

Daniel Quirós

**El niño y la Historia: reflexiones sobre la relación estético-política
de *Alsino y el cóndor* a *El camino***

Lafayette College, Easton, Pennsylvania, EE.UU.

quirosd@lafayette.edu

La palabra *Bildungsroman* –literalmente “roman” (novela) y “Bildung” (formación) en alemán– generalmente se traduce al español como “novela de formación”. El origen del término se remonta al profesor Karl Morgenstern, quien lo utilizó por primera vez en una conferencia de 1819 (ver Boes 647). Este luego es popularizado por el filósofo Wilhelm Dilthey en su libro *Poesía y experiencia* en 1906, y desde entonces, adquiere popularidad como una de los términos más usados –y quizás abusados– de la literatura mundial. En su inepción, el término se refería a cierto tipo de novela alemana del siglo XVIII –quizás el ejemplo más conocido siendo *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795) de Johann Wolfgang von Goethe–, pero desde entonces, ha sido utilizado para designar toda una gama de novelas, a veces muy diferentes, y además ligadas a discusiones ideológicas, estéticas e históricas muy variadas.

Por lo general, el término se utiliza para designar una novela en la que un protagonista (generalmente masculino) pasa por una serie de experiencias que lo marcan profundamente, y que afectan su desarrollo como persona en el mundo. Muchas veces estas experiencias tienen que ver con un viaje, o simplemente con uno o varios eventos significativos que por lo general devienen en un tipo de “pérdida de inocencia”, simbólicamente marcando la transición del protagonista desde la niñez o adolescencia, hacia la adultez. Este proceso de formación es,

entonces, una búsqueda por la identidad y autenticidad personal, lo cual también muchas veces implica un conflicto entre la auto-determinación y la socialización más en general (ver Bost 50).

Aunque algo general, esta breve descripción nos revela la gran influencia que este género ha tenido sobre toda una serie de novelas y autores a nivel mundial, consolidándose como parte indiscutible de la rica tradición narrativa mundial, pero también como parte de su imaginario cultural y popular.¹ En este sentido, el *Bildungsroman* muestra muchas posibilidades para los estudios culturales contemporáneos, ya que como nos dice Yolanda Daub, su misma adaptabilidad a distintos contextos permite que sea apropiado para reconfigurar ciertas perspectivas desde las márgenes (ver 2). Para propósitos de este breve artículo, nos interesa discutir la apropiación de este género –como parte de un imaginario cultural– para expresar ciertas perspectivas cinemáticas ligadas a dos momentos de la historia centroamericana.

El interés en el tema proviene de una visible tendencia en el cine latinoamericano contemporáneo por apropiarse ciertas características generales del *Bildungsroman*. Específicamente, aquí nos han llamado la atención varias películas que apropian este género para establecer una conexión explícita entre el desarrollo de su protagonista y un momento histórico de gran cambio político o socio-económico.² Aunque a veces ambiguo, en estas películas el desarrollo subjetivo del protagonista está ligado a una clara concientización socio-histórica, y así el proceso de *Bildung* significa más que una simple negociación psicológica con la identidad personal, proyectándose así, hacia la posibilidad de un compromiso político y social.

Este artículo estará interesado en desarrollar la relación entre lo personal-subjetivo y lo histórico-ideológico en las películas *Alsino y el cóndor* (1982) del director chileno Miguel Littín y *El camino* (2007) de la directora chilena-iraquí-costarricense Ishtar Yasín. Principalmente, nos

¹ Solo en Latinoamérica podemos pensar en versiones de autores tan variados como Mario Vargas Llosa, José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Roberto Arlt, Rosario Castellanos, Joaquín Gutiérrez, Roberto Bolaño, entre muchos otros.

² Pensamos aquí en: *El silencio de Neto* (1994) de Luis Argueta; *Voces inocentes* (2004) de Luis Mandoki; *Machuca* (2004) de Andrés Wood; *O ano em que meus pais saíram de férias* (2008) de Cao Hamburger y *Princesas rojas* (2013) de Laura Astorga; cuyos contextos son el golpe de 1954 en Guatemala, la guerra civil de los 1980s en El Salvador, el golpe de Pinochet en Chile, el gobierno de la junta militar en Brasil (1964-1985) y la Revolución Sandinista.

basamos aquí en las observaciones de Mikhail Bakhtin, quien en su ensayo “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism”, liga el desarrollo de este género a una nueva concepción histórica (ver 10-59). Para Bakhtin, en cierto tipo de *Bildungsroman* (ejemplificado por autores como Goethe) se retrata al ser humano en lo que él describe como un “proceso de emergencia” (ver 19-23). Inicialmente, Bakhtin dice que esta emergencia era retratada por la literatura como un “asunto privado [...] y los resultados de esta emergencia eran además privados y biográficos” (23).³ Con el *Bildungsroman*, la emergencia ahora también implica un cambio en la conciencia histórica: “Ya no es el asunto privado del hombre. Él [el ser humano] emerge junto al mundo y refleja la emergencia histórica del mundo en sí.” (Bakhtin 23). De esta manera, se liga indisolublemente la emergencia individual con la emergencia histórica (ver 23), algo que para Bakhtin tendrá repercusiones importantes sobre el desarrollo de la novela realista. En las dos películas que discutiremos aquí, se argüirá que el *Bildungsroman* es utilizado de una manera similar; o sea, como una estrategia narrativa que capta la emergencia o formación de una conciencia subjetiva a la vez ligada a una conciencia histórica más abarcadora.

El vuelo de Alsino

Alsino y el cóndor (1982) fue una co-producción dirigida por el chileno Miguel Littín, producida dentro del contexto histórico de la reciente victoria sandinista en la revolución nicaragüense de 1979.⁴ La película fue la primera obra centroamericana en ser nominada para un Oscar, además del primer largometraje de ficción a color producido en Nicaragua (ver Chávez 28). El guión fue escrito por Littín y se basa en la novela *Alsino* (1920) del escritor chileno Pedro Prado. En relación al género *Bildungsroman*, entonces, la película es ya una interesante apropiación de una apropiación. O sea, la novela original de Prado toma ciertas características del género pero las

³ Las traducciones son mías, D.Q.

⁴ La película fue una co-producción entre el recién abierto INCINE (Instituto Nicaragüense de Cinematografía), el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la Productora Latinoamericana de México y la Cooperativa Cinematográfica de Costa Rica.

transforma dentro del contexto chileno, en su caso para quebrar con el esquema del género criollista.

Littín re-significa la historia dentro del contexto de la revolución sandinista en Nicaragua. En su historia, Alsino –un niño campesino que vive con su abuela en el campo– sueña con volar. Después de caer desde lo alto de un árbol al intentar hacerlo, el niño queda jorobado, sin saber qué hacer con su vida. La película, entonces, nos presenta dos niveles importantes de significación. Por un lado, la búsqueda de un niño por encontrar su lugar en el mundo, relacionada en este caso a la formación de la identidad personal común al *Bildungsroman*. Por otro lado, el contexto de esta formación de Alsino es también la guerra en Nicaragua de los 1970s. En este sentido, su intento de volar, tanto como la connotación de libertad que esto implica, simboliza también el movimiento hacia la libertad del pueblo nicaragüense y latinoamericano más en general, algo ligado a las metas estético-políticas del Tercer Cine.⁵

Desde las primeras dos escenas de la película, se liga simbólicamente la formación subjetiva, con el cambio colectivo-histórico. En la primera escena, por ejemplo, escuchamos, y luego vemos, un helicóptero surgir de una nube de humo mientras oímos al piloto comunicarse con la base en inglés. En la segunda escena, se nos muestra un primer plano del rostro de Alsino mientras que varios fuegos consumen el campo en el trasfondo. Después escuchamos la voz en off del mismo Alsino, quien empieza a narrar los eventos de la película. Así, la yuxtaposición de escenas liga desde un principio la subjetividad del niño, establecida por el primer plano, con el contexto mayor de la guerra, en este caso representada por la intervención militar estadounidense relacionada al helicóptero.

De hecho, la película, cuya narración no es cronológica, desarrollará un montaje complejo, en el que, a través de la diégesis, se mezclarán imágenes de la vida de Alsino con episodios de la

⁵ El “Tercer Cine” representó un intento, en Latinoamérica y otros países del tercer mundo, por producir un cine “descolonizado”, opuesto al de Hollywood, pero también al cine de autor europeo. Este tipo de cine se caracteriza por su militancia política, ligada por lo general a proyectos socialista-marxistas. Este intento se ve claramente en la película, tanto en su contenido, como en el hecho de ser una co-producción con un equipo y elenco internacional. Quizás el manifiesto o texto más reconocido en cuanto a las metas principales del Tercer Cine en Latinoamérica es “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, escrito en 1969 por Octavio Getino y Fernando Solanas.

guerra.⁶ Hacia el principio, estos *flashbacks* de la vida de Alsino están ligados a escenas más idílicas, caracterizadas por Alsino y su amiga Lucía corriendo por campos verdes, en la escuela, subiendo a árboles o navegando por el lago. La “pérdida de inocencia” ligada a este tiempo sin duda viene por medio de la guerra, que posteriormente convertirá estos mismos campos en lugares de masacres y desplazamiento. Así, el intento inicial, e individualista, de Alsino de volar al tirarse de un árbol, puede ligarse a un intento simbólico de sobrepasar lo que acontece a su alrededor. Sin embargo, el intento fracasa, y así la película postula la necesidad de otro tipo de toma de conciencia –histórica y colectiva– para poder “volar” hacia la libertad.

Esta formación acontece en un momento posterior, cuando Alsino se esconde de un grupo de soldados a orillas de un río. Desde su escondite, Alsino ve cómo los soldados bajan a un grupo de prisioneros de un camión y los asesinan a sangre fría, tirando sus cuerpos al río. Después de la masacre, y de varias tomas de los cuerpos flotando sobre el agua, Alsino narra: “Entonces me alejé del río, buscando los rumbos de Manuel”. En la película, Manuel es un hombre del pueblo que se ha unido a la lucha guerrillera, y en este momento vemos a Alsino tomar conciencia de que su única posibilidad de “volar” o “ser libre” es mediante una unión a los procesos de transformación histórico-colectiva ligados a los grupos guerrilleros.

Alsino viaja al campamento de la guerrilla y le pregunta a un hombre por Manuel, a lo que este responde: “aquí todos nos llamamos Manuel”. Poco después, la temporalidad circular de la película vuelve al primer plano del rostro de Alsino visto al comienzo, en un momento cuando el pueblo, junto a un grupo de guerrilleros, toma un cuartel del ejército. En la escena volvemos a ver la misma toma del helicóptero que abre la película, pero esta vez somos testigos de la destrucción de este por los guerrilleros. En la última escena, vemos a Alsino volver a su casa, donde encuentra a un guerrillero entre los escombros de su viejo hogar. El guerrillero le pregunta a Alsino su nombre, y éste alza un fusil mientras responde: “me llamo Manuel”. La película termina ahí, con un freeze frame del rifle alzado por Alsino. Así la escena final consolida el

⁶ La forma cinematográfica de la película es compleja y no podremos discutirla a fondo en este artículo corto.

proceso de formación, de *Bildung*, de Alsino, que coincide además con una toma de conciencia histórica, politizada, donde el proceso de búsqueda por una identidad privado-personal es subsumida en la nueva colectividad revolucionaria.

El camino inverso

El camino (2007), dirigida por Ishtar Yasin, fue una película producida dentro del contexto de lo que María Lourdes Cortés describe como un “nuevo auge” del cine centroamericano hacia fines de la primera década del siglo XXI (“El inesperado auge” 83-90). La película se convirtió en el largometraje más premiado de Costa Rica durante su época, participando en festivales de cine en lugares tan diversos como Argentina, Berlín, Suiza y Francia. La película cuenta la historia de dos hermanos nicaragüenses, Saslaya y Darío, que viajan ilegalmente a Costa Rica en busca de su madre. Está claro, sin embargo, que los niños, quienes viven y trabajan en Nicaragua en un basurero conocido como “la chureca”, también toman el camino como escape de su pobreza extrema, además de una situación de abuso sexual por parte del abuelo de ambos en relación a la niña.

En relación al *Bildungsroman*, la película apropia algunas de sus características a la misma vez que las cuestiona y deconstruye. Por un lado, entonces, la película posa una relación entre el viaje migratorio y una formación más general de los niños en su búsqueda por un mejor lugar en el mundo. Sin embargo, al privilegiar el punto de vista de Saslaya, la película se opone a toda una tradición del género, en la que se privilegia la formación de un protagonista o héroe masculino. La película además cuestiona las raíces burguesas del género, en las que la búsqueda por una identidad o lugar en el mundo por lo general está ligado a un alto nivel de comodidad socio-económica. Para Saslaya, el viaje claramente deviene de la necesidad, pero más que eso, de una urgencia física ante una situación de abuso. Además, y en contrapelo a gran parte del *Bildungsroman*, Saslaya no experimenta ningún tipo de crecimiento o formación, ya que la realidad cruda de un mundo patriarcal e injusto no se lo permite. El final de la película, de hecho,

es bastante oscuro, ya que aunque Saslaya logra llegar a Costa Rica, pierde a su hermano –de quien no volvemos a saber nada– y además termina atrapada en una casa que parece ligada a la prostitución, donde es nuevamente abusada sexualmente por un francés que aparece en distintos momentos de la película.

El viaje de los niños nos permite, al igual que en *Alsino*, establecer una relación entre el individuo y su contexto histórico, aunque de una manera muy distinta. En relación a Saslaya, ya hemos discutido cómo el viaje es convertido, mediante la temporalidad circular de la película, en un tipo de anti-formación, que solo lleva a la protagonista a otra situación de encierro. En este sentido, la falta de posibilidades personales de la niña está también ligada a una descomposición social asociada con el neoliberalismo como momento histórico más general. Durante los 1990s, por ejemplo, una serie de gobiernos impone en Nicaragua nuevas metas socio-políticas que incluyen las ya conocidas píldoras neoliberales de préstamos, privatización, y liberalización a los movimientos de capital y mercancías. Esto resulta, aparte de las alzas en el crimen, la violencia y la pobreza, en altas tasas de desempleo, y en una reducción en la asistencia social y el presupuesto educacional (ver Robinson 71-86) Aunque desde comienzos del siglo XXI ha habido un intento por desarrollar una política socio-económica más inclusiva (ver Ruckert 135-150), la película nos muestra, mediante su estética realista casi documental, que aún no se ha dado una desviación significativa del modelo neoliberal, y de las desigualdades institucionalizadas que aún sirven como ímpetu para la emigración.

En comparación a *Alsino*, entonces, *El camino* nos presenta con una conciencia histórica más pesimista, donde el idealismo y la posibilidad de actuar y cambiar el mundo, parecen imposibilitados ante las estructuras de desigualdad de la estela neoliberal. Esto queda claro mediante el nivel alegórico-simbólico que desarrolla la película, casi en oposición directa al “vuelo” de *Alsino*. Este simbolismo se asocia mucho con un personaje francés que viaja de manera paralela a los niños durante la película. En un momento clave, este personaje lleva a cabo una función con un teatro de títeres en una plaza, en la que aparece, entre otros personajes, una mariposa. Esta figura de recurrencia simbólica, está sin duda ligada a Saslaya, y a un sentido más

ambiguo de libertad. En relación al *Bildungsroman*, la mariposa también es interesante por su asociación con la idea de una metamorfosis o proceso de formación. En la representación teatral en la película, la mariposa muere crucificada, algo que será importante para el final, cuando el francés abusa sexualmente de Saslaya en una casona oscura, repitiendo una y otra vez frases enunciadas durante la representación teatral.

En relación al *Bildungsroman*, vemos en el cambio histórico de Alsino a El camino una inversión interesante. Claramente Saslaya nunca podrá “tomar vuelo” de la misma manera que Alsino, ya que sus alas son simbólicamente cortadas por el contexto socio-histórico en el que vive. Pasamos, entonces, de un proceso de formación en el que el sujeto toma parte activa en la Historia, a una situación de falta de formación, donde Saslaya se convierte en un tipo de testigo de la Historia. Los eventos acontecen a su alrededor, tienen peso histórico, pero a la misma vez son imposibles de afectar o cambiar. En este sentido, quizás lo más significativo de El camino sea su apropiación del *Bildungsroman* para cuestionar una cronología progresiva del tiempo y la Historia. Así el horizonte socialista-marxista de Alsino, que se proyecta hacia un futuro utópico, es deconstruido aquí por un presente de distopía, donde se cuestiona la raíz epistemológica de progreso implícitamente ligada al *Bildungsroman*. Volviendo a Bakhtin, si la emergencia del ser humano, ligada a la emergencia general de una conciencia histórica, deviene en el realismo, en El camino somos testigos a un proceso de des-emergencia, producido por la misma realidad del mundo, ahora anti-teleológica y brutal.

Bibliografía

Alsino y el cóndor. Dir. Miguel Littín. Perf. Dean Stockwell, Alan Esquivel, Carmen Bunster. Pacific Arts Video, 1983.

Bakhtin, Mijail M. “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)”. *Speech Genres & Other Late Essays*. Eds. Caryl Emerson y Michael Holquist. Trad. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

Boes, Tobias. "Introducción". "On the Nature of the *Bildungsroman*". Por Karl Morgenstern. *PMLA* 124.2 (marzo 2009): 647-649.

Bost, David. "No pasó nada and *Machuca*: *Bildungsroman* as Historical Understanding". *Latin Americanist* 53.2 (junio 2009): 49-60.

Buchsbaum, Jonathan. *Cinema and the Sandinistas*. Austin: University of Texas Press, 2010.

Chávez, Daniel. "Alsino y el Condor, Hacia una Crítica del Espectador Latinoamericano y Nicaragüense". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 37.2 (noviembre 2008): 28-49.

Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. México: Santillana Editores, 2005.

Cortés, María Lourdes. "El inesperado auge del cine centroamericano". *Escena* 67.2 (2010): 83-90.

Doub, Yolanda A. *Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman*. New York: Peter Lang Publishing, 2010..

El camino. Dir. Ishtar Yasin. Perf. Sherlin Paola Velásquez, Juan Borda, Morena Guadalupe Espinoza, Marcos Ulises Jiménez, Cornelio Flores Meza, Germán Pomares. Papaya Cine, 2007.

El silencio de Neto. Dir. Luis Argueta. Perf. Óscar Javier Almengor, Pablo Arenales, Hector Argueta, Cristina Argueta, Edgar Barillas et al. Maya Media Corporation, 1994.

Getino, Octavio, y Fernando Solanas. "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen I: Centro y Sudamérica*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 29-62.

Machuca. Dir. Andrés Wood. Perf. Matías Quer, Ariel Mateluna, Manuela Martelli. Tornasol Films, 2004.

O ano em que meus pais saíram de férias. Dir. Cao Hamburger. Perf. Michel Joelsas, Germano Haiut, Paulo Autran, Simone Spoladore. City Lights Media Group, 2006.

Princesas rojas. Dir. Laura Astorga. Perf. Fernando Bolaños, María José Callejas, Valeria Conejo, Aura Dinarte. Latido Films, 2013.

Robinson, William I. *Transnational Conflicts: Central America, Social Change and Globalization*. New York: Verso, 2003.

Ruckert, Arne. "The World Bank and the Poverty Reduction Strategy of Nicaragua: Toward a Post-Neoliberal World Development Order?" *Post-Neoliberalism in the Americas*. Eds. Laura Macdonald and Arne Ruckert. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 135-150.

Voces inocentes. Dir. Luis Mandoki. Perf. Carlos Padilla, Leonor Varela, Xuna Primus, Gustavo Muñoz, José María Yazpik. Lionsgate, 2004.