemala) produjo algunos cortos a función de anuncio y apoyo a estas leyes. Es más, no es sorprendente que cualquier persona envuelta con la producción de cine en Guatemala mencione la necesidad de una Ley de Cine que apoye la producción, provea los espacios, y establezca estructuras para la creación de una economía cinematográfica en el país. Lastimosamente las diferentes propuestas de ley no han recibido el apoyo debido y no se ha creado la armazón y el Cine Guatemalteco continúa sobreviviendo de fondos extranjeros, con cineastas educados en el extranjero, con coproducciones extranjeras, en la precariedad.

Algo por resaltar es el énfasis constante que hace el gremio del cine en la metáfora del cine como espejo de la realidad guatemalteca. Aunque ya he publicado mi crítica a esta perspectiva en otros lugares (Argueta, 2014), cabe resaltar que hablar del cine como un reflejo de la realidad nacional es quedarnos cortos del acto empoderador de consumir y participar en la creación de un Cine Guatemalteco. El discurso del espejo pareciera fácil de entender, porque la meta es entendernos.

Más allá de verse reflejado, el acto de crear una cultura propia, hacer la voz de un director, de reconocerse en un personaje, el cine puede ser un agente de creación de una identidad nacional integral para el desarrollo cultural de un país, y es justamente desde aquí donde este artículo argumenta que el Cine Guatemalteco precisa argumentarse de nuevo.

Cabe preguntarnos cómo imaginamos Guatemala, qué imaginamos como una Guatemala posible, o incluso una Guatemala que podría parecer imposible pero que puede existir primero en el cine y luego en el imaginario nacional. Es aquí en el acto empoderador de la creación del imaginario nacional desde el cine donde se abre la posibilidad de imaginar futuros posibles. Es más, este cine no pretendería ignorar el pasado sino reconocerse como creador de un futuro donde la memoria nacional esté integrada.

En su libro *Kafka: Por una literatura menor* (1975), Gilles Deleuze y Félix Guattari definen la literatura menor como una práctica literaria que emerge desde una posición marginal dentro de una lengua mayoritaria, donde el lenguaje se vuelve político y lo personal se vuelve colectivo. Es menor no por su calidad o escala, sino por su capacidad de subvertir los marcos dominantes desde la marginalidad misma. Esta categoría ha sido reapropiada en los estudios de cine para pensar cinematografías que, como la guatemalteca, operan fuera de los centros de producción y distribución hegemónicos, tanto en escala como en intención estética.

Un *cine menor*, entonces, no busca representar una nación homogénea ni mimetizar las formas del cine globalizado; al contrario, convierte la precariedad material y simbólica en un modo de enunciación formal (Hjort, 2007). De esta forma a lo que Deleuze y Guattari se refieren cuando hablan de una literatura menor es a una cinematografía que se define a sí misma desde su condición periférica.

Mientras para Deleuze y Guattari el acto de escribir desde una literatura menor es un acto político; para nosotros pensar y hacer Cine en Guatemala como un cine menor, es una afirmación de existencia, de independencia, de autonomía cultural frente a los gigantes mediáticos hegemónicos estadounidenses, mexicanos y cualquier otro que aparezca a modo global o local.

De hecho, como vimos al principio de este artículo, esto ya venía sucediendo en el cine hecho en Guatemala desde su renacimiento alrededor del 2010, hace ya quince años. Y esto lo continuamos viendo en filmes producidos desde entonces, y alrededor de los años de la pandemia (2020-2023). Cuando vemos filmes producidos y presentados en los últimos 5 a 7 años, podríamos decir que es cine que ha mejorado estética, que ha desarrollado una forma de ocultar esas deficiencias estructurales nacionales. Pero también es un cine al que se le ha hecho más difícil producir cine y cuya producción ha disminuido siendo que se han establecido productoras nacionales y de ahí se han establecido parámetros para este cine.

Pensarse como cine menor en este momento podría parecer paradójico para un cine que busca profesionalizarse y ser autosuficiente, pero la verdad es que el cine guatemalteco continúa siendo un cine en búsqueda y en definición de su audiencia. Reconocerse como cine menor provee una avenida para la exploración, para demarcarse a sí mismo, así como alguna vez lo hicieron los movimientos antes mencionados: el Mumblecore, Dogme95, el Nuevo Cine, el Cinema da Fome, el Cine Imperfecto, el Tercer Cine. Ser menor, entender su estética, empoderarse como creador de una cultura nacional, de un discurso sobre lo que significa existir y hacer cine en Guatemala— esto le permitiría al cine guatemalteco redefinirse, no subordinarse a si no establecerse desde su realidad marginal, desde la *periferia de la periferia* (como Arturo Arias ha definido el papel de la literatura guatemalteca) y proponemos entender también al Cine Guatemalteco.

Referencias:

Arias, A. (1996). *The Rigoberta Menchú Controversy*. University of Minnesota Press.

Argueta, A. (2014). Una ojeada al cine hecho en Guatemala: El espejo, cultura formativa e identidad. *Ciência & Trópico*, 38(1), 137–141.

Barillas, E. (2013). *51 películas filmadas en Guatemala y una que no (1935-1996)*. Ciudad de Guatemala: Catafixia Editorial.

Cabezas Vargas, A., & González de Canales Carcereny, J. (2018). Central American cinematographic aesthetics and their role in international film festivals. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 15(2), 163–186.

Cortés, M. L. (2008). *La pantalla rota: Cien años de cine en Centroamérica*. San José: Fundación Goethe-Institut.

Cortés, M. L. (2010). Cine costumbrista centroamericano: Entre lo folklórico y lo crítico. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 24(1), 123–140.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit. [Versión citada en español: Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Kafka: Por una literatura menor*. Valencia: Pre-Textos.]

Durón, H. (2011). *Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)*. Tegucigalpa: Fundación Prensa y Democracia.

Grinberg Pla, V. (2014). La estética del vacío: Lo fragmentario en el cine contemporáneo centroamericano. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 43(1), 89–103.

- Grinberg Pla, V. (2018). *Cine centroamericano: Realismo, cuerpo y territorio*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Harvey-Kattou, L., & Córdoba, R. (2020). *Contemporary Central American cinema: Gender, identity and place*. London: Palgrave Macmillan.
- Hjort, M. (2007). Small nation, global cinema: *The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lucas Cajas, C. (2013). Perfil del cine nacional en Guatemala. *Revista Comunicación*, 21(1), 67–82.
- Rojas, L. (2015). Cine y representación: Formas y subjetividades en Centroamérica. *Revista Istmo*, 30, 15–32.