

---

# Kaq'chikel y castellano en *Ixcanul*, emblemas de las relaciones de poder en el sistema cultural de Guatemala

## Kaq'chikel and Spanish in *Ixcanul*, Emblems of Power Relations in Guatemala's Cultural System

SONIA BAILINI

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán, Italia  
sonia.bailini@unicatt.it

**Resumen:** *Ixcanul* de Jayro Bustamante fue rodada enteramente en kaq'chikel. En el marco de la teoría de los polisistemas, este artículo propone que la relación entre el kaq'chikel y el castellano tematizada por el filme es emblemática de las relaciones de poder en el sistema cultural del país. El medio audiovisual sirve para representar una cultura "periférica" que apunta a desplazar del foco de atención a la dominante haciendo hincapié en la injusticia social que sufre quien no domina el castellano. *Ixcanul* refleja el cambio que se está dando en el polisistema cultural de Guatemala, donde la cultura oficial ladina, que se expresa en español, se ve cada vez más obligada a ceder espacio a culturas que considera marginales o secundarias, gracias a la visibilidad que estas han adquirido en sistemas culturales ajenos, como el europeo y el norteamericano.

**Palabras clave:** *Ixcanul*, Jayro Bustamante, cine centroamericano, kaq'chikel-español, teoría de los polisistemas

**Abstract:** *Ixcanul* by Jayro Bustamante was entirely shot in Kaq'chikel. Within the framework of polysystem theory, this article claims that the relationship between Kaq'chikel and Spanish shown by the film is emblematic of the power relations in Guatemala's cultural system. The audiovisual medium is a tool for representing how a "peripheral" culture shifts the focus of attention from the dominant one, emphasizing the social injustice suffered by those who do not speak Spanish. *Ixcanul* reflects the change that is taking place in Guatemala's cultural polysystem, where the official Ladino culture, which communicates in Spanish, is increasingly forced to give space to cultures that it considers marginal or secondary, due to the visibility that these cultures have gained in foreign cultural systems, such as the European and the North American.

**Keywords:** *Ixcanul*, Jayro Bustamante, Central American Cinema, Kaq'chikel-Spanish, Polysystem Theory

**Recibido:** noviembre de 2019; **aceptado:** diciembre de 2019.

**Cómo citar:** Bailini, Sonia. "Kaq'chikel y castellano en *Ixcanul*, emblemas de las relaciones de poder en el sistema cultural de Guatemala". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 38 (2019): 42-55. Web.

*Ixcanul*, ópera prima de Jayro Bustamante (Francia/Guatemala 2015), ganadora del Oso de Plata Premio Alfred Bauer en la Berlinale 2015, está enteramente rodada en kaq'chikel. Tematiza, entre otras cuestiones, la situación lingüística de Guatemala y el rol del intérprete. La película está ambientada en el altiplano guatemalteco y muestra con crudo realismo la dureza de las condiciones de vida de los campesinos. En este contexto se desarrolla la historia de María, una joven kaq'chikel quien, tras haber sido prometida por su familia a Ignacio, el capataz de la finca de café en la que vive, queda embarazada de su antiguo novio, quien la abandona para perseguir el sueño de emigrar a los Estados Unidos. Al enterarse del embarazo, Juana, su mamá, le propone varios remedios para abortar, ya que si Ignacio se enterara de su estado, la familia estaría obligada a dejar la finca, perdiendo trabajo y hogar. El campo está infestado por las serpientes y, como según una vieja creencia indígena las mujeres embarazadas tienen el poder de echarlas, María se ofrece a caminar por ese terreno para que luego pueda sembrarse el maíz y su familia pueda permanecer allí. Una serpiente la pica: empieza así la carrera desesperada hacia el hospital, donde la familia se ve obligada a pedir la ayuda de Ignacio como intérprete. María se salva, pero Ignacio decide por el futuro de la niña y, de acuerdo con los médicos, le dice que la bebé ha muerto. Cuando María descubre que el ataúd está vacío, reclama sus derechos ante la policía, pero como ha firmado –sin saberlo– el documento de abandono de la bebé, corre el riesgo de convertirse de víctima en principal sospechosa del crimen. Ignacio, quien ha engañado a la familia por interés personal, se niega a colaborar o bien falseando la traducción de los diálogos o bien cerrándose detrás del silencio.

La relación entre kaq'chikel y castellano que se presenta en el filme es emblemática de las relaciones de poder en el sistema cultural del país. Asimismo, la distribución del filme en los circuitos internacionales, los muchos premios con que ha sido galardonado<sup>1</sup> y la participación de actores no profesionales permiten clasificarlo como un producto cultural que da voz a lo que, en el marco de la teoría de los polisistemas (Even-Zohar), se definiría como una cultura secundaria o marginal.

La teoría de los polisistemas se basa en el análisis de las relaciones que los distintos sistemas culturales coexistentes en un mismo tejido social establecen entre sí a través de sus productos textuales. La heterogeneidad cultural es más palpable en las sociedades bilingües o plurilingües, donde las relaciones entre los distintos sistemas se caracterizan por la dominancia de uno de ellos sobre el otro. Sin embargo, el dinamismo que caracteriza las sociedades multiculturales genera un movimiento continuo de los diferentes sistemas del centro a la periferia y viceversa, por lo que las manifestaciones culturales de un sistema que es dominante en cierto momento pueden ser desplazadas de su posición céntrica

<sup>1</sup> Entre los más prestigiosos, además del ya mencionado Oso de Plata Alfred Bauer en el Festival Internacional de Cine de Berlín, recordamos el Premio a la Mejor Película en los festivales internacionales de cine de Guadalajara (México), Cartagena (Colombia) y Filadelfia (Pennsylvania, EEUU); el Premio del Público y del Sindicato Francés de la Crítica de Cine en el Festival de cine latino de Toulouse (Francia) y el Premio Mejor Ópera Prima de Ficción en los Premios Platinos de 2016.

porque las manifestaciones de una cultura periférica pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo.

Las relaciones de centralidad o marginalidad de dichos sistemas se hacen visibles a través de los procedimientos de selección y manipulación de sus productos culturales, que incluyen todas las manifestaciones artísticas, tanto verbales como no verbales (literatura, cine, música, pintura, escultura, etc.), representativas de cierto sistema cultural. Las nociones de centralidad y periferia cultural se basan en la distinción entre modelos y textos “canonizados”, es decir, aquellos que “los círculos dominantes de una cultura aceptan como legítim[os]” (Even-Zohar, “Teoría” 7) y dignos de ser preservados como herencia histórica propia de cierta comunidad, y modelos y textos “no canonizados”, es decir, aquellos que “esos círculos rechazan como ilegítim[o]s y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo (a no ser que su status cambie)” (7).<sup>2</sup>

Las tensiones entre cultura canonizada y no canonizada están presentes en todo sistema cultural. Por este motivo, para no colapsar o desaparecer, los sistemas necesitan un equilibrio regulador, que se manifiesta a través de la presión que ejercen los modelos no canonizados al querer reemplazar a los canonizados para modificar la relación existente entre los dos. Esta continua tensión entre los diferentes sistemas es lo que permite su evolución. Es más,

parece que cuando no hay “sub-cultura” (literatura popular, arte popular, ‘cultura inferior’ en cualquier sentido, etc.), o cuando no se permite ejercer presión real sobre la cultura canonizada, hay pocas oportunidades para que exista una cultura canonizada dotada de viabilidad. Sin la estimulación de una fuerte “sub-cultura”, cualquier actividad canonizada tiende a fosilizarse gradualmente. Los primeros pasos hacia la fosilización se manifiestan en un alto grado de cerrazón y una creciente estereotipación de los diversos repertorios. (Even-Zohar, “Teoría” 9)

Cuando un sistema cultural dominante no logra adecuarse a los cambios observables en las expresiones artísticas que se manifiestan en su sociedad, está destinado a desplazarse hacia la periferia del polisistema por ser considerado inadecuado desde el punto de vista sociocultural. Sin embargo, son las élites dominantes quienes establecen la canonicidad y el prestigio de cierto repertorio, de cuyo grado de aceptación depende el mantenimiento del control del sistema por parte de cierto grupo social.<sup>3</sup> Pese a esto, si otro sistema cultural logra que su repertorio se convierta en un modelo más aceptado, los representantes de la

<sup>2</sup> Todas las citas textuales de Even-Zohar corresponden a la traducción al español de Ricardo Bermúdez Otero.

<sup>3</sup> Por repertorio se entiende “el agregado de leyes y elementos (ya sean los modelos aislados, ligados o totales) que rigen la producción de textos. Mientras que algunas de estas leyes y elementos parecen ser universalmente válidos desde las primeras literaturas del mundo, es claro que gran cantidad de leyes y elementos están sujetos a condiciones cambiantes en diferentes periodos y culturas. Este sector local y temporal del repertorio es la fuente de las luchas en el sistema literario (o en cualquier otro sistema semiótico) [...]. El estatus de cualquier repertorio literario está determinado por las relaciones que existen en el (poli)sistema.” (Even-Zohar, “Teoría” 10)

cultura oficial dominante serán desplazados hacia la periferia. Sin embargo, un polisistema no debe reducirse a tan solo un centro y una periferia, pues, como hay varios sistemas coexistentes, habrá varios centros y varias periferias y los cambios que se den dentro de uno de ellos podrán provocar desplazamientos hacia los centros o las periferias de otros sistemas adyacentes.

En una sociedad tan heterogénea como lo es la guatemalteca, coexisten varios sistemas culturales que se expresan en idiomas distintos. En el polisistema cultural de Guatemala el sistema dominante canonizado se expresa en castellano y, aunque su repertorio artístico incluye a las culturas indígenas como elemento básico para la configuración de la herencia histórica del país, lo hace desde su punto de vista, sin involucrarse en el sistema cultural que describe. En la(s) periferia(s) de este polisistema están los sistemas culturales de las distintas y numerosas comunidades indígenas, cuyo repertorio artístico sigue cánones distintos: es tradicionalmente oral, no siempre se expresa a través de los mismos medios, canales, géneros textuales y estrategias discursivas que caracterizan la producción artística del sistema dominante y, cuando lo hace, se distingue por los temas, la retórica textual y la modalidad de difusión. En este contexto, la relación entre castellano y kaq'chikel que se presenta en *Ixcánul* puede interpretarse como una imagen emblemática de las relaciones de poder entre el sistema cultural dominante en Guatemala, el ladino, y uno de los sistemas periféricos existentes en el país, el cual es, sin embargo, representativo de todas las culturas indígenas. La incompreensión lingüística que se muestra en el filme entre los sujetos pertenecientes a los dos sistemas culturales es lo que lo convierte en instrumento de denuncia de la injusticia social que un sistema le impone a otro.

Si se considera *Ixcánul* como un producto cultural de un sistema periférico que lucha por ganar espacio hacia el centro del polisistema haciendo hincapié en la relación entre lengua dominante y lengua marginal, resulta interesante observar las modalidades con las que se ha llevado a cabo esta operación y los efectos que ha surtido. En *Ixcánul* el sistema periférico indígena elabora y difunde su producto cultural adaptando a sus exigencias narrativas un canal –el cine– y un género textual –la película– que no forman parte ni de su canon ni de su repertorio, sino más bien de aquellos del sistema dominante. La selección del medio audiovisual es lo que le permite al sistema periférico adquirir visibilidad dentro de sistemas culturales ajenos, tanto a él como al dominante interno de Guatemala, es decir, de los de los países europeos, y circular dentro de ellos de manera mucho más rápida que cualquier otra producción cultural. Si aplicamos la noción de sistema al sector audiovisual guatemalteco y lo comparamos con los sistemas cinematográficos europeo y norteamericano observamos que sigue siendo un sistema periférico. Aunque entre 2000 y 2017 en Centroamérica se han producido casi 200 películas, lo que marca un considerable incremento con respecto a la producción del siglo XX, muy pocas de ellas se conocen fuera del área y sólo *Ixcánul* ha ganado el Premio Alfred Bauer en la Berlinale y 50 premios más, lo que le ha garantizado una circulación internacional (ver Cortés, “Filmmaking” 144).

La marginalidad del sector audiovisual centroamericano, debida principalmente a las escasas inversiones del gobierno, obliga a los cineastas a buscar fondos en los festivales internacionales, sobre todo europeos, para poder financiar la producción de sus obras. Esta necesidad encaja con las expectativas que los festivales de cine tienen en la actualidad con respecto a las películas latinoamericanas. Dicho de otra manera, se da, hoy en día, una predisposición favorable de los sistemas audiovisuales internacionales dominantes hacia los productos filmicos de calidad de ciertos sistemas periféricos. Esto se debe a que, como afirma González de Canales:

[L]os festivales de cine, conscientes no sólo de la globalización económica sino también de los beneficios ligados a la diversificación cultural, han comenzado a promocionar con cada vez más fuerza las competiciones pensadas para directores procedentes de países con débiles sistemas de financiación de producciones culturales. (9)

Esta tendencia, que se concretiza en reconocimientos y premios destinados a películas especialmente innovadoras, que abren nuevas perspectivas en el arte cinematográfico tal como rezan los criterios del Premio Alfred Bauer de la Berlinale, contribuye al desplazamiento de estas propuestas filmicas hacia el centro de otros sistemas culturales. Este movimiento determina un cambio de posición también con respecto al sistema dominante del país del que proceden, aunque este desplazamiento es inferior al que experimentan en sistemas culturales externos. En otras palabras, el reconocimiento que *Ixcánul* ha recibido en el extranjero ha “obligado” al sistema cultural dominante interno de Guatemala a reconocerlo como producto representativo del polisistema del país. Así lo explica el mismo Bustamante en una entrevista:

Es por la cantidad de premios y por el hecho de que están hablando bien de Guatemala por primera vez. Yo creo que el tema va a causar revuelo en mi país porque el guatemalteco tiene una identidad destruida, entonces quiere ser todo menos guatemalteco. No quiere verse representado por indios, que es lo que todo el tiempo me escriben en las redes sociales. (Saravia y Wiese s.p.)

Europa y los EE.UU., que representan los modelos de referencia del sistema dominante guatemalteco, han reconocido como representativos del país a los indígenas, o sea, a aquellos sistemas culturales que la mayoría de la sociedad ladina guatemalteca define como subculturas y a las que, como máximo, suele reconocerles un valor folclórico. La comunidad ladina de Guatemala, acostumbrada desde la colonia a desestimar a las culturas autóctonas y preocupada por distinguirse y diferenciarse de lo indígena, ahora se ve obligada a mirarlo con ojos distintos y a apreciar su identidad cultural porque esta se ha convertido en objeto de interés de aquellos sistemas culturales que ella considera prestigiosos. La mirada externa la empuja a tomar conciencia de que los Acuerdos de Paz de 1996 marcaron el comienzo de un proceso creciente de reivindicación de los derechos humanos por parte de las comunidades indígenas del país, una necesidad y una obligación que ya no pueden desatenderse. Los “invisibles” son cada vez más visibles y han sabido apropiarse de canales distintos para denunciar su situación: su mensaje ha suscitado interés y apoyo a nivel internacional, así

que lo indígena, lo que siempre ha causado recelo, cuando no vergüenza, se ha convertido en lo que enorgullece a un país. Por lo menos a una parte de sus ciudadanos, no solo indígenas, sino también a todos aquellos mestizos “que buscan reencontrarse en la cultura maya como elemento eje de su propia identidad” (Arias, “Identidad” 48) y a aquellos ladinos, como Bustamante (véase la respuesta que le da a Julio Serrano, citada más abajo, en una entrevista publicada en *Plaza pública*), quienes consideran la diversidad cultural una riqueza que debería unir al país.

El filme, fruto de una coproducción franco-guatemalteca (Casa de Producción Tu vas voir), se estrena en la Berlinale en febrero de 2015 y llega a Guatemala seis meses después –a finales de agosto– con un botín, por aquel entonces, de 17 premios internacionales (Moreno s.p.). Pocos días antes de que la cinta se estrenara en Guatemala, en una entrevista en la que se le preguntaba qué impacto había recibido en su país, Bustamante contestó:

¡No la han visto todavía! Aún no se estrena. Pero la prensa se ha mostrado muy generosa y hasta el Gobierno se ha interesado un poquito, todo eso gracias a los premios que hemos ganado. (Planas s.p.)

Sin embargo, a pesar de los muchos premios, entre los cuales se encuentra el prestigioso Alfred Bauer, Bustamante no obtuvo del gobierno de Guatemala la ayuda económica necesaria para la distribución del filme en los circuitos internacionales, sino solo para la distribución nacional (ver Cortés, “Filmmaking” 150).

La decisión de un sistema cultural marginal de recurrir a un medio de comunicación y a un género textual típicos de la cultura dominante para vehicular cuestiones sociales que el sistema cultural hegemónico de Guatemala suele desatender como es, entre otras, la imposibilidad de un diálogo intercultural, muestra que el sistema periférico domina los recursos del dominante y tiene la fuerza necesaria para generar un cambio de actitud que modifique su posición en el polisistema. A partir del siglo XXI las culturas indígenas han ido adquiriendo mayor visibilidad porque han sabido apropiarse de formas de comunicación y de géneros literarios tradicionalmente propios de la cultura dominante. Como subraya Craveri, han sabido pasar de una literatura oral a una escrita, de la poesía a la novela, y esto ha determinado cambios significativos en sus estrategias discursivas y en la retórica textual, cambios que muestran su capacidad de adaptación a la lógica actual de la comunicación (ver Craveri, “La literatura” 398-399). El cine es un paso más en la apropiación de un canal de comunicación ajeno que, además, le permite a la cultura indígena recuperar la oralidad y, gracias al medio audiovisual, mostrarse inmersa en su contexto natural, hablar su idioma, recuperar su ritmo y su sonoridad y, también, mostrar su relación con los miembros de la comunidad y con la naturaleza desde su propia perspectiva. Es así como el medio audiovisual se convierte en una forma de representación comunitaria que tematiza el derecho a la diversidad cultural y a la igualdad de oportunidades y

condiciones de las culturas indígenas y pone en tela de juicio el modelo de sociedad nacional como patrimonio exclusivo de un grupo. Así, como destaca Craveri:

[E]l papel del mundo indígena determina también una resignificación del concepto de nación, como dimensión pluriétnica y pluricultural dentro de Centroamérica [...]. La nueva vinculación de la identidad étnica indígena con el contexto nacional, más allá de los límites locales de la comunidad, nos obliga a superar el concepto tradicional de nación, a favor de una identidad post-nacional en donde tengan razón de ser las relaciones interétnicas transversales. (Craveri, “Movimientos” 27-28)

Agregando además lo siguiente:

[E]s evidente que la mayanidad no es un problema cuestionado al vivir dentro de la comunidad, sino que se vuelve una necesidad al estar en un contexto multicultural, donde la diversidad es interpretada en clave jerárquica. Dicho de otra manera no es un problema ser maya, sino ser no-ladino. (“Movimientos” 9)

La mayanidad que se tematiza en *Ixcanul* supera las características ontológicas que la definen como una reacción a las atrocidades cometidas contra los pueblos indígenas desde la colonia hasta la guerra civil del siglo XX y se configura, más bien, como la reivindicación de un derecho de ciudadanía. Como señala Arias,

la nueva ciudadanía está siendo articulada por medio de la figura emblemática del maya. El sujeto de memoria no permanece periférico a la historia genocida, sino que se transforma en sujeto central como memorializador de la infamia, como parte de su proceso constitutivo de ciudadanía política [...] una nueva ciudadanía, la que protagoniza el sujeto subalterno, una nueva manera de reconceptualizarse como sujeto político y/o como posible ciudadano, y una nueva manera de relacionarse con el poder, y de ejercer sus propias relaciones de poder. (“Entre mayas” 88)

El mensaje de denuncia de la injusticia social que sufren los miembros del sistema cultural periférico, los no ladinos, pasa a través de la incompreensión lingüística que se muestra en la película, pues *Ixcanul* nos restituye una imagen fiel de las relaciones de poder entre el castellano y los idiomas indígenas en la cotidianidad guatemalteca. Las escenas en el hospital, donde la doctora y el capataz-intérprete deciden por el futuro de la niña sabiendo que ni María ni Juana entienden el castellano, y en la comisaría, donde la familia corre el riesgo de pasar de víctima a autora de un crimen por no poder expresarse en español, muestran situaciones corrientes de la realidad guatemalteca. Veamos los diálogos de estos fragmentos:

En el hospital

Doctora a Ignacio [esp.]: Dígales que su hija está bien, está fuera de peligro, y dígales del bebé.

Ignacio [kaq.]: Salvaron a María. Ahora está bien.

Padres [kaq.]: Gracias infinitas, que Dios la bendiga.

[La mamá, Juana, le ofrece su chal a la doctora como gesto de agradecimiento].

Juana [kaq.]: ¿Y la niña?

Ignacio [kaq.]: Ha muerto.  
 Ignacio a doctora [esp.]: ¿Va a poder tener más hijos?  
 Doctora a Ignacio [esp.]: Sí, sí. Dígale que tiene que firmar este papel.  
 [Ignacio da el papel a los padres y les dice que María tiene que firmarlo].  
 Juana [kaq.]: ¿Qué es? Nunca vi un formulario como este. ¿Para qué lo tiene que firmar?  
 [Mirada cómplice entre Ignacio y la doctora].  
 Ignacio [kaq.]: Para obtener el dinero para el funeral. Les darán un ataúd. No tendrán que pagar nada.  
 Doctora [esp.]: Es una ayuda que da el Estado a los campesinos pobres como ustedes. Acepten. Y que ella firme.  
 [Juana ayuda a María a firmar con la huella digital.]  
 (Bustamante, *Ixcanul* 01:07-01:10).  
 En la comisaría, los padres de María, Ignacio y dos policías:  
 1<sup>er</sup> policía [esp.]: Yo entiendo la necesidad... Si ustedes no la podían cuidar, se entiende.... pero, digamos, ¿ustedes vendieron a la criatura?  
 [Los padres lo miran en silencio, sin entender, e Ignacio no dice nada. El segundo policía trae el formulario del hospital con la huella de María].  
 1<sup>er</sup> policía [esp.]: ¿Por qué dejaron que firmara? Por lo menos tendrían que haber visto el cuerpo antes de firmar cualquier documento.  
 1<sup>er</sup> policía a Juana [esp.]: ¿Vos hablás español?  
 Juana: [Lo mira en silencio].  
 Juana a Ignacio [kaq.]: ¿Encontrarán a la niña?  
 2<sup>do</sup> policía [esp.]: Vos sabés cómo son las cosas, podés poner una denuncia, se puede abrir un caso, pero la principal sospechosa es la mamá. A ella se tendría que detener.  
 1<sup>er</sup> policía [esp.]: Y ustedes son los siguientes.  
 [Los padres los miran en silencio. Ignacio no traduce].  
 1<sup>er</sup> policía [esp.]: La mujer está joven, aún puede tener hijos, si quiere. Depende de ustedes si quieren que prosigamos.  
 [Ignacio sigue en silencio].  
 Juana a Ignacio [kaq.]: ¿Encontrarán a la niña?  
 Ignacio [kaq.]: Están haciendo lo posible.  
 Policía a Ignacio [esp.]: ¿Qué es lo que está diciendo la señora?  
 Ignacio a policía: Que ella se quiere ir.  
 [Juana se levanta y se dirige a los policías en kaq'chikel, con las manos juntas].  
 Juana [kaq.]: Señor, le ruego, ayúdenos a encontrar a la niña. Señor, por favor, ¡no cierre el caso! Por favor, ¡no se vaya! ¡Ayúdenos! ¡No nos abandonen! Ayúdenos a encontrar a la niña. Tienen que ayudarnos.  
 [Ignacio mira la escena en silencio]  
 Marido a Juana [kaq.]: Cálmate, o vas a empeorar las cosas.  
 (Bustamante, *Ixcanul* 01:17-01:19).

El comportamiento del intérprete es emblemático de las relaciones de poder presentes en el país y destaca el desajuste institucional entre el reconocimiento oficial del plurilingüismo y la realización de una política social realmente intercultural, pues las instituciones guatemaltecas no ponen a disposición de los ciudadanos indígenas ningún tipo de mediación lingüística. Aunque la Ley de Idiomas Nacionales (Decreto Número 19-2003), especialmente en los artículos 2 y 3, afirma que “los idiomas Mayas, Garífuna y Xinca son elementos esenciales de la identidad nacional” (art. 2), que su reconocimiento, respeto, promoción, desarrollo y utilización en las esferas públicas y privadas es una condición fundamental y sustantiva en la estructura del Estado y en su funciona-

miento y que todos los niveles de la administración pública deberán tomarlos en cuenta (art. 3), la realidad es bien distinta. En *Ixcanul* no hay funcionario público que hable un idioma indígena: la operadora del censo nacional que va a la finca necesita la traducción de Ignacio para saber de cuántos miembros está compuesta la familia; cuando Juana en el hospital le pide información acerca de su hija a una doctora, ésta le contesta que no habla su idioma; los policías se limitan a preguntarle a Juana si habla español pero nunca le piden a Ignacio que traduzca lo que dice Juana en kaq'chikel.

La familia de María no tiene más remedio que depender de las competencias lingüísticas del capataz, cuya reticencia y falsedad en la traducción son un auténtico abuso de poder. Mientras Ignacio se cierra en un silencio traidor, los funcionarios de la policía, en vez de profundizar en la dinámica del crimen que ha sufrido la familia, acaban amenazándolos con llevarlos a la cárcel. Entonces, como destaca Liano, “quien sabe el español no hay duda de que tiene el poder, pero más poder adquiere quien sabe ambas lenguas” (62). La fuerza narrativa de *Ixcanul* deriva precisamente de la puesta en tela de juicio de la hegemonía lingüística, pues “quien posee la lengua hegemónica posee el poder de la creación de la significación dentro de la sociedad” (Liano 62). Buena parte de la población indígena de Guatemala, continúa Liano,

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. (62)

Una revolución cultural que ha de partir de los indígenas, pues los representantes de la cultura dominante difícilmente aprenderán alguno de sus idiomas, como también sostiene Bustamante: “el problema es que los mestizos [...] no hacen el esfuerzo de aprender esos idiomas, y si los mayas no van hacia la parte española, ninguna parte española irá hacia ellos” (García s.p.). De modo que llegar a garantizar la presencia de mediadores culturales en las instituciones guatemaltecas es el primer paso para poder reivindicar aquellos derechos que hoy en día se les niegan; es el primer paso para ser ciudadanos reconocidos y respetados por las instituciones de la cultura dominante y para adquirir una posición más central (o menos periférica).

La decisión de rodar la película en kaq'chikel para luego distribuirla en los circuitos internacionales utilizando el castellano como lengua franca supone una clara reivindicación lingüística, pues la elección de un idioma indígena como lengua principal del filme determina una inversión de los roles entre cultura dominante y cultura marginada. Asimismo, el uso del kaq'chikel es, como apunta Liano, “una sutil manera de poner al espectador en el lugar del ‘otro’, de ser maya al menos mientras dura el filme. De sentir en carne propia qué se siente cuando no se entiende nada de lo que otra persona dice” (Liano 62). Para Bustamante es una elección consciente, que no se debe solo a un principio de verosimilitud sino también a motivos personales:

De hecho, he vivido en las mesetas de Guatemala hasta mis 14 años. Esa es también la razón por la cual quería que la película fuese hablada en esta lengua. Tuve que luchar para ello, y sigo haciéndolo, pero no sé aún si voy a tener éxito, para que la película no sea doblada, porque creo que perdería bastante si quitamos la lengua maya. (Cineuropa s.p.)

La elección del kaq'chikel, por lo tanto, no solo es coherente desde el punto de vista narrativo, pues refleja la voluntad de contar una historia desde la cultura en la que se produce y en la lengua de esa cultura, sino que pone en primer plano la situación (pluri)lingüística de Guatemala y amplifica la voz –en el sentido más literal de la palabra– de una cultura y una lengua marginales. Esto es lo que le permite a Bustamante poner en primer plano la relación de subordinación lingüística presente en Guatemala y su impacto en la vida de los ciudadanos pertenecientes a culturas periféricas. Esta maniobra se convierte en denuncia social cuando queda claro que el sistema cultural dominante, en la práctica, no prevé la presencia de otras lenguas. El mensaje que se le envía al público internacional es el siguiente: Guatemala es un país plurilingüe y pluricultural y, aunque el español es tan solo una de las lenguas del país, es la única que se utiliza a nivel institucional. Para ser reconocidos como ciudadanos guatemaltecos y acceder a los derechos civiles que el Estado garantiza, es obligatorio comunicarse en español. Por consiguiente, a quienes no dominan el castellano por pertenecer a otro sistema cultural se les niegan derechos tan básicos como la salud y la justicia.

La eversión lingüística de *Ixcanul* reside en que precisamente un idioma periférico, que en la economía de la trama marca la imposibilidad de una comunicación paritaria entre los ciudadanos de un mismo país, se convierte en la lengua principal del filme y, a través de él, se difunde en sistemas culturales externos –los europeos– creando un círculo virtuoso que consigue que el sistema hegemónico del país del que procede lo mire con ojos distintos. A la luz de la teoría de los polisistemas, *Ixcanul* es un producto cultural que, por el canal de difusión que ha elegido y por la perspectiva interna desde la que muestra la condición social de la comunidad maya y su relación con la dominante ladina, ha logrado llamar la atención sobre la cuestión indígena. Esto ha permitido que la cultura indígena representada, emblema de todas las culturas periféricas existentes en el país, adquiriese mayor visibilidad a nivel internacional y, de rebote, en el contexto de la cultura ladina nacional.

Por esto *Ixcanul*, gracias al reconocimiento internacional que ha recibido, se convierte en la cabeza de puente de una serie de películas de los últimos años que tematizan la cuestión indígena y que empezaron con *Ixcán* (1998) de Henrique Goldman, continuaron con *Úraga* (2002) de Ana Carlos y Guillermo Escalón, *Donde acaban los caminos* (2004) de Carlos García Agraz, *Distancia* (2010) de Sergio Ramírez y *La casa más grande del mundo* (2015) de Ana Virginia Bojórquez y Lucía Carreras. A estas propuestas filmicas cabe añadir los documentales *I'xoq/Mujer* (2006) de Manuel Felipe Pérez y *Qak'aslemal (Nuestra existencia, 2007)* de Alejo Crisóstomo (ver Cortés, “Las representaciones” y “Centroamérica”). Como apunta María Lourdes Cortés:

[L]a producción audiovisual contemporánea está motivada [...] por la necesidad de los centroamericanos de construir su propio espejo, de reflejar sus múltiples identidades y de reconocerse en las pantallas propias. Si bien las propuestas no son tan combativas como las de los años setenta y ochenta, muchos de los trabajos tienen miradas críticas a la realidad, la cual, en estos años, se concibe como infinitamente más compleja. (“Centroamérica” 8-9)

Así que, como destaca Liano,

Cita en un momento en el cual la literatura hegemónica en Centroamérica 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 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 restituírnos la conciencia de la desigualdad, de la opresión y de la injusticia. (57)

Aunque el plurilingüismo de Guatemala y la dificultad de comprensión interlingüística han sido tratados en otras películas, como por ejemplo *Distancia* de Sergio Ramírez, otro aspecto innovador de *Ixcanul* es que es una de las pocas películas filmadas enteramente en una lengua indígena. Con respecto a este cambio de perspectiva, el mismo Bustamante, en una entrevista en la que le preguntaron: “[...] pero habrá quién se pregunte qué tenés que ver vos con los kaq'chikeles para tener que contar su historia”, contestó:

R.: Esa pregunta es muy loca y se me hace que es bastante fuera de lugar, y no porque me la hagás, sino porque la he vivido. Estábamos con María Mercedes (Coroy, protagonista de *Ixcanul*) en México y de repente un periodista me pregunta si yo había hecho un estudio antropológico de los mayas antes de trabajar “con esa tribu”, así, con esas palabras, y cómo había hecho yo para sumergirme en “esa tribu”. Y yo les explicaba que de verdad somos un país en el que yo diría que hay un 80 por ciento de descendientes mayas [...] Cuando me preguntaban eso yo trataba de explicarle que los mayas eran mis vecinos en Panajachel, y que no estaban en una tribu, que son un pueblo que hace parte de una comunidad, etcétera. [...] Y esa pregunta del hecho de qué legitimidad tiene uno para hablar de los mayas, me parece que es una cosa todavía paternalista de Guatemala, que todavía no logramos entender que somos todos un país. (Serrano 6)

A excepción de María Telón (Juana), que había tenido alguna experiencia de teatro comunitario y que había participado en la película *Polvo* (2012) de Julio Hernández Cordón, los personajes de *Ixcanul* no son actores profesionales: María Mercedes, la protagonista, es estudiante; Manuel, el papá, es técnico dentista e Ignacio, el capataz de la finca, en la vida real es profesor de gimnasia y gestor cultural. El actor de cine, como figura profesional, no existe en el sistema cultural indígena. Para buscar a actores Bustamante organizó talleres de expresión con las mujeres kaq'chikeles porque:

[T]enía la pretensión (porque era una pretensión) muy ingenua de encontrar a actrices en estos talleres. No había pensado que la gente podía no estar interesada en convertirse en actores. [...] Y entonces, a partir de ahí, decidimos hacer un cásting “más tradicional”. [...] Puse un poste en un camino y escribí “cásting” en una pancarta. Esperé a que la gente viniese pero nadie lo hizo. El día después, escribí “oferta de empleo”, y entonces tuve filas de personas en la puerta. El filtro fue muy rápido; les expliqué que el empleo era trabajar como actor en una película. Empezamos a sentir a la gente que venía por el trabajo y la que venía por la curiosidad o por la pasión del cine. (Cineuropa s.p.)

También la génesis lingüística de *Ixcanul* fue compleja: primero Bustamante escribió el guion en francés, porque tenía que buscar financiación en

Francia, el país donde se ha formado como cineasta.<sup>4</sup> Después, lo tradujo al castellano para poder trabajar en Guatemala y hacer el cásting. Tras haber elegido a los actores, uno de ellos tradujo el guion al kaq'chikel y, por último, se les pasó la traducción a los actores. Estos reformularon el texto de la traducción con sus palabras y esta última versión se transcribió y fue la que tenían que memorizar. Este proceso duró tres meses pero fue muy importante para determinar el ritmo y la cadencia de las actuaciones, las pausas y la ritualidad de ciertas palabras (ver Alfaro 192-193).

La decisión de rodar la película en kaq'chikel no sólo es coherente con el contexto social y la trama del filme, sino que, dándole voz a los indígenas en su propio idioma, focaliza la atención sobre ellos. En otras palabras, los que están al margen de la sociedad se convierten en protagonistas de la escena. Esto determina que en el sistema de difusión cinematográfica internacional los kaq'chikeles –y por extensión todas las poblaciones autóctonas de Guatemala– lleguen a ser representativos de un país cuya clase dominante ni siquiera los trata como ciudadanos. Esta falta de reconocimiento social y el paternalismo que caracteriza el trato entre ladinos e indígenas se ve claramente en las dos escenas clave de la película, es decir, en el hospital y en la comisaría. El plurilingüismo, promocionado a nivel oficial por las leyes e instituciones del país, en la práctica no existe o está limitado por intereses personales o racismo, como ejemplifica el modelo negativo de mediador cultural del capataz-intérprete en el filme. Sin embargo, en esta figura está la clave del cambio que les permitirá a los indígenas ver reconocidos sus derechos: el poder está en manos de quien domina tanto uno o más idiomas indígenas como el castellano, como bien destaca Liano (ver 62). De hecho, la realización misma de los subtítulos en español solo ha sido posible gracias a la mediación de kaq'chikeles bilingües y es gracias a ellos que el mundo entero ha podido disfrutar de la película. De parte del director Jayro Bustamante, ladino que no domina el kaq'chikel, es un acto de absoluta confianza, que transmite un mensaje positivo de cómo las múltiples culturas que configuran el país pueden construir juntas un camino común hacia la comprensión y el respeto mutuos.

Mostrar la película en lengua kaq'chikel en los circuitos internacionales y luchar para que no se doble ha dejado claro que Guatemala es un país plurilingüe y pluricultural y ha colocado en una posición secundaria, aunque quizás solo por el tiempo que dura la película, a la que el sistema cultural dominante considera, de hecho, la única lengua oficial del país. *Ixcanul* también ha dejado claro que el bilingüismo es una prerrogativa exclusiva de los indígenas. Son ellos los mediadores lingüísticos y culturales que el país tanto necesita. Si Mahoma no va al volcán, es el volcán el que va hacia Mahoma.

<sup>4</sup> Jayro Bustamante nació en 1977 y estudió ciencias de la comunicación en la Universidad San Carlos de Guatemala. Se formó como cineasta en el *Conservatoire Libre du Cinéma Français* en París y como guionista en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma.

## Obras citadas

- Alfaro Córdoba, Amanda. "Can María Speak?: Interpreting *Ixcánul/Volcano* (2015) from a Decolonial Perspective". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15.2 (2018): 187-202. Web.
- Arias, Arturo. "Identidad/Literariedad: marginalidad y postmodernidad en Centroamérica". *Kipus. Revista andina de letras* 4 (1995-1996) 33-49. Impreso.
- Arias, Arturo. "Entre mayas y letrados: emergencia de la memoria indígena en la Guatemala de posguerra". *Memoria y ciudadanía*. Eds. Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk. Santiago de Chile: Cuartopropio, 2008. 65-90. Impreso.
- Cineuropa. "Jayro Bustamante, director. Entrevista". *Cineuropa* febrero 2015. Web.
- Cortés, María Lourdes. "Centroamérica en celuloide. Mirada a un cine oculto". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 13 (2006): 1-16. Web.
- Cortés, María Lourdes. "Filmmaking in Central America: An Overview". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15.2 (2018): 143-161. Web.
- Cortés, María Lourdes. "Las representaciones colectivas presentes en el cine centroamericano del siglo XXI (2000-2016)". 1-31. Web.
- Cortéz, Beatriz, y Alexandra Ortiz Wallner. "Producciones audiovisuales en Centroamérica. Introducción". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 13 (2006): 1-8. Web.
- Craveri, Michela. "La literatura maya hoy y la construcción de las identidades. Procesos constantes de afirmación y de revitalización". *Revista de literaturas populares* XI. 2 (2011): 392-409. Web.
- Craveri, Michela. "Movimientos indígenas y culturalización maya". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 27-28 (2014): 1-17. Web.
- Distancia*. Dir. Sergio Ramírez. Producciones Concepción, 2010.
- Donde acaban los caminos*. Dir. Carlos García Agraz. Full Moon Angel Cine Independiente, 2004.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory". *Poetics Today* 11.1 (1990): 9-26. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. "Teoría de los polistemas". Trad. Ricardo Bermúdez Otero. 1-21. Web.
- García, José Luis. "Ixcánul, de Jayro Bustamante; los maltratos en la mujer indígena". *Mosaico del cine latinoamericano*. 9 de febrero 2015. Web.
- González de Canales, Julia. "Marginalidad cinematográfica: Centroamérica y la obra de Julio Hernández Cordón". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 32 (2016): 1-12. Web.
- Ixcán*. Dir. Henrique Goldman. Mango Films, 1998.
- Ixcánul*. Dir. Jayro Bustamante. Tu va voir/La casa de Producción, 2015.
- I'xoq/Mujer*. Dir. Manuel Felipe Pérez. Producción independiente, 2006.
- La casa más grande del mundo*. Dir. Ana Virginia Bojórquez y Lucía Carreras. Prisma Cine/Filmadora Producciones, 2015.
- Ley de idiomas nacionales. Decreto número 19-2003. *Diario de Centroamérica. Órgano oficial de la República de Guatemala* CCLXXI.75 (26 de mayo 2003): 1-3. Web.
- Liano, Dante. "De *Distancia* a *Ixcánul*: la función vicaria del cine en la época contemporánea". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 35 (2017): 50-65. Web.

- Moreno, Jaime. "Ixcanul está en casa". *El Periódico* 24 de agosto 2015. Web.
- Planas, Enrique. "Jayro Bustamante: entrevista al director de la cinta *Ixcanul*". *El Comercio* 14 de agosto 2015. Web.
- Polvo*. Dir. Julio Hernández Cordón. Melandrosa Films, 2012.
- Qak'aslemal (Nuestra existencia)*. Dir. Alejo Crisóstomo. Ceibita Films/GEO/Canal Antigua, 2007.
- Saravia, Gerardo y Patricia Wiese. "Jayro Bustamante. 'El guatemalteco no quiere verse representado por indios'". *Revista Ideele* 254 (2015): s.p. Web.
- Serrano Echeverría, Julio. "El cine, el país o la suma de algunas de sus partes". *Plaza pública* 27 de agosto 2015. Web.
- Úraga. *una historia garífuna*. Dir. Ana Carlos y Guillermo Escalón. Fundación Soros Guatemala, 2002.