
VIOLENCIA Y HUMOR EN EL CINE DEL GUATEMALTECO CHOFO ESPINOSA

VIOLENCE AND HUMOR AT CINEMA OF GUATEMALTECO CHOFO ESPINOSA

Manuel Medina¹

Resumo: Este ensaio propõe que em *Prohibido robar rosas*, *Aquí me quedo* y *Pol: una aventura en la USAC* o diretor Rodolfo Espinosa vagueia pela tênue linha divisória que separa o limite do entretenimento, representando a violência bruta do perspectiva do humor de tais situações e estimulando uma reflexão sobre o aumento da criminalidade que atinge a Guatemala a partir de uma perspectiva diferente das obras que a tratam com a habitual seriedade com que são exibidos assassinatos, sequestros e roubos. Ele o consegue sem o peso das obras que a abordam com a costumeira seriedade com que são tratadas situações como sequestros e roubos. Utiliza-se um referencial teórico que combina o valor estético da representação da violência no cinema de Margaret Bruder e os de E. M. Dadlez e Steven Salaita em seu estudo da relação entre violência e humor.

Palavras-chave: violência; humor; filme; Rodolfo Espinosa; cinema guatemalteco.

Abstract: This essay poses that in *Prohibido robar rosas* (2008), *Aquí me quedo* (2010) y *Pol: una aventura en la USAC* (2014) the director Rodolfo Espinosa wanders the tenuous dividing line that separates the limit of entertaining representing crude violence from the perspective of the humor of such situations and stimulate a reflection on the rise in crime that affects Guatemala from a perspective that differs from the works that treat it with the usual seriousness with which murders, kidnappings and robberies are exhibited. He achieves it without the weight of the works that approach him with the usual seriousness with which situations such as kidnappings and robbery are treated. A theoretical framework is used that combines the aesthetic value of the representation of violence in the cinema Margaret Bruder and those of E. M. Dadlez and Steven Salaita in their study of the relationship between violence and humor.

Keywords: violence; humor; film; Rodolfo Espinosa; guatemalteco movie.

¹ Professor Titular da University of Louisville, Estados Unidos. E-mail: manuel.medina@louisville.edu.

En sí, el auge del cine guatemalteco se puede trazar a 1994, con el debut de *El silencio de Neto* de Luis Aguilar. El reconocimiento reciente en el ámbito global proviene de la recepción recibida por *Ixcánul (Volcán en quiché)* de Jayro Bustamante.² En el 2016, Guatemala la envió a la competencia al Óscar a la mejor película extranjera (premio conocido como “Mejor película internacional” desde 2020). La película acumuló un récord de 23 premios y 24 nominaciones en el círculo mayor de festivales de cine internacionales, tales como el Festival de Cine Internacional de Berlín (Ixcánul -2015 -Awards). En general, los filmes que se estrenan en el periodo que cubre estas dos películas muestran una variación en las estrategias narrativas seleccionadas para armar las historias presentadas pero la presentación de la disparidad social, corrupción, crimen incluyendo el tráfico y uso de la droga resaltan como denominadores comunes. El grupo guatemalteco Casa Comal, por ejemplo, ha producido *La bodega/The Warehouse* (2010), *V.I.P. Very Important Prisoners* (2007) *La casa de enfrente* (2004) entre otras. Estas tres películas, a menudo emplean el mismo elenco para ahondar en un proceso ideológico-estético de denunciar las condiciones reinantes en el país, en gran parte derivadas de la inequidad en la distribución de la riqueza latente desde la colonia. Desarrollan a personajes que sirven como estereotipos representativos de la población en general, pandilleros, políticos y ricos hombres de negocios corruptos que se han enriquecidos ilícitamente. *Cápsulas* (2011) dirigida por Verónica Riedel explora las consecuencias del tráfico de preservativos llenos de cocaína, en la vida de las traficantes y sus familiares cercanos. Sin embargo, la obra de dos directores, Rodolfo Espinosa conocido en el medio como “Chofó,” y Julio Hernández Cordón se destaca porque triunfan magistralmente al escenificar la violencia incorporando elementos humorísticos. Esta estrategia narrativa les permite abordar temas tratados por otros directores, tales como la falta de seguridad ciudadana, corrupción, secuestros, e inestabilidad colectiva, más efectivamente. *Las marimbas del infierno* (2010) de Julio Hernández Cordón esconde una sub-historia de violencia detrás de la entretenida historia de Don Alfonso, un músico folclórico que interpreta la marimba y que para sobrevivir debe unirse a uno de los pioneros de *heavy metal* y formar la primera banda de “metal/marimba” de la historia. El presente ensayo se intercala en la conversación cultural generada en el cine guatemalteco al estudiar la obra de Rodolfo Espinosa, distribuida a través de su compañía Me Llega Films. Se propone que en *Prohibido robar rosas* (2008), *Aquí me quedo* (2010) y *Pol: una aventura en la USAC* (2014) el director deambula la tenue línea divisoria que separa el límite de divertir representando la cruda violencia desde la perspectiva del humor de tales situaciones y estimular una reflexión sobre el auge de crimen que afecta a Guatemala desde una perspectiva que difiere de las obras que la tratan con la acostumbrada seriedad con que se exhiben asesinatos, secuestros y robos. El marco teórico de este análisis incorpora los enunciados de Margaret Bruder sobre la violencia expuesta en la producción cultural y la de E. M. Dadlez en su estudio de la relación entre la violencia y el humor (BRUDER, 1998; DADLEZ, 2011).

Rodolfo Espinosa se sirve del humor como elemento primordial para entregar a la audiencia películas que le permitan usar las situaciones graciosas en las que se involucran

2 Expreso mi enorme gratitud a Emmanuelle Sinardet, de la Université Paris Nanterre, por su generosidad en leer un borrador inicial de este artículo. Sus acertados comentarios han mejorado extensamente mi presentación y concepción de las ideas expresadas aquí. Asimismo, aclaro que los errores en el proceso de la argumentación y análisis restantes en este texto me pertenece a mí por completo.

los personajes para meditar sobre la condición del país. Rodolfo Espinosa opera dentro del contexto social plagado de violencia que afecta a los guatemaltecos. En 1996, culminó la sangrienta guerra civil iniciada en 1960 responsable de un saldo de víctimas tildado como un genocidio cuyas cifras oficiales recién se empiezan a revelar (BELTRÁN; PAN-NER, 2010). El Acuerdo de Paz no ha representado el fin a la violencia y la cifra de asesinatos ha crecido aún más desde que se la firmara. Dependiendo de la fuente y la manera de presentar la información el saldo trágico entre la sociedad resulta abrumador: fluctúa entre dieciocho y veinte dos muertos por día ó un muerto cada 90 minutos. En el 2013, el entonces presidente de turno Otto Pérez Molina informó el inicio de una “nueva era” para el país anunciando que el número de asesinatos había descendido a treinta y cuatro por cada 100.000 habitantes. En aquel momento tal estadística efectivamente representó un avance en cuanto al costo social de la violencia: “Security, the most acute problem, has been slowly improving. Last year saw 34 murders per 100,000 people, nearly a tenth fewer than in 2011 and almost a quarter down on 2009, the worst recent year” (Guatemala: Edging back from the brink, 2013). Comparado con el 2011, la cantidad constituyó una reducción del diez por ciento o una rebaja de casi el 25 por ciento al relacionarlo con el peor año en las últimas fechas, el 2009. No obstante, las constantes destituciones de presidentes expulsados del poder acusados de corrupción han impedido continuidad en mejoras al problema de seguridad ciudadana o el desarrollo de programas sociales que de manera efectiva promuevan desarrollo y progreso. Guatemala continúa apareciendo en la lista de los 10-25 más peligrosos del mundo debido al número de asesinatos, secuestros, sobornos y corrupción a todos los niveles de las fuerzas del control del orden y del gobierno. La lista de crímenes responsables por la horrenda situación de Guatemala incluye actividad del narco-tráfico, violencia relacionada con las pandillas (*gangs*), el alto índice de posesión armas de parte de la población y sobre todo la incapacidad de la policía de detener a los culpables de delitos que operan en práctica impunidad (Guatemala 2018 Crime & Safety Report, 2017).

Espinosa disimula su crítica al estado del país detrás de la comicidad de las secuencias y sutilmente atrapa al espectador en su proyecto de generar una discusión sobre cómo tanto lidiar con la inestabilidad social y económica en que se desenvuelven sus co-ciudadanos. Katia Lara explica tal cometido en un nota sobre *Aquí me quedo* (2010):

El filme es el resultado fresco de un camino recorrido con pasión por un director sincero e incansable. Rodolfo, conocido en el medio como Chofó, escribió y dirigió en 2002 su primer cortometraje, *Evolución Gupi*, y desde entonces no ha parado de rodar y no ha desistido en su afán de comentar con ingenio y humor el sentir de su generación que vive las consecuencias de la guerra en Guatemala (LARA, 2011).

En *Aquí me quedo* se emplea la historia de un secuestro, hecho delictivo muy común en el país en la época que se rueda la película. Toma lugar en Quetzaltenango, identificada por los moradores como ‘Xela’ nombre derivado del nombre maya k’iche’original, Xelajú. Los dos personajes, tanto Paco, el secuestrado, como Willy, el secuestrador, llegan a convertirse en víctima y criminal o criminal y víctima dependiendo de la perspectiva del

espectador. Los dos se conocen o se encuentran a consecuencia directa de escaparse de sus problemas domésticos. Paco viaja de la Ciudad de Guatemala a Quetzaltenango después de discutir con su esposa. Willy, habitante de Xela, apodado El Gordo, secuestra a Paco porque su esposa lo ha botado y no se le ocurre otra manera de lidiar con el golpe emocional. Willy le da a Paco un “tour/secuestro” de Xela y los dos pasan el día deambulando por la ciudad como una pareja dispar.

La historia de un secuestro desarrollada en *Aquí me quedo* evoca los argumentos de Margaret Bruder sobre el empleo de la violencia en el cine. Explica que los críticos se ubican en dos grupos: los que la atacan porque sugieren que incita a la audiencia a actuar con agresividad y los que la ven como elemento catártico que ayuda a calmar los impulsos sociales:

Historically critics tend to fall into two categories on the subject. Those critics who see film violence as style, as superficial and exploitative, argue that it leads us to a “desensitization to brutality” and thereby increases aggressiveness. Those who view it as content, as theme, claim it serves a “cathartic or dissipating effect..., providing acceptable outlets for anti-social impulses” (BRUDER, 1998, p. 12).

Margaret Bruder enfatiza su tesis al recalcar que debemos buscar más allá de la representación de la violencia en la pantalla o de violencia en sí para justificar la abundancia de películas que la exhiben. En su lugar, declara que debemos concentrarnos en las razones que guían a cierta sociedad a producir, interpretar y distribuir este tipo de obras. Estas lecturas de las causas que provocan la producción de películas que estilizan la violencia generalmente guían a mensajes de denuncia social.

La película filmada con una cámara de alta definición le permite al director captar primeros planos que muestran la belleza de la ciudad de Xela en todo su esplendor con el trasfondo de los volcanes que la hacen tan famosa y acogedora. Estos primeros planos en HD también le posibilitan al director mostrar la arquitectura neoclásica de la ciudad, los parques y las calles que emplea como trasfondo para la acción. Cinematográficamente, *Aquí me quedo* básicamente depende mayormente de planos completo, tomas de plano largo, tomas de plano medio, y tomas de primer plano para exhibir la historia. La técnica del empleo de planos medios, largos y primeros le ayudan al director a mostrar a los personajes como parte del entorno en la mayoría de las tomas. Los espectadores los observan actuando como parte del entorno, como si estuvieran filmando una cinta de propaganda turística de la ciudad de Xela. La *mise en scène* invariablemente ofrece tomas del espacio urbano en que Paco y Willy se desenvuelven. Willy le menciona a Paco que, en honor de su último día de existencia, le va a dar un tour de la ciudad, tanto gastronómico como de los sitios de mayor atractivo y más populares entre los visitantes. Y cumple con su oferta. Las secuencias no podrían haberse filmado en ningún otro lugar. Esta película se ha rodado en Xela y la audiencia se familiariza con ella. El sub-texto del empleo de estas técnicas para presentar la ciudad resalta para sugerir un mensaje de resistencia porque supuestamente Xela sobresale como una ciudad tranquila con un bajo índice de crimen. Además, los delitos los cometen los que llegan de la capital. En este caso se invierten los roles y por ende los valores: un capitalino llega a esta ciudad del interior y de inmediato lo secuestra un morador de Xela.

A punta de pistola, lo obliga a conocer la ciudad mientras la audiencia a la distancia que le permiten las tomas de plano medio o enteros se familiariza con el espacio que Paco va conociendo. A menudo, la *mise en scène* los coloca a los dos tras rejas, en su mayoría simuladas, como las barras metálicas de ventanas o puertas para sugerir que se los se hayan atrapados o encerrados.

La decisión de valerse de esta escenografía proviene de la necesidad práctica de encuadrar a Paco y a Willy, los dos focos primordiales de la película. *Aquí me quedo* se centra en dos actos violentos, un secuestro en donde gran parte de la agresión proviene del pánico que se crea en el secuestrado. La postergación constante de la inminente asesinato de Paco a manos de Willie, realza la severidad del acto. El capturado sufre doblemente esperando a que lo maten al mismo tiempo que agradece y aprecia los pocos momentos que le restan de vida. El otro evento lo constituye la ejecución de Willy a manos de la policía expuesta gráficamente en la secuencia de cierre. Por ende, la película entera depende dramáticamente de la tensión que produce la posibilidad de que en cualquier momento Paco muera. A consecuencia de tal propósito, se muestra a los dos personajes juntos en tomas de plano medio y largo para que nos percatemos de su entorno que sugieren que los dos se hallan presos en la pantalla. Willy, asesino en potencia no se puede escapar de la mirada escudriñadora de la audiencia. Paco no pueda huir de la mirada vigilante del que lo ha capturado. En las tomas de plano completo, se los presenta como parte del impresionante paisaje que aparece como trasfondo, tal como el lago de Xicabal. Una de las secuencias mejores logradas representa la que se fotografía junto al despeñadero de uno de los volcanes. Se parte de un plano de situación para que la audiencia sepa cuán lejos de la superficie se encuentran. Willy quiere que Paco se lance al vacío y evitarle que él le dispare y lo mate. Luego se cambia a un plano completo para mostrar la belleza del lugar y luego a tomas de planos medio y de primer plano para que presenciemos los dilemas a los que se enfrentan los dos. Empleando una *mise en scène* de la vegetación abundante de la montaña, el foco dominante de la acción nos entrega a Willy apuntándole a Paco en la sien para que salte y se mate.

Se emplean muchas tomas que se sirven de la perspectiva de ángulo picado que conllevan el fin de recordarle a la audiencia que Willy tiene una pistola y que al final del día Paco va a ser ejecutado, la violencia latente, constante y en potencia que emite y expone la película. A medida que la relación entre los dos se vuelve más cercana, la distancia prosémica entre los dos no se altera. Mas su relación cambia en una especie de síndrome Estocolmo porque Paco desarrolla cierta lástima hacia su secuestrador. Willy, “El Gordo” le explica que lo secuestró en un intento de redimir el dolor causado por que su esposa lo ha botado de la casa. A lo largo de la película, las tomas en que se emplea la técnica del movimiento generalmente se relacionan con el escape de Paco, lo que ocurre en repetidas ocasiones. Esto reviste a *Aquí me quedo* de un total elemento jocoso diseñado por el director para aliviar la tensión en la audiencia, provocada porque se asume que al fin del día Willy matará a Paco, como lo ha prometido desde el inicio.

Refiriéndose a la producción cultural, E. M. Dadlez asevera que el humor cumple una función de crítica moral similar al uso de la violencia como medida de la condición moral de la sociedad en que se crea. Dadlez resalta la ventaja que posee el humor en ocasiones sobre otras formas más directas de denuncia. Al compararnos con los personajes nos podemos

sentir superiores a ellos porque poseemos características que a ellos les hace falta. O podemos percibir incongruencias y esto ayuda a despertar nuestro deseo de adoptar perspectivas que antes nos habíamos rehusado a explorar.

It is evident that humor frequently constitutes a vehicle for moral criticism, and that it may even possess an occasional advantage over more direct forms of such criticism. As superiority theory will have it, humor can elicit from us attitudes of contempt for the possessors of certain traits or the doers of certain acts by allowing us to compare ourselves with such persons and to find them wanting. As incongruity theory suggests, humor can startle us into the adoption of perspectives that can sometimes present new notions of moral salience. (DADLEZ, 2011, p. 15).

Dadlez (2011, p. 15) razona que el humor generalmente va acompañado de crítica y evaluaciones morales que nos guían a investirnos de tonos de desaprobación, rabia e indignación. Sin duda, el empleo del humor acentúa dicha crítica al sistema establecido. Lara observa el empleo del humor como un acto deliberado de Chofu Espinosa de producir películas que emplean el humor para representar la violencia como un objetivo artístico del director: “Detrás de *Aquí me quedo* hay un director genuino que se atreve a manifestar en sus producciones su enorme preocupación por lo que sucede en su país, y en su vida, desde el único lugar que semejante responsabilidad le permite: el humor” (LARA, 2011).

Los dos personajes constantemente violan las “convenciones” de portarse como secuestrado y secuestrador ante circunstancias que se les suscitan y hacia las que reaccionan de manera chistosa. Este tipo de secuencias incluye la llamada de Paco a su esposa para pedirle ayuda cuando puede escaparse monetariamente de Willy. Cada segundo cuenta pero Paco fracasa en su intento porque su esposa emplea el precioso tiempo del que dispone para recriminarle en una letanía interminable de quejas. Eventualmente, se corta la llamada sin que Willy pueda solicitar ayuda. Este intento fallido despertaría ansiedad en una película tradicional. Chofu Espinosa escoge emplear el humor al hacer que la esposa agote el tiempo hablado de una manera que divierte a la audiencia. La falta de fortuna de Paco en vez de frustración provoca risa. En otras escenas que se sirven el humor versos cómo Paco y Willy bailan, Willy lo obliga a Paco a rezar frente a una iglesia. Este empleo del humor se ha diseñado para engañar a la audiencia y guiarla hacia el inesperado fin violento con el que cierra la película, el asesinato de Willy, no de Paco como se presagia o asume en circunstancias similares; el secuestrador mata al secuestrado y no viceversa. Mas los dos se acercan al contarse sus situaciones y la audiencia empieza a cuestionar si efectivamente ocurrirá el fin inevitable que Willy ha ofrecido.

Las secuencias finales toman lugar en un parque de diversiones en donde los dos se desafían mutuamente a lanzarse por los toboganes. La selección de un espacio donde las familias van a divertirse para filmar la escena en que finalmente, como se lo ha sugerido todo el día, alguien muere resulta ideal. Compagina la tensión entre violencia y humor en que la película basa su propuesta entera. Las tomas de primer y medio plano nos acercan a los dos personajes en acción. Paco le pide a Willy que lo apunte con la pistola para que él pueda tener el valor de deslizarse. El secuestrador cumple con el pedido de Paco. Y mientras Paco

se desliza en la resbaladera, Willy intenta matarlo disparando la pistola pero no lo logra porque está descargada. Willy se percata de este detalle al mismo tiempo que la audiencia. Sin embargo, se oyen disparos y en la siguiente toma se ve a Willy que llega al fin de los toboganes cubierto de sangre. El momento de incertidumbre que se crea para la audiencia, Paco y Willy se resuelve cuando descubrimos la fuente de los tiros y un final inesperado. La esposa de Paco había llegado a salvarlo con la policía que le disparó y ejecutó a Willy. Desde la perspectiva de los guardianes del orden abalearon a Willy por tratarse de un criminal agarrado *infraganti* en el acto de secuestro que se preparaba a ejecutar al secuestrado.

Aquí me quedo cierra con un final violento que deja a la audiencia en una posición incómoda en relación a las lealtades hacia los dos personajes que se han desarrollado a lo largo de toda la película. La secuencia nos entrega una vez más en un plano entero a Paco que baila abrazado de su esposa. La película cambia de color a blanco y negro para significar una vuelta a la realidad cruel del país que vive en un estado de tristeza y consternación constante representado mejor por la falta de colores vivos, tales como los tonos grises o monocromáticos. Esta toma contrasta con la exhibición de activa violencia gráfica en la que se muestra cómo Willy muere. El cierre nos remonta a las declaraciones de Bruder sobre no cuestionar que se muestre violencia en las películas sino ahondar sobre las razones que conducen a una sociedad a producir obras de este tipo. La película humaniza a los secuestradores y secuestrados al encuadrarlos juntos en la pantalla en planos medios que le facilitan al director mostrarlos como seres comunes y corrientes. Willy explica que se trataba de su primer secuestro. Su conflicto doméstico lo ha impulsado a desquitarse de la sociedad cometiendo un acto violento. Esta personificación sugiere que la violencia la intrigue una persona sin un récord delictivo que comete un crimen siguiendo el modelo de resolver problemas copiado de lo que ocurre en una sociedad con un alto índice de asesinatos. La película impulsa el diálogo sobre el rol de la ley, su puesta en práctica, el castigo a criminales, la definición de los criminales, víctimas y agentes de actos violentos que culminan prematuramente con la vida de las personas

A diferencia de *Aquí me quedo* que termina con la pérdida de una vida *Pol: una aventura en la USAC*, emplea la trama de una comedia que se inicia cuando un evento inesperado altera la normalidad la misma que se restablece al final después de resolverse todos los conflictos dramáticos que la han trastornado. *Pol: una aventura en la USAC* versa sobre la historia de Pol, epíteto para Polaca, y su mejor amigo Flaco, apodo que cabalmente lo representa. El fallecimiento de la madre de Pol ha causado grandes trastornos emocionales en su padre y su abuelo quieren enviarlos a Rusia a vivir con sus familiares. Flaco ha dibujado imágenes desnudas de una compañera de clase cuyo hermano mayor, Bambú armado con un revolver y apoyados por sus amigos, lo busca para vengar la “afrenta.” Camino a la escuela deben escaparse para evitar a Bambú y encuentran refugio en el campus de la Universidad de San Carlos de la Ciudad de Guatemala (USAC). En la Universidad, Pol accidentalmente pierde los documentos que su abuelo le ha pedido que fotocopie para empezar el proceso de emigración. Durante la película, Pol y Flaco buscan los documentos mientras evaden a Bambú y sus amigos. Los capturan, se escapan, se separan y eventualmente se reúnen y regresan a casa sanos y salvos.

La acción, tal como ocurre con *Aquí me quedo*, acontece en un día desde la mañana hasta el anochecer. A diferencia de *Aquí me quedo* donde la tensión dramática de violencia proviene de la inminencia de un asesinato que culmine un secuestro, en *Pol: una aventura en la USAC* depende de amenazas de daño físico en actos de intimidación más similares a “bullying” aunque Bambú porta una pistola. Similarmente a *Aquí me quedo* la tensión dramática descansa en cómo los personajes manejan la ansiedad provocada por la inminencia de que se perpetúen hechos de violencia en contra de ellos. Chofó Espinosa ha revelado que experiencias propias de cuando estudiaba en la Universidad como referente real de la *Pol: una aventura en la USAC*: “[El director] agrega que este filme es una recopilación de “miniexperiencias y aventuras” que él mismo vivió en la Universidad de San Carlos (USAC)” (PALACIOS, 2014). Esta conexión con eventos efectivamente ocurridos colocan a la película dentro del proyecto entero de Chofó Espinosa de representar la violencia reinante en el país a través de un filtro de humor que le permita generar una discusión sobre cómo lidiar con ella, progresar, y mejorar las condiciones futuras. *Pol: una aventura en la USAC* se vale del humor para aliviar la tensión provocada por las secuencias de escape, captura y evasión. Esta propuesta artística del director se alinea con los postulados de Steven Salaita que en *Humor and Resistance in Modern Native Nonfiction* establece que el empleo del humor permite una censura de lo social, político, económico y cultural por medio de diferentes aparatos literarios o retóricos: “I conceptualize “comedy” (or the comic) as a broad literary structure that enables distinct social, political, economic, and cultural critique and “humor” actual performance of that structure through various literary, rhetorical, and temporal devices” (SALAITA, 2011, 133). Helena Woodard en su estudio de dos autoras clásicas de los Estados Unidos identifica al humor como elemento subversivo y de resistencia a lo establecido, pero de una manera encubierta lo que lo vuelve mucho más efectiva. Los códigos de interpretación colocados en el texto le permiten al grupo oprimido o subalterno la lectura de los elementos cómicos que critican con afán contestatario:

But while Taylor identifies Walker’s interactive humorous rapport in context-specific scenes in the novel, Levecq locates Hurston’s humor more in intertextual form, moving well beyond the boundaries of language, culture, and society as well as plot or story. Both methods work effectively for devising subversive, resisting humor in rather covert fashion, however (WOODARD, 1994, p. 433).

Pol: una aventura en la SAC no se aleja de la posición ideológica de representar la violencia combinada con los elementos humorísticos que critican al sistema con afán contestatario.

Rodolfo Espinosa escenifica actos de violencia, en este caso en la mayoría psicológica o con la amenaza inminente de abuso físico, pero de nuevo añade acentos cómicos según acostumbra en su proyecto estético. En la cuarta secuencia, Bambú, uno de los alumnos mayores del colegio a donde asisten Pol y Flaco saca una pistola. Aquí se nos ofrece la primera secuencia de persecución y escape de la obra: en una camioneta los muchachos mayores armados de una pistola y sed de venganza persiguen a un muchacho débil, flaco, indefenso y a una muchacha que deben deshacerse de sus mochilas para poder aligerar su

peso y evadir a los que los intentan atrapar. Eventualmente, se alivia la tensión de la persecución de estas secuencias dramáticas incorporando otras que causan risa, a menudo por lo absurdo de las situaciones que se exhiben. Bambú y sus amigos, a mano armada, atrapan a Pol y la encierran en un laboratorio donde ella grita por el temor de lo que ocurra y por simplemente sentirse atrapada. Las asistentes del laboratorio acuden a ayudarla y el director emplea una toma en ángulo contra picado para demostrar no su posición de superioridad respecto a Pol sino para enfatizar la situación de desesperanza aunque presentada con humor: sostienen una argolla llena de decenas de llaves y deben de probar cada una a fin de hallar la que abra el candado y poder liberarla. En otras ocasiones, se coloca la cámara usando tomas de gran plano largo para mostrar en un solo cuadro a los perseguidos y perseguidores y las evasiones y escapes provocan gracia en la audiencia por que los malos de la película no pueden atrapar a los personajes con los que nos identificamos por ser menores, pequeños e indefensos. Esta escena promueve la reflexión sobre la actitud de los demás de observar desde lejos en vez de ayudar a los más débiles. La escena de persecución sirve para entretener a los estudiantes de la Universidad que no intervienen. El director ofrece una secuencia que provoca risa pero que sugiere una evaluación de lo que sucede en el país (y de la naturaleza humana en general) de que actos de violencia se han convertido en fuente de diversión en lugar de oportunidades para proteger a los que lo necesitan.

Cuando llegan a la entrada de la Universidad, Flaco se rehusa a entrar porque lo asume como un espacio prohibido que los devorará. Pol, en su actitud rebelde, se lanza hacia la calle, cruza y se interna en el campus. Flaco la sigue para no dejarla sola. Lo que ocurre después justifica el temor y la fama de la Universidad como un lugar peligroso que devora a los que se atreven a invadirla. Aparecen unos encapuchados, que a primera vista causan risa porque parece que se han vestidos para una fiesta de disfraces. Llevan trajes similares a los del Klu-Klux-Klan o al de los que se emplean para celebrar la Semana Santa en España. Con el correr de la película notamos que se trata de elementos subversivos vestidos así para esconder su identidad y poder libremente protestar en contra de la administración e incluso el gobierno local y nacional. Pol se hace amigo de uno de ellos, llamado El Belga, que camina imponente sosteniendo un bate de béisbol, y parece un atacante en potencia. Aprendemos después que no pertenece al grupo de encapuchados porque no se ha ganado el derecho de pertenecer a este ente selecto. Los otros encapuchados, que rigen la Universidad, eventualmente atrapan a Pol, la acusan de haber violado el campus universitario. Y la someten a un juicio interno amenazándola con la posible sentencia de encerrarla por lo menos un mes en un baño. Estas secuencias se valen del presentar estereotipos de alumnos que acuden al recinto universitario a promover violencia en vez de estudiar. El Belga, por ejemplo, comenta haber estudiado muchas clases pero revela que no se ha inscrito o terminado ninguna después de pasar tanto tiempo en la Universidad. Esta representación de este tipo de alumnos se compagina con el propósito de la película de mostrar la violencia inherente en este espacio y por extensión el país. Los encapuchados esclavizan a los alumnos y emplean a la Universidad como su propiedad privada.

Esta película no recrea situaciones cotidianas como ocurre con las otras películas *Prohibido robar rosas* o *Aquí me quedo* en donde la violencia aparece latente en el acontecer diario y los personajes aprenden a navegar con ella. En *Pol: una aventura en la USAC* se pre-

senta la violencia en un plano más universal y a la vez micro-cósmico. La Universidad opera como el mundo en donde un grupo selecto se ha apoderado del control del espacio y lo dominan ejerciendo sus propias leyes que incluye infligir daño físico a los que nos obedecen. Se observa además que sus seguidores poseen la predisposición de obedeceremos a ciegas. La violencia ocurre mayormente en el plano psicológico, o sea que los más fuertes controlan a los demás con la amenaza de causarles daño sin que actualmente tener que llevarlo a cabo. Por eso, Pol y Flaco se pasan la película escapando de sus perseguidores. Tal como ocurre en todo el mundo donde se replican estas condiciones de vida. No se limita a la Universidad de San Carlos, o la ciudad de Guatemala

El primer esfuerzo creativo de Rodolfo Espinosa, el medio-metraje *Prohibido robar rosas* se asemeja más a *Aquí me quedo* porque la historia se puede resumir como una serie de actos violentos más similares a lo del secuestro representado en la película que ocurre en Xela. *Prohibido robar rosas* hila tres historias que le permiten al director mostrar diferentes niveles de agresividad perpetuados en básicamente dos espacios: una tienda de una esquina, y las calles de un vecindario de clase media de la ciudad de Guatemala. Trata sobre cuatro personajes: Lipe, el dueño de la tienda intenta sintonizar un partido de fútbol en una televisión de segunda mano mientras los clientes entran y salen. La Piru, una joven de clase alta que maneja un carro bien costoso maneja mientras habla por teléfono y debe detenerse en la mitad de la calle porque una llanta se le avería. Cutu y El Char, interpretado por el director Chofu Espinosa, caminan en búsqueda de la casa de un poeta a donde Cutu planea declamar una de sus poesías. La película cabe dentro del cometido artístico de Espinosa de emplear el cine para invitar a examinar las condiciones sociales. *Prohibido robar rosas* se basa en la premisa de que la violencia, en cualquiera de sus manifestaciones, afectan a todos sin importar sus diferencias. Resulta interesante que los personajes, representantes estereotipados de los moradores de Guatemala aparecen en la película tanto de agentes como objetos de actos violentos en una serie interminable que ocurren de manera sucesiva. La película cuenta una historia que empieza y culmina con una toma del mismo espacio: la esquina de la tienda de Lipe. Esta estructura circular sugiere que este ciclo de abuso y el aprovecharse de los demás no va a terminar. Nuevos clientes llegarán a la tienda a tratar de robarle los productos a Lipe y el dueño de la tienda sacará su escopeta de perdigones para amedrentarlos, perseguirlos y evitar que se abuse de él.

La película se asegura de demostrar que el abuso no ocurre en un nivel jerárquico según las clases sociales, en que los más pobres tratan de igualar la estructura económica al robarles a los más ricos. Cada quien abusa, explota, agrede física o verbalmente o le roba al que puede o se deja sin importar la clase social a la que pertenezcan ya sea la víctima como el ejecutor de los actos de violencia. En una película del tipo medio metraje con una duración de treinta y tres minutos se destaca el hecho de que todos los personajes que aparecen en pantalla cometen algún tipo de violencia en contra de los otros personajes, incluyendo abuso físico y verbal. El director se vale de tanto la *mise en scène*, la fotografía y el movimiento para visualmente enfatizar este tipo de conducta expuesto por los personajes.

Las tomas en su gran mayoría emplean lentes de alta definición para capturar en el mismo cuadro a todos los sujetos a la vez lo que le permite a la audiencia percatarse de toda la acción especialmente cuando se filma en espacios reducidos. En la secuencia inicial, fil-

mada en la tienda, Lipe (el dueño), el niño (un cliente) y los dos amigos Josué y Mateo (también clientes) compiten por ser el foco dominante de la secuencia. Esta decisión de mostrar tres eventos simultáneos en la misma toma ayuda a que el director construya el elemento dramático en el que se basa el desarrollo de la historia. Vemos como los dos amigos discuten, Lipe intenta sintonizar el canal donde muestran el partido de fútbol que quiere mirar y el niño entra a robarse un producto. La cámara colocada en un ángulo picado con una perspectiva de gran angular (*fisheye*) nos ofrece una visión totalizante del espacio. Esto a su vez permite que se cree una tensión entre los que miran la película porque especulamos sobre lo que sucederá cuando Lipe se percate que el niño le ha robado. Este acto violento en potencia capta nuestra atención. Pero como ocurre típicamente en las películas de Rodolfo Espinosa esa explosión dramática se la retrasa con el uso del humor. La expresión facial de Lipe cambia de confusión, frustración a júbilo cuando, asumimos, aparece la imagen del partido de fútbol en pantalla. La sucesiva toma de primer plano nos muestra a Josué y Mateo que sostienen una conversación bastante absurda en que el contenido mismo de la plática resulta humorístico porque viola las convenciones de causa y efecto e intercambios entre oyente y hablante a la que estamos acostumbrados. Mientras eso ocurre en la tienda, afuera Lipe sigue al niño para agarrarlo y hacerle que le pague por las golosinas que le ha robado.

En ocasiones se usa un lente de ángulo ancho para dejar que la audiencia se acerque aún más de la acción sin quitarle ese campo de visión de las tomas de plano largo, de gran plano largo o de extremo plano largo. Esta técnica cinematográfica nos hace sentir muy próximos de los personajes y a la acción aún en espacios reducidos como la tienda de Lipe. También se emplea esta estrategia de filmar al presentar a La Piru cuando se queda botada en media calle con su Range Rover de lujo sin saber qué hacer. Representa a una joven de clase privilegiada ensimismada en su mundo, hablando por teléfono ajena al mundo exterior, y que hasta desconoce su ubicación geográfica. Cuando se le daña el carro, pide ayuda y se sienta a esperar su rescate. Mientras aguarda, se le acerca un indigente, que la agradece al internarse en su espacio. Chofó Espinosa usa una toma de primerísimo plano en que filma al indigente metiendo la cabeza en la ventana del vehículo para que la audiencia comparta la invasión que experimenta La Piru. Para reforzar la incursión, se presenta la secuencia usando una toma de plano medio pero colocando la cámara en el lado del conductor lo que revela la sensación del ataque que siente la protagonista. Y finalmente se retira la cámara para darnos la secuencia en una toma de plano largo que nos deja establecer la seriedad de la situación. La manera de filmar la secuencia desde diferentes ángulos y posiciones ayuda a que la audiencia comparta el asedio que soporta La Piru. Nuevamente, la secuencia se la aliviana con efectos que provocan gracia como la manera de vestir del indigente que lleva una gorra rosada o la reacción excesiva de la Piru ante el olor que el indigente emite. El último acto de acoso, mostrado con el toque cómico del cine de Espinosa, representa el que el indigente la toque en la boca con su dedo sucio que antes lo ha usado para tocar su propio cuerpo. La presentación del indigente representa un acto subversivo de crítica en contra del sistema que ha generado una sociedad con una discrepancia tan marcada entre las clases sociales en donde La Piru y sus familia viven de manera extremadamente opulenta. Mientras que otros deben mendigar y morar en la calle.

La presentación de La Piru sobresale como una caracterización de la mujer que se aleja de servir simplemente como objeto de deseo. Además del indigente, la asedia el tipo que llega a ayudarlo a cambiar la llanta que también le roba el carro. Al final, ella se emancipa o intenta realizarlo al iniciar los actos de violencia en lugar de esperar a que se la victimice. Instiga a que se escapen de la tienda de Lipe sin pagar las cervezas que se toman con el Cutu y el Char. Se echa a correr y en el camino se regresa para agredir a un niño botándole su bebida. Cuando la rescata su hermano, con quien había tenido relaciones sexuales, le quita el carro, lo golpea con la rodilla en los testículos y lo deja abandonado en la calle a la merced de Lipe que llega con su rifle de perdigones. Su ropa mismo representa una manera de mostrar que se halla en el borde de la liberación al usar su cuerpo para su propio beneficio en vez del de los hombres. Su blusa tiene un escote bajo que muestra parcialmente su busto, pero lleva pantalones de hacer ejercicios que esconden su figura. Su conducta alterna entre la de una persona asertiva y la de una sumisa y temerosa. Se maneja cómodamente en los dos roles, pero rara vez pierde el control. Habita la frontera de los papeles de objeto asignados a su género por los hombres y el de mujer liberada en la medida que se lo permite su posición de mujer de clase privilegiada.

En realidad, el único personaje que se rehúsa a formar parte del círculo de violencia lo constituye Cutu cuya caracterización lo pinta como más sensible. Dicho detalle resalta aún más cuando lo contrastamos con El Char que solo habla empleando lenguaje soez para enfatizar su descontento por haberse dejado convencer de acompañar a Cutu. El Char aparece en pantalla por primera vez recriminando a Cutu emitiendo una serie de epítetos de lenguaje agresivo. Se han perdido y El Char detiene el carro de súbito y se baja estrepitosamente quejándose: "...Yo no estoy manejando una puta cuadra más...todo el mundo dice que sigamos recto ya te diste cuenta que recto no es." . Cutu mantiene una actitud positiva y reconciliadora mientras busca la reunión donde podrá tener la oportunidad de declamar su poema. El contenido de su texto lírico refleja su actitud de esperanza a pesar de desenvolverse en el ambiente tóxico donde mora. Los versos que eventualmente declama cuando están en la tienda de Lipe resumen y recogen de manera perfecta su actitud. Nótese que no rebelan una actitud de ingenuidad ante la circunstancias que lo rodean. Sino que entiende perfectamente que lo malo y feo del mundo debe de existir de la mano de lo más provechoso que ofrece la vida. Este concepto lo recoge el mismo título de su poema: "Todo importa en la ciudad." Los versos iniciales evocan su visión realista pero imbuida de cierta esperanza: "Importa que cuando se mueran los indigentes se conviertan en una catarata infinita o en un pájaro de vida." La interrogativa sobre qué ocurre al fallecer un indigente le intenta dar un acento menos trágico al hecho de que una persona que llevaba una vida sufrida haya llegado a su fin. En su lugar se enfoca en un futuro que se pinte más prometedor que la existencia que tuvo que soportar mientras vivía. Una actitud similar se observa en los versos en los que celebra haber recibido un beso de su novia Patricia seguido de una conmemoración de su amor en un acto que podría tildarse de sádico: "Importa que me hayas dado un beso. Y que esa noche me haya dibujado con una espina tus malditas iniciales." De nuevo, llama la atención al dolor acompañado de la gloria. La vida y su espacio urbano lo compone lo bueno y lo malo: "en fin, todo, absolutamente todo, es importante en la ciudad." Su poema de la misma manera incorpora elementos humorísticos a la par de los actos de violencia.

El texto lírico lo componen otros versos que causan risa tanto por el contenido como por la disparidad estética que lo componen. Por ejemplo, la rima de "rojos" con "ojos" parece bastante forzada y carente de significativo valor estético.

Cuanto La Piru y El Char confabulan para huir sin pagar la cuenta alta de consumo que han acumulado tomando cervezas en la tienda de Lipe, Cutu intenta interceder para que no perjudiquen al dueño. Obviamente no tiene éxito porque su actitud de buen ciudadano, amigo y demás no funciona en un mundo lleno de personas con actitudes negativas buscando la oportunidad de aprovecharse de los demás. Tal como lo sugiere el *mise en scène* de la secuencia en que llegan a la casa del poeta, parecen estar atrapados por una situación de la que no pueden escapar. La secuencia se toma alternando puntos de enfoque: desde el interior de la casa hacia la calle y viceversa. Esto coloca a los tres personajes detrás de rejas como si fueren prisioneros. Esto resalta cuando notamos que tanto Cutu como El Chara no pueden escaparse de sus propias situaciones, quizá en el sentido metafórico, porque parece como si estuvieran encarcelados, aunque cuando estén afuera en plena calle y al aire libre.

En resumen, en sus películas *Prohibido robar rosas* (2008), *Aquí me quedo* (2010) y *Pol: una aventura en la USAC* (2014) el director Chofó Espinosa se sirve de un subtexto de humor para llamar la atención de una manera sutil a la condición de una Guatemala, que al momento de producir las películas se hallaba anclada en un conflicto moral sobre cómo resolver la excesiva violencia que sumaba una cantidad de muertes que rivalizaba con las de las guerras en Afganistán e Iraq. Usando el humor como componente esencia de sus películas que muestran actos de violencia, Espinosa puede llamar la atención a la situación imperante en Guatemala y que aumentó desde que se firmara el Acuerdo de Paz de 1996. Por medio de exhibir escenas de violencia perpetuada por personajes que se asemejan a la audiencia de guatemaltecos para quien se filman las películas, la obra de Rodolfo Espinosa invita la reflexión de la audiencia para intentar buscar soluciones. Sus filmes resaltan como subversivos por su contenido de censura disimulada al discurso de las estructuras de poder. Cada obra estudiada en el presente ensayo se acerca a este propósito de una manera diferente aunque parten de mismo fin. *Aquí me quedo* invita a la reflexión sobre la naturaleza trágica de un secuestro, una escena común en el ámbito guatemalteco del momento. *Pol: una aventura en la USAC* lidia con la violencia que opera dentro de un micro-cosmos de la sociedad insinuando que la sociedad entera opera bajo patrones similares. Y finalmente *Prohibido robar rosas* enlaza actos de agresión a lo largo de todas las clases sociales y demuestra cómo los agresores se pueden volver fácilmente en víctimas y viceversa sin importar su procedencia en el estrato socio-económico.

DECLARAÇÃO DE DIREITO AUTORAL

DECLARAÇÃO DE ORIGINALIDADE E EXCLUSIVIDADE E CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS

Declaro que o presente artigo é original e não foi submetido à publicação em qualquer outro periódico nacional ou internacional, quer seja em parte ou na íntegra. Declaro, ainda,

que após publicado pela Literatura e Autoritarismo, ele jamais será submetido a outro periódico. Também tenho ciência que a submissão dos originais à Literatura e Autoritarismo implica transferência dos direitos autorais da publicação digital. A não observância desse compromisso submeterá o infrator a sanções e penas previstas na Lei de Proteção de Direitos Autorais (nº 9610, de 19/02/98).

REFERENCE LIST

- BELTRÁN, M.; PANNER, A. Battling Organized Crime in Guatemala. *Americas Quarterly*, 2016.
- BRUDER, M. E. Aestheticizing Violence, or How To Do Things with Style”. *Film Studies*, 2004-09-08. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20040908094032/http://www.gradnet.de/papers/pomo2.archives/pomo98.papers/mtbruder98.htm>.
- DADLEZ, E. M. Truly Funny: Humor, Irony, and Satire as Moral Criticism. *The Journal of Aesthetic Education*, 45, n. 1, p. 1-17, 2011.
- ESPINOSA, R. *Aquí me quedo*. Guatemala; Me Llega Films, 2010.
- ESPINOSA, R. *Pol: una aventura en la USAC*. Guatemala: Me Llega Films, 2014.
- ESPINOSA, R. *Prohibido robar rosas*. Guatemala: Me Llega Films, 2008.
- Guatemala 2018 Crime & Safety Report. SECURITY, O. S. A. C.-B. O. D. Washington DC: Overseas Security Advisory Council - Bureau of Diplomatic Security 2017.
- Guatemala: Edging back from the brink. *Economist (United Kingdom)*, 406, n. 8820, 2013.
- Ixcanul -2015 -Awards. IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4135844/awards>. Acesso em: Mar 21, 222.
- LARA, K. Un punto de partida: Aquí me quedo, de Chofó Espinosa. *DeGuate.com*. Guatemala, 08 Mar, 2011. Disponível em: <https://www.deguate.com/arte-cultura/noticias-arte/un-punto-de-partida-aqui-me-quedo-de-chofo-espinoza.shtml>.
- PALACIOS, P. Pol, una aventura cómica en la Usac. *DeGuate.com*. Guatemala City, Guatemala, p. n.p., 11 Sep 2014 2014. Entretenimiento. Disponível em: <http://www.deguate.com/artman/publish/entrete-teatro/pol-una-aventura-comica-en-la-usac.shtml#WRxotVKZPgE>.
- SALAITA, S. Humor and Resistance in Modern Native Nonfiction. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n. 31, p. 133-151, 2011.

WOODARD, H. Expressions of “Black Humor”: Laughter as Resistance in Alice Walker’s *The Color Purple* and Zora Neale Hurston’s *Moses, Man of the Mountain*. *Texas Studies in Literature and Language*, 36, n. 4, p. 431-435, 1994.

