

2018

## Contribuciones cinematográficas al diálogo necesario para la reconstrucción de Guatemala: Gasolina, Las marimbas del infierno y Polvo de Julio Hernández Cordón

Laura Reyes  
*Bowling Green State University*

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Reyes, Laura (2018) "Contribuciones cinematográficas al diálogo necesario para la reconstrucción de Guatemala: Gasolina, Las marimbas del infierno y Polvo de Julio Hernández Cordón," *La BloGoteca de Babel*: Número 7 , Article 5.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol7/iss1/5>

This Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

**Contribuciones cinematográficas al diálogo necesario para la reconstrucción de Guatemala: *Gasolina, Las marimbas del infierno* y *Polvo* de Julio Hernández Cordón**

Laura Reyes<sup>1</sup>

En enero de 1996 se firmaron los Acuerdos de Paz, un acto que puso a fin la guerra civil que duró 36 años en Guatemala (Martínez Turcios 54). Poco después se hizo evidente que la paz tan anhelada no era más que una palabra porque los niveles de violencia no solamente no bajaron, sino que Guatemala experimentaba (y experimenta todavía) niveles de violencia bastante similares a los años de la guerra (Garzón 126). Muchas veces la “paz” es definida por lo negativo, como la ausencia del conflicto armado, en este caso el conflicto perpetrado por el gobierno guatemalteco. Cuando se define a la paz de esta manera, resulta fácil decir que en Guatemala existe paz y entonces mucha gente no se preocupa de manera seria por la realidad actual que es bastante violenta (125). En la Guatemala de la posguerra, es necesario optar por una definición más amplia de la paz, como la que sugieren Curle y Galtung, quienes definen la paz “como la presencia de ‘condiciones y circunstancias deseadas’ o de ‘justicia social, armonía, satisfacción de las necesidades básicas . . . diálogo, solidaridad, integración y equidad’” (Curle y Galtung ctd. en Garzón 125). Cuando se define la paz de esta manera y se la compara con la realidad actual de Guatemala, queda claro que aún, veinte años después de firmar los Acuerdos de Paz, no se ha logrado la paz en Guatemala. Es importante tener una definición clara de la paz para poder examinar la situación de la violencia actual en el país y tener en cuenta las heridas de la guerra civil que todavía tienen un impacto fuerte

---

<sup>1</sup> Laura Reyes se graduó de BGSU con una maestría en español en 2017. Actualmente es profesora de español en Bowling Green Middle School. Sus intereses académicos incluyen los trabajos de la memoria en la literatura y el cine y las conexiones con la realidad actual de las sociedades posguerra de América Latina.

sobre la sociedad guatemalteca y a veces impiden el diálogo necesario para establecer el país de paz que la gente busca.

Una parte interesante de esta definición más amplia de la paz es el enfoque en “la presencia de . . . diálogo” ( 125). En su ensayo “Narrativas de la memoria en Centroamérica: Entre política, historia y ficción”, Werner Mackenbach habla sobre la necesidad de la “articulación, publicación y divulgación” de la lucha por el derecho a la memoria, “para poder pensar y construir un futuro de convivencia” de las sociedades en Centro América (Mackenbach 231). Según Mackenbach, “las prácticas narrativas” de las artes ocupan “un lugar estratégico” en esta lucha, “porque es obvio que una memoria colectiva, pública es imposible sin un relato, una narración fijada que pueda ser transmitida y comunicada” (231). Aunque Mackenbach señala que varias artes contribuyen a esta narración de la lucha para la memoria en contra del olvido, él dice que la escritura ha tenido “un papel privilegiado” (231). Aunque la escritura haya tenido un lugar privilegiado, no significa que las otras artes, como el cine, no puedan ofrecer nada al diálogo. Al contrario, como se va a ver a través de este ensayo, el cine puede hacer contribuciones muy importantes al diálogo que lucha por la memoria y ayuda a abrir un camino hacia la paz en la Guatemala de la posguerra.

Una persona que sí habla sobre la importancia del cine, en particular en esta lucha, es el director, autor y productor Uli Stelzner. En 2010, Nora Martínez, periodista del *Diario de Centroamérica*, hizo una entrevista con Stelzner, quién es también un colaborador en el proyecto *Memoria Visual* de Guatemala (Martínez 1). En la entrevista, Stelzner señala esta idea clave de crear un diálogo, y dice: “Guatemala no tiene un futuro si no se llega a un diálogo y el cine sirve para establecerlo” (3). Para Stelzner, la falta de diálogo resulta en la resignación de la sociedad al silencio sobre su pasado y de la misma manera sobre su presente, lo cual impide un camino hacia un futuro diferente (3). El cine puede contribuir a este diálogo y formar parte de lo que Diana

Taylor llama “the repertoire” de conocimiento y de memoria que no aparece en los archivos históricos oficiales, porque abre un espacio para ver reflejado un trauma pasado dentro de la realidad actual (Taylor ctd. en Hirsch 105). En las últimas dos décadas han surgido directores interesados en este trauma pasado y la realidad actual de Guatemala que contribuyen a este repertorio y al diálogo necesario para reflexionar y criticar la realidad de la violencia actual y sus conexiones con los traumas de la guerra civil. Uno de estos cineastas es Julio Hernández Cordón, quien a través de sus tres películas *Gasolina* (2008), *Las marimbas del infierno* (2010) y *Polvo* (2012) hace una contribución importante al repertorio de la memoria y al diálogo necesario sobre la falta de paz en la Guatemala de posguerra. A través de un estilo influido por el neorrealismo, Hernández Cordón desarrolla personajes que experimentan la violencia en lo cotidiano y así abre un espacio al diálogo sobre la realidad de esta violencia actual, enfocándose en temas como las maras, la impunidad y el trauma como factores influyentes en la Guatemala de la posguerra.

### **Situación histórica**

Para poder entender bien las influencias en el trabajo de Hernández Cordón, es esencial tener en cuenta la situación histórica de Guatemala desde el año 1960. Hay varios nombres para el periodo de 1960-1996: guerra civil, conflicto armado o *La Violencia*, entre otros ( Jiménez Mayo 207). A lo largo de este ensayo se utiliza la frase guerra civil. Durante la guerra civil murieron más de 200.000 personas y por los menos 50.000 de ellas fueron desaparecidas por el gobierno (Martínez Turcios 55). De todas las masacres de esos años, la Comisión de Esclarecimiento Histórico de Naciones Unidas (CEH) demuestra que alrededor de 98% de los crímenes fueron cometidos por el ejército, los comisionados y las patrullas de autodefensa civil (PAC), todos dirigidos por el Estado de Guatemala (57). A través de tácticas horribles como las desapariciones, las violaciones, la estrategia de tierra arrasada y muchas más, el gobierno diezmó a cientos de

comunidades, la mayoría comunidades indígenas (Stuesse 658). El año más brutal y represivo fue entre 1982-1983, cuando el comandante militar José Efraín Ríos Montt gobernó Guatemala y organizó la matanza de unas 1.771 personas mayas del grupo Ixil; desplazó así alrededor de 29.000 personas y utilizó la tortura y las violaciones sexuales para crear un ambiente de miedo y terror en el país (658). Como dice la antropóloga Elizabeth Oglesby, esta fue una “war of extermination against the Ixils” (660).

En el año 1998, la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala publicó su informe “Nunca Más” del Proyecto de la Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI) (Martínez Turcios 54). Es un buen ejemplo de un documento de historia “oficial” que contribuye al diálogo necesario para la reconstrucción de la memoria de Guatemala. En las palabras del Monseñor Juan Gerardi, el informe abrió el espacio al diálogo sobre las atrocidades de la guerra civil para “contribuir a la construcción de un país distinto” (54). El REMHI destaca miles de sucesos de la guerra civil y también se enfoca en cómo las estrategias del ejército y el gobierno crearon un ambiente de miedo y terror en el país durante los años de la guerra civil. El ejército empleaba diversas estrategias como la represión sobre líderes de ciertas organizaciones, el hostigamiento familiar y comunitario, las torturas públicas y la exposición de cadáveres mutilados por la tortura, entre otras (s.p.). Un entrevistado en el caso 3031 dice: “Le habían sacado la lengua...tenía hoyos por donde quiera...Lo dejaron irreconocible” (s.p.). Otro caso, el 2267, describe con claridad el ambiente de terror que plagaba el país en los años 1980-1983: El temor era muy grande en esos días, se tuvo que sacar algunos turnos de patrulla pero con mucho miedo...Allí sí que uno se hallaba con mucho temor...Desde ese momento se empezó a sentir que ya no se iba a poder vivir en ese lugar” (s.p.). Gracias al Informe REMHI se abrió un importante espacio para dialogar sobre la realidad guatemalteca durante la guerra civil y así se hicieron

conexiones entre la guerra civil o *la violencia* (de antes) y la violencia actual. Es una contribución muy importante al archivo histórico oficial de memoria en Guatemala, como son los Acuerdos de Paz de 1996 también.

Después de un largo proceso de negociaciones entre el gobierno guatemalteco y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (UNRG), dirigido por las Naciones Unidas, lograron firmar los Acuerdos de Paz en enero de 1996 (Jiménez Mayo 211). Como dice Eduardo Jiménez Mayo, los Acuerdos de Paz de 1996 son casi “ideales” e identifica lo que llama un “fatal flaw” en los Acuerdos de Paz y sostiene que este documento “pleased all readers but compelled and empowered none” (211). Jiménez apoya su crítica con la realidad de que, a pesar de que la guerra oficialmente terminó con la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, el país todavía experimenta altos niveles de violencia, a veces hasta peores que durante los años de la guerra (207). Según Jiménez, el acto de firmar los Acuerdos de Paz en 1996 no bastó para poner fin a la violencia en Guatemala cuando se declaró la paz. Es importante notar que, aunque los Acuerdos de Paz de 1996 y el REMHI en 1998 son documentos clave para la reconstrucción de la memoria y la lucha contra el olvido que describe Warner Mackenbach, se necesitan todavía más contribuciones al diálogo necesario para la sobrevivencia de Guatemala, que señalan Stelzner y Taylor en su descripción del repertorio no oficial (Hirsch 105). La sociedad necesita más que los documentos oficiales para que la gente se vea conectada y se sienta empoderada en confrontar las heridas de su trauma y la situación actual de violencia. Es aquí donde las artes, como el cine de Julio Hernández Cordón, juegan un papel clave en el diálogo que promueve la memoria y lucha contra el olvido; un diálogo que hace conexiones entre el trauma del pasado y la violencia de hoy y que promueve un examen crítico de la realidad de la posguerra e inspira un cambio que los documentos oficiales, como los Acuerdos de Paz de 1996 y el REMHI, no pueden hacer por sí solos. Los filmes *Gasolina*, *Las*

*marimbas del infierno* y *Polvo* forman parte del repertorio que describe Taylor y contribuyen de maneras únicas al diálogo para la reconstrucción de una Guatemala en la época posguerra.

### **El cine de Julio Hernández Cordón**

Julio Hernández Cordón nació en Carolina del Norte, Estados Unidos, en el año 1975 y tiene triple nacionalidad (estadounidense, mexicano y guatemalteco) gracias a su padre de descendencia mexicana y su madre guatemalteca. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Rafael Landívar (URL) en Guatemala y trabajó en el diario *El Periódico* por un tiempo. Luego, estudió el Curso General de Realización Cinematográfica en el Centro de Capacitación Cinematográfica en México. Ahora es director y guionista, y emplea un estilo de cine que él describe como “cine de autor”, que es una mezcla del neorrealismo y un estilo documental (“Julio”). Él clasifica sus largometrajes así porque hace sus propios guiones y por eso se puede identificar al autor dentro de las películas por varios rasgos típicos de sus obras, y también porque invitan a la reflexión y a la crítica de la sociedad, como muchas películas neorrealistas. Las películas *Gasolina*, *Las marimbas del infierno* y *Polvo* son excelentes ejemplos de este estilo que utiliza Hernández Cordón, porque aunque han ganado varios premios en festivales, también existen críticas negativas de ellas que muestran un mal entendimiento de sus propósitos y su contenido. En cuanto a los premios, *Gasolina* ganó el Premio de la Confederación Internacional de Cine, Arte y Ensayo en San Sebastián en 2007, el Premio Casa de América en 2007 y el premio a Mejor Película de Centroamérica en el Festival Ícaro en el 2008, entre otros. *Las marimbas del infierno* ganó el Premio del Jurado y el Premio Ciputti en Torino Film Festival de 2010, Mejor Director y Mejor Película de Centroamérica del Festival Ícaro en 2010 y la Mejor Película

Mexicana del Festival Internacional de Cine de Morelia en 2010, entre otros. *Polvo* también ganó varios premios, entre ellos el Premio de Cinelatino en el 25 Encuentro de Toulouse (“Julio”).

Aun con tanto reconocimiento internacional de la calidad de estos films y de su contenido, las críticas negativas también abundan, algo que según Hernández Córdón es un rasgo importante de “cine de autor” (“Julio”). En 2012, en el *Daily Variety*, el crítico Jay Weissberg dice que *Polvo* contiene “tenuously connected scenes” y que sus “unfocused characters hold zero emotional weight” (Weissberg 39). Dice también que Córdón muestra una indiferencia hacia el público en la película y que las imágenes del indígena atado no conllevan mucho significado, algo que se explora más adelante en este ensayo (Weissberg 39). En una crítica negativa de *Gasolina*, la película que muchos describen como la ópera prima de Hernández Córdón, el crítico Mario Abner Colina dice que aunque fuera un proyecto muy ambicioso, “falló en la idea de la historia” (s.p.) o de la narrativa. En la búsqueda de críticas sobre la película *Las marimbas del infierno* no hallé casi ninguna, pero esto no quiere decir que no exista alguna. De todos modos, se puede ver que Hernández Córdón tiene razón en describir sus películas como “cine de autor”, porque un rasgo importante es que hay pocas personas que las entienden o que les agradan. Es importante explorar con más detalle las conexiones entre “cine de autor” y el estilo de neorrealismo para poder entender mejor cómo las películas de Hernández Córdón se relacionan con la situación histórica de violencia y cómo promueven la crítica y la reflexión sobre la violencia que continúa hoy día en la Guatemala de la posguerra.

### **El cine de Hernández Córdón: rasgos neorrealistas**

Es importante notar que aunque Hernández Córdón define a su cine como “cine de autor” y no como “neorrealista” hay bastantes conexiones entre estas tres películas y el neorrealismo. El



neorrealismo se desarrolló en Italia durante la Segunda Guerra Mundial y se enfoca en la reflexión sobre las realidades sociales, algo que un gran proponente de neorrealismo, Roberto Rossellini, vio como un proceso que provocaba “pushing the limits of documentary” (Rossellini ctd. en Ruberto 2). El neorrealismo tuvo un impacto en el movimiento del Tercer Cine que empezó en los 60 en Argentina con los teóricos Fernando Solanas y Octavio Getino, a veces llamado un “cine de subversión” (Ruberto 12). El estilo del Tercer Cine llevó el neorrealismo a otro nivel en el uso del cine como una herramienta para una crítica social más activa y fuerte (4). Aunque Hernández Cordón filmó sus películas después del auge del Tercer Cine y mucho después del comienzo del neorrealismo, *Gasolina*, *Las marimbas del infierno* y *Polvo* tienen rasgos neorrealistas y también abren un espacio al diálogo que promueve la conciencia social sobre la violencia actual en Guatemala. El cine de Hernández Cordón forma parte de un movimiento que se llama Nuevo Cine Centroamericano (NCAC por sus siglas en inglés) que empezó a crecer rápidamente en el año 2000 (Durón 3). El NCAC sigue la tradición de emplear un estilo neorrealista y sus películas se definen por sus temas, sobre todo las relaciones familiares y el trauma de la posguerra; también se identifican por un estilo que filma en lugares naturales y emplea actores no profesionales (3).

Los rasgos del neorrealismo en las tres películas de Hernández Cordón son: “location shooting, unobtrusive editing, natural lighting, use of contemporary, true-to-life subjects, an uncontrived, open-ended plot, working-class protagonists, a nonprofessional cast, dialogue in the vernacular, and implied social criticism” (Ruberto 7). Todas usan actores no profesionales, y todos los personajes pertenecen a la clase baja o trabajadora, aunque hay algunos que alcanzan la clase media, específicamente los jóvenes de la película *Gasolina* (véase Contreras). Los personajes también son contemporáneos y representativos de varias realidades de la vida guatemalteca. Las tramas no tienen un final bien cerrado y terminan con incertidumbre sobre lo que les va a pasar a

los protagonistas. Todas las películas están ubicadas y filmadas en Guatemala y utilizan un estilo casi documental bastante simple. También aprovechan la luz natural, algo que causa que muchas escenas filmadas en la oscuridad resulten ser muy oscuras, como la escena final de *Gasolina* que se examinará más adelante. El rasgo del neorrealismo más importante que une a estas tres películas es su enfoque en promover el diálogo a través de un “implied social criticism” (Ruberto 7). La decisión de emplear un estilo neorrealista o del “cine de autor” hace que las películas de Julio Hernández Cordón puedan contribuir al repertorio no oficial de la memoria y al diálogo necesario para la reconstrucción más pacífica de Guatemala en la época posguerra.

Las tres películas critican la falta de paz en la Guatemala de posguerra porque demuestran varios aspectos de la violencia existente en la sociedad actual. Abordan temas influyentes que afectan a la sociedad guatemalteca hoy en día y proveen la oportunidad de dialogar sobre dichos temas y sus conexiones con la guerra civil. En *Gasolina* y *Las marimbas del infierno* se pone de relieve la realidad de la violencia, la delincuencia / las maras, la impunidad y la falta de oportunidades en la Guatemala de posguerra. *Polvo* también se enfoca en la impunidad y en la violencia, pero también incluye el tema importante del trauma y cómo afecta a los individuos y a las comunidades guatemaltecas hoy en día.

### ***Gasolina* (2008)**

La trama de *Gasolina* se enfoca en un periodo de 24 horas y muestra lo que pasa en este corto tiempo entre tres amigos adolescentes en la ciudad de Guatemala, Gerardo, Nano y Raymundo. Aunque la película tiene lugar en 2004 o después, tal como confirma la fecha que se ve en la placa de un carro al principio, hay varios momentos en los que el director señala de manera sutil la historia de la guerra civil. En la primera escena, Gerardo lleva pantalones de camuflaje

mientras roba la gasolina de un carro de su vecindario. También en su cuarto tiene juguetes de aviones de guerra, algo que llama la atención de cualquier público que sepa sobre la guerra civil en Guatemala. Los jóvenes de la película tienen entre 14 y 16 años, y si la acción tuvo lugar en 2004 o aun después, es posible que los califique como parte de la generación 1.5 que describe Susan Suleiman en el artículo de Marianne Hirsch, porque pueden ser de cierta manera “child survivor(s)” si nacieron antes de los Acuerdos de Paz de 1996 (Suleiman ctd. en Hirsch 119). Pero tal vez es más adecuado verlos como representativos de la “postgeneration as a whole” que describe Hoffman porque nunca relatan nada sobre sus experiencias o tienen necesidad de explorar el pasado conflictivo, como sería más probable entre miembros de la generación 1.5 o de la segunda generación que describe Hoffman (ctd. en Hirsch 114). Hernández Cordón no parece preocuparse tanto con esto, sino por la violencia latente en la sociedad guatemalteca que se refleja en la conducta de estos tres adolescentes.

Hay varias escenas violentas que pasan en estas 24 horas, muchas relacionadas con la falta de oportunidades para los jóvenes, algo que contribuye a la delincuencia. Los tres amigos roban la gasolina de carros de su vecindario para poder ir a pasear durante toda la noche. Parece ser una actividad normal para ellos, pero durante ese día específico ellos encuentran varias situaciones inesperadas que a cada paso se ponen más violentas. En la primera escena, un muchacho, Mario, tiene un arma de verdad sin balas y finge disparar a Gerardo cuando éste no hace lo que Mario quiere. En otra escena, la primera vez que aparecen Nano y Raymundo, están peleando y Nano le dice que le va a echar gasolina para ver si el otro es “marica” o no. Poco después, llega el padre de Nano y le pega a Raymundo por haber embarazado a su hija que tiene 14 años. Como señala Contreras, en todos estos ejemplos y varias otras veces en la película “se observa el nivel de desintegración familiar y violencia doméstica existente” en la sociedad de la posguerra (Contreras

4). Durante la guerra civil, alrededor del 75% de las víctimas fueron varones y eso contribuyó a una sociedad con muchas madres solteras en los años después de la guerra (Jiménez Mayo 209). También es interesante notar que hay muy pocos personajes femeninos en *Gasolina*, lo cual refleja una realidad de la violencia actual. Del 2001 hasta el 2006, más de 700 mujeres fueron secuestradas, torturadas, violadas y luego asesinadas solamente dentro de la capital (209). Así que la realidad de los jóvenes en *Gasolina* refleja la realidad de la violencia y la desintegración familiar existente en la Guatemala de la posguerra.

Según Contreras, la decisión de los tres adolescentes de robar gasolina para ir a pasear para “entretenir sus horas de ocio y hastío” parece ser resultado de la falta de oportunidades que tienen, lo cual contribuye a la delincuencia de ellos (Contreras 3). Aunque no forman parte de una mara oficial, son como una pandilla de delincuentes que andan donde quieren durante toda la noche. En la vida real, hay pocos programas de apoyo para los adolescentes guatemaltecos, y eso, junto con la desintegración familiar, resulta en tierra fértil para la formación de maras o pandillas de adolescentes (Hannes 2). En *Gasolina* la violencia que se produce a través de la delincuencia sigue a Nano, Raymundo y Gerardo. Aun en un lugar hecho para los jóvenes, una sala de juegos, siempre los espera la violencia. Al entrar en la sala de juegos, se ve que dice en la pared “quien dispara primero vive más” al lado de un dibujo de un muerto. Otra vez la violencia está siempre presente, tanto en el fondo como en la superficie de la vida. Se manifiesta esta violencia cuando por accidente los tres amigos cortan la luz de la sala de juegos y tienen que huir porque los otros adolescentes vienen a vengarse de ellos y gritan y le pegan al carro.

Una vez en el carro, después de robar gasolina o de escapar de una situación de violencia, Hernández Córdón utiliza el símbolo del avión para demostrar la esperanza que los amigos tienen para tener otra vida. Cuando van en el carro imaginan que vuelan dentro de un Airbus 330 sobre

la ciudad en rumbo a otro lugar. Según Contreras, estas escenas pueden representar “una metáfora del deseo de muchos guatemaltecos que quisieran escapar de la realidad de violencia...pero no pueden hacerlo” (4). La capa de superhéroe que lleva Nano durante la película parece ser otro símbolo de la inocencia, de querer aferrarse a la vida menos complicada de un niño, aunque ni el avión ni la capa de superhéroe los puede ayudar a escapar de la violencia y la desesperación de la Guatemala de la posguerra. Otro símbolo que utiliza el director para demostrar esta desesperanza es la oscuridad, que está presente en casi toda la película. Muchas de las escenas pasan de noche y como utilizan la luz natural en la filmación, la oscuridad puede causar “una sensación de claustrofobia, incomodidad y desesperación” (5). La condición de la respiración de Gerardo puede ser un símbolo también de esta misma sensación que describe Contreras. Parece desde el principio, que Gerardo tiene asma porque tiene que utilizar una máquina de respirar y la película termina con el sonido de su respiración áspera mientras toca una puerta y nadie le abre. Con la oscuridad y la dificultad que tiene Gerardo para respirar, Hernández Córdón crea la “sensación de claustrofobia, incomodidad y desesperación” que caracteriza a la Guatemala violenta de la posguerra (5). La realidad de vivir en este mundo de posguerra resulta ser demasiado difícil para los adolescentes y son como la gente que vivía durante la guerra civil, todos atrapados en un mundo violento que no les permite respirar.

Otro tema clave presente en *Gasolina* es la impunidad. La escena culminante de la película pasa de noche, mientras los amigos van en el carro e imaginan que vuelan otra vez en el Airbus 330. De repente chocan con un hombre indígena que andaba al lado de la carretera con una mujer. Mientras la mujer grita en kekchi, un lenguaje indígena, el público se da cuenta de que el hombre ha muerto (9). La violencia del momento es fuerte, pero pasa a otro nivel cuando Nano y Raymundo deciden sacar los contenedores de gasolina del baúl, la echan encima del hombre

muerto y luego lo prenden fuego. Cuando se da cuenta de lo que hacen, Gerardo huye en el carro pero no hace nada para prevenir las acciones de sus amigos. Poco después vuelve y los tres se van juntos y dejan atrás al muerto con la mujer. Esta escena es representativa de las atrocidades cometidas en contra de la gente indígena durante la guerra civil, y también de la impunidad que existe para los que cometieron estos crímenes, algo que es una realidad importante que impide la reconstrucción de un país más pacífico en esta época de la posguerra.

En Guatemala en 2008, “only about 1% of violent crimes [were] successfully prosecuted” (Benson 39). De los asesinatos en el país, solamente se juzga y castiga a uno de cada veinte (Contreras 6). Un ejemplo muy importante que demuestra la impunidad es el del General José Efraín Ríos Montt. Su condena por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la guerra civil fue anulada el 19 de mayo de 2013, gracias, en gran parte, a la impunidad rampante en Guatemala, que alcanza un 95% (Benson 39). Puede ser como resultado de vivir en una sociedad tan impune que los jóvenes en *Gasolina* reaccionan de una manera casi automática (menos Gerardo) en cubrir su responsabilidad de haber matado al señor indígena al prenderle fuego. La impunidad existe para estos tres jóvenes tal como existe hoy también para muchos que cometieron atrocidades durante la guerra civil y muchos que cometen crímenes violentos en la actualidad, tal como Ríos Montt. Con esta escena poderosa de *Gasolina*, Hernández Cordón dibuja claramente la conexión entre la impunidad de hoy con los eventos pasados de la guerra civil, y así critica este sistema corrupto. *Gasolina* es una importante contribución al repertorio no oficial de la memoria que promueve el diálogo a través de su crítica sobre la realidad de la violencia y la impunidad que impiden la reconstrucción de una Guatemala más pacífica en la época posguerra.

### ***Las marimbas del infierno (2010)***

Hay muchas correlaciones entre *Gasolina* y *Las marimbas del infierno*. Esta película también se enfoca en la realidad de tres personajes, aunque en ésta son adultos y no adolescentes. Los temas también son bastante similares, algo que demuestra otro rasgo del “cine de autor”. Esta película es la que tiene más rasgos claros de este estilo y del neorrealismo porque es muy parecida a un documental. También emplea actores no profesionales, está filmada de manera muy simple y tiene un final abierto. *Las marimbas del infierno* cuenta la historia de una fusión de personajes bien distintos, una de las combinaciones de personas que “se dan precisamente en la marginalidad” (Gordon 1). Alfonso Tunche toca la marimba para ganarse la vida y tiene problemas porque nadie lo quiere contratar y porque sufre de la extorsión de una mara. Entonces, como dice Alfonso “Escondo mi familia y escondo mi marimba”. Los otros dos personajes principales también sufren problemas en su vida cotidiana. Roberto González, “el Blacko” trabaja de día como doctor y también es músico de heavy metal en la banda “Los Guerreros del Metal” (1). Su problema es que debido a su apariencia de rockero nadie lo quiere como su doctor en la clínica. El tercer personaje es Chiquilín, un joven sin hogar que vive en una bodega y parece estar involucrado con las maras, o por lo menos fue secuestrado por una, y relata esta historia al principio de la película. Tiene problemas con la falta de recursos económicos y por el uso del pegamento como droga y forma de escapar de su realidad. Los tres se conocen a través de varias interacciones y deciden formar una banda de heavy metal que fusiona su sonido con la marimba.

Otra vez Hernández Cordón utiliza lo cotidiano de tres vidas contemporáneas para abrir un espacio de diálogo sobre los problemas que plagan la reconstrucción de Guatemala en la época de posguerra. La violencia, la delincuencia, las maras y la impunidad son los temas principales de esta película, al igual que se ve en *Gasolina*. No hay tantas escenas llamativas sobre la violencia de la guerra civil, pero hay una en que Chiquilín pega un póster en una pared sobre otro que habla

de una organización que busca justicia para los desaparecidos de la guerra civil (Durón 88). Es la única referencia directa a la violencia del pasado, y esa película se diferencia de las otras dos porque sus temas se enfocan más en “the effects linked to the political crisis” de Guatemala (88). Mientras *Gasolina* deja señas más llamativas de la guerra civil y *Polvo* refleja un trauma relacionado con la guerra civil, *Las marimbas del infierno* muestra la realidad afectada por la guerra civil y la violencia pasada que se sigue reproduciendo en la actualidad de formas distintas.

Hay pocas veces en las que los personajes principales cometen actos de violencia que se muestren en la pantalla, pero sí existen. Cuando los tres van a jugar al billar, el Blacko pelea con un hombre que no deja de molestarlos. En otra escena, después de que Chiquilín vende la querida marimba de Alfonso, éste lo busca y le pega mucho en la cara, por lo que Chiquilín tiene que ir después a comprar muchas curitas. A diferencia de *Gasolina*, la mayoría de la violencia en *Las marimbas del infierno* viene de afuera, por parte de las maras y por la incertidumbre de vivir en el margen de la sociedad, y eso influye de manera negativa en la realidad de Alfonso y Chiquilín más que todo. Aunque no se dice explícitamente que una mara extorsiona a Alfonso es muy probable porque manda a su familia a otro lugar y sale de su casa para que no lo puedan encontrar para robarle la marimba o hacerle algo peor. Sin trabajo y sin poder volver a su casa, Alfonso vive expuesto en la calle, como Chiquilín, a la violencia que viene con esa vida. Es una realidad de mucha gente guatemalteca: en el 2007, el Banco Mundial cifró que casi el 60% de los guatemaltecos viven en la pobreza y un 20% vive en la pobreza extrema (Benson 49). En *Las marimbas del infierno*, Hernández Cordón pone en la pantalla la difícil realidad de mucha gente de no poder apoyarse a sí misma ni a sus familias y de no poder vivir sin ser expuesta a la violencia de las maras.



A través de la presencia de la extorsión y de las maras, el director abre un espacio para dialogar sobre la presencia de tal violencia y de la impunidad en Guatemala, como hizo en *Gasolina* también. Queda claro que no hay nadie que pueda ayudar a Alfonso con su problema de extorsión; no busca solución con ninguna autoridad, ni con la policía. Es importante notar el crecimiento de la influencia y del poder de las maras y sus tácticas en la sociedad guatemalteca. Aunque no son los únicos responsables de la violencia de la posguerra, dice Benson que “the state no longer has a monopoly on coercive force. Violence has been...placed in the hands of private entities such as...urban gangs” (Benson 44). Hernández Cordón abre un espacio al diálogo sobre esta nueva violencia de la posguerra para que la gente empiece a ver cómo la lucha por la memoria se conecta con la lucha por los cambios esenciales para reducir y cambiar esta realidad actual de violencia. Como Benson señala en su artículo, es necesario dialogar sobre eso porque si la gente no lo hace, abre un espacio para que el estado pueda, otra vez, implementar más prácticas de “mano dura” que pueden “impede efforts to raise awareness about violent acts that are politically motivated, state-sanctioned, or systematic but that fall outside the scope of what counts as warfare” (50).

### ***Polvo (2012)***

La película *Polvo* aborda los temas de la violencia y la impunidad, pero añade algo distinto, los temas del trauma y de la justicia vigilante. El protagonista principal, Juan, es un hombre indígena que participa en un film documental que hacen dos personajes de la ciudad, Ignacio y Alejandra. Es interesante que el director haya decidido hacer una película dentro de una película. La presencia de Ignacio y Alejandra, en *Polvo*, puede ser una crítica o una exploración de preguntas sobre la ética de hacer documentales sobre personas afectadas directamente por la violencia de la guerra civil, especialmente sin darles el apoyo que necesitan para procesar su trauma. El hecho de

que Ignacio y Alejandra parecen ser ladinos hace un contraste con los indígenas como Juan y su madre, Delfina. Mientras los indígenas fueron las personas más afectadas durante la guerra civil, como se ve claramente en la película por los efectos psicossomáticos en el personaje de Juan, los ladinos en su mayoría no sufrieron de la misma manera. Es más, muchas veces los ladinos fueron las personas que tenían el poder y cometieron los actos inhumanos en contra de las comunidades indígenas, algo que se ve reflejado en *Gasolina* cuando los tres adolescentes atropellan y luego queman el cadáver del hombre indígena (Contreras 11).

Hernández Cordón señala esta diferencia de experiencias a través de Juan e Ignacio. Mientras Juan sufre un trauma ligado con la violencia de la guerra civil y la desaparición de su padre, Ignacio no sufre de la misma manera. Se puede decir que el “polvo” de la película es lo que queda de la guerra civil; una acumulación de cuerpos deteriorados, de recuerdos de violencia y de memorias que no se han explorado por años, cubiertos en “polvo”. Con esa idea de lo que puede representar el “polvo”, es interesante que la reacción de Ignacio a ese “polvo” del pasado sea que *a veces* se le hace difícil respirar. Para decirlo de otra manera, la violencia de la guerra civil solamente afecta a los *ladinos* de vez en cuando, por ejemplo cuando se ponen en contacto con ella y sus víctimas, pero no les afecta de manera traumática como sucede con las personas directamente afectadas por las tragedias de la guerra civil, como Juan y los demás indígenas. Otra vez Hernández Cordón muestra un rasgo de “cine de autor” con la repetición de los problemas de la respiración, porque Gerardo en *Gasolina* también sufre de problemas de asma, aunque su problema no está ligado tan claramente con la presencia del polvo.

El trauma de Juan se manifiesta, en la película, por los efectos psicossomáticos, como dolores de cabeza cuando va al pueblo, *flashbacks* de un hombre indígena, y un dolor interno tan profundo que hace que trate de suicidarse varias veces. Por ser un sobreviviente joven de la

violencia de la guerra civil, Juan forma parte de la generación 1.5 que define Suleiman ( ctd. en Hirsch 119) . No sabemos por cierto cuántos años tenía Juan cuando escapó con su madre, ni si recuerda propiamente o solamente recita la historia que ella le cuenta, pero sí se ve en Juan que “children of those directly affected by collective trauma inherit a horrific, unknown, and unknowable past that their parents were not meant to survive” (Hirsch 112). Juan vive diariamente con el trauma de este horroroso pasado que vivió su madre, Delfina, y también su padre, aunque éste no sobrevivió.

Según Diana Taylor, profesora de Estudios de Performance y Español en la Universidad de Nueva York, el performance de un trauma es una manera de aliviar dolores personales como los que experimenta Juan en *Polvo*. Dice ella que el trauma es “performatic” y que no se puede hablar del trauma sin el primer paso de “acting out in both the individual and the social body” (1675). Los múltiples intentos de Juan para suicidarse pueden ser una manifestación de su trauma por la pérdida de su padre y por haber vivido, por lo menos parte de su vida, durante la represión contra los pueblos indígenas en la guerra civil. Según Taylor, “traumatic memory” se expresa “viscerally, through bodily symptoms, reenactments, and repeats” (1675). En el carro con Ignacio y Alejandra, Juan dice que cuando va al pueblo siempre le dan dolores de cabeza, algo que puede ser manifestación física de su trauma. El hecho de que Juan trate de suicidarse tantas veces demuestra que el acto de vivir su trauma es algo repetido, casi incontrolable para él. Tampoco puede expresar su trauma en palabras. Aunque cuenta a Ignacio y Alejandra su historia del escape del ejército , no puede expresar sus sentimientos cuando ve la foto de su padre, ni puede contestarle a Ignacio cuando le pregunta sobre sus intentos de suicidio y por qué lo hace. Dicen Van der Kolk y Van der Hart en el artículo de Diana Taylor que esta es otra característica de la memoria traumática, de no poder organizar ni expresar un trauma a nivel lingüístico, y que “this failure to

arrange the memory in words and symbols leaves it to be organized on a somatosensory or iconic level: as somatic sensations, behavior reenactments, nightmares and flashbacks” (1675). La reaparición del indígena en la selva es un buen ejemplo del “somatosensory or iconic level” que menciona Taylor. Aparece tres veces en *Polvo*: primero cuando Juan intenta suicidarse al principio de la película; segundo cuando Juan ve a los antropólogos forenses limpiar una calavera en una fosa; y por última vez, después de que Juan por fin ve una foto verdadera de su padre. Así que la aparición del hombre indígena puede ser la representación de un flashback o una pesadilla de Juan, una imagen de su padre tal vez, siempre aparece en momentos inesperados, pero ligados con los disparadores de su “traumatic memory” (1675).

El performance del trauma de Juan se repite varias veces de manera individual, pero también hay momentos de performance del trauma colectivo del pueblo. Los actos de Juan de perseguir a Basilio y matar a su hijo son las maneras en las que Juan trata de aliviar el peso de su trauma, que no sabe expresar de otra manera mas que utilizando la violencia en contra de ellos. El performance del trauma individual de Juan se transforma en un performance colectivo de la comunidad indígena cuando destruyen el bus de Basilio con su hijo muerto adentro. Juan hace un performance de su trauma cuando mata al hijo de Basilio y luego incluye a toda la comunidad cuando los llama con gritos de “¡ladrón, hay un ladrón!”. El pueblo responde, viene y ataca violentamente al bus y al supuesto “ladrón”. Todos tienen un trauma de comunidad que también necesita ser explorado, y en esa escena hacen un performance de su trauma compartido, porque solamente cabe una reacción violenta en contra de alguien que les quiere causar daño. Este tipo de performance es una manera de expresar el trauma de la violencia de la guerra civil cuando los pueblos indígenas no tenían un remedio para luchar en contra del gobierno tan represivo que los masacraba. Como dice Taylor, “the wider impact of criminal politics on society as a whole remains

unexplored” y “most responses...focus on individual victims almost to the exclusion of family and the broader community” (1675). Esta escena de *Polvo* es representativa de la necesidad que existe todavía en muchas comunidades guatemaltecas por explorar su trauma colectivo y hacer un proceso de reconciliación, algo que Taylor también señala que es bastante difícil programar y planear por falta de apoyo de los gobiernos (1675).

Según Angelina Snodgrass Godoy, la justicia vigilante hace borrosa “the distinctions between victim and victimizer, popular mobilization and mob rule” (ctd. en Benson 49). Juan quería atacar al hijo de Basilio como forma de castigarlo por la traición que le hizo a su padre, y entonces Juan, quien era víctima de una violencia pasada, se convierte en un victimario de Basilio y su hijo. En los pueblos rurales como el pueblo de Juan y Delfina, la gente indígena experimentaba niveles altísimos de violencia por parte del gobierno, y entonces se puede entender por qué muchos hasta hoy no tienen confianza en las autoridades guatemaltecas y deciden tomar la justicia en sus propias manos. Pero no lo hacen sólo por la desconfianza. Como dice Godoy, este tipo de justicia también es una “manifestation of the embodied trauma that has become collective experience in many communities” (ctd. en Benson 49). En los cinco años después de firmar los Acuerdos de Paz, de 1996 hasta 2001, las Naciones Unidas documentaron casi 500 linchamientos en Guatemala (49). Godoy argumenta que es de suma importancia entender cómo la justicia vigilante tan violenta está relacionada con el terrorismo de Estado de la guerra civil en Guatemala. Godoy dice que la guerra civil “cause[d] a type of social trauma that is more than the sum of the individual traumas suffered” y por eso la gente expresa el trauma o hace un performance del trauma de manera colectiva (ctd. en Benson 49). Hernández Cordón, a través de estos performances de trauma en *Polvo*, abre un espacio para dialogar sobre los efectos individuales y comunitarios del trauma

heredado o vivido durante la guerra civil, y también sobre este tipo de justicia vigilante que ocurre hoy día en la Guatemala de posguerra.

## **Conclusiones**

La lucha por la memoria, en contra del olvido, es esencial para la reconstrucción de la Guatemala de la posguerra si todavía se anhela buscar la “paz” completa que se quería construir cuando firmaron los Acuerdos de Paz en 1996. Una parte esencial de esta lucha por la memoria es el diálogo, y el cine de Julio Hernández Cordón es una contribución importante al ambiente de diálogo sobre las heridas y la violencia de la guerra civil y la “nueva” violencia de la posguerra. Con su uso del neorrealismo y del “cine de autor”, Hernández Cordón provoca fuertes reacciones y disgustos en su público y sus críticos, ayudando así a crear una consciencia social en la gente que entiende la situación histórica de Guatemala y la situación actual y quieren participar en la lucha por la memoria también. Entender mejor la realidad guatemalteca ayuda al espectador a ir más allá de las escenas oscuras y borrosas, de las “disconnected scenes” y “unfocused characters” que algunos ven (Weissberg 39). Un conocimiento de esa realidad hace que los temas de la violencia, las maras, la impunidad y el trauma se vean claramente reflejados en las películas *Gasolina*, *Las marimbas del infierno* y *Polvo* y en vez de criticar a Hernández Cordón por su estilo, se puede notar que es esta ambigüedad del neorrealismo y del “cine de autor” la que nos invita a reflexionar y a preguntarnos sobre los símbolos, los personajes y los temas y lo que pueden significar para este diálogo de la memoria tan necesario para la reconstrucción positiva y más pacífica de la Guatemala de la posguerra.

### Obras citadas

- Abner Colina, Mario. "Refleja el hastío de la juventud latinoamericana". *Reforma*. 9 jul. 2010. Sección Gente: 8. Consultado el 22 abr. 2016. Web.
- Benson, Peter, Edward F. Fischer y Kedron Thomas. "Resocializing Suffering: Neoliberalism, Accusation, and the Sociopolitical Context of Guatemala's New Violence". *Latin American Perspectives* 35.5 (2008): 38-58. Consultado el 25 abr. 2016. Web.
- Contreras, Ana Yolanda. "Violencia y racismo en Guatemala desde la perspectiva fílmica de *Gasolina*, primer largometraje de Julio Hernández Cordón". *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 29-30. (2014): 1-15. Consultado el 1 abr. 2016. Web.
- Durón, Hispano. "New Central American Cinema (2001-2010)". Tesis. University of Kansas, 2014. Consultado el 22 de abr. 2016. Web.
- Garzón, Juan Carlos. "Las limitaciones de la paz". *Revista de Estudios Sociales* 15 (2003): 125-132. Consultado el 22 abr. 2016. Web.
- Gasolina*. Dir. Julio Hernández Cordón. Melindrosa Films, 2008. DVD.
- Gordon, José. "EL CUADERNO VERDE / Las marimbas del infierno". *Reforma*. 29 oct 2010. Cultura: 32-33. Consultado el 25 abr. 2016. Web
- Hannes, Warnecke. "Violence in Peace- Violencia en tiempos de Paz. Forms, Causes and Possibilities of Limitation of Violent Crime in Central America". *H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences* (2009): 1-6. Consultado el 25 abr. 2016. Web.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128. Consultado el 22 abr. 2016. Web.

Jiménez Mayo, Eduardo. "The Violence After 'La Violencia'..." *Alternative: An International Journal of Indigenous Peoples* 7.3 (2011): 207-219. Consultado el 3 mar. 2016. Web.

"Julio Hernández Cordon." *WikiGuate*. WikiGuate. 27 feb. 2015. Disponible en:

<<http://wikiguate.com/gt/julio-hernandez-cordon/>>. Consultado el 22 abr. 2016. Web.

*Las marimbas del infierno*. Dir. Julio Hernández Cordon. Melindrosa Films, 2010. DVD.

Mackenbach, Werner. "Narrativas de la memoria en Centroamérica: Entre política, historia y ficción". *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas: (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Ed. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner, y Verónica Ríos Quesada. Guatemala: F&G Editores, 2012. 231-57. Impreso.

Martínez, Nora. "Guatemala no tiene un futuro si no se establece un diálogo y el cine sirve para lograrlo". Entrevista con el cineasta Uli Stelzner". *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 22 (2011): 1-6. Consultado el 28 mar. 2016. Web.

Martínez Turcios, Luis Mario. "Construyendo la paz en Guatemala, el peso de la Memoria". *Tiempo De Paz* 102 (2011): 54-59. Consultado el 28 mar. 2016. Web.

*Polvo*. Dir. Julio Hernández Cordon. Melindrosa Films, 2012. DVD.

Ruberto, Laura E. y Kristi M. Wilson. *Italian Neorealism and Global Cinema*. Detroit: Wayne State UP, 2007. Impreso.

Taylor, Diana. "Trauma and Performance: Lessons from Latin America". *PMLA* 121.5 (2006): 1674-1677. Consultado el 26 abr. 2016. Web.

"Informe REMHI. Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica", Tomo I. Derechos humanos.net. Fundación Acción Pro Derechos Humanos. Disponible en:



<<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeREMHI-Tomo1.htm>>. Consultado el 22 abr.2016. Web.

Weissberg, Jay. "Dust". *Variety* 428.3 (2012): 39. Consultado el 22 abr. 2016. Web.