

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**"ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN RELACIÓN A SU CUERPO Y SU
SEXUALIDAD EN LA PELÍCULA IXCANUL (2015)."**

TESIS DE GRADO

BRENDA CERVANTES ARISTI

CARNET 12556-10

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, AGOSTO DE 2017
CAMPUS CENTRAL

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**"ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN RELACIÓN A SU CUERPO Y SU
SEXUALIDAD EN LA PELÍCULA IXCANUL (2015)."**

TESIS DE GRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES

POR
BRENDA CERVANTES ARISTI

PREVIO A CONFERÍRSELE

EL TÍTULO Y GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, AGOSTO DE 2017
CAMPUS CENTRAL

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

RECTOR: P. MARCO TULIO MARTINEZ SALAZAR, S. J.
VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO
VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: ING. JOSÉ JUVENTINO GÁLVEZ RUANO
VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS
SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO: MGTR. HÉCTOR ANTONIO ESTRELLA LÓPEZ, S. J.
VICEDECANO: DR. JUAN PABLO ESCOBAR GALO
SECRETARIA: MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY
DIRECTORA DE CARRERA: LIC. MIRIAM AMARILIS MADRID ESTRADA DE VALDEZ

NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

LIC. MAGDA ANGÉLICA GARCÍA VON HOEGEN

REVISOR QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN

LIC. SILVIA LILIAN TRUJILLO CORDOBES

Guatemala, 26 de junio de 2017

Licda. Miriam Madrid

Directora

Departamento de Ciencias de la Comunicación

Facultad de Humanidades

Universidad Rafael Landívar

Presente

Estimada Licda. Madrid:

Es un gusto saludarle y dirigirme a usted para hacer de su conocimiento que he revisado el trabajo de tesis titulado "Análisis crítico del discurso sobre la representación de la mujer en relación a su cuerpo y su sexualidad en la película Ixcanul (2015)", elaborado por la estudiante Brenda Cervantes Aristi, carnet: 1255610.

A mi criterio cumple con los requisitos para ser sometido a defensa de tesis.

Agradezco su atención y me despido atentamente,



Dra. Magda García von Hoegen

Asesora

Código: 17258



Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES
No. 052120-2017

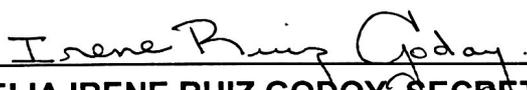
Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Grado de la estudiante BRENDA CERVANTES ARISTI, Carnet 12556-10 en la carrera LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, del Campus Central, que consta en el Acta No. 051322-2017 de fecha 19 de julio de 2017, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

"ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN RELACIÓN A SU CUERPO Y SU SEXUALIDAD EN LA PELÍCULA IXCANUL (2015)."

Previo a conferírsele el título y grado académico de LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 30 días del mes de agosto del año 2017.



**MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY, SECRETARIA
HUMANIDADES
Universidad Rafael Landívar**



Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala
Facultad de Humanidades
Secretaría de Facultad

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1 ANTECEDENTES.....	4
1.2 MARCO TEÓRICO.....	10
1.2.1 GÉNERO COMO PERSPECTIVA.....	10
a.) Género como construcción social.....	11
b.) Racismo y discriminación como categorías transversales.....	14
1.2.2 SEXUALIDAD, EROTISMO Y CORPORALIDAD EN RELACIÓN AL PODER	17
1.2.3 DISCURSO, ENTRE EL DESEO Y EL PODER.....	27
1.2.4 CINE COMO MEDIO DE SUBJETIVACIÓN.....	30
a.) Surgimiento, relevancia y géneros cinematográficos.....	30
b.) La teoría y los elementos del lenguaje cinematográfico.....	33
c.) Sexualidad en la pantalla grande y la teoría feminista del cine.....	41
d.) Ixcanul: información de contexto.....	45
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	48
2.1 OBJETIVOS.....	49
2.1.1 OBJETIVO GENERAL.....	49
2.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	50
2.2 PÚBLICO OBJETIVO.....	50
2.3 MEDIO A UTILIZAR.....	50
2.4 ELEMENTOS DE CONTENIDO.....	50
2.4.1 PERSPECTIVA DE GÉNERO.....	50
2.4.2 SEXUALIDAD.....	51
2.4.3 EROTISMO.....	52
2.4.4 CORPOREIDAD.....	52
2.4.5 DISCURSO.....	52
2.4.6 UNIDADES DE ANÁLISIS.....	53
2.5 ALCANCES Y LÍMITES.....	55
2.6 APORTE.....	56
III. MÉTODO.....	57

3.1 FUENTES Y SUJETOS.....	57
3.2 INSTRUMENTOS.....	58
3.2.1 TÉCNICA (ACD).....	61
3.3 PROCEDIMIENTO.....	62
3.3.1 FASE NO.1: ANTEPROYECTO.....	62
3.3.2 FASE NO.2: PROYECTO.....	62
3.4 METODOLOGÍA.....	63
IV. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	64
4. 1 ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO.....	64
4.1.1 NIVEL SINTÁCTICO.....	64
4.1.2 NIVEL SEMÁNTICO.....	69
4.1.3 NIVEL PRAGMÁTICO.....	88
4.2 ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS.....	93
4.2.1 ENTREVISTA A MARÍA MERCEDES COROY.....	93
4.2.2 ENTREVISTA A JAYRO BUSTAMANTE.....	98
4.2.3 ENTREVISTA A MUJERES DE SAN VICENTE PACAYA.....	100
V. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	111
VI. CONCLUSIONES.....	132
VII. RECOMENDACIONES.....	135
VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	137
IX. ANEXOS.....	144
9.1 INSTRUMENTO NO. 1 ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA.....	144
9.2 INSTRUMENTO NO. 2: MATRICES DE DATOS PARA EL ACD.....	146
9.3 GLOSARIO DE FIGURAS RETÓRICAS.....	147
9.4 COMUNICACIÓN PERSONAL ELECTRÓNICA.....	149

RESUMEN

El presente trabajo de grado aborda la representación de la sexualidad y corporalidad de la mujer en la película guatemalteca Ixcanul, partiendo de un enfoque integral del género y de la teoría fílmica feminista, para realizar un Análisis Crítico del Discurso (ACD) audiovisual en cuestión.

El discurso se instaura dentro de las relaciones de poder como un mecanismo de reproducción, denuncia y herramienta de análisis social. Es por ello que se utiliza el ACD para determinar la manera en que se representa la relación de la mujer con su cuerpo y su sexualidad en la película.

En Ixcanul, el cuerpo de la mujer supone una herramienta de exploración subjetiva y de resistencia al poder con la que, a partir del erotismo, la protagonista busca su propia autonomía. Los códigos religiosos y los roles de género, sin embargo, dominan los cuerpos e impiden el ejercicio de una sexualidad plena, lo que impide alcanzar dicha autonomía. Se observa, así, una dicotomía entre lo que la película denuncia y reproduce, creando discursos en pugna respecto a la discriminación de género y etnia.

Para determinar en qué medida la cinta refleja la realidad de las mujeres que representa, se entrevistó a dos habitantes del municipio donde se rodó (San Vicente Pacaya) y a dos sujetos del equipo creativo de Ixcanul. Se constató que, si bien la película refleja la realidad de muchas mujeres en Guatemala, en lo que a corporalidad y sexualidad se refiere, no coincide con la experiencia e imaginario de las mujeres de San Vicente Pacaya, quienes pertenecen a otra etnia y poseen otra cosmovisión.

Al no existir una educación sexual formal en Guatemala, los medios de comunicación son una fuente importante para la construcción y socialización de la sexualidad.

I. INTRODUCCIÓN

Los medios de comunicación, sistemas y productos culturales específicos constituyen canales que retratan una realidad o proponen una nueva, a través de un lenguaje definido que refuerza, exagera y esconde fragmentos y reflejos del imaginario social que conforman. El arte, por su parte, le da forma a una expresión y permite representaciones fieles a la realidad que actúan como un espejo para el público espectador que se identifica mediante la obra.

Desde los años 60, los estudios de género han procurado analizar la representación social de la mujer en el cine –considerado el séptimo arte– por ser uno de los medios más influyentes en la cultura contemporánea y sociedad actual.

Tanto los medios como el arte reflejan la realidad de la sociedad que conforman, pero también son capaces de contribuir a su transformación, evidenciando lo que normalmente no se dice de una sociedad y a través de la influencia que tienen sobre ella. Específicamente el cine, sugiere Rambaud, "modifica profundamente nuestra manera de sentir y de pensar, sin darnos cuenta." (Lamet et al. 1968). Por eso, es importante comprender los mecanismos a través de los cuales se representa (y se recrea) la cotidianeidad que a cada quien le rodea. Es decir, los discursos que se crean a partir de una sociedad, para representarse, reflejarse, expresarse, asumirse, cuestionarse, denunciarse, reforzarse y reconstruirse.

El presente trabajo pretende contribuir al vasto campo del estudio de género y más específicamente, a la teoría filmica feminista, al analizar la representación de la mujer en relación a su cuerpo y su sexualidad en la película guatemalteca *Ixcanul* (2015) de Jayro Bustamante, con el fin de determinar la compleja manera en que se manifiesta esta dimensión de la mujer en la obra; ¿Cuáles son los roles e imaginarios sociales reflejados

en torno a la mujer, su cuerpo y su sexualidad? ¿Qué mecanismos y expresiones de dominación, resistencia, poder, libertad y autonomía, relacionados la sexualidad femenina se observan? ¿Cómo se construye la sexualidad y cómo se relaciona a la subjetividad femenina? ¿En qué medida se refleja la realidad de las mujeres que representa la película y qué miradas nuevas propone? ¿De qué manera el arte, y específicamente el cine, se convierte en un medio de denuncia social y un componente esencial para la transformación social?

1.1 Antecedentes

A continuación se resumen algunos de los trabajos realizados, a nivel nacional e internacional, relacionados a las temáticas del presente estudio –cine, sexualidad y género–, que sirvieron como referencia y guía para el mismo.

Lojo (2015) identifica cómo se utilizaron los elementos del lenguaje audiovisual para representar la violencia en el largometraje guatemalteco "Las Marimbas del Infierno" en una aproximación al análisis semiótico en el nivel semántico de dicha producción cinematográfica. Sostiene como conclusión que la realidad social representada constituye un reflejo fiel de la realidad social concreta de la actualidad en Guatemala, especialmente en cuanto a violencia física, social y psicológica, evidenciados a través de una estructura de poder vertical que rige la sociedad sin un espacio o posibilidad para el diálogo.

De manera similar, a través de un análisis semiótico, Lara (2015) realizó un estudio acerca de los estereotipos en el cine guatemalteco contemporáneo, comprendido entre los años 2010 a 2013. Lara identificó la tipología de los estereotipos y estableció la relación entre ellos y los personajes de las películas que conformaron el corpus de investigación para determinar la proyección simbólica de dichos estereotipos en el imaginario social nacional. Los estereotipos que el autor de la tesis encontró fueron en referencia a la edad, etnia, estilo de vida, género, nacionalidad, nivel socioeconómico,

profesión, sexualidad y religión. Cada una de las tres películas analizadas –"Cápsulas", "Gerardi" y "El Regreso de Lencho"– mostró diferentes estereotipos con una función distinta, dentro de lo que se pudo concluir que los estereotipos representados a través de símbolos fueron utilizados adrede como mecanismo de denuncia y para facilitar la lectura de la obra a la audiencia. Otro importante hallazgo del trabajo de Lara es que los estereotipos responden a un ambiente y contexto específico que los contiene, por lo que las obras de arte son vehículos para su manifestación y no creadores de los estereotipos.

De León (2013), desde la misma carrera e institución educativa, analiza las producciones cinematográficas guatemaltecas "Puro Mula" y "La Vaca" para establecer los prejuicios y estereotipos sobre la realidad guatemalteca que aparecen reflejados en dichas películas. Para ello, identifica las temáticas y los roles protagónicos de los largometrajes seleccionados –por medio de un análisis de contenido– y los compara con la realidad de Guatemala reflejada en el estudio de Avanco. El estudio concluyó que el análisis de medios como el cine es efectivo para acercarse a la realidad social, que resulta plasmada en las películas de manera fiel a la realidad que muestran los estudios de Avanco. Los estereotipos que De León encontró, como parte de su investigación, fueron relativos al género, la belleza, la edad, el nivel socioeconómico o la clase social y la nacionalidad.

Chirix (2010), por su parte, en "Ru rayab'äl ri qach'akul: Los deseos de nuestro cuerpo", investigó la construcción social de la sexualidad a partir de los esquemas de pensamiento y las experiencias de mujeres y hombres kaqchikeles en San Juan Comalapa, Chimaltenango. El trabajo cualitativo que Chirix realizó, por medio de entrevistas, permite identificar las instituciones donde se aprende a elaborar la sexualidad (la familia, la iglesia, la escuela y los medios de comunicación), así como las diferencias y similitudes que existen entre distintas edades, géneros y estados civiles. Entre otras conclusiones, Chirix expone que la sexualidad en Guatemala ha sido fuertemente vinculada a las relaciones de poder (racismo, desigualdad económica y patriarcado), al

matrimonio heterosexual, a la procreación y a la maternidad; rechazando así todo lo que se salga de esta normativa, especialmente, la soltería y la homosexualidad.

En cuanto al análisis cuantitativo de la sexualidad, Sazo (2005) realiza una investigación dentro del campus central de la Universidad Rafael Landívar con el fin de conocer las perspectivas y actitudes de los estudiantes de cuarto y quinto año de la licenciatura en Psicología Clínica respecto a la sexualidad, el noviazgo y las relaciones sexuales prematrimoniales. Los resultados apuntan que para los sujetos de estudio: la familia y la religión tienen un lazo importante con la sexualidad, un noviazgo debe ser equitativo en cuanto a la toma de decisiones y el nivel de control ejercido sobre la relación y las relaciones sexuales prematrimoniales no suelen relacionarse al tiempo de un noviazgo o con la posibilidad de casarse, sino que son una forma de vinculación más profunda. Aunque este último resultado es más acentuado en estudiantes de sexo masculino y muchas estudiantes de sexo femenino se muestran indiferentes a este cuestionamiento personalmente, a pesar de manifestarse a favor.

También partiendo de la sexualidad como objeto de estudio, Rodríguez y Pérez (2014) realizaron un análisis acerca de los discursos mediáticos de la revista "Cosmopolitan" y la telenovela "Las Aparicio", publicado en la revista Nueva Época de la Universidad de Guadalajara, en México, bajo el nombre "La sexualidad femenina en discursos de la prensa popular y la ficción televisiva". A través del estudio, Rodríguez y Pérez exploraron las formas en que se aborda la sexualidad femenina en tales medios, constatando que a pesar de fomentar normas alternativas, éstas se acompañan de mensajes contradictorios que cuestionan el sentido de la liberación femenina. Algunos de los resultados que permiten hacer estas inferencias son: que se valora más las relaciones de pareja que el autoerotismo (perpetuando la necesidad de un hombre que se mantiene como el proveedor del placer femenino), la base del poder femenino se sitúa en la capacidad de imitar conductas masculinas y que la percepción del placer femenino está

plagado de nuevos imperativos físicos, mentales y técnicos en la práctica de la sexualidad. Todo ello crea una paradoja entre la liberación y el límite, así como el enfoque del placer en sí misma y en las exigencias de otros.

Por la misma línea de género y subjetividad, Romeu, Piñón y Cerón (2011) en el artículo "Contenido y Organización de la Representación del Cuerpo Femenino. Análisis de caso.", de la revista latinoamericana de comunicación Razón y Palabra, investigan las representaciones sociales relativas al cuerpo femenino en los ámbitos estético, interactivo y sexual, en términos de identidad sociocultural y distinguibilidad. Concluyen que el significado del cuerpo femenino como representación social, según los resultados obtenidos de las jóvenes universitarias estudiadas, se produce a partir de lo sexual (y más específicamente, lo heterosexual), por lo que la delgadez y otros factores físicos asociados a la belleza son características de gran peso en cuanto a la representación del cuerpo femenino y la forma en que éste les permite sentirse e interactuar, especialmente con personas del otro sexo.

Respecto a la sexualidad femenina, Daniluk (1993), en el artículo "The Meaning and Experience of Female Sexuality" de la revista *Psychology of Women Quarterly* de Cambridge University, plasmó los resultados de una investigación cualitativa realizada a partir del análisis de 10 sujetos (mujeres), en relación a sus experiencias sexuales y la forma de expresarlas. Encontró que existe una fuerte influencia de la medicina, de la religión, de los medios y de la violencia sexual en la construcción de la sexualidad femenina; percibida a través de las variables: expresión sexual, reproducción, imagen del cuerpo y relaciones íntimas. Daniluk también logró identificar barreras estructurales e institucionales para el desarrollo de la salud sexual femenina. Las mujeres estudiadas mencionaron la necesidad de tener una mayor conexión con la sabiduría de mujeres, cultura y conocimientos que construyan paradigmas de sexualidad femenina más sanos, así como la celebración de las diferencias entre femenino y masculino –en temas como

fertilidad, reproducción y procesos de las mujeres— para lograr tener una mejor autoestima en lo que a sexualidad respecta.

De Almeida (2012), en su trabajo de fin de máster, parte de la inquietud de si el cine comercial ha cambiado de alguna manera en su forma de representar a la mujer de los años setenta hasta el día de hoy. Tras analizar a los personajes femeninos de las películas más taquilleras de los últimos cinco años, describe que persiste la "cualidad de ser mirada" en la mujer y la erotización de su cuerpo sin relevancia alguna para el contexto y la función narrativa; se representa un mundo que necesita la presencia concreta o discursiva de un hombre para que cualquier cosa suceda; aunque cada vez los personajes femeninos son más complejos, siguen representándose en un nivel connotativo de significado y siempre relacionándose con el sufrimiento y el cuidado, lejos de un rol de heroínas; para que un personaje femenino salga de una función romántica o erótica, tiene que censurar y regular la desnudez de su cuerpo. Estos hallazgos demuestran que, en general, los textos filmicos no han cambiado la forma en que representan a las mujeres desde los estudios en los años setentas.

Laguarda (2006), con el mismo objetivo de encontrar las posibilidades que ofrece la vinculación del cine con el feminismo para los estudios de género, analiza las representaciones socialmente dominantes respecto a lo que habitualmente se considera femenino y masculino, así como la interacción entre el género y otras variables como clase, edad, educación y ejercicio de la sexualidad, entre otros. El estudio de Laguarda expone que el cine *queer* comienza a ganar terreno y, en general, se observa un interés por la construcción de géneros más allá del binarismo masculino y femenino o de la heteronormatividad. Por lo tanto, propone el cine como una tecnología de género para indagar más sobre las representaciones, significados, ideologías y discursos de género.

Partiendo de estos antecedentes, se puede concluir que las temáticas abordadas para el

presente estudio –sexualidad, género y cine– son de gran importancia y trayectoria en el campo académico, pero aún queda mucho por indagar en un terreno conjunto. Si bien el feminismo se ha preocupado desde sus inicios por estudiar los medios, sistemas y productos culturales, como los que se generan del lenguaje audiovisual, es necesario profundizar en cuanto a la dimensión sexual de las mujeres (y las formas en que esto se expresa) en la pantalla grande, para crear representaciones más complejas, fieles a la realidad e inclusivas; con posibilidad de transformar el imaginario social en relación a las mujeres.

Por otro lado, las investigaciones realizadas –sobre todo en Guatemala– en torno a la sexualidad humana suelen ser de carácter cuantitativo y enfocadas en temas de salud y reproducción o lo moral-religioso, por lo que carecen de un análisis crítico que permita abordar la sexualidad como una dimensión humana integral, interconectada con los campos emocional, psicológico, espiritual y fisiológico que tiene, además, incidencia social, política, económica e histórica a nivel colectivo.

No obstante, los antecedentes reseñados aportaron al presente estudio desde distintas perspectivas. De los trabajos de grado nacionales de Lojo (2015), Lara (2015) y De León (2013), se tomó el abordaje de los estereotipos dentro del cine guatemalteco y el análisis a nivel semántico.

Se discutió tanto a Chirix (2010), como a otras autoras y autores que ella señala, dentro del marco teórico para la comprensión de los conceptos de corporalidad, erotismo y cosmovisión maya. Dichos criterios, a partir de Chirix (2010), se tomaron como base para la elaboración de las unidades de análisis. Mientras que Sazo (2005), Daniluk (1993) y Rodríguez y Pérez (2014) ayudaron a esbozar las influencias de la sexualidad, tanto humana como específicamente femenina, y las maneras en que ésta se construye.

Romeu, Piñón y Cerón (2011) comprueban la significación del cuerpo femenino a partir de su sexualidad. De la misma manera, De Almeida (2012) y Laguarda (2006), sostienen que las representaciones de las mujeres en el cine, en general, siguen fuertemente ligadas a su cuerpo y a su sexualidad, lo que ayudó a fundamentar el planteamiento del problema y el aporte que el presente estudio implica en la sociedad guatemalteca contemporánea. Laguarda (2006), específicamente, propone al cine como un recurso idóneo para investigaciones de género.

1.2 Marco Teórico

El presente trabajo consiste en una investigación cualitativa centrada en la construcción de la sexualidad y corporeidad femenina desde la película *Ixcanul* (2015). Se partió del género como perspectiva para abordar las relaciones de poder, la discusión teórica se enfocó en la sexualidad, como dimensión humana, que trasciende lo biológico y fisiológico, vinculándose con la autonomía del ser en un ejercicio de dominación y resistencia.

El discurso, como producto de la sociedad y a través de distintos medios, toma una postura respecto a las relaciones de poder en las que está inserto. El cine –como medio de expresión y representación con un lenguaje propio, al mismo tiempo que un arte subjetivo– es un canal idóneo, tanto para la reproducción de los discursos sociales dominantes, como para su denuncia y su análisis crítico. La presente investigación se enfocó, por lo tanto, en el cine como un medio discursivo para analizar la sexualidad y la experiencia corpórea en relación a la subjetividad femenina desde una perspectiva de género.

1.2.2. Género como perspectiva

El género, como una forma de clasificación más allá del sexo, es una propuesta académica surgida a partir de los años 50. En la actualidad, el debate ya no se centra tanto

sobre qué es el género sino sobre cómo éste se interrelaciona con otros factores humanos. Sobre todo con los que, al igual que el género, fomentan formas de relacionamiento basadas en el poder. Así, la nueva oleada feminista pretende no sólo analizar lo que implica ser mujer en un mundo dominado por el patriarcado, sino lo que significa ser una mujer negra o indígena en un mundo donde la supremacía blanca masculina sigue vigente.

a.) Género como construcción social

Nash (2001) pertenece a esta nueva corriente del pensamiento. La autora aborda el género desde un enfoque de multiculturalidad, que se entrecruza con otros aspectos y expresiones de la identidad, como tradiciones religiosas, políticas y sociales. Estos multiculturalismos son producto de las distintas oleadas migratorias del último siglo, dentro de un contexto social poscolonial a nivel global. Sin embargo, poco se ha integrado la experiencia de las mujeres dentro de los estudios de la multiculturalidad, por lo que Nash propone el género (y la perspectiva de género, específicamente) como una 'categoría de análisis transversal', complementaria y necesaria para la visión de la diversidad en la multiculturalidad.

A grandes rasgos, 'género' hace referencia a "la organización social de la diferencia sexual y de la reproducción biológica" (p. 23). Pero además, se asume como una construcción social histórica que conforma un entramado complejo de procesos y relaciones socioculturales, basados en las limitaciones entre lo femenino y lo masculino; como subjetividad que crea pertenencia y como fundamento de las relaciones y prácticas de poder. (Nash, 2001).

Algunas autoras, como Navarro y Stimpson (1999), proponen al género como una de las tres dimensiones constitutivas del ser humano: sexo (condición biológica), sexualidad (inclinación u organización del deseo) y género (identidad psicológica). Scott, por su

parte, expone que: "El uso de género pone de relieve un sistema total de relaciones que puede incluir el sexo, pero no está determinado por él y no es un determinante directo de la sexualidad." (Scott, 1986: 43).

De esta forma, el género se edifica desde lo social, que no necesariamente responde al sexo biológico –determinado por los cromosomas y los órganos reproductores–, el cual tampoco es una categoría fija, como se argumenta más adelante a través de Butler y Dreger.

Las conductas asignadas a cada género –femenino y masculino–, como construcción social, se rigen por las tradiciones, costumbres, sistemas de valores y creencias de cada cultura, las cuales están en permanente transmutación. Por ello, el género es dinámico y su estudio debe interrelacionarse a otros factores sociales y comprender el contexto del objeto o sujeto de estudio, pero también tiene el potencial de aportar conocimientos y herramientas que permitan transformar estos sistemas de socialización.

Según Walper y Ortiz de Zárate (2012) para analizar el género se deben analizar las siguientes categorías: las relaciones de poder (dominación, subordinación y patriarcado, específicamente), las relaciones de producción (en cuanto a la división del trabajo) y el vínculo emocional en conjunto con el deseo sexual. De esta manera se evidencia que la sexualidad se conecta con otras relaciones determinadas por el género de cada individuo.

Por la misma línea, Ramos (2015) propone la 'perspectiva de género' como "un instrumento que cuestiona precisamente las identidades de género impuestas bajo un arquetipo de masculinidad patriarcal, que se expresa en todos los ámbitos de la organización social, cultural, política y jurídica" (p. 24), además de cuestionar los roles y la asignación de espacios –público para hombres y privado para mujeres– donde la mujer, por su condición de mujer, es privada de la toma de decisiones que afectan al conjunto

social en el que vive.

Esta forma de análisis, aplicable a todas las relaciones sociales, se basa en: reconocer las relaciones de poder entre géneros (usualmente favorables para los hombres), comprender que estas relaciones constituyen a las personas al ser construcciones sociales e históricas y que se interconectan con otras relaciones sociales (de clase, edad, etnia, preferencia sexual y religión).

Lagarde (1996) explica que el 'análisis de género' es parte de la 'perspectiva de género' – también conocida como enfoque de género, visión de género, mirada de género o componente de género– y está inscrito en el paradigma del feminismo, que a partir de la ética conduce a una filosofía *posthumanista*, teniendo efectos tanto políticos y sociales como en el área del conocimiento. "Esta perspectiva reconoce la diversidad de géneros y la existencia de las mujeres y los hombres, como un principio esencial en la construcción de una humanidad diversa y democrática." (p. 13).

Para Lagarde (1996) el 'género' es una forma de clasificación que responde al orden sociocultural basado en la sexualidad, que a su vez se define por el orden genérico (siendo, ambos, constructos sociales). Pero advierte que el género no se reduce a una categoría, sino que constituye todo un entramado de categorías, interpretaciones, hipótesis y conocimientos que se relacionan con todo lo que históricamente se ha construido y atribuido al sexo. Por ello, es un enorme error –que frecuentemente se comete– el entender la palabra 'género' como un sinónimo de 'mujer' y utilizarlo indiscriminadamente sin comprender todo lo que postula esta teoría, que "implica una mirada ética del desarrollo y la democracia como contenidos de vida para enfrentar la inequidad, la desigualdad y los oprobios de género prevaletentes." (p. 32).

Es preciso recordar que el uso del término 'género' implica que los estudios acerca de las mujeres implican a los hombres y viceversa, al ser a partir de la diferencia que se construyen las relaciones de poder y las formas de subjetivación de cada uno.

b.) Racismo y discriminación como categorías transversales

Cabe hacer un paréntesis para determinar qué es el racismo y cuál es su relevancia dentro de un enfoque multicultural de género como el que se discute dentro del presente marco teórico. Si bien el enfoque central de esta investigación es el género y, por ende, los sistemas de dominación que surgen a partir de las diferencias de sexo y género; la etnia es otra forma de clasificación que define en gran medida las significaciones del cuerpo y del ser, así como de las relaciones que se construyen entre individuos, lo cual se profundizará más adelante a través de Chirix.

Para Casaús (2000), en base a Taguieff, el racismo es un concepto que ha ido evolucionando conforme las mismas ciencias sociales que lo estudian, desplazándose del tema de raza al de cultura, hasta llegar al 'neoracismo' o 'racismo *soft*'; producto tanto de la corriente de racismo como de la antirracista que han hecho mal uso del término, sacándolo de contexto, hasta deformarlo. Esto es a lo que la autora se refiere como la metamorfosis del racismo.

Sin embargo, Casaús afirma que el racismo sigue siendo un concepto esencial para la interpretación, tanto de la historia como de las ciencias sociales, por su función descriptiva como proceso social vigente y que, en el caso de Guatemala, es crucial analizar el papel activo del Estado al reproducir la práctica del racismo como un mecanismo de poder; "los estados más homicidas son a la vez los más racistas." (Casaús, 2000: 33).

Memmi, citada en Casaús, menciona que todo racismo tiene como fin legitimar algún sistema de dominación y que "No es siempre la diferencia la que crea el racismo; es el racismo el que utiliza la diferencia." (Casaús, 2000: 34).

Wieviorka, también citada por Casaús, explica el racismo como una acción colectiva proveniente de la "crisis de las relaciones de dominación en una sociedad en tránsito

hacia la modernidad y en un contexto de crisis de legitimidad de la democracia." (p. 32).

Partiendo de éstas y otras posturas, Casaús (2000: 36) concluye que el racismo es:

la valoración generalizada y definitiva de unas diferencias, biológicas o culturales, reales o imaginarias, en provecho de un grupo y en detrimento del otro, con el fin de justificar una agresión y un sistema de dominación. Estas actitudes pueden expresarse como conductas, imaginarios, prácticas racistas o ideologías que como tales se expanden a todo el campo social, formando parte del imaginario colectivo. Pueden proceder de una clase social, de un grupo étnico o de un movimiento comunitario; o provenir directamente de las instituciones o del Estado, en cuyo caso hablaremos de racismo de Estado. Puede ocupar distintos espacios de la sociedad dependiendo de que la relación de dominación tenga su origen en una clase, un grupo étnico, un movimiento comunitario o el Estado.

Otro término utilizado para hablar sobre la desigualdad, que en algunos casos se utiliza erróneamente como sinónimo de racismo, es la discriminación. Si bien ambos conceptos se relacionan, no significan lo mismo; mientras para Casaús la discriminación racial y cultural es una de las formas en que se expresa el racismo, otros autores opinan que el racismo y el etnocentrismo son manifestaciones específicas de la discriminación. (Mayén et al., 2010).

Respecto a la discriminación racial, específicamente, la Convención Internacional para la Eliminación de todas las formas de Discriminación Racial (CERD) de las Naciones Unidas (adoptada en 1965 y vigente desde 1969) establece:

Discriminación racial denotará toda distinción, exclusión, restricción o preferencia basada en motivos de raza, color, linaje u origen nacional o étnico que tenga por objeto o por resultado anular o menoscabar el reconocimiento, goce o ejercicio, en condiciones de igualdad, de los derechos humanos y libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural o en cualquier otra esfera de la vida pública (CERD Art. 1, Párrafo 1; en Mayén et al., 2010: p. 7).

La importancia de distinguir entre estos dos términos es que la discriminación va más allá de la procedencia étnica, instaurándose como un rechazo hacia otras clases sociales,

sexualidades, géneros, ideologías y cosmovisiones, entre otros aspectos sociales que conforman la identidad de un individuo o grupo. Esta discriminación se basa en las diferencias para justificar la desigualdad y el maltrato a quienes son distintos. Casaús (2000) afirma que en la transición de un Estado corporativo estamental a un Estado constitucional –de ciudadanos iguales ante la ley– en Guatemala se crearon nuevos mecanismos para "mantener la diferencia como desigualdad, la desigualdad como discriminación y ésta como explotación." (p. 44). Es de esta manera que la discriminación y el racismo se relacionan entre sí, al mismo tiempo que se conjugan con la identidad de género, siendo una de las categorías sociales o diferenciadoras.

A partir de esas desigualdades, producto del racismo y de la discriminación, que impiden la existencia de un verdadero Estado constitucional y democrático, es que Quijano (2000) afirma que no existen sociedades totalmente nacionalizadas en Latinoamérica. "Esa democratización hubiera implicado, y aún debe implicar, el proceso de la descolonización de las relaciones sociales, políticas y culturales entre las razas, o más propiamente entre grupos y elementos de existencia social europeos y no europeos." (Quijano, 2000: 236).

La descolonización también ha sido abordada por el feminismo –específicamente el feminismo decolonial latinoamericano, partiendo del legado del feminismo negro–, desde la matriz de opresión conocida como colonialidad de género; la cual tiene como categorías: raza, clase social, género y sexualidad. (Cubillos, 2015).

El feminismo decolonial, en palabras de Cubillos, es:

una apuesta política que plantea cómo la opresión de género no puede ser homogeneizada (universalizada) ni aislada de otros sistemas de opresión. No puede obviarse cómo la raza, la clase y la sexualidad se imbrican con el género. Hacerlo sería negarse a esta situación y conduciría – como ya se ha visto en el *mainstream* feminista— a reproducir las mismas lógicas de inferiorización, invisibilización y marginación que el feminismo critica. Esto no sólo deja intactas las estructuras que ordenan las sociedades occidentales y occidentalizadas, sino que también anula

el potencial emancipador del feminismo (Curiel, 2014; Espinosa, 2014). De modo que, desde aquí, no puede pensarse a las “mujeres” como categoría estable de análisis o como una unidad ahistórica y universal, basada sólo en su subordinación como identidad genérica. (Cubillos, 2015: 125).

En resumen, el género es una forma de clasificación humana, relacionada a la identidad personal, que se vincula estrechamente con el sexo y la sexualidad, diferenciándose y trascendiendo estas otras categorías. Se trata de un concepto complejo, dinámico e interconectado con toda dimensión del ser y las relaciones que se crean a partir de él. Para los fines del presente estudio, se tomará en cuenta la perspectiva del género propuesta anteriormente, como una visión diversa, interconectada e integral del humano, construida social e históricamente dentro de un contexto determinado.

1.2.2 Sexualidad, erotismo y corporalidad en relación al poder

La sexualidad humana es un tema complicado de abordar. Por un lado existe el riesgo de simplificar comportamientos humanos complejos a procesos biológicos para la propagación de una especie y, por otro lado, se puede llegar a conclusiones subjetivas basadas en prejuicios ideológicos, religiosos, políticos e incluso personales. Al tratarse de un estudio crítico sobre una temática social, no se ambiciona alcanzar un punto de objetividad absoluto, pero si se comenzará desde una definición consensuada por una institución internacional para comparar las distintas formas de comprender la sexualidad humana. Mientras Arango se centra en la ética de la sexualidad humana, Butler y Dreger analizan su relatividad. Jeannière, por otro lado, encuentra en el erotismo la autonomía del ser humano y Chirix explica la significación de los cuerpos como causas y efectos de la política y de la socialización, lo que se constituye en prácticas de poder dentro y fuera de la sexualidad.

Arango (2008) toma como punto de partida la definición propuesta por la Organización Mundial de la Salud (OMS) para los términos más relevantes en cuanto a sexualidad y discutir, así, acerca de su práctica saludable y responsable.

El sexo "se refiere al conjunto de características biológicas que definen al espectro de humanos como hembras o machos." (p. 5). Por lo que la sexualidad es "una dimensión fundamental del hecho de ser un humano: basada en el sexo, incluye género, las identidades de sexo y género, la orientación sexual, el erotismo, la vinculación afectiva y el amor, y la reproducción." (p. 5). La sexualidad se experimenta y manifiesta a través de procesos cognitivos –como pensamientos, deseos, actitudes, relaciones, creencias, valores y prácticas– y resulta en una interacción compuesta tanto por lo biológico, como por lo psicológico, cultural, socioeconómico, ético, religioso y espiritual. De esta manera, la sexualidad es una dimensión integral y constitutiva del ser humano.

El comportamiento sexual en los humanos, refuerza García (2005), se relaciona más con funciones cognitivas que con hormonas –como estrógenos y testosteronas– que también tienen una función importante. El deseo sexual, por consiguiente, resulta de una interacción compleja entre una variedad de procesos cognitivos, mecanismos neurofisiológicos y factores afectivos, todo esto compuesto por estímulos tanto internos como externos al individuo. Plantea también, que no es lo mismo el deseo sexual a la excitación, la cual está más estrechamente conectada a los cambios fisiológicos y psicológicos, siendo una respuesta directa al estímulo sexual.

Butler (2002), por otro lado, aborda el sexo desde una perspectiva de relaciones sociales más complejas, donde éste no es algo material que se tiene o se es, a modo de una descripción estática. El sexo, para Butler, está conformado por normas construidas –similares a las del género– que permiten llegar a ser 'viable' al gobernar la materialización del cuerpo, siempre en una constante revisión y transformación, dentro de los marcos de "la esfera de la inteligibilidad cultural." (p. 19). Pero aclara que el sexo no es un determinante al que el sujeto se somete, sino que asume un sexo para identificarse, con el fin de permitir, excluir y repudiar respectivamente –según la heteronormatividad– otras identificaciones sexuales.

Partiendo de Butler principalmente, Chirix (2013) se refiere al cuerpo como algo construido de manera social, cultural y discursiva; dentro de una sociedad específica y en una época determinada, que es capaz de expresar y crear significaciones. No se puede negar la materialidad del cuerpo pero tampoco su construcción simbólica o la encarnación del mismo. "Las experiencias corporales permiten analizar los modos de ver y de ser-en-el-mundo, de experimentar y de pertenecer al mundo, de esta manera es posible reafirmar que el cuerpo no sólo es sujeto-objeto de investigación, sino herramienta y sujeto de conocimiento." (p. 49). Por ello, es a través del cuerpo que cualquier individuo se conoce como sujeto. Pero conviene hablarlo en plural, advierte Chirix, ya que el cuerpo no es uno ni existe sólo una forma de pensar el cuerpo. Más bien se trata de cuerpos, pensamientos de cuerpos y códigos de valor distintos que rigen a los diversos cuerpos. Precisamente la repetición de estas normas genéricas, raciales y clasistas es lo que genera la construcción de los cuerpos, que se materializan al performarse, produciendo relaciones de poder y, con ello, una estructura de dominación.

Por la misma línea, Alice Dreger –historiadora de la anatomía y activista defensora de personas intersexuales– argumenta que en la naturaleza no existe una línea divisoria clara y definitiva entre macho y hembra o sexo masculino y sexo femenino; ni siquiera entre uno de esos extremos e intersexual. Es la especie humana quien crea y aplica esas delimitaciones a la naturaleza para catalogar de manera simple, de la misma manera que existen divisiones poco claras en cuanto a la etnia y otras categorías humanas. Por ello, Dreger (2010) considera que es fundamental cuestionar colectivamente estas categorías que –como la perspectiva reduccionista anatómica que se tiene en la actualidad– podrían estar atentando contra los sistemas democráticos, al interferir con los derechos humanos. Tomando como ejemplo los casos en que distintas personas se ven obligadas a buscar asilo político por su preferencia sexual o que deben operarse únicamente para pertenecer a una de las categorías de sexo establecidas y ser aceptados socialmente, Dreger propone

que se piense menos en el cuerpo individual y más en términos de la identidad colectiva y las relaciones sociales, para lo que conviene transformar mentalidades acerca de los cuerpos y no la morfología de los mismos.

La perspectiva de Dreger es un importante aporte al paradigma contemporáneo de la sexualidad humana y la ciencia, en general, que surge desde una perspectiva de género relativamente reciente. Si bien la sexualidad humana ha sido abordada extensamente por la psicología –entre otras ciencias humanas–, el enfoque que se le ha dado a la sexualidad femenina, particularmente en sus inicios, carece de rigor científico. Por esa razón, diversas autoras –como Luce Irigaray y Françoise Dolto– y autores critican la postura de Freud, para quien no existen dos sexos diferenciables, sino que "lo femenino" se adscribe como un defecto respecto al sexo masculino que sustenta todo valor. Durante los años veinte, el clítoris se percibía como un homólogo del pene y es bajo esa idiosincrasia que Freud crea la teoría de la "envidia del pene" o "teoría fálica de la sexualidad femenina". Bajo este fundamento se ignora o rechaza la idea de que la sexualidad femenina pueda contar, de la misma forma que la masculina, con atributos propios y característicos de su naturaleza; para Freud lo femenino es el suplemento mediante el cual se articula la sexualidad masculina. Al no comprender la patología de la sociedad, e interpretar esta insatisfacción –comúnmente llamada histeria– como una patología individual de cada mujer, Freud somete al género femenino al mismo discurso dominante del patriarcado. Fue hasta 1949, que Simone de Beauvoir reintrodujo esta problemática desde un punto de vista feminista, basado en la distinción entre el sexo y el género, en *El Segundo Sexo*. (Irigaray, 1977; Dolto 1996).

A pesar de la falta de rigor de las teorías de Freud, muchos psicólogos lo siguen distinguiendo como el padre de esta ciencia, por lo que es necesario cuestionar no sólo sus teorías sino el contexto y la idiosincrasia bajo las que surgen. En este estudio se pretende enfocar la sexualidad, fuera del campo psicológico y de las teorías

freudianas; partiendo de una perspectiva contemporánea del género, construcción social e histórica en permanente mutación.

Volviendo a Arango (2008), afirma que el orgasmo en la mujer ha sido recetado y documentado, desde textos hipocráticos, como parte de la medicina occidental tradicional para tratar la denominada "histeria" –que significa enfermedad del útero–. La "histeria" era tratada a través de un masaje, proporcionado por una matrona, en los genitales de la mujer en cuestión. Arango (2008, en referencia a Mines) afirma que estas prácticas, además de modelar el concepto de 'patología sexual femenina', fueron el punto de partida para la invención de aparatos e instrumentos que servían para tratarla, como es el vibrador.

Lo contradictorio del asunto, asegura Arango, es que a lo largo de la historia de la sexualidad femenina y del discurso médico, se prescriben los orgasmos al mismo tiempo que se le juzga y castiga a las mujeres que logran alcanzarlo por sus propios medios. "El colocar impedimentos a la autonomía y búsqueda de poder de la mujer sobre su sexualidad no es algo nuevo, sirve a razones político-ideológicas sobre las cuales también se sostiene el poder masculino." (pp. 2-3). En base a los derechos sexuales reconocidos y promovidos por la OMS, Arango sostiene que la salud sexual trasciende el bienestar físico –entendido como la ausencia de disfunciones o enfermedades– y "se caracteriza por autonomía, madurez, honestidad, respeto, consentimiento, protección, búsqueda del placer y bienestar." (p. 7). Quienes practican esta forma de sexualidad se abstienen de dañar, denigrar, discriminar, manipular, explotar o acosar a toda persona de cualquier manera; por lo que la sexualidad humana está vinculada a la ética.

Chirix (2010) concuerda en que la sexualidad, lejos de ser un proceso patológico que requiere de terapia, constituye un proceso político de dominación de los cuerpos, donde las poblaciones indígenas y pobres son vistas como vulnerables y enfermas, lo cual constituye un mecanismo ideológico de control que perpetúa el miedo y la represión

sexual. Esta es la razón por la que la mayoría de investigaciones, cursos y programas relacionados a la sexualidad se enfocan en la planificación familiar y la prevención de enfermedades. No se trata de las diferencias de los cuerpos –genéricas, raciales o socioeconómicas– sino de la desigualdad o desvalorización causada por la jerarquía de estas diferencias; que es otra construcción histórica y social producto de la colonización.

Es por eso que, desde un campo antropológico y multidisciplinario, la autora plantea que la sexualidad –dentro de un análisis crítico– debería ser estudiada como una construcción histórica, cultural y social, que además es subjetiva, económica y política, al estar interconectada con otras dimensiones de la subjetividad humana, partiendo de la identidad de género y de etnia como formas de relación social basadas en el poder (dominación o resistencia).

Esto implica asumir una posición crítica respecto a las distintas formas de desigualdad y cuestionar esquemas naturalizados como la división social y racial del trabajo, los roles sexuales y la heterosexualidad como normativa implícita. Específicamente en el caso de Guatemala, son tres los aspectos transversales a la sexualidad: género, clase y etnia.

Por un lado, la autora considera que los países denominados como "primer mundo" tienen una gran influencia en los países llamados "tercermundistas", a través de discursos cargados de ideologías, creencias, tabúes, valores y normativas en función del control de los cuerpos y de la sexualidad, sobretodo femenina y de individuos que se salen del marco de la heteronormatividad.

A las mujeres se les ha negado expresar su erotismo, se les ha sometido a un trabajo de socialización para que adquieran ciertas virtudes como la abnegación, resignación, silencio y pudor. Ellas tienen prohibido expresar sus deseos (...) Pero la exaltación de lo masculino tiene que ver con los miedos y las angustias que carga para no ser identificado como femenino. Así, la masculinidad se construye con el ideal imposible de la virilidad a partir de una inmensa debilidad. (p.42).

Por otro lado, estudia la manera en la que la sexualidad se construye (y reproduce), a través de interacciones con instituciones (como la escuela, la iglesia y la familia) –que se entienden, por la línea de Berger y Luckmann, como las que están sometidas a un control social de manera histórica– y procesos de internalización, así como la socialización. Mediante este proceso de socialización es que los hombres aprenden a cosificar a la mujer, convirtiendo la sexualidad en un ejercicio de poder, en lugar de una forma de encuentro.

"El amor humano pone la sexualidad a su servicio, no es una sublimación de la sexualidad animal; sólo puede encontrarse en la línea de evolución al erotismo." afirma Jeannière (1967: 62) , quien coloca al erotismo como una dualidad del ser humano, que simultáneamente lo niega –regresándolo al instinto– y se presenta como una experiencia espiritualizante. El erotismo, como necesidad humana, requiere de la atracción hacia algo o alguien que se quiere captar. Éste –el placer– constituye el diferenciante de la sexualidad humana, respecto al resto de especies que tienen sexo únicamente con fines reproductivos. Por ello, Jeannière niega que la sexualidad sea una simple función biológica, determinismo corporal o característica del individuo sexuado y más bien la considera una "dimensión de la libertad humana", fundada en el deseo. (Jeannière, 1967: 74).

Chirix (2010) coincide en la idea de que el erotismo es una exclusividad humana; "sexualidad creadora, socializada, dinámica y transfigurada por la imaginación y el deseo y la voluntad de las mujeres y los hombres." (p. 56). En otras palabras, la sexualidad, a partir del erotismo, se relaciona directamente con el placer, el deseo y la voluntad, elementos constitutivos de la autonomía. Chirix afirma que dentro del erotismo, hay cabida para "hacer el amor" por placer y sin vínculo alguno con la procreación. La práctica erótica se relaciona a las técnicas corporales y psíquicas del acto, interesándose por el estudio de las zonas erógenas.

Desde algunas perspectivas moralistas, el erotismo se percibe como algo "indecente" – una infracción– debido a la manera en que surge y el contexto subjetivo en el que existe: "... el sexo es construido socialmente, sancionado socialmente de significados socialmente compartidos." (Córdova, citada por Chirix, 2010: 57).

El adulterio, la homosexualidad, el coito durante la menstruación, la masturbación, la codicia del cuerpo, entre otros, son prácticas que el cristianismo impuso como conceptos condenatorios ante las sociedades indígenas, según Chirix. Los mayas de Yucatán relacionaban al amor y al sexo con las flores; como un deleite. No significa que los indígenas estuvieran extentos de normas de sexualidad antes de la colonización, pero eran otras reglas las que regían sus prácticas íntimas. Según Foucault, las limitaciones en cuanto a la conducta sexual surgen desde la época de los antiguos griegos, como una postura moral, forma de templanza del carácter o estilización de la conducta, antecedente a los postulados del cristianismo. Por lo que conviene indagar en la manera histórica en que se ha construido la sexualidad de una determinada cultura, a partir de su cosmovisión.

"Por cosmovisión puede entenderse el conjunto articulado de sistemas ideológicos relacionados entre sí de forma relativamente congruente, con el que un individuo o grupo social, en un momento histórico, pretende aprehender el universo." (López en Chirix, 2010: 50). La cosmovisión maya, explica Chirix, promueve una visión holística del cuerpo. El ser humano, como parte viviente del cosmos, se comunica con los aspectos simbólicos de su existencia colectiva; la corporalidad es vivida a partir de una experiencia social cargada de significado, que da herramientas para comprenderse y comprender lo que le rodea.

Camus, según Chirix (2010), sugiere que las cosmovisiones no desaparecen, sino que se

transforman y se retan de manera continua y permanente.

Prueba de ello es que tradicionalmente, en la cultura maya, la sexualidad era un tema discutido entre personas adultas y parejas; mientras que, en la actualidad, la mayoría de guías espirituales piensan que es importante hablar del tema con mayor apertura –siendo los padres los principales que deberían educar al respecto– para evitar que las generaciones jóvenes lo aprendan directa y únicamente de los medios de comunicación.

Que sean los guías espirituales quienes se pronuncian en torno al tema se debe al carácter sagrado de la sexualidad en la cultura maya, la cual se representa a través del *nawal Tz'i'*; día que sirve para corregir los errores, controlar el impulso sexual y buscar la paz. Según la cosmovisión maya y este nawal, se debe estar en equilibrio físico y espiritual para que el disfrute de la relación sexual y el cuerpo sea un asunto sagrado. (Tax et al., 2012). De esta manera se puede observar que la relevancia del matrimonio para la cultura maya no radica en el castigo o la represión del deseo sexual o la virginidad, en sí mismos, sino de una sabiduría ancestral que busca el equilibrio integral del ser para poder disfrutar de la sexualidad plenamente, así como del compromiso con los demás (en cuanto a la procreación y la formación de una familia).

La cosmovisión maya entiende la sexualidad como algo que nos conecta al universo. Durante las relaciones, se produce un intercambio de energía entre la pareja y con el Cosmos. En esa dimensión, algunos expresaron que "El sexo es el todo", se habla de la necesidad de cuidar la energía sexual, entendiéndola como algo sagrado (que no es lo mismo que "santo"). Cuidar esta energía, significa saber usar de manera equilibrada y para generar energía. (Asociación Pop No'j en Tax et al., 2012: 11-13).

Aunque la mayoría de la información que se tiene acerca de la sexualidad en la cultura maya es del contexto moderno, existen algunos documentos precolombinos que la describen. Es el caso del *Chilam B'alam* donde, según Chirix, se relata la celebración de la sexualidad y la feminidad en relación a la naturaleza, de donde provenían sus energías y se encontraban con el cosmos. Para los ancestros de esta cultura –incluso las mujeres–

la sexualidad no era un tema tabú, podía abordarse con naturalidad. (Tax et al. 2012).

Siempre un punto de partida de nuestros abuelos fue la energía. La matriz de las mujeres es el *uk'u'x* –su esencia, su centro–. En los hombres el *uk'u'x* está en los testículos. Si no cuidamos el *uk'u'x* de la vida, nos desequilibramos. (Asociación Pop Noj en Tax et al., 2012: 21).

Para Álvarez, según Tax et al. (2012), se ha perdido este contacto y comunión con la naturaleza. Las mujeres ya no se bañan en el río ni disfrutan sus cuerpos debido a la necesidad de agilizar procesos en la vida moderna. Esto y los cambios de alimentación –consumiendo más químicos– mantienen al cuerpo estresado; lo cual, en conjunto con el modelo de la mujer físicamente perfecta –impuesto por la colonización ideológica y aún inserto en los medios– hace que la mayoría de mujeres no se sientan a gusto con su propio cuerpo y rechacen atributos como la forma de su nariz, el color de su piel o de su pelo, entre otros. Probablemente esas inseguridades y la falta de autoestima son algunos de los factores que hacen de la pubertad una etapa tan complicada.

Para los mayas, la pubertad se llama "*Kotzijanem o qajol*", que se significa "florecer". Por ello, es motivo de celebración a través de una ceremonia maya. Según Tax et al., en esta etapa las jóvenes se comienzan a vestir de amarillo y los jóvenes reciben algunas explicaciones de sus padres; frases como "Pronto serás un joven, ya no serás un niño", "te cuidas y te respetas a ti mismo". (p. 17).

Si bien, muchas prácticas de la cosmovisión maya –como la anterior– se han mantenido, la colonización cambió en gran medida la forma de experimentar la sexualidad, que se convirtió en tabú a través de la religión, y otras vivencias importantes para la cultura indígena; principalmente en las mujeres, quienes generalmente mantienen un discurso acerca de lo bueno y lo malo –según lo que consideran "pecado"–, se les enseña a no hablar sobre su cuerpo o su menstruación, a soportar dolor y a hacer sacrificios. (ECAP y UNAMG, 2009).

Quinientos años de colonización del imaginario por las religiones judeo-cristianas, y de

persecución de prácticas tradicionales consideradas como inmorales, han tenido como consecuencia impregnar las conciencias colectivas de los pueblos mayas y la extinción de muchas de sus prácticas. Esta colonización fue particularmente agresiva y violenta en el área kaqchikel, por la cercanía geográfica de los centros de poder y la facilidad de acceso. Y se hace sentir particularmente en las representaciones colectivas alrededor de la sexualidad y por ende, en las concepciones de las mujeres sobre ello. (p. 45).

Como se puede observar, la sexualidad desde la cosmovisión maya es un tema extenso y subjetivo que se ha transformado –como toda construcción social– y seguirá mutando con el paso del tiempo. Por ello y porque no es uno de los principales en focos del presente estudio, sino una de las tantas categorías de análisis, no se abordará con mayor profundidad este inciso.

Lo que se puede concluir, a partir de las perspectivas citadas previamente, es que la sexualidad en la cosmovisión maya difiere esencialmente de la cosmovisión occidental impuesta por la colonización y es por ello que –como construcción social e histórica– se mantiene en un flujo dinámico entre resistencia, dominio y sincretismo.

"La descolonización por lo tanto, implica luchar contra las distintas estructuras hegemónicas de poder a distintos niveles." (Chirix, 2010: 40).

1.2.3 Discurso, entre el deseo y el poder

Para Foucault (1970) un discurso es un acontecimiento o serie; un conjunto de enunciados determinados por un contexto específico, que controla su producción y distribución a través de distintos procedimientos. Es por ello que el discurso –y su prohibición– se encuentra estrechamente vinculado con el deseo y el poder.

Precisamente por eso se aborda el discurso, dentro de la presente investigación, a partir de Foucault. Además de ser citado por Chirix y otros autores que discuten la sexualidad y el género de forma crítica, Foucault es uno de los principales en plantear el tema como un

asunto que trasciende lo lingüístico y propone que las prácticas discursivas son a la vez producto y origen de las relaciones de poder, que se encuentran en cualquier disciplina y en cualquier sociedad.

"Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican." (Foucault, 1970: 27).

La disciplina es, justamente, uno de los principios de control para la producción del discurso. Foucault (1970) expresa que "Se puede decir la verdad siempre que se diga en el espacio de una exterioridad salvaje; pero no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una «policía» discursiva..." (p. 22). Una disciplina no sólo es un conjunto de enunciados verdaderos respecto a un tema; debe existir una sistematización que mantiene la coherencia, un objeto determinado y que da cabida a la permanente formulación y cuestionamiento de proposiciones dentro de un campo teórico. Estas nociones dentro del discurso, para Foucault, se expresan como: regularidad, azar, discontinuidad, dependencia y transformación.

Otro determinante del discurso o 'principio de enrarecimiento', como expresa Foucault, es el interés que se tiene sobre autor de un discurso y especialmente a la institución de la que proviene y le da coherencia. Esto se observa principalmente en la orden del discurso literario y otros discursos artísticos y humanísticos, donde importa más lo que hay detrás de la obra, mientras que en el campo científico el autor simplemente da el nombre al asunto en cuestión (como un síndrome o un teorema). Es por eso que el autor constituye otro factor de control dentro del discurso, ya que el acceso –principalmente a su producción– no es universal, sino que obedece a ciertos criterios y exigencias de selección.

Foucault (1970) señala tres sistemas de exclusión activos en el discurso: la separación de la locura, la palabra prohibida y la voluntad de la verdad o voluntad del saber.

Esta tercera, que constituye el principal enfoque de Foucault, cambia según la ideología de cada época. Es por ello que en cada momento existen distintos discursos –tanto sociales y políticos como científicos– y con ello, distintas verdades o enunciados que se toman como verdaderos.

Aunque, según Foucault y la filosofía de la mediación universal, el discurso no es más que un juego (de escritura, lectura e intercambio), lo que está en juego son los signos que construyen imaginarios colectivos e identidades, que a su vez moldean otras formas de relacionamiento y convivencia social. La importancia de los discursos radica en que son estos los que suelen dictar las leyes, las formas de pensamiento y todos los sistemas que forman parte de y regulan a una sociedad.

Quizá por ello es que Foucault (1970) siente la necesidad de "concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos". (p.33).

En conclusión, Foucault (1970) afirma que el discurso se ve afectado por las coacciones que limitan los poderes, dominan sus apariciones aleatorias y seleccionan a los sujetos que pueden producirlos.

Por otra parte, Foucault identifica dos formas de análisis del discurso: el genealógico y el crítico. Aunque suelen complementarse, son diferenciables en que la parte genealógica se centra en las regularidades del discurso o las series que permiten su formación efectiva (postura positivista); mientras que lo crítico se inclina hacia la identificación de las "rarezas" del discurso (postura estudiosa).

En este apartado se pretende únicamente haber explicado el argumento teórico desde el que se concibe el discurso, que es la base del análisis para el presente estudio. Sin embargo, en el método se detallará el tipo de análisis a utilizar en la investigación, basado en el desarrollo del discurso y el reconocimiento de los sistemas de exclusión/ liberación, que se designa como Análisis Crítico del Discurso.

1.2.4 Cine como medio de subjetivación

a.) Surgimiento, relevancia y géneros cinematográficos

"El Cine es el Arte de la expresión a través de imágenes en movimiento" proponen, como definición, Lamet et al. (1968: 40).

La historia del cine sitúa sus inicios a finales del siglo XIX en Francia, con los experimentos de Louis Lumière –de los hermanos Lumière, creadores del *Cinématographe*–, quien registró sucesos cotidianos: *La salida de las fábricas*, *El arribo del tren a la estación* y *El desayuno del bebé*. Algunos años después, Georges Mèlies – autor de la reconocida obra *Viaje a la luna*– realiza las primeras películas con efectos que causaron gran revuelo, a través de ilusiones ópticas de apariciones y desapariciones de personajes en pantalla. Así es como nace el cine de ficción, que da lugar a la recreación e interpretación de temas históricos, obras teatrales, novelas y demás, configurándose –casi de inmediato– en un espectáculo de masas a nivel global. (Linares, 2002).

Para Comolli (2009), "los hermanos Lumière son un punto de condensación dentro de una trama infinitamente más compleja." (p. 62) y explica que mucho antes de ellos, se había logrado dar movimiento a imágenes, a través de distintas técnicas (utilizando la fotografía y salas de teatro), como el teatro óptico de Émile Reynaud; un mecanismo de dibujos animados bastante similar al primer dispositivo de proyección cinematográfica.

Antes de considerarse un medio de comunicación, el cine nace como un arte narrativo y figurativo, al representar una dimensión de tiempo y espacio compaginados. (Staehlin, según Lamet et al., 1968). Pero desde sus inicios enfrenta muchos prejuicios.

Colaizzi (2001) coincide y expone que el cine es un elemento fundamental de la comunicación global, así como un 'lenguaje internacional' por sí mismo, con un gran poder de movilización y persuasión –hasta el grado de considerarlo, en palabras de Althusser, un 'Aparato Ideológico del Estado' que crea representaciones de realidades subjetivas, contribuyendo a la naturalización de ciertas jerarquías–, comúnmente subvalorado por las asociaciones que se le han hecho históricamente. Comenzó considerándose como el 'teatro de los pobres' y se le ha catalogado como la industria del entretenimiento propio de la cultura de masas, lo cual dificulta su estudio a nivel académico. Sin embargo, los argumentos de Colaizzi y Althusser logran evidenciar el carácter discursivo (según los parámetros de Foucault) del cine y lo relacionan directamente con el poder.

Es posible que este 'poder' del que habla Colaizzi (2001) sea una referencia a lo que Machado (2009) explica como el efecto de 'confusión alucinatoria' producida por el cine al recrear una realidad. En ese momento no existe lo que se ve, sino su índice –término semiótico, propuesto por Pierce, que implica la ausencia del objeto que deja ese rastro o índice– pero en palabras de Machado, "no vamos al cine porque podamos ver en él los trazos dejados en la película por los actores sino porque, por lo menos durante el tiempo que dura la proyección, esos actores y los personajes que encarnan parecen, de hecho, estar allí, viviendo acontecimientos frente a nuestros ojos como si fuesen personas de carne y hueso." (2009: 179). Machado asegura que en cada época y contexto los sentidos humanos están –de alguna manera– educados para reaccionar a los estímulos existentes. Esto explica que los primeros efectos visuales del cine causaran tanta conmoción, aunque ahora no lo entendamos, de la misma manera que el audio –con todas sus limitaciones– se

entendiera y se creyera de buena calidad desde sus comienzos. No se captan todos los estímulos audiovisuales, sino los que están dentro de un molde acordado, que Kerckhove llama '*brainframe*'. (Machado, 2009).

Respecto a los géneros cinematográficos, Linares (2002) menciona que la existen, a grandes rasgos: el cine documental, el cine testimonial o 'cine verdad' y el cine ficción. Este último, partiendo del arte dramático, se subdivide en las categorías que se conocen comúnmente como géneros cinematográficos; los cuales, a su vez, se dividen de manera distinta, según la propuesta de cada autor. Para Cohen-Seat, las películas se clasifican por su contenido (familiar, heroico, maravilloso y dramático); mientras que, Leonardo García Tsao toma como punto de partida las categorías documental y ficción, para subdividir esta segunda en:

- *Western* (de vaqueros; del Oeste).
- Comedia: física, romántica, satírica, loca o negra.
- Fantasía: de ciencia ficción, de horror o de capa y espada.
- Musical (en las que la danza y la música conforman la trama).
- *Thriller*: de suspenso o misterios, policíaco, de detectives, político, de aventuras, de espionaje, de gánsters o de desastre.
- Cine de época: histórico, biográfico, bélico o épico-bíblico.
- *Road movie* (de viajes de carretera).
- Cine de autor (donde el autor plasma su visión particular, normalmente desde un guión propio)
- Drama psicológico (drama centrado en la psique y carácter de los personajes).

Aunque la base, para la muchos autores, es la clasificación entre ficción y documental, no todos los autores están de acuerdo con esta bifurcación como algo real y excluyente entre sí. Xavier (2008) aclara que el cine, al ser un discurso compuesto por imágenes y sonidos, es siempre –y de cualquier forma– ficcional.

"El cine no escapa a la condición de campo de incidencia en el que se debaten las más variadas posiciones ideológicas", asegura Xavier (2008: 19).

De esta manera, Xavier entiende el cine, no como un mecanismo para reproducir la realidad sino, como un discurso ideológico acerca de la realidad, con una postura implícita, determinada tanto por la narrativa como por las decisiones técnicas (de imagen y sonido) que adquieren forma a través del '*découpage*' –proceso mediante el que se descompone el filme en planos para armar las secuencias que conforman la narrativa espacio-temporal–.

Esto cambia la dinámica de realidad y ficción, por una más compleja y objetiva: el efecto de la pantalla ventana (transparencia) y el efecto de la pantalla como superficie de composición visual (opacidad).

b.) La teoría y los elementos del lenguaje cinematográfico

Es precisamente este rechazo a la objetividad pasiva de la cámara-testigo, remplazada por la cámara-creadora que prácticamente se convierte en protagonista de una realidad nueva, la base de la teoría del cine.

Partiendo de Staehlin (1966), que define al cine como el arte "del espacio y del tiempo filmicos", Lamet et al. (1968) proponen que el principio fundamental de la teoría fílmica es la alteración del tiempo, espacio y movimiento; elementos no reales, sino fílmicos, que se conjugan –a través del ritmo– para dar como resultado la creación de la obra cinematográfica.

Existen dos tipos de espacio en el cine:

- Espacio Geográfico: Utilizado para situar los acontecimientos en un lugar físico y real; un escenario, ciudad y país determinados.
- Espacio Dramático: Sirve para enfatizar ideas o sentimientos, dotando de un ambiente psicológico, no físico, a los personajes y la situación.

Por otro lado, el tiempo filmico permite una mayor cantidad de variables al escapar de la dimensión lineal de la realidad.

- Adecuación: Es la menos frecuente, al implicar que la acción y la proyección tomen el mismo tiempo.
- Condensación: Es la forma más común de utilizar el tiempo, al reducirlo o resumir la historia, a través del montaje o edición.
- Distensión: Se trata de un mecanismo subjetivo para alargar una acción objetiva; hacer sentir más largo el tiempo.
- Continuidad: Cuando el flujo del tiempo filmico se desarrolla en la misma dirección que el tiempo real, sin *flash back* o cualquier otro recurso que lo altere.
- Simultaneidad: Utilizada sobre todo en las películas de acción y/o de suspenso, intercalando planos de espacios distintos para dar a entender que dos acciones suceden al mismo tiempo.
- Salto atrás o *Flash back*: La película comienza con el desenlace o con la segunda parte del problema y regresa para dar a conocer los sucesos que llevaron a la situación final. En muchos casos se maneja como un recuerdo.
- Tiempo Psicológico: Es la conjugación entre tiempos filmicos débiles (sin mucho interés o acción) y tiempos fuertes (pasan muchas cosas interesantes) que experimenta el espectador.
- Representación del pasado: Se lleva al pasado de la acción presente a través de distintos recursos de la imagen (coloración, ángulos,...) y procesos de edición (como la sobreimpresión).

Son infinitos los recursos que se pueden utilizar para expresar el paso del tiempo: reloj, calendarios, objetos que se acumulan y llenan un espacio (como ceniceros), la transición entre día y noche y las estaciones, entre otros. Incluso lo que no se muestra, expresa. Es el caso del recurso conocido como 'elipsis' que, por medio de la supresión de elementos

narrativos –en el montaje–, sugiere cierta información de manera implícita. (Lamet et al., 1968).

Regresando a los principios fundamentales del medio filmico, el movimiento es esencial e inseparable a la imagen, según Lamet et al. (1968). Aunque hoy en día se suelen combinar para lograr naturalidad, el movimiento se suele dividir en dos categorías: movimiento de cámara –balanceo, cabeceo y mirada alrededor o paneo– y movimiento de actores a cámara fija.

Barnwell (2009) distingue ocho formas de *travelling* o movimientos de cámara:

- Panorámica horizontal: Desplazamiento lateral sobre un eje horizontal (de izquierda a derecha o viceversa) que sirve para seguir la acción de la escena.
- Panorámica vertical: Utilizado para enfatizar la altura de un espacio, el trípode se utiliza para mover la cámara en un eje vertical (de abajo a arriba o al revez).
- Zoom de aproximación y alejamiento: Es una forma de cambiar la distancia entre la cámara y lo filmado, sin necesidad de un movimiento físico, a partir del ajuste del objetivo en el aparato. Sirve para cambiar el tamaño del objeto/ sujeto, así como los elementos que se muestran en el plano, según la intención.
- Travelling de aproximación y alejamiento: Este movimiento implica, al igual que el anterior, un cambio en la proximidad con el sujeto u objeto de la toma y, con ello, el tamaño; aporta mayor dinamismo y fluidez al plano.
- Dolly: Transporta sutilmente al espectador dentro y fuera de la escena, creando profundidad, a través de un mecanismo con ruedas.
- Grúa: Con fines dramáticos, la grúa logra subir y descender con la cámara sobre la escena a filmar.
- Cámara al hombro: Utilizado principalmente en el cine documental y estilos audiovisuales que buscan acercarse a la realidad, la cámara al hombro brinda mayor libertad para seguir una acción de forma natural y dinámica, aunque

difícilmente estable.

- Stedicam: Es el movimiento, que a través de distintos dispositivos, permite llevar la cámara sujeta al cuerpo del camarógrafo; relativamente tan natural y fluido como la cámara al hombro pero más estable y fácil de portar.

La importancia del movimiento de cámara, argumenta Barnwell (2009), radica en que la tendencia contemporánea utiliza con mayor frecuencia el Plano de Secuencia, el cual implica salirse de las categorías tradicionales de planos (o combinarlas en un sólo plano) al grabar una escena y mover la cámara en conjunto a la acción sin realizar corte de por medio.

Para hacer cine, el director debe conocer y dominar los conceptos de la teoría filmica pero también estos aspectos técnicos, que componen el lenguaje cinematográfico para poder liderar al equipo artístico y técnico, partiendo del guión.

El guión, utilizado para construir cualquier historia a nivel cinematográfico, se desglosa en planos. Cada plano se hace con una intención distinta, que varía según la distancia de la cámara respecto al sujeto u objeto a filmar. (Barnwell, 2009).

Es por eso que Mitry lo denomina 'la unidad filmica', que surgió como una necesidad de distinguir entre las distintas formas –puntos de vista múltiples– de registrar una misma escena. Para Mitry (1978) el plano "se refiere a la situación de los actores vistos por la cámara (y, por extensión, vistos por los espectadores)" (p. 168) y aunque estas situaciones son infinitas, los clasifica como: Plano Lejano, Plano General, Plano de Conjunto, Conjunto Cercano, Plano Medio, Plano Semimedio y Plano Americano.

También es posible referirse a los planos como: principales, secundarios (que añaden interés y contexto pero no son esenciales), insertos (algo concreto que se intercala al plano principal) y contraplanos o planos de reacción (al grabar un diálogo o

conversación). Pero la forma de categorización más común y completa es la que propone Barnwell (2009) y se presenta a continuación.

- Primerísimo Primer Plano (PPP): Se muestra únicamente la cara del personaje en cuestión o detalles. Sirve para intensificar las emociones de la trama; momentos de conflicto o pasión.
- Primer Plano (PP): Permite ver la cabeza y los hombros del personaje, revelando su personalidad y logrando que el espectador se identifique con él o ella. Es íntimo y potente para exponer un problema o realidad.
- Plano Medio Corto (PMC): Es un plano menos íntimo pero más versátil; útil para una diversidad de situaciones, donde se quiere mostrar un poco más sobre el personaje, del cual se muestra hasta el pecho.
- Plano Medio (PM): Llega hasta la cintura del personaje, brindando información sobre su forma de vestir y lenguaje corporal al espectador.
- Plano Medio Largo (PML) o Plano Americano: Muestra hasta por debajo de las rodillas del personaje, lo que hace que se obtenga más información del personaje pero en menor detalle.
- Plano General Medio (PGM): Expone al personaje de cuerpo entero y parte de su contexto. Funciona como mecanismo de alejamiento, manifestando soledad o aislamiento.
- Plano General (PG): Es el plano principal que presenta el escenario en donde se lleva a cabo la acción. Da a entender una situación determinada o ambiente, por lo que se suele emplear al inicio y al final de una escena.
- Escorzo: Este plano se realiza sobre el hombro de un personaje, ya sea conectar al personaje con lo que visualiza o para sugerir que alguien más está observando al personaje.
- Dos en un Plano o *Two Shot (2/S)*: Se trata del plano que vincula a dos personajes, al mostrarlos interactuando dentro del mismo encuadre, con el fin de

sugerir una relación íntima.

- Plano Subjetivo o Punto de Vista (PV): Este plano hace que la cámara se convierta en los ojos del espectador, permitiéndole experimentar la historia desde el punto de vista de uno de los personajes. Sirve para que el público se identifique y sienta empatía por dicho personaje.
- Picado: Este plano se posiciona arriba de la persona a filmar, con la intención de menospreciarlo o mostrarlo vulnerable.
- Contrapicado: Al contrario del plano anterior, se sitúa la cámara por debajo del personaje para enaltecerlo, darle un aire de poder o crear temor.
- Plano Holandés: Se realiza mediante una inclinación de la cámara (ángulo entre 25 y 45 grados) respecto a la línea del horizonte. El plano holandés sirve para causar desorientación o indicar inestabilidad, ya sea de un personaje o la situación en general.

Al igual que los planos, los encuadres tienen distintas finalidades, que Lamet et al. categorizan como: descriptiva, narrativa, expresiva y simbólica.

Las líneas y formas compositivas –ya sean parte del espacio a filmar o creadas con distintos elementos por el director–, así como la iluminación, también son elementos de estética visual y símbolos, por sí mismos, que aportan a la construcción de la historia y el tono en que se expresa o la perspectiva. Para Lamet et al. la imagen filmica se divide según su importancia –primaria y secundaria, respectivamente– en elementos esenciales (escala, ángulo e iluminación) y los elementos integrales (color, sonido y relieve).

Además, según Lamet et al., el arte del cine cuenta con tres dimensiones: el largo y el ancho de la pantalla y la perspectiva (cinética). Esta última define la manera en que se representa una realidad y es el efecto del movimiento de la imagen, que adquiere cadencia a través del ritmo.

El ritmo –que se define a través del montaje o edición– se encuentra tanto en lo visual como en lo auditivo y narrativo, dividiéndose en cuatro clases a partir del número de planos y la longitud de cada uno:

- Analítico: Utiliza muchos planos de breve duración para dar velocidad que crea dinamismo, actividad o agitación.
- Sintético: Son pocos planos y muy largos. Este ritmo lento puede significar desde aburrimiento, monotonía y desesperación, hasta sensualidad y poesía, según se emplee.
- In crescendo: Indica un cambio de ritmo, ya sea que los planos se vuelven cada vez más cortos (creando tensión y dramatismo) o que se van alargando (brindando serenidad y relajación).
- Arrítmico: Significa que no hay un ritmo definido; se utilizan los planos breves o largos indiscriminadamente, incluso pueden cambiar de manera brusca causando impacto.

En cuanto al sonido, específicamente, Barnwell (2009) lo divide a través de la diégesis o lo que tiene lugar en la película. Así, el sonido diegético es el que se graba dentro del proceso de producción (el ambiente de la escena e incluso el mundo interno de los personajes) y el extradiegético se refiere a todo lo externo a la película (efectos y banda sonora), que se graba o se consigue durante la posproducción.

La pista sonora (sonido diegético), grabada durante la producción, se subdivide en sonido sincrónico y no sincrónico o asincrónico. El primero consta de los diálogos y todo sonido relacionado a la acción en escena, mientras que el segundo se refiere al ruido ambiente o de fondo –también conocido como pista separada– que se mezcla con el sonido sincrónico en posproducción para agregar realismo a la escena. (Barnwell, 2009).

Lamet et al. (1968) llaman sonido subjetivo –a todo aquel que no es 'real'– refiriéndose a

la música, ruido o palabra que se utiliza como parte de la imaginación, recuerdo o pensamiento de un personaje con fines emotivos. Este sonido no siempre se escucha de manera realista, sino que de la forma en que el personaje lo escucha.

El momento en que sonido e imagen se convierten en un mismo producto es en el proceso de edición o de montaje. Para Lamet et al. el montaje "es la ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato" (1968: 209) y puede dividirse en narrativo (lineal, invertido o paralelo) y expresivo (ideológico o rítmico). El proceso de montaje se vincula directamente con la escala, el ángulo, la dirección y el movimiento, entre otros aspectos técnicos, por lo que Lamet et al. proponen los siguientes principios en cuanto al montaje:

- Evitar los saltos de imagen que, a través del corte, intervienen con el dinamismo de la acción y la ilusión de continuidad filmica, salvo que tengan un propósito específico y éste quede claro.
- Para lograr congruencia, los movimientos que suceden en distinta dirección deben tomarse con direcciones opuestas, mientras que los de igual dirección deben filmarse en la misma dirección.
- Un montaje que supone movimiento debe cuidar de mantener la imagen lo más similar posible, únicamente cambiando la magnitud y la posición.
- La velocidad del montaje obedece al desarrollo de la escena, no necesariamente a la velocidad física o a la rapidez dramática.
- La distancia focal debe mantenerse sin variación para evitar un salto de imagen inesperado entre planos.
- La 'puntuación' (corte, encadenado o fundido) pertinente para cada transición indica el orden de la película.

Barnwell (2009) enfatiza en la regla de los 180°, que implica no mover la cámara fuera de ese ángulo, para evitar un salto de eje –respecto a lo filmado– que cree un corte

incongruente y confunda al espectador. A diferencia de Lamet et al., Barnwell argumenta que las transiciones se utilizan según el motivo o efecto que se busca, dictado por el significado, siendo el corte el tipo de transición más común y discreto.

El montaje de continuidad evita cambios bruscos y une distintos planos, para dar la impresión de continuidad espacio-temporal, mientras que el montaje expresivo yuxtapone planos totalmente distintos para crear una tercera dimensión o significado más profundo que la realidad que muestra. Este último formato de montaje, basado en el contexto y la asociación de imágenes, fue inventado en los años veinte por cineastas soviéticos como Pudovkin, Eisenstein y Kuleshov. (Barnwell, 2009).

Lamet et al. (1968) consideran que, independientemente de la estructura narrativa de la película, una idea bien desarrollada cumple con tres criterios: pluralidad emotiva, varias líneas de fuerza convergentes y unidad narrativa.

Las teorías y las técnicas del cine son tan infinitas como el número de autores y obras que existen, pero a través de Barnwell y Lamet et al. se logra abarcar lo esencial para comprender el lenguaje fílmico como una herramienta de expresión subjetiva.

c.) Sexualidad en la pantalla grande y la teoría feminista del cine

Dado que el cine constituye un medio subjetivo y discursivo, se ha convertido tanto en objeto de estudio como en herramienta de análisis para distintas temáticas relacionadas al género, a las relaciones humanas y a la sexualidad, específicamente.

Para Bousoño et. al. (2010), la sexualidad en el territorio del cine, se puede clasificar de dos maneras: en función de la visibilidad de sus contenidos (implícita o explícita) o en cuanto al objetivo que tiene la sexualidad dentro de la obra (casual, estética, emocional/dramática o erótica). De tal manera que la sexualidad puede ser una

herramienta de comunicación audiovisual, como cualquier otro recurso empleado para recrear una situación, o el propio objeto y tema central de la comunicación.

El cine ha sido un medio sumamente efectivo para reflejar el 'imaginario socio-sexual' del siglo XX, según Colaizzi (2001), por lo que se ha analizado como un medio de representación, discurso, institución y acto cinematográfico, esencial para la teoría filmica feminista de los últimos 40 años, al ser una forma de representar que –por ende– implica la producción y la recepción.

Según Kuhn (1994), la teoría feminista del cine ha florecido desde las publicaciones con las que nació este enfoque de estudio –principalmente, *Women's Pictures* (1982) y *Visual pleasure and narrative cinema* (1975)–, a tal grado que la teoría feminista del cine se ha convertido en pieza clave de la disciplina de los estudios de cine, formando parte de la teoría contemporánea del cine.

Para Colaizzi (2001) la teoría filmica feminista surge –oficialmente– en 1993 como producto del conjunto de teorías nombradas '*Feminist film theory*' por F. Casetti, en su libro *Teorie del cinema*, y teniendo como antecedentes los movimientos de protesta y debates de política sexual en los años sesenta.

La teoría feminista del cine surge con el fin de investigar las formas en que la cinematografía opera físicamente –y de manera inconsciente– para producir significaciones y modos de 'subjetividad espectral' organizados alrededor de la diferencia sexual. Esta teoría está dividida en dos corrientes; el campo pro-psicoanálisis, que busca explorar cuestiones de identificación, visión, deseo y placer (relacionados a la diferencia sexual); y el campo anti-psicoanálisis, que pretende desvincularse de todos los enfoques Lacanianos y Freudianos que suelen ser la base del psicoanálisis respecto a la sexualidad y otros temas relevantes al género. Algunos de los temas que aborda la teoría

filmica feminista, en general, son: fantasía, masoquismo, castración, voyeurismo, fetichismo, narcisismo; así como las categorizaciones arbitrarias que se realizan en torno a los filmes, como 'películas para mujeres', 'géneros de mujeres' o la 'imagen de la mujer' –propuesta como un subgénero melodramático de Hollywood– que aborda conflictos y dilemas asociados al hogar, la familia y la sexualidad, en un ambiente burgués. (Kuhn, 1994).

Colaizzi (2001) menciona que el tratamiento de las mujeres a través del discurso fílmico se basa en los clásicos estereotipos atribuidos a la feminidad, como objetos de deseo, adoración o violencia; así como sujetos pasivos y castigados que cuando se atreven a salir de tal marco hegemónico, son catalogadas bajo los opuestos infames (como 'puta' o *'femme fatale'*).

También es objeto de estudio, en un clima cultural denigratorio, la necesidad de plasmar 'la experiencia de la mujer' a través de directoras de cine, personajes protagónicos femeninos y películas abordadas desde el punto de vista femenino. De modo que la teoría feminista del cine debería estar más basada en un paradigma fenomenológico, que en el psicoanálisis. (Kuhn, 1994).

Todo esto pone en relieve la vigencia de sociedades dominadas por el patriarcado, conjunto a la necesidad –cada vez más urgente– de otros modelos de representación femenina y discursos fílmicos sobre las mujeres. Ejemplo de ello, son los clubes de aficionados del cine basados en el *Bechdel Test*, que se popularizó a partir de la tira cómica *The Rule* por Alison Bechdel en 1985. El examen aprueba cualquier película que satisfaga los siguientes requerimientos: que existan por lo menos dos mujeres, que hablen entre ellas y que no sea sobre un hombre. A pesar de ser una prueba bastante simple, criticada por académicos, feministas, periodistas y demás, por ser un criterio muy corto que no toma en cuenta otros factores como el tipo de personaje femenino que se

representa, sus intereses e incluso factores raciales y de clase social; apenas la mitad de las películas que se han analizado según el *Bechdel Test* aprueban.

En el documental realizado por Jennifer Siebel Newsom, *Miss Representation*, se constata esto; únicamente el 16% de las películas tienen como protagonista a una mujer y, por lo general, relatan un drama relacionado a los hombres, donde la mujer se muestra insegura, siempre a la espera del hombre ideal. Las pocas veces que se retrata a una lidereza, se representa como una mujer ambiciosa (*bitchy boss*), apática e incluso inhumana, que por lo general trata de ser subordinada o rebajada de alguna manera por un personaje masculino. Y en el caso de las heroínas, se trata de mujeres sensuales, vestidas de manera provocativa, que cumplen con la función de ser atractivas para los hombres y casi siempre se enamoran de alguno de ellos. El sexo, de esta manera, es convertido en el pasaporte para el poder y es lo que aprenden desde pequeñas las niñas, que no tienen otros modelos en la cultura del cine comercial.

En palabras de Marian, "no puedes ser lo que no puedes ver" y, como queda claro en el documental, existen muy pocos modelos de mujeres en los medios audiovisuales –que son los más influyentes en la juventud actual–, incluso fuera del cine (en la televisión y videos de internet). Esto explica, según el documental, que las niñas conforme crecen dejan de querer ser presidente, al no encontrar –en el discurso audiovisual– modelos a seguir en ésta y otras profesiones relevantes o con un poder de influencia. Por ello, conforme las niñas van creciendo, se preocupan cada vez menos por su educación y más por su físico.

La sexualidad, por tanto, no sólo es un tema determinante de la cultura, sino que conlleva una carga política, económica, social e histórica. La mujer y su cuerpo, mediante la representación que se hace actualmente, se convierte en una herramienta a favor de una ideología que la controla, objetiviza y le impide un desarrollo integral como ser humano.

Es por ello que quienes controlan el discurso y los medios para difundirlo son quienes controlan los modelos de ser que se le ofrecen a los consumidores. Pero al mismo tiempo, es a través de este papel de consumidores y la conciencia acerca de ello que, –según la realizadora del documental– se tiene un poder para transformar los discursos; apoyando, o no, como espectador.

d.) Ixcanul: información de contexto

Precisamente esta fue la motivación de Jayro Bustamante, al realizar *Ixcanul* (2015), quien dijo a los medios –durante una rueda de prensa el 14 de febrero de 2015– que, más que retratar a una etnia específica de Guatemala, quería “contar una historia de mujeres”.

Egresado de la Universidad de San Carlos de Guatemala, como comunicador, Bustamante inició su carrera en el área publicitaria. Más tarde estudió cinematografía en Roma y París y regresó a Guatemala para fundar, junto a Marina Peralta (su madre), una productora. La Casa de Producción, creada en el 2009, es la productora que hizo posible –en conjunto a *Tu Vas Voir*– la realización de *Ixcanul* (2015) y del proyecto en el que trabaja actualmente Jayro Bustamante, *El Escuadrón de la Muerte*.

Aunque el director ya había realizado un documental y dos cortos, el largometraje de ficción más premiado de la historia guatemalteca (*Ixcanul*, 2015) –con más de 40 galardones–, basado en una historia real que el director conoció por medio de su madre, constituye su ópera prima.

Ixcanul (2015) narra la historia de una joven maya kaqchikel con una gran valentía, curiosidad y voluntad por conocer el mundo, a quien sus padres quieren casar para asegurar su futuro. Un embarazo no esperado y un accidente cambian la situación de la joven y su familia, dejándoles un futuro trágico y no tan extraño en la realidad cruda guatemalteca y de muchos otros países, donde las mujeres aún deben luchar todos los

días por la libertad sobre sus cuerpos y sus vidas.

La película se filmó en el municipio de San Vicente Pacaya, en una de las comunidades cafetaleras que habita a las faldas del volcán Pacaya, al este del departamento de Escuintla. La extensión territorial del municipio es de 236 kilómetros cuadrados y tiene una altitud de 1680 msnm. Cuenta con 10 aldeas y 7 caseríos, que suman más de 15 mil habitantes –mayoría de jóvenes–, distribuidos en poblados de tres microregiones: cafetalera-turística, ganadera y agrícola.

El 95.1% de la población de San Vicente Pacaya es ladino, mientras que sólo un 1.8% pertenece al grupo étnico kaqchiquel, por lo que representa uno de los municipios del país con menor población indígena y predomina el idioma español. El 41.2% vive en condición de pobreza total y un 6.8% en extrema pobreza.

Algunas de las costumbres y actividades tradicionales que se mantienen en el municipio son: las procesiones, los bailes, La Feria Titular, La Cofradía, la celebración del Día de los Santos y el Vía Crucis, entre otros. Y son oriundas de San Vicente de Pacaya las leyendas de La Piedrona, La Negra, La Cueva y El Naranjito.

Como se constata a lo largo del presente capítulo, la perspectiva de género, como edificación social, histórica y política, que además es dinámica y se interrelaciona con otros aspectos de la identidad –tales como la etnia, la clase social y la espiritualidad, entre otros– para crear subjetivación, debe contemplar las relaciones de poder, de producción y el vínculo emocional en conjunto al deseo sexual. Y es por ello que es una categoría transversal al análisis del discurso, el cual se relaciona estrechamente al deseo y al poder.

La sexualidad, a través de la perspectiva de género, cuenta con una carga simbólica importante para el imaginario social colectivo propuesto por el discurso del cine –que a lo

largo de la historia ha mantenido relativamente intacto el sistema hegemónico, heteronormativo y opresivo– por lo que resulta un medio idóneo para la investigación y construcción de nuevos discursos, dentro del contexto de la teoría filmica feminista.

El cine –como medio discursivo y subjetivo– es un terreno fértil para la representación, observación y el análisis de problemáticas sociales profundas. En palabras de Rembrand, "es el Arte más simbólico por el alcance de sus imágenes más allá de lo que muestran, y al mismo tiempo el más realista." (Lamet et al., 1968).

Es por eso que, siendo *Ixcanul* el largometraje guatemalteco más premiado de la historia, con una mujer kaqchikel como protagonista, es imprescindible analizar su discurso desde una perspectiva integral del género.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La cultura engloba todo lo concreto e intangible que una sociedad produce, desarrolla, mantiene y transforma; lo que cultiva. A través de la cultura se genera autodeterminación, se confirma la propia identidad y se crea pertenencia a un grupo. Esta cultura se transmite y legitima, de generación en generación, a través de prácticas sociales y discursos mediáticos, así como la experiencia personal de cada individuo y el contacto con otras culturas, lo que permite una elasticidad entre elementos que se mantienen y elementos que se transforman. Por lo tanto, toda cultura está en permanente mutación.

De igual manera, los valores culturales –también los relativos a la sexualidad–, que se forman a partir de instituciones sociales, medios de información masivos y la autorreflexión tanto personal como colectiva, son complejos y dinámicos.

Por ello, es fundamental que desde las ciencias humanas como la antropología, sociología, psicología y la comunicación, sean cuestionados constantemente los valores culturales que transmiten los medios de comunicación (en este caso, específicamente el cine) y la perspectiva o la forma a través de la cual se representan estos elementos que reflejan, construyen, deconstruyen, refuerzan o transforman a una sociedad determinada, que constituye –simultáneamente y de manera cíclica– el resultado y la causalidad de la información transmitida por los medios que en ella existen.

En resumen, y como reza el dicho popular, "somos lo que comunicamos y comunicamos lo que somos."

Debido a la creciente importancia y expansión del lenguaje audiovisual en la cultura universal y comunicación moderna, siendo el cine el séptimo arte y uno de medios masivos más influyentes de la actualidad, esta forma de comunicación es ideal tanto como una herramienta de análisis como un objeto de estudio por sí mismo, donde se ven

plasmadas problemáticas relevantes para los estudios sociales y de género, como lo es la sexualidad de la mujer y su dimensión corpórea.

Sin embargo, en Guatemala, el público generalmente carece de la sensibilidad necesaria para realizar un análisis crítico y simbólico de lo representado en la pantalla grande. Esto se debe a la naturaleza de la sociedad guatemalteca, segregada en binomios –ladino/indígena, hombre/mujer, rico/pobre–, que aún vive bajo los impuestos ideológicos de la colonización y otros tradicionalismos culturales, que se observan en las relaciones de poder entre individuos de la sociedad (racismo, clasismo y machismo), lo que hace que cualquier producto cultural sea observado por la sociedad mediante un lente cargado de prejuicios naturalizados que impiden entender el mensaje esencial.

Todas estas actitudes se han podido observar en las proyecciones a nivel nacional –donde curiosamente un drama inunda la sala de risas en diversas escenas– del largometraje guatemalteco más premiado de la historia, *Ixcanul* (2015), que no sólo pone en evidencia que la cultura guatemalteca basa su apreciación en el éxito que un producto propio tenga en el extranjero, sino que el lenguaje audiovisual es universal y tiene la capacidad de transmitir ideas que sean comprendidas por el espectador de distintos contextos. Además, *Ixcanul* aborda la dimensión sexual de la mujer –y en general, rasgos de la cultura guatemalteca normalmente silenciados– de manera que genera preguntas como las que pretende responder la presente investigación: ¿Cómo se manifiesta la relación de la mujer con su cuerpo y su sexualidad en la película *Ixcanul*? ¿Cómo se construye esta dimensión sexual y corpórea? ¿Qué elementos la componen? ¿En qué grado se percibe una sexualidad libre o reprimida y moldeada por estándares culturales? ¿En qué medida la película logra reproducir la realidad de las mujeres que representa?

2.1 Objetivos

2.1.1 Objetivo general

Determinar la manera en que se manifiesta la relación de la mujer con su cuerpo y su sexualidad en la película Ixcanul.

2.1.2 Objetivos específicos

- Identificar los roles e imaginarios reflejados en torno a la mujer, su cuerpo y su sexualidad en la película Ixcanul.
- Establecer los mecanismos y las expresiones de dominación, resistencia, poder y libertad, relacionados a la sexualidad y a la mujer, dentro de la película.
- Determinar en qué medida la película Ixcanul refleja la realidad de las mujeres que representa.

2.2 Público objetivo

Académicos, universitarios y profesionales de las carreras de ciencias de la comunicación, psicología, sociología, antropología y personas interesadas en los estudios de género y/o estudios de cine.

2.3 Medio a utilizar

Cine, específicamente la película Ixcanul (2015), la cual es el objeto de estudio para este análisis.

2.4 Elementos de contenido

2.4.1 Perspectiva de género

- Definición conceptual: La perspectiva de género constituye "un instrumento que cuestiona precisamente las identidades de género impuestas bajo un arquetipo de masculinidad patriarcal, que se expresa en todos los ámbitos de la organización social, cultural, política y jurídica" (Ramos, 2015: 24).
- Definición operacional: El presente estudio se realizará a partir de una perspectiva de género, entendiendo ésta como la herramienta para comprender las

subjetividades femenina y masculina –más allá de los sexos–, siendo una construcción social que determina la interacción y el relacionamiento de las personas en su vida cotidiana, según los roles asignados a cada una. Esta perspectiva analiza específicamente las relaciones de poder y de producción, así como el vínculo emocional

2.4.2 Sexualidad

- Definición conceptual: "El término 'sexualidad' se refiere a una dimensión fundamental del hecho de ser un humano: basada en el sexo, incluye género, las identidades de sexo y género, la orientación sexual, el erotismo, la vinculación afectiva y el amor, y la reproducción. Se experimenta o expresa en forma de pensamientos, fantasías, deseos, creencias, actitudes, valores, actividades, prácticas, roles y relaciones. La sexualidad es el resultado de la interacción de factores biológicos, psicológicos, socioeconómicos, culturales, éticos y religiosos o espirituales." (OMS, según Arango, 2008: p.5).
- Definición operacional: Para los motivos de esta investigación, el término sexualidad se referirá a situaciones que tienen una relación con el cuerpo humano pero lo trascienden para abarcar también aspectos psicológicos, sociológicos, emocionales y espirituales. Así, la sexualidad conceptualizada en el presente trabajo, no requiere necesariamente de dos personas o de un acto sexual que implique coito, sino todo el imaginario social e históricamente construido alrededor de la sexualidad y el erotismo, a partir de una perspectiva de género integral. Teniendo en cuenta las relaciones de poder en las que se inscribe, así como las formas de resistencia, la capacidad de autogestión, autonomía y determinación del propio cuerpo y la vida sexual; que comienza a través de un desarrollo y proceso cognitivo en todo ser humano y tiene como fin la salud y el bienestar holístico de sí mismo.

2.4.3 Erotismo

- Definición conceptual: Chirix se refiere al erotismo como "sexualidad creadora, socializada, dinámica y transfigurada por la imaginación y el deseo y la voluntad de las mujeres y los hombres." (2010: 56).
- Definición operacional: Se entenderá el erotismo, dentro de la presente investigación, como una exclusividad humana que parte del deseo por el encuentro sexual con uno mismo y con los demás, teniendo como fin el placer. El erotismo está vinculado con la voluntad y es resultado de la autonomía del ser.

2.4.4 Corporeidad

- Definición conceptual: "Las experiencias corporales permiten analizar los modos de ver y de ser-en-el-mundo, de experimentar y de pertenecer al mundo, de esta manera es posible reafirmar que el cuerpo no sólo es sujeto-objeto de investigación, sino herramienta y sujeto de conocimiento." (Chirix, 2013: 49).
- Definición operacional: Por corporeidad o corporalidad se hará referencia a la relación de cualquier sujeto con su cuerpo, no necesariamente sexual, pero sin excluir esta función. La corporeidad es la encarnación del sujeto, una forma de pronunciarse y de significar como individuo con una identidad concreta y socialmente construida.

2.4.5 Discurso

- Definición conceptual: Foucault (1970) explica que "el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñármolo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse." (p. 6). Por otro lado, también aclara que "el discurso no es nada más que un juego, de escritura en el primer caso, de

lectura en el segundo, de intercambio en el tercero; y ese intercambio, esa lectura, esa escritura no ponen nunca nada más en juego que los signos. El discurso se anula así, en su realidad, situándose en el orden del significante." (p. 31).

- **Definición operacional:** El discurso es, para los motivos del presente estudio, un conjunto de enunciados respecto a un tema, determinados por un contexto específico y controlados (en su producción y distribución) a través de distintos procedimientos empleados por quienes sustentan el poder. Los signos que están en juego dentro del discurso son los que, a través de la repetición, construyen imaginarios colectivos e identidades que moldean a una sociedad.

2.4.6 Unidades de Análisis

A continuación, se detallan las categorías de análisis, en las que se desglosan las cinco unidades de análisis, identificadas –a partir del marco teórico– para valorar el presente estudio.

Unidades de Análisis	Categorías de Análisis
<p>Cuerpo como herramienta de exploración y autonomía</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Autoexploración y relación personal con el propio cuerpo. ● Cuerpo como medio de negociación. ● Experiencia sexual, embarazo, intento de aborto, pérdida.
<p>Cuerpo como territorio de poder</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Cuerpo sometido al poder. ● Cuerpo en resistencia. ● Supremacía masculina y autoridad sobre el cuerpo ajeno. ● Cuerpo no nacido y la ausencia del cuerpo.

Sexualidad y género como construcción social

- Construcción de la sexualidad, formas y lugares de aprendizaje.
- Normativa social y valores, regulados por instituciones, en relación a la sexualidad.
- Sexualidad como herramienta reproductiva.
- Influencia del género en la experiencia sexual.
- Roles y asignaciones en relación al género.

Sexualidad y corporalidad desde la cosmovisión maya kaqchikel

- Espiritualidad, creencia y prácticas.
- Desnudez y proximidad entre cuerpos.
- Fusión sincretismo, resistencia y dominio cultural.
- Construcción cultural y negociación de la sexualidad.

Erotismo y subjetividad femenina

- Experiencia sexual desde el ser mujer.
- Erotismo como tabú.
- Erotismo como medio de negociación.
- Significaciones del cuerpo femenino.
- Emocionalidad y espiritualidad dentro de la sexualidad y el

erotismo femenino.

- Transformación de la subjetividad femenina.
- Analogía con la naturaleza.

2.5 Alcances y límites

Este estudio abordó la dimensión sexual y corpórea de la mujer representada en el largometraje *Ixcanul*, a través de la identificación y el análisis crítico del discurso, a partir de las escenas que la retratan. Se centró principalmente en la protagonista de la historia (María), y se tomó en cuenta de manera secundaria la participación de su madre (Juana), utilizando a los demás personajes únicamente como referentes que inciden o aportan a la construcción de la sexualidad del personaje protagónico.

No se profundizó respecto a otras problemáticas que se observan en la película (confrontaciones de culturas, barreras idiomáticas, discriminación racial o de clase...) ni se enfocó en los aspectos etnográficos –más que como una categoría de análisis, cuando se interrelaciona con los elementos de estudio, y una referencia descriptiva para los objetivos de la investigación–, siendo el tema de esta investigación uno que atañe a gran parte de la población de sexo femenino en Guatemala e incluso otros países del mundo. Tampoco se realizó una comparación entre *Ixcanul* y otras películas que retratan la sexualidad de la mujer, temas de género (como las nuevas masculinidades) o similares.

El territorio dentro del cual se realizó la investigación es el municipio San Vicente Pacaya, donde fue rodado el largometraje, y la aldea San Francisco de Sales (de dicho municipio), donde habitan los sujetos de estudio; además de los distintos puntos de la Ciudad de Guatemala, donde fue proyectada la película. La temporalidad dentro de la cual se desarrolló el presente estudio fue de enero de 2016 a junio de 2017.

2.6 Aporte

La presente investigación es una contribución a los estudios de género, en primer lugar, y a los estudios de cine, en segundo. A través del análisis del discurso se pretendió poner en tela de juicio a una de las dimensiones más reprimidas de la mujer en Guatemala; la sexual y corpórea, con el fin de fomentar miradas más críticas respecto a los productos culturales del país, proponer nuevas formas de representación de la mujer y, sobretodo, incentivar el debate constructivo respecto a elementos fundamentales de la sociedad actual.

Es un aporte a la población guatemalteca, actores y espectadores de la realidad cotidiana, pero principalmente a estudiosos del género, del cine, de la comunicación, psicología, antropología, sociología y profesionales de la cinematografía y del arte.

Por otro lado, constituyó un ejercicio de análisis y sistematización de la experiencia de producción cinematográfica en Guatemala.

III. MÉTODO

3.1 Fuentes y sujetos

Además de analizar la película, como principal fuente, los sujetos ayudaron –a través de la entrevista– a responder preguntas relacionadas a las decisiones tomadas en el proceso de la película y la fidelidad de la misma para representar una realidad social.

Por ello, se decidió entrevistar a dos personas dentro del equipo creativo de Ixcánul: Jayro Bustamante (director) y María Mercedes Coroy (actriz principal); con el fin de comprender la visión y el contexto bajo el que se construye el discurso dentro de la película, especialmente, respecto a la sexualidad y corporeidad de la mujer.

Jayro Bustamante nació en Guatemala en 1977, estudió comunicación, trabajó en publicidad y estudió cinematografía en París y Roma. Ha realizado varios cortometrajes y en el 2009 fundó La Casa de Producción, que en conjunto a otras productoras, llevaron Ixcánul a la pantalla en el 2015. Ixcánul, con más de 40 galardones –dentro de los que destaca el Oso de Plata, Alfred Bauer en Berlinale 2015–, es su ópera prima (largometraje). Bustamante, además, fue premiado a Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

María Mercedes Coroy nació en 1994 en Santa María de Jesús, Guatemala, donde reside. Desde pequeña desarrolló su interés por la actuación, en obras de su escuela y de su comunidad. En el 2013 fue seleccionada para interpretar a María, el personaje principal de Ixcánul y ganó el premio a Mejor Actriz Internacional en el Festival du Nouveau Cinema en Montreal, Canadá. Actualmente se encuentra en Nueva York, interpretando un papel dentro de la película *Bel Canto* de Paul Weitz, junto a Julianne Moore, Demián Bichir y Ken Watanabe.

Se entrevistó, también, a dos habitantes del municipio San Vicente Pacaya, para comparar y contrastar su experiencia, pensamiento, creencias, valores y emociones (imaginario) en torno a su cuerpo y la sexualidad; con lo representado en la película y determinar la medida en que ésta es un retrato fidedigno. Para conseguirlo, se contó con el apoyo de Samuel Rodríguez (ex mimebro del COCODE), quien sirvió como enlace para entrevistar a las personas de San Vicente Pacaya: María Antonia Guzmán, de 64 años de edad, y Árida González, de 44; ambas son mujeres heterosexuales, ladinas (grupo que representa un 95.1% de la población del municipio), madres y abuelas (una de ellas, bisabuela), habitantes de San Francisco de Sales, aldea ubicada dentro del municipio de San Vicente Pacaya.

3.2 Instrumentos

Entrevista Semiestructurada

Para Canales, la entrevista es "la comunicación interpersonal establecida entre el investigador y el sujeto de estudio, a fin de obtener respuestas verbales a las interrogantes planteadas sobre el problema propuesto". (Canales en Díaz-Bravo et al., 2013: 163).

Esta forma de comunicación se recomienda para los estudios descriptivos e investigaciones cualitativas porque permite indagar de forma más profunda y completa. Se diferencia del cuestionario en que la entrevista es más personalizada y permite obtener respuestas más detalladas y complejas.

Algunas de las características principales de la entrevista, según Díaz-Bravo et al. (2013), son:

- Su finalidad es recabar información respecto a un tema específico
- Pretende lograr que la información sea lo más precisa posible
- Busca obtener los significados que los sujetos entrevistados le atribuyen a los temas cuestionados
- El papel del entrevistador es activo y su interpretación posterior a la entrevista

debe mantener la continuidad y comprensión del discurso del entrevistado.

Una de las formas más comunes de clasificar las entrevistas es según su planificación, en tres tipos: estructuradas o enfocadas, semiestructuradas y no estructuradas.

Al tratarse de una investigación cualitativa donde el peso recae en la respuesta del entrevistado, pero se necesita indagar en aspectos específicos y previamente establecidos, la entrevista semiestructurada constituye la más pertinente para el presente estudio. Este tipo de entrevista permite enfocarse en las preguntas ya determinadas; sin embargo, tiene cierta apertura y flexibilidad para incorporar nuevos hallazgos.

Díaz-Bravo et al. (2013) afirman que la entrevista semiestructurada tiene como ventaja la posibilidad de adaptación a los sujetos; lo que resulta en motivación del interlocutor, identificación de ambigüedades, aclaración de términos y la reducción de formalismos. De esta manera, la entrevista semiestructurada constituye un medio equilibrado –entre exactitud y apertura– para la recopilación de información en la investigación cualitativa.

Algunas de las consideraciones a tener en cuenta para este tipo de entrevista, según Martínez (citado por Díaz-Bravo et al., 2013), son:

- Tener preparada una guía de entrevista, con preguntas agrupadas en temas o categorías, a partir de los objetivos del estudio.
- Buscar un lugar cómodo y sin ruido para la entrevista.
- Compartir con el entrevistado los objetivos de la entrevista y pedir permiso para grabarla.
- Solicitar los datos personales del entrevistado que se consideren relevantes para la investigación.
- Mantener una actitud receptiva y sensible, sin mostrar juicios o desaprobación.
- Facilitar la conversación fluida, libre y espontánea, sin importar si el orden y

contenido de las preguntas es modificado en el curso de la entrevista.

- No interrumpir el curso del pensamiento del entrevistado y permitirle hablar con libertad de otros temas que éste considere relacionados a las preguntas.
- No presionar y ser prudente al momento de solicitar al entrevistado profundizar o aclarar ciertas respuestas para los fines del estudio.

En base a la información anterior, se realizó un mismo instrumento de entrevista semiestructurada para todos los sujetos con el fin de responder a las unidades de análisis desde distintos enfoques. (Ver anexo 9.1).

Matriz de Datos

Este instrumento funciona a manera de base de datos, por lo que es más común en las investigaciones cuantitativas, ya que permite organizar la información en categorías a través de códigos que respondan a las variables planteadas. Sin embargo, la matriz de datos puede ser descriptiva y utilizarse dentro de análisis de tipo cualitativo (o mixto), al permitir el cruce de variables. Para el presente estudio se crearon y utilizaron matrices de datos de doble entrada para ordenar los resultados obtenidos en las entrevistas a los sujetos de estudio y las observaciones de la película realizadas a partir del Análisis Crítico del Discurso (ACD). (Ver anexo 9.2).

Según Hernández Sampieri et al. (2014), “la matriz de datos tiene columnas (variables, ítems o indicadores), filas o renglones (casos) y celdas (intersecciones entre una columna y un renglón). Cada celda contiene un dato (que significa un valor de un caso en una variable).” (p. 272).

Para Lauphan (s.f.), “La matriz de datos es una forma de ordenar los datos de manera que sea visible su estructura (tripartita o cuatripartita) y es de suma importancia en toda investigación porque es la manera ordenada y estructurada de interpelar la realidad con la

teoría para hacerla inteligible (entendible).” (p. 1). Y explica que la estructura de un dato es “tripartita” al componerse por: unidad de análisis, variable y valor. Es por eso que el dato científico se constituye por el valor que adquiere una variable dentro de una determinada unidad de análisis.

Dentro del presente trabajo se utilizó principalmente la matriz de datos como una herramienta de organización y clasificación para la presentación de resultados.

3.2.1 Técnica: Análisis Crítico del Discurso

Este estudio aborda el Análisis Crítico del Discurso desde la línea de Wodak, quien, a partir de Fairclough, Van Dijk y Kress (entre otros), lo sitúa como una herramienta social para comprender las dinámicas de poder relacionadas al lenguaje, haciendo énfasis en el género.

El término Análisis Crítico del Discurso (ACD) –surgido como una red de estudiosos, tras un simposio a principios de los noventa– se emplea para designar "al enfoque que, desde la lingüística crítica, hacen los académicos que consideran que la unidad amplia del texto discursivo es la unidad básica de la comunicación." (Wodak, 2001: 18). El principal interés de este análisis es la relación entre lenguaje y poder, en sus distintas formas de expresión: dominación, discriminación y control, principalmente; así como las posibilidades de resistencia, que se consideran una ruptura a lo convencional dentro del discurso. En otras palabras, se investiga la forma en que la desigualdad social se legitima o señala a partir (y dentro) del lenguaje, sobre todo de los medios de comunicación de masas. Es por ello que las cuestiones de poder, jerarquía, género, racismo, ideología e identidad se valoran como elementos relevantes dentro de la interpretación del texto discursivo y adquieren cada vez mayor importancia. De hecho, hay tres conceptos que están presentes en todo ACD, según Wodak: poder, historia e ideología.

A partir de esta perspectiva, el Análisis Crítico del Discurso del presente trabajo se enfocó en las variables mencionadas por Wodak; a nivel semántico y sintáctico: poder, jerarquía, género, racismo, ideología e identidad, en relación a la sexualidad y a la corporeidad femenina, para crear un instrumento propio de investigación que, además, toma como guía las categorías de análisis detalladas previamente. En los anexos se presenta una tabla que contiene los criterios para la realización del ACD. (Ver anexo 9.2).

3.3 Procedimiento

3.3.1 Fase No.1: Anteproyecto

Durante la primera fase del presente estudio se trabajó en la investigación preliminar y el diagnóstico del objeto de estudio y su contexto, en la construcción del marco teórico y en el planteamiento del problema con sus respectivos objetivos general y específicos. Para ello, se asistió a proyecciones de Ixcanul y se contactó al director y productores de la película. Asimismo se eligió la metodología, técnicas y se elaboraron los instrumentos para utilizar tanto con los sujetos como con el objeto de estudio.

3.3.2 Fase No.2: Proyecto

Tras la aprobación del anteproyecto de tesis, por parte de la facultad, se aplicaron las entrevistas a los sujetos de estudio, las mujeres habitantes de San Vicente Pacaya. Paralelo a ello, se mantuvo la comunicación con los productores de Ixcanul, con la intención de entrevistar al director y a alguna de las actrices principales. Se realizó la entrevista, vía telefónica, con María Mercedes Coroy (protagonista) y se siguió asistiendo a proyecciones y conversatorios de la cinta con el fin de recabar información para el análisis crítico del discurso.

Posterior al trabajo de campo, se procesó la información y se construyó el informe final con la presentación y discusión de resultados, así como las conclusiones del presente estudio y las recomendaciones para futuros trabajos de tesis de grado con un enfoque

similar.

3.4 Metodología

La presente investigación es de tipo cualitativa, al partir de la técnica de Análisis Crítico del Discurso (ACD, por la línea de Wodak) para para determinar el imaginario simbólico representado en torno a la mujer, su sexualidad y su cuerpo dentro del objeto de estudio: el largometraje *Ixcanul* (2015), comparándolo con las respuestas de las entrevistas semiestructuradas (según Díaz-Bravo et al.) a los sujetos en cuestión. Los resultados de las entrevistas (instrumento no. 1) y del ACD aplicado a la película se presentaron en matrices de datos (instrumento no. 2) (Hernández Sampieri et al. y Lauphan), que permitieron presentar la información recabada de manera clara, visual y específica, al organizar los criterios o variables a evaluar por categorías.

IV. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

Con el fin de responder al planteamiento del problema y los objetivos de la presente investigación, se utilizaron los dos instrumentos designados dentro del método: la Entrevista Semiestructurada y la Matriz de Datos, así como la técnica del Análisis Crítico del Discurso (ACD), para contrastar los datos recabados en el análisis de Ixcanul con la información de contexto.

Las unidades y categorías de análisis se emplearon como guía para la elaboración de la entrevista y para el desarrollo del análisis, así como en la discusión de resultados. En el nivel sintáctico del ACD, se tomó como punto de partida los criterios del lenguaje audiovisual recopilados y contenidos dentro del marco teórico del presente trabajo. Para el nivel pragmático del análisis, se atendió a diversas proyecciones y conversatorios, además de incluir información de columnas de opinión (tomadas a manera de muestra por oportunidad) y un correo personal que expone el punto de vista de un espectador en el extranjero.

A continuación se presentan los resultados recabados con dichos instrumentos y técnica.

4.1 Análisis Crítico del Discurso

4.1.1 Nivel Sintáctico

A partir de los elementos del lenguaje cinematográfico discutidos en el marco teórico del presente estudio, a continuación se analizan los criterios relacionados a la forma y estructura del largometraje.

Criterio	Análisis
Tiempo Fílmico	Se utiliza el recurso de condensación para resumir, en una hora con 31 minutos, una historia que transcurre en varios meses. Existe continuidad de la trama, con un sólo <i>flashback</i> o 'salto atrás'

	<p>sobreentendido, sin efectos especiales; la película comienza con Juana vistiendo a María para la boda y la siguiente escena (arreando a los cerdos) regresa al principio de la historia, cuando María estaba en proceso de comprometerse y no había tenido relaciones sexuales. Se desarrolla la trama para finalizar con la misma escena de Juana preparando a María para la boda con Ignacio. Se juega con el tiempo psicológico, alternando escenas intensas (a nivel de acción y emoción) y escenas débiles, que ayudan a ilustrar la vida de los personajes sin que suceda mayor cosa.</p>
Espacio Geográfico	<p>El largometraje fue filmado en una finca a las faldas del volcán Pacaya, cercana al Municipio de San Vicente Pacaya, en el departamento de Escuintla, Guatemala y un hospital público que –por cercanía– probablemente sea el Hospital Nacional de Amatitlán, en el municipio de Amatitlán, Guatemala.</p>
Espacio Dramático	<p>La acción se da, principalmente, en la casa de unos campesinos caficultores de escasos recursos que trabajan una tierra que no les pertenece. La historia habla de maternidad, poder, traición, matrimonio forzado, intereses socioeconómicos, sexualidad y género. Temáticas tan universales como específicas de Guatemala, por el latente machismo y el conflicto entre culturas.</p>
Ritmo	<p>El montaje de Ixcanul es arrítmico en su mayoría, alternando planos breves con otros de mayor extensión indiscriminadamente a lo largo del filme, según la intención de los mismos. Las escenas de mayor fuerza tienden a ser planos que duran poco y sugieren una acción que se desarrolla de manera precipitada. En cambio, los planos largos, se utilizan como una forma de narración descriptiva que ayuda a construir el contexto de los personajes y el ambiente de la historia. Aunque, también existe la tendencia <i>in crescendo</i>, que de manera sutil, va</p>

	acortando los planos conforme el desarrollo del conflicto, para crear tensión dramática.
Planos	Los planos que más se utilizan son el general, general medio y primer plano. Este último y un primerísimo primer plano, se utilizan mucho más cuando se trata de María.
Encuadres	El foco, la posición, el espacio y el tamaño dentro del cuadro, tienen como prioridad a María. Su rol protagónico la hace el elemento más importante dentro de la composición, que enfoca su rostro con una finalidad expresiva. Sin embargo, la mayoría de encuadres de la película son narrativos y descriptivos, con la intención de explicar el contexto y la trama en los que se ve envuelta María.
Transiciones	Todas las transiciones se realizan a través del corte. No existen fundidos o encadenados, por lo que el cambio de escena sucede de manera natural y discreta, sin distracciones técnicas.
Movimiento	Existe un predominio de la cámara fija, siendo los actores y actrices quienes llevan a cabo el movimiento. Esto crea un efecto de ventana a otra realidad, al limitar al espectador a una perspectiva de visitante en la vida de los personajes, que son quienes llevan a cabo la mayoría de la acción. Sin embargo, en algunas escenas, se utilizan formas de <i>travelling</i> o desplazamientos de cámara sutiles con distintos mecanismos; como paneos, dolly, desplazamientos de aproximación, de inmersión y steadicam. La mayoría de estos desplazamientos se rigen por y dan una continuidad a las acciones de los personajes.
Color	Tonos ocres, cálidos y terrosos, propios del cine actual latinoamericano independiente o 'cine de guerrilla'.
Iluminación	Alto contraste, con fines dramáticos, al acentuar las sombras y los focos de luz simultáneamente; efecto claroscuro, estilo Rembrandt,

	<p>que crea ambigüedad, conflictividad y coloca el foco de atención en un objeto o sujeto determinado. En este caso, María. Es un recurso empleado en el cine, para lograr mantener un alto nivel de estética, a pesar de las limitaciones técnicas.</p>
<p>Personajes</p>	<p>Diez personajes interactúan entre sí dentro de la película: María, Juana (la mamá), el papá, Ignacio, los papás de Ignacio, Pepe, el guía espiritual, una enfermera, la señora que trabaja en el hospital y hace censos de la población y los señores del Ministerio Público. Los hombres, exceptuando a los últimos mencionados, son todos indígenas (6); de las mujeres, 3 son indígenas y 2 son ladinas (las del hospital). A pesar de ser una historia sobre mujeres y de tener a una mujer como protagonista, prevalece un desbalance de género, evidenciado en que la mayoría de personajes son hombres.</p>
<p>Expresiones</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● “Dales ron para que se exciten” - Juana a María, refiriéndose a los cerdos. ● “Les dejo la casa, el trabajo, ¿qué otra cosa necesitan?” - Ignacio a los papás de María. ● “Con Ignacio en la familia, voy a tener al hijo que quería”. - el papá de María en la reunión con sus consuegros. ● “Deberías aprender español antes que inglés”. - María a Pepe, cuando le cuenta que se va a ir a EE.UU. ● “La primera vez no pasa nada”. - Pepe a María, después que ella le pidiera que no eyaculara adentro. ● “Yo ya me porté bien”. - María a Pepe, tras haberle preguntado si la iba a llevar, a lo que él responde “si te portas bien”. ● “Vuelve a la casa”. - le ordena su papá a María, cuando la ve espiando a los cafetaleros (entre ellos, Pepe) que esperan a ser pagados.

- “Te acompaño a tu casa”. - Amigo de Pepe a María, cuando ella le pregunta por él y sale en su búsqueda.
- “¿A dónde ibas?” - Ignacio a María, cuando se la encuentra caminando al lado de la carretera en sentido contrario a su casa.
- “¿Por qué no contaste tus lunas? (...) No te podemos casar, lo tenemos que botar”. - Juana a María, cuando la está bañando y se entera que está embarazada.
- “Dile que vomite lejos, no me deja dormir.” - Papá de María cuando le pregunta a Juana por qué María vomita y ella le responde que María está nerviosa por la boda.
- “No la cuidaste como se debe, las mujeres no tienen que salir de la casa.” - Papá de María a Juana, cuando se entera que su hija está embarazada.
- “Cuando llegue el bebé va a cambiar”, reconforta Juana a su hija. “No creo”, responde María. “¿Entonces, es una niña?”, le pregunta (con tono de confirmación) Juana.
- “La luz de la vida espanta maleficios”. - Juana a María, cuando la está bañando y le dice que debe masajearse la panza.

Idioma

La historia se desarrolla casi exclusivamente en idioma kaqchikel. Los únicos momentos que existe un diálogo en español es cuando la señora del hospital (ladina) está haciendo un censo de población y llega a la casa de la familia de María, cuando están en el hospital porque María fue mordida por una serpiente y cuando van a denunciar la desaparición del bebé de María al Ministerio Público. Es decir, en los momentos de acudir a una institución que provee un servicio público a los ciudadanos, los personajes (indígenas) se enfrentan a la necesidad de hablar español y, ante esa imposibilidad, de tener un traductor que domine ambos idiomas. Esto delata una exclusión política, aún vigente

en Guatemala, hacia ciertos grupos sociales.

4.1.2 Nivel Semántico

En base a la temática central de la obra, en este nivel se analiza el significado de los símbolos contenidos y representados de manera subjetiva en Ixcánul.

Criterio	Análisis
Ideas fuerza	<ul style="list-style-type: none"><li data-bbox="607 535 1471 1501">● Poder, violencia de género y lucha por la autonomía. Desde el comienzo de la historia, cuando se presentan los personajes, se da a conocer el conflicto central de Ixcánul: María es una joven a la que sus padres pretenden casar con el capataz de la finca para asegurar su futuro socioeconómico. Ella demuestra no estar interesada en el asunto e incluso actúa en contra, al tener una relación afectiva con otro personaje, Pepe, quien tiene planes de irse a EE.UU. y, por lo tanto, figura como un escape al destino matrimonial impuesto a María. Es por ello que su relación con Pepe, los intentos de escapar con él y la exploración de su sexualidad, constituyen una lucha por su autonomía, dentro de un entorno machista y desigual para hombres y mujeres. Esto se demuestra con actitudes, comportamientos y diálogos entre personajes, en los que queda claro que son los hombres quienes toman las decisiones más importantes (como con quién casarse) y quienes tienen permitido ejercer su sexualidad y erotismo libremente (incluso previo al matrimonio) sin ser juzgados.<li data-bbox="607 1577 1471 1715">● Matrimonio, embarazo y maternidad forzados. En este contexto desigual, con tradicionalismos y jerarquías, María no puede decidir con quién casarse, cuándo casarse o

siquiera negarse a casarse. Esto lo deciden sus padres, su prometido y la familia de él, como si se tratara de una mercancía a la venta.

Cuando María queda embarazada antes del matrimonio, de un bebé que no pertenece a su prometido, nuevamente es forzada. En este caso, a “botarlo” (abortarlo) a través de remedios caseros. Cuando no resulta, es obligada a llevar a cabo el embarazo con culpa por todos los enojos y reclamos.

- **Discriminación, racismo y estereotipos.**

La película retrata a una familia (y sociedad) kaqchikel trabajadora, campesina, de nivel socioeconómico bajo, monolingüe y con poco o nulo contacto con otras realidades del contexto guatemalteco. Esto de por sí representa una visión discriminatoria que folkloriza a la cultura que representa.

Se utiliza el idioma, el traje típico, se muestran ciertos rituales de su espiritualidad, la vida en un contexto natural... Pero se retrata como una cultura alienada al resto del mundo y poco profunda, recalcando los estereotipos de los indígenas como personas pobres, alcohólicas, demasiado tradicionales, que ignoran todo más allá de su contexto.

Lo que sí sucede comúnmente en Guatemala, es que las mujeres indígenas visten su traje típico (que en la película no corresponde a la región geográfica en la que se sitúa) y los hombres utilizan cualquier ropa no-indígena. Esto tiene que ver con que en el país prevalece un racismo que discrimina y menosprecia a las culturas con un legado maya, lo que fomenta una “ladinización”, sobretudo en el sector laboral y comercial.

Esto además se vincula con los roles de género, ya que históricamente las mujeres han sido las encargadas de enseñar, transmitir y mantener la herencia cultural y pertenencia a un grupo social.

En Ixcanul, aparte de los empleados públicos, el único personaje que habla español y está en contacto con el “mundo ladino” es Ignacio. Este personaje no sólo es el capataz de la finca y, por ello, goza de una mejor situación socioeconómica, sino que a lo largo de la trama, ejerce un mayor poder sobre su vida y la de los demás personajes. También esto se relaciona a los roles de género, puesto que no es común que las mujeres sean capataces y, por ende, la única forma que tiene una mujer (y su familia) de mejorar su situación socioeconómica es a través del matrimonio; en el caso de Ixcanul, que María se case con Ignacio.

- **Conflicto entre culturas, idiomas y cosmovisiones.**

Aunque la historia acontece en un espacio geográfico donde prácticamente no habitan personas indígenas (San Vicente Pacaya), en el contexto de la película no se habla español. María y su familia viven y trabajan en una finca donde todos son indígenas kaqchikeles, como ellos. Ignacio, el capataz y prometido de María, es el único que domina el idioma español en esa zona. Éste es uno de los factores decisivos en la trama de la película, ya que le da la oportunidad y el poder de ser el único traductor de la comunidad. Sólo él tiene voz y sólo él puede nombrar. Es así como logra deshacerse del bebé de María en el hospital y cubrir su trampa frente a las autoridades,

cuando María se da cuenta de que el bebé no está enterrado. Tanto el hospital como el Ministerio Público son atendidos por personas ladinas que no hablan ni entienden el idioma kaqchikel, ni tienen intérpretes, por lo que Ignacio es quien traduce el diálogo entre estas instituciones y la familia de María (es quien posee el discurso y, por lo tanto, el poder). Esta realidad de Guatemala, plasmada en Ixcanul, excluye a una gran parte de la población indígena y le impide el acceso a los servicios del Estado relacionados a los derechos más elementales, como la salud y la justicia. Todo esto dificulta — si no es que imposibilita— la participación y el goce de una ciudadanía plena, que es la base de una sociedad democrática. Pero el idioma es sólo una de las formas en que se representa el conflicto y la mezcla cultural. María y su familia viven entre ese tira y encoge de culturas confrontadas a partir de la colonización latinoamericana, entre lo maya y lo católico-ladino; que confluye entre la aculturación, la resistencia y la asimilación de las culturas.

Es por eso que le rezan al volcán en kaqchikel y hacen ceremonias o rituales mayas con el guía espiritual, pero ponen una cruz sobre la tumba del supuesto feto y lo entierran mientras cantan canciones cristianas en español. En primera instancia, acuden al guía para temas de salud o a los remedios caseros y de plantas medicinales; pero cuando las cosas se complican, acuden al hospital.

La cosmovisión maya también tiene una influencia en las formas en que se relacionan los cuerpos, tanto en la familia como en las relaciones sexuales y románticas.

- **Cosmovisión, control del cuerpo e intimidad entre madre e hija.**

La intimidad que existe entre Juana y María, al momento de bañarse y vestirse principalmente, no es común en familias ladinas, donde el judeocristianismo enseña que el cuerpo es poseedor del pecado y, por lo tanto, algo que se debe resguardar con pudor y vergüenza.

Esta interacción familiar y corporal entre madre e hija, que tiene tanta relevancia en la historia, se muestra, por un lado, como un rasgo cultural entre mujeres mayas; como una forma de intimidad entre mujeres que son familia, a través de un espacio seguro, de confianza, en el que existe una especie de alianza o un grado de sororidad; pero, al mismo tiempo como una forma de control de madre a hija. Al ser Juana quien baña y viste a María, sabe todo de ella, María no puede tener secretos, su madre la conoce en plena desnudez. Juana se entera que su hija está embarazada mientras la está bañando. Tan importante es esta idea de intimidad *versus* control dentro de la película que es así como comienza y termina; María está siendo vestida por su madre para la boda con Ignacio. La lucha por su autonomía, que comienza desde lo corporal y que se desarrolla a lo largo de la trama, termina en el mismo punto que comenzó. Sin éxito, María es obligada a casarse con Ignacio.

- **Exploración de la sexualidad y control del cuerpo.**

Dentro de esta lucha por su autonomía —tomar sus propias

decisiones sobre su cuerpo, sus relaciones sentimentales, su vida y su destino—, María explora su sexualidad. Primero es consigo misma, al besar un tronco y masturbarse con un árbol.

La segunda experiencia es al acostarse con Pepe.

A pesar de ser momentos importantes dentro de la historia, no se profundiza en las motivaciones de la protagonista para estas acciones. Pero se puede inferir que la exploración de su sexualidad con Pepe está ligada a un fin mayor: convencerlo de irse juntos a EE. UU. para escapar de su destino impuesto, el matrimonio.

Ambos personajes se refieren a este acto como “una prueba” para que Pepe sepa si quiere que María lo acompañe en ese viaje que ya tiene planeado.

No se sabe cuál es el contexto en que Pepe construye, explora o percibe su sexualidad, porque no es relevante para el objetivo de la historia. Pero se muestra que María construye su sexualidad a partir de su entorno cotidiano; participa en la reproducción —y todo el ciclo de vida— de los animales que cría con su familia, duerme en el mismo cuarto que sus padres y los escucha tener relaciones sexuales.

A pesar de no censurar estas formas en las que María tiene un acercamiento con el sexo, su familia no parece hablarle del tema directamente. Por el contrario, tratan de cuidarla, controlar siempre dónde está y lo que está haciendo, mantenerla ocupada con el trabajo de finca y las tareas domésticas y casarla antes que tenga cualquier experiencia que le impida ser una persona deseada como esposa.

- **La trata de personas y los bebés vendidos.**

Aunque no se ve explícitamente dentro del largometraje, se da a entender que el bebé desapareció por culpa de Ignacio.

Cuando María es mordida por una serpiente y atendida en el hospital, Ignacio aprovecha para hablar con el personal del hospital y asegurarse de que el niño o la niña sea dado(a) en adopción o vendido(a).

Les explican a los padres de María que necesitan su huella (a modo de firma) para que el hospital les brinde un apoyo para el entierro, pero en realidad se están firmando los papeles donde María da a su hijo(a). Esto se descubre más tarde, cuando ella encuentra el ataúd vacío y va con sus papás a exigirlo ante la justicia, pero le dicen que en los papeles todo está en orden. A pesar de que no es algo que se habla muy a menudo, esta realidad sucede en Guatemala frecuentemente y en Ixcanul se plasma a manera de denuncia. Bebés, niños, niñas, jóvenes y mujeres, suelen ser los blancos más comunes de la trata y el tráfico de personas con distintos fines.

- **Fuerza laboral, migración y el sueño americano.**

La situación socioeconómica en la que la familia vive, así como los roles de género asignados tradicionalmente, dictan las tareas que debe desempeñar cada individuo —y la familia— en lo laboral.

Mientras los hombres se dedican exclusivamente al trabajo de campo, como caficultores, en Ixcanul, las mujeres deben desempeñar este trabajo, además de las tareas domésticas, según se puede observar al inicio de la película. Dicha labor

doméstica va desde atender a los animales y preparar la comida, hasta criar a los hijos y atender a los esposos.

Esta realidad en Guatemala hace que las mujeres ganen menos que los hombres por la misma cantidad (o en algunos casos una cantidad mayor) de horas laborales. No sólo existe una brecha salarial que en muchos casos hace que las mujeres ganen menos que los hombres por el mismo trabajo, sino que también, gran parte del trabajo que realizan las mujeres aún no se reconoce como tal y, por lo tanto, no es remunerado. Esto se da aún más en el interior del país y en poblaciones indígenas según las estadísticas.

Además de incidir en la distribución de la fuerza laboral, la situación socioeconómica es una de las principales razones por las que en Guatemala es tan común la migración a los EE. UU. En uno de los países más desiguales de América Latina, donde muchas familias sobreviven con un dólar —o menos— al día, es muy común arriesgar hasta la vida por una oportunidad como la del llamado “sueño americano”. Esta problemática se ve representada por Pepe, quien vive tomando para olvidar sus problemas (y deudas) y cuya única meta es llegar a Estados Unidos, cosa de la que habla frecuentemente con María.

Ella lo quiere acompañar, más que por la relación que existe entre los dos, por la curiosidad ante lo desconocido y por escapar a lo único que tiene asegurado: casarse con un hombre mayor al que apenas conoce.

Figuras retóricas

Considerando que el pensamiento está configurado a través de símbolos, las figuras retóricas o literarias son relevantes dentro de

un ACD que busca entender una forma de representación.

Por ello, a partir de los aspectos simbólicos del color, planos, encuadres, diálogos, personajes, elementos, del espacio y del tiempo; utilizados probablemente de manera subconsciente por el autor de la obra, se encontraron y analizaron las siguientes figuras retóricas.¹

- **Elipsis.**

El uso de la condensación en el tiempo filmico constituye una elipsis, donde se muestran los momentos más relevantes para la comprensión de la trama y se eliminan o se dejan a un lado otros, que se sobreentiende que también sucedieron. María pasa de tener relaciones sexuales con Pepe, a vomitar y mostrar una panza voluptuosa. No es necesario mostrar cada fase del embarazo. Tampoco se muestra cuando el papá recibe la noticia, sólo se ve su reacción de enojo.

- **Hipérbaton.**

El *flashback* o salto atrás con el que sigue la escena inicial de la película, para explicar cómo se llegó hasta ahí, es una forma audiovisual del hipérbaton, ya que altera el orden cronológico en que se desarrolla la historia.

- **Personificación.**

El volcán (Pacaya), que da nombre al largometraje, es tan relevante en la historia que prácticamente es un personaje más.

¹ Glosario de figuras retóricas en Anexos (Ver anexo 9.3)

Se habla de él como si fuera una deidad, capaz de solucionar problemas y al que hay que rezarle y rendirle tributo, para que conceda lo que se pide.

- **Símil.**

Al mismo tiempo, el volcán es una metáfora comparativa o símil de la sexualidad y fuerza interior femenina. Así como nunca se muestra una erupción del volcán, María no logra empoderarse a través de su cuerpo para encontrar su autonomía. Pero toda la trama gira en torno a esa probabilidad, de la misma forma que siempre existe el volcán como una presencia física, una referencia omnipresente y la amenaza de su explosividad.

Otra símil es la serpiente, que es comparada con el mal, el pecado y el peligro del sexo. Las serpientes aparecen en el terreno cuando María tiene relaciones sexuales con Pepe y queda embarazada. Por eso, es ella quien debe redimirse al caminar sobre el terreno para intentar que desaparezcan; por la “virtud” de su embarazo.

- **Aliteración.**

El encuadre y plano con el que se suele enfocar a María (primer plano frontal o *close-up*, centrado), es una aliteración a lo largo de la película. Esta repetición visual, con fines expresivos, hace que se entienda la relevancia de este personaje como protagonista del drama que acontece.

- **Anáfora.**

El comienzo de Ixcanul representa una anáfora del trabajo que realizan Juana y María juntas; Juana y María arrear al cerdo, Juana y María recolectan los huevos, Juana y María tamizan el frijol... Esto ayuda a reforzar la relación de intimidad entre madre e hija y su rol laboral como mujeres, un día como cualquier otro, previo a que amanezca.

- **Hipérbole.**

El uso constante del alcohol, intrínseco a las escenas relacionadas a la sexualidad dentro de la película, constituye una exageración o hipérbole, en la que el alcohol es el único e imprescindible catalizador de la práctica sexual de quienes lo consumen. Se le da alcohol a los cerdos, “para que se exciten”; los padres de María tienen relaciones sexuales, después de un almuerzo familiar en el que hay bebidas alcohólicas; María va a buscar a Pepe al bar donde se encuentra totalmente ebrio con sus amigos y ella también toma algunos tragos antes de tener sexo con él.

- **Alegoría.**

Cuando Juana le dice a María que “la luz de la vida espanta maleficios”, está usando un lenguaje figurado (alegoría) —muy propio de su cultura y cosmovisión— para referirse al poder transformador del embarazo y la maternidad. Para Juana, el embarazo es capaz de curar enfermedades y enmendar problemas, como la plaga de las serpientes que los aqueja. La frase que se utiliza, equivale a decir “un bebé es una bendición”, para la cultura ladina, católica o cristiana.

- **Topografía.**

Más allá del entorno natural (el volcán y la finca) y lo concreto, que permite situar la película en un contexto geográfico; los tonos cálidos, ocres y terrosos de la imagen —utilizados frecuentemente en el cine de autor latinoamericano actual— son una forma topográfica de pintar un contexto de pobreza y hacer referencia a un espacio rural, de pocos recursos. Es decir, no sólo el contenido habla del espacio geográfico, también la forma.

- **Metáfora sinestésica.**

La iluminación en Ixcánul crea fuertes contrastes, acentuando los puntos de luz y de sombra simultáneamente. Este efecto claroscuro es una metáfora que, a través del sentido visual, representa al dramatismo, el disconfort y a la conflictividad. Así, los altos y bajos de la historia, adquieren una forma visual, en función a la luz; siempre hay un lado bueno o de esperanza (iluminado) y un lado malo, peligroso o triste, (oscuro) dentro del cuadro. Este último es el que predomina.

- **Metonimia.**

Pepe es la metonimia del llamado “sueño americano”; no sólo porque habla de ir a Estados Unidos y finalmente lo hace, sino porque él mismo representa (para María) una oportunidad de explorar más allá de las fronteras y los límites; una nueva vida, distinta a la que le ofrece su contexto; un futuro desconocido y ajeno a lo que le es familiar. Pepe habla con María de aprender

inglés, de las oportunidades de hacer dinero, conducir un auto y vivir en una casa grande, todo como parte intrínseca a la vida en EE. UU.

Cuando Juana le dice a María, “debiste contar tus lunas”, lo que en realidad le está reclamando a su hija, es que no tuvo cuidado con los períodos fértiles de su cuerpo y por eso quedó embarazada. Es una forma no literal de hablar, que vuelve a demostrar la sintonía en la que la cosmovisión maya está con la naturaleza. Se trata de una metonimia porque el significado es transferido de lo literal a otra palabra que tiene relación de causalidad o proximidad.

- **Sinécdoque.**

De manera similar a la frase anterior, se muestran señas del bebé de María sin que éste se presente a lo largo de la película. La panza del embarazo representa al bebé vivo, así como el ataúd simboliza al bebé muerto. Es una transferencia de significado del continente por el contenido, que curiosamente juega un papel importante al resultar en un signo falso; el cuerpo del bebé no está realmente nunca dentro del ataúd, aunque todos lo dan por sentado y, en cambio, el ataúd contiene un ladrillo que es enterrado como si se tratara del bebé muerto. Es por eso que el ladrillo adquiere el significado del bebé, de forma simbólica, y crea una nueva realidad, producto de la confusión.

- **Antítesis.**

La mezcla entre culturas, idiomas, religiones y cosmovisiones;

maya y católica, indígena y ladina, kaqchikel y español; crean una oposición aparentemente contradictoria y confrontativa pero que, por momentos, se mezcla y coexiste en perfecta armonía. Así como cuando Juana le dice a María que tiene un poder para espantar a las serpientes y el guía espiritual la apoya, pero cuando la serpiente la muerde, es momento de recurrir al hospital. Los personajes de Ixcanul le rezan al volcán, a Maximón y al Dios cristiano, por igual. Tienen ceremonias con el guía espiritual y todos los elementos mayas —como el puro, el incienso y algunas hierbas— que suceden en kaqchikel, pero en ciertas ocasiones, también cantan de Dios y en español.

- **Paradoja.**

El poder y fuerte carácter de Juana (la mamá de María) es una paradoja, dentro de ese mundo de tradicionalismos y roles de género, que pinta la película; donde las mujeres deben ser sumisas ante los hombres. María trata de construir su propia identidad bajo esa paradoja (y dicotomía) de fuerza y sumisión. Por un lado, está determinada a explorar el mundo a su forma, tomar sus propias decisiones y crear sus propios conceptos del mundo que la rodea; por otro lado, no se atreve a ir contra las normas y expectativas que tanto sus padres como la comunidad le imponen y atribuyen como mujer joven, kaqchikel, caficultora, hija... Esta transformación que le sucede a María a lo largo de la trama, a partir de la exploración de su sexualidad, el embarazo, la maternidad y el luto, es otra paradoja (con un tinte irónico y dramático). De alguna forma, su vida cambia

drásticamente y ella no vuelve a ser nunca la misma persona, pero los hechos importantes de su vida se mantienen y su situación termina igual que antes de todo el conflicto: debe casarse con el hombre mayor que prácticamente no conoce pero no le agrada. Y el sarcasmo, aún más profundo que esconde esto, es que su futuro esposo fue quien causó esta pérdida de su bebé y el dolor consecuente. Pero es un secreto amargo que sólo sabe el espectador.

- **Reticencia.**

El porvenir de Pepe es una reticencia. Se deja como un asunto inconcluso porque no es relevante para los fines de la historia saber si llegó o no a los Estados Unidos y si su vida fue como él lo esperaba. Aunque la audiencia se lo preguntara a menudo, al abandonar a María —que es el personaje principal—, Pepe ya no es parte de su vida y de las consecuencias, por lo que se vuelve una historia paralela de la que ya no es necesario saber más. El cuerpo del bebé o el bebé en vida tampoco aparece y aunque ese es un elemento de más importancia en la historia, muchas veces la realidad se manifiesta de esa manera; inconclusa, dejando dudas. El director probablemente eligió ese final abierto, donde la protagonista (como personaje) nunca sabe qué fue de su hija o hijo, porque la mujer que inspira este relato audiovisual tampoco lo supo y fue, en gran medida, lo que la dejó perturbada. Esta reticencia juega un rol importante al darle ese profundo sentido trágico a la historia.

Símbolos

- **Color.**

Los tonos ocres, cálidos y terrosos del largometraje, refuerzan

la representación de un contexto de pobreza, un ambiente rural y un clima relativamente cálido, lo cual es una tendencia presente en el cine latinoamericano y, por lo tanto, una declaración geopolítica de lo que se conoce como 'cine de guerrilla' o cine independiente.

- **Iluminación.**

Con una finalidad dramática, la iluminación busca crear un alto contraste, al acentuar las sombras y los focos de luz simultáneamente. Esto resulta en un efecto claroscuro, estilo Rembrandt, que hace alusión al dramatismo, el discomfort, la conflictividad y coloca el foco de atención en un objeto o sujeto determinado. En este caso, María. Además, crea desconcierto o ambigüedad moral de los temas en pantalla, a través de la relación de contraste entre bueno y malo, que se presenta simultáneamente en toda situación.

- **Planos.**

Los planos general medio se usan mucho dentro de la película para mostrar una interacción y/o relación entre dos o más personas, mientras el plano general o descriptivo se usa con el fin de entender el entorno —tanto geográfico como dramático— que rodea a los personajes; excepto en la escena que María está intentando escapar rumbo a EE.UU., encuentra el carro de Ignacio y corre de regreso. En esta escena el plano general de secuencia se emplea como un recurso narrativo para relatar el suceso sin necesidad de diálogos. Aquí, la cámara —y por tanto, el espectador— se convierte en un narrador

omnipresente, que avecina el peligro antes que el personaje principal. El volcán, como una personificación importante en Ixcanul, suele retratarse como fondo en los planos generales para advertir su importancia y majestuosidad, además de ser un elemento visual atractivo que aporta a la estética del escenario natural. El primer plano y el primerísimo primer plano, se utilizan mucho más cuando se trata de María. Al ser la protagonista, se trata de enfatizar su rostro y expresiones (reacciones) para empatizar con ella y la historia que le sucede, desde su punto de vista o encarnación.

- **Encuadres.**

Tanto la iluminación como el encuadre, buscan resaltar a María. Suele ser el sujeto y elemento más importante de la composición dentro de cada cuadro y esto se nota porque siempre está en el foco; pero también por la posición, el espacio y tamaño que ocupa dentro del cuadro. Aunque existen encuadres expresivos, que muestran principalmente las reacciones de la protagonista a distintas situaciones y conversaciones, en la mayor parte de la película, los encuadres tienen una finalidad narrativa y descriptiva. Ésta última se utiliza sobre todo al principio, cuando los encuadres se centran en dar a conocer el contexto de la historia y la situación de vida de las personas que la desarrollan. Conforme avanza el largometraje, los encuadres van adquiriendo un motivo de narración, enfocándose en los sucesos y acciones más relevantes para la trama. También existen algunos encuadres simbólicos, que crean nuevos significados e implicaciones en

la historia o dotan a los personajes de una personalidad más compleja. Estos se encuadran se observan en la escena de la cantina o en la de María masturbándose con el árbol en un camión blanco, entre otras.

- **Cerdo.**

Dentro del imaginario judeocristiano, el cerdo es un animal despreciable e impuro, que representa los males de la humanidad. Esto está atado, en gran medida, a su morfología y comportamientos; que un cerdo no puede ver hacia arriba, vive en el lodo, es ruidoso y no tiene una buena apariencia. En *Ixcánul* aparece en algunos momentos clave: en la segunda escena, cuando Juana y María están tratando de cruzar a los cerdos; después, cuando lo sacrifican para hacer el almuerzo con el que reciben a la familia de Ignacio; y más tarde, cuando María perdió a su hijo(a) y pasa el tiempo cuidando a las crías de los cerdos. El cerdo, así, adquiere nuevos significados. Por un lado, se asocia a la sexualidad humana, como un acto impuro y condenable, requerido para la reproducción; curiosamente, los personajes de la película beben antes de practicar el sexo y tratan de la misma manera a la sexualidad animal (“dales ron para que se exciten”, le ordena Juana a María). Mientras que, por el otro lado, se compara la vida del cerdo directamente con la de María, a partir de la impotencia ante su destino. Es por eso que, en las escenas en las que se ve el cerdo, se enfoca inmediatamente después la expresión de María; ella se ve reflejada en el cerdo porque tampoco puede tomar sus propias decisiones; debe casarse cuando y con quien

sus padres quieran, aún si no es lo que ella quiere para su vida, para cumplir con las expectativas que sus padres y la sociedad le imponen. De la misma manera, el cerdo es arreado contra su voluntad para reproducirse y cumplir con su rol como alimento. De hecho, en la escena en la que están por degollar al cerdo, María le acaricia la cabeza para tranquilizarlo y en señal de empatía.

- **Serpiente.**

La serpiente es comúnmente asociada al peligro y al pecado (sexo), por Adán y Eva. En Ixcanul se refuerza esta idea —que coincide temporalmente con el momento en que María tiene relaciones sexuales— al presentar a las serpientes como un problema que no sólo representa una amenaza física, sino un impedimento para la sustentabilidad y estabilidad (al haber serpientes en el terreno, no pueden laborar y deben buscar otro lugar para vivir y trabajar). La primera señal que indica el peligro (sexo/serpientes) es el animal muerto que se encuentran Juana y María en el camino. Cuando María ya está embarazada, empiezan a usar un veneno para matar a las serpientes, que hace vomitar a María pero no funciona y temen ser despedidos por ambas razones; que Ignacio ya sabe del embarazo y que ya no los necesitará para trabajar la tierra porque sigue estando la plaga de serpientes. Cuando Juana le dice a su hija, “la luz de la vida espanta maleficios”, implica que una vida nueva puede reparar problemas o errores. Es por eso que María, embarazada, es la única que puede redimirse, caminando sobre el terreno para solucionar el problema de

serpientes (el pecado cometido). En esta escena, como en la que explora su sexualidad con un árbol, lleva el cabello suelto y un camisón blanco, que —como un vestido de novia— simboliza pureza y virginidad femenina.

4.1.3 Nivel Pragmático

En este nivel se analiza el uso, interacción y socialización con la película; a través de las reacciones de la audiencia durante proyecciones, los comentarios emitidos en el marco de conversatorios y opiniones, tanto personales como publicadas en medios. Estas últimas constituyen una muestra por oportunidad, al encontrarse posterior a la búsqueda de antecedentes, durante el trabajo de campo y desarrollo de los resultados. A continuación, se describen brevemente.

La primera columna publicada en línea, por María Aguilar, en el Periódico el 1 de agosto de 2016, bajo el título *Ixcanul*, critica la visión del director y los estereotipos sobre los indígenas que refuerza el largometraje, especialmente los relacionados al alcoholismo. La otra columna, *El Síndrome de Ixcanul: ¿entre realidad y película? - Parte I.*, publicada el 17 de septiembre del mismo año en el Diario La Hora (versión en línea), tiene a Sandra Xinico Batz como autora, quien también discute los estereotipos atribuidos en *Ixcanul* a los indígenas; perpetuando una mirada ladina discriminatoria, sesgada e incomprensiva sobre los indígenas, así como el mal uso del idioma kaqchikel (su idioma nativo).

Criterio	Análisis
Reacciones de la audiencia	A pesar que la película retrata un drama, en la mayoría de proyecciones se podían escuchar las risas nerviosas de la audiencia en distintas escenas, especialmente en las que trataban la sexualidad, así como diálogos y prácticas específicas a la cosmología indígena. Sin embargo, también se escuchaban expresiones de asombro e indignación en las escenas donde sucede algo inesperado, problemático y/o injusto; como cuando se sabe que María está

embarazada o que Ignacio está haciendo una mala traducción para salirse con la suya. En general, las distintas audiencias mostraban empatía en las situaciones difíciles que se plasmaron en el largometraje. Pero también se observan diferencias entre los distintos públicos ante los cuales fue proyectada en la película. Mientras en el Teatro Nacional, en la sala de cine y en el colegio, se escuchaban más rumores y burlas en ciertas escenas; en la universidad el público parecía estar más atento y contemplativo ante la película, lo cual se denotó también en los comentarios críticos que emitieron durante el conversatorio.

**Síntesis de los
conversatorios y
opiniones de otras
fuentes**

Posterior a la proyección de la película, en los distintos escenarios, se realizó un conversatorio o sesión de preguntas y respuestas, según el público y los organizadores presentes. Esta segunda modalidad se observó sobre todo cuando estuvo presente el director y el elenco. Las personas hacían comentarios positivos, en su mayoría, preguntas técnicas sobre la filmación, decisiones y el proceso de creación de la película, así como sobre la aceptación a nivel internacional. “¿Cómo se atrevieron a filmar a las faldas de un volcán activo?” fue una de las preguntas que realizó el público de la proyección en el Teatro Nacional.

En cambio, cuando se trataba de una institución académica, las preguntas eran moderadas por los productores de Ixcanul en colaboración con la institución y/o UNFPA Guatemala, y tenían un carácter más crítico.

Algunos de los factores, que identificaron los alumnos del colegio privado, dentro de la película, fueron: machismo, rencor, influencia de la religión, idioma (“no tienen oportunidad de expresarse”), poder por

situaciones socioeconómicas (“no se ejercen los derechos humanos”) y que los matrimonios arreglados trascienden las clases sociales. Al preguntarles si creían que María estaba enamorada de Pepe, al unísono respondieron “no” y los motivos que dieron para esta relación, fueron que: María quiere escapar de una forma de vida y Pepe es el escape del matrimonio, por una comparación (“Pepe era mejor que Ignacio”), por la oportunidad de irse, por curiosidad y que ella sólo quería “vivir su vida... huir de los problemas económicos, de sus padres y escapar de su destino”. Los organizadores, además, mencionaron dos puntos importantes a tener en cuenta: la cantina que se observa en la película es de los propietarios de la finca, que la usaban como método de endeudamiento de los trabajadores, para obtener labor gratuita. Y que Ignacio es un viudo con tres hijos, una de las razones de peso por las que busca casarse con María. Sin embargo, cabe mencionar, que ninguna de estas aclaraciones las hace directamente la película, por lo que debieron estar en el guión, pero no se lograron adaptar a la pantalla de manera concreta.

El conversatorio realizado posterior a la proyección en la universidad, organizado por la facultad de Antropología y Ciencias Sociales, fue de carácter libre y no tuvo la guía de los organizadores o del equipo de Ixcanul. Además el público era más heterogéneo (en edades y etnias), por lo que fueron una audiencia más crítica y cuestionadora. Se preguntaron si fue inspirada en hechos reales y por qué la elección de los trajes que usaron no corresponden a la región donde se sitúa la historia. Por lo menos dos de los espectadores, cuyo idioma materno es el kaqchikel, mencionaron que los diálogos hablados no concuerdan con los subtítulos. Una persona originaria de Hunahpú, se mostró

indignada por la forma en que se representó la cosmovisión maya, el embarazo y la maternidad; “no representa lo que es”. Otra persona de Santiago dijo que “la sexualidad maya no es tan cerrada, está un poco pervertida”. En general, esta audiencia acepta y cree realista muchas de las denuncias sociales que hace la película, pero también critica la forma en que se retrata (y “folkloriza”) a la cultura maya y su espiritualidad.

No fueron los únicos en realizar esta crítica a la película. En su columna de opinión, en el diario La Hora, Xinico Batz también menciona que el kaqchikel —el cual es su idioma primario— utilizado en la película es “ininteligible” y asevera que “Cuando los pueblos indígenas con su propia voz y a su forma se pronuncian sobre su situación son severamente juzgados, pero cuando se habla sobre ellos con la voz de un no indígena la cosa se transforma, ya no es igual (entonces sí escuchamos).” (Septiembre, 2016). Xinico asegura, en su columna, que es precisamente ese latente racismo el que hace a Ixcánul una película tan exitosa dentro del propio contexto guatemalteco; “muestra un pedazo de vida indígena que estamos dispuestos a ver y ‘entender’ únicamente a través de una pantalla”, validándola como la única realidad y afirmando los estereotipos que comúnmente se tienen respecto a los indígenas, como el machismo, el alcoholismo y el monolingüismo, entre otros, que en ella se retratan. Esta columna se extiende y desarrolla en tres partes, en las que Xinico critica la forma de retratar la “vida indígena” en la película, las evasiones del director a discutirla como un asunto étnico a pesar que es uno de los principales elementos del éxito y lucro de su largometraje, el hecho que la directora de vestuario se haya llevado el mérito por un

traje con años de historia en su confección de carácter colectivo y regional y que el asombro hacia los actores proviene de una posición de superioridad en la que se les considera menos capaces.

De la misma manera, en una breve columna de opinión, en diario El Periódico, Aguilar concuerda en que Ixcanul contiene “una narrativa llena de estereotipos que evidencian cómo los ladinos siguen retratando a los pueblos indígenas.” (Agosto, 2016). Y lo ejemplifica con el tema del alcohol —presente en todas las escenas previas a la práctica sexual— y la forma en que se abusa de este recurso en la película, “llegando al extremo de que el alcoholismo es equiparado a la sexualidad indígena”. Aguilar concluye que “es imperativo confrontar la visión desde la que los ladinos y extranjeros materializan nuestra cultura, historia y prácticas llenándolas de estereotipos superficiales y folclóricos.” (Agosto, 2016).

Por otro lado, en una conversación electrónica² personalmente sostenida con Anja Sauer (de Alemania), que tuvo a Ixcanul como primer —y, hasta ahora, único— acercamiento a Guatemala, mencionaba lo interesante que le pareció el conflicto entre la vida ritual y la no ritual, la intimidad entre los cuerpos de las mujeres (madre e hija), y los problemas derivados del idioma y la “falta de educación”. Le asombró mucho el tema de los bebés que son vendidos y la represión del cuerpo femenino, que se retrata “de manera sutil” a lo largo de la trama. “Me gustó mucho, de la película, que casi no tiene diálogo. Pero cuando lo hay, es casi violento por todos los

² Transcripción de conversación electrónica en Anexos (Ver anexo 9.4)

malentendidos que suceden”, escribió Anja, vía correo electrónico.

4.2 Entrevistas Semiestructuradas

4.2.1 Entrevista a María Mercedes Coroy, actriz principal de Ixcanul

En el método del presente estudio se propuso entrevistar a dos personas del equipo creativo de Ixcanul; de preferencia el director, Jayro Bustamante, o alguien implicado estrechamente en la producción del largometraje, y a una de las actrices principales. Tras varios intentos, a lo largo de más de un año, se consiguió entrevistar a María Mercedes Coroy —la actriz principal de Ixcanul, que representa a María— a través de una llamada telefónica conectada (y monitoreada) por una de las productoras de Ixcanul. Desde el comienzo de la llamada, la productora que hizo el enlace, advirtió que sólo se contaba con 20 minutos para realizar la entrevista y accedió a brindar el resto de preguntas respondidas por María Mercedes Coroy vía correo electrónico en otro momento. Las preguntas restantes se enviaron varias veces, pero no hubo respuesta. En la siguiente tabla, se detallan las preguntas realizadas a y respondidas por María Mercedes Coroy.

Pregunta	Respuesta de María Mercedes
¿A través de quién o qué cree que la protagonista aprende sobre sexualidad?	A través de los padres. Al dormir en una misma habitación, la protagonista observa todo lo que pasa. Después, “ella lo practica con un árbol”, expresa María Mercedes.
¿Cómo considera que es la relación de la protagonista con su cuerpo?	“Lo que ella siente es como querer experimentar”, dice. Al no haber una educación formal sobre lo que implica la sexualidad, ella quiere experimentarlo por sí misma para conocer cómo es.
¿Cuál es la motivación de María para tener relaciones	“Lo que ella busca es salir de la finca”, menciona la actriz que interpreta a María. No tiene que ver con algo emocional, sino con “evitar casarse con el capataz”, explica. Es un escape.

<p>sexuales con Pepe? ¿Cree que hay un vínculo emocional o el fin es otro?</p>	
<p>¿Cómo cree que la protagonista experimenta el embarazo y el intento de aborto? ¿Cómo se siente?</p>	<p>Al inicio del embarazo ella está preocupada porque sabe que no está Pepe, la dejó y ella no pudo escapar. Por otro lado, está “muy emocionada, contenta. Al practicar el aborto, ella no quiere.”, asegura María Mercedes Coroy. Es la mamá quien la empuja a intentarlo, para no tener que abandonar la finca. Pero en realidad María se sentía obligada a abortar, no era su decisión.</p>
<p>¿Y a partir de la experiencia sexual, la protagonista cambia (en su forma de ser)?</p>	<p>“¡Claro que sí cambia! (...) la pérdida del hijo le deja un vacío. Y, luego, se siente como que ella misma ya casi no vale.” Esto debido a que sus intentos por tener al bebé fracasan “y por la sexualidad también”, ese momento la determina y cambia la vida como la conocía; de alguna forma, ella queda “traumada”, responde la actriz.</p>
<p>Sobre el final de la historia, ¿Por qué cree que nunca se muestra el cuerpo del bebé o una explicación más concreta? ¿Considera que, de alguna forma, se quiso vincularlo a la historia de guerra del país, donde también hay cuerpos desaparecidos que no</p>	<p>Según María Mercedes, no. Se trata más bien de “dar a conocer que hay personas que se roban a los bebés”; la trata de personas. El final no queda tan abierto, “realmente sí sabemos que robaron al bebé”, explica. Ignacio es quien hace los trámites (“le doy al niño y digamos que está muerto”) y cómo los padres no hablan español, se le facilita. La enfermera también está involucrada en el proceso, comenta María Mercedes Coroy.</p>

<p>han permitido hacer un duelo porque no han encontrado los cuerpos?</p>	
<p>¿Quién toma las decisiones sobre el cuerpo de la protagonista? ¿O es ella?</p>	<p>“En partes, ella logra tomar su propio derecho de su cuerpo”, responde. Pero también la madre toma algunas decisiones por ella, como en el caso del aborto. Por lo tanto, se ven esas dos formas; María tratando de “dominar su propio cuerpo y cómo la madre domina el cuerpo de la hija”, menciona la actriz.</p>
<p>Y sobre el cuerpo no nacido (su bebé), ¿Quién toma las decisiones sobre este cuerpo?</p>	<p>*En esta pregunta María Mercedes Coroy titubea, confundida, por lo que la productora interviene: “Brenda, tú te estás refiriendo al bebé, ¿verdad? ¿Que quién tuvo más... ? ... En este caso sería Ignacio, porque él fue el que decidió el futuro del bebé.”</p> <p>Ante la interrupción, María Mercedes simplemente asiente. No agrega nada y, por cuestiones de tiempo, es necesario pasar a la siguiente pregunta.</p>
<p>¿Cuál es la religión de María y de su familia? ¿Cómo cree que estas prácticas se vinculan con la sexualidad? ¿Le ponen normas? ¿Se ve esto en la película?</p>	<p>Podría decirse que no hay una religión específica, cree la actriz; está, por un lado, la cosmovisión maya y, por el otro, la parte católica (que se manifiesta más durante el entierro). “Tienen así como combinaciones”, explica.</p> <p>En cuanto a las restricciones de la religión, no aparecen dentro de la película, pero en la vida “real” sí. Y la espiritualidad maya es más abierta. “Porque nos damos cuenta que en lo católico dicen: no cometer adulterio... ahí tienen normas. Pero ya en la cosmovisión maya es distinto. Fue así como fue creando el mundo y como fue creciendo, a través de la sexualidad. Entonces no dicen que está bien o</p>

	qué está mal.”, cuenta María Mercedes Coroy.
<p>¿La naturalidad de la desnudez, que se muestra en Ixcánul cuando Juana y María se están bañando, cree que es un asunto cultural (que varía entre indígenas y ladinos)?</p> <p>¿Se ve en la vida real o es algo específico de la familia en esta historia?</p>	<p>Sí, según la intérprete de María, en los pueblos indígenas hay ese tipo de conexión madre e hija. En la cosmovisión maya la desnudez es parte de “la belleza de la naturaleza”; “un reflejo de lo hermoso” expresa.</p>
<p>¿Usted piensa que existe (en la película y/o en la “vida real”) un dominio de la cultura ladina sobre la indígena? ¿O es mayor la resistencia de lo maya?</p>	<p>Sí, responde. Lo que transmite la película es el choque entre estas culturas y sus derechos, que también se da en la realidad de Guatemala. La gente ladina menosprecia a los pueblos indígenas. “Y si bien sabemos, contamos con 90% de indígenas”, asegura María Mercedes Coroy.</p>
<p>Si la historia de Ixcánul sucediera en vida real, ¿Cómo cree usted que se hubiera podido resolver la escena del hospital,</p>	<p>Aunque la película es una ciencia ficción, cuenta hechos reales, explica la actriz principal. Si bien, el que hubiera traductores en el hospital, pudo haber ahorrado el problema que se da en la historia; Ignacio, siendo quien puede traducir, se aprovecha de los demás y altera los diálogos para lograr vender al niño. Entonces, considera María Mercedes que, “es un problema porque hay personas que no son</p>

<p>donde llegan al Hospital de Amatlán (una sociedad donde prácticamente no hay indígenas y por lo tanto, sólo manejan el español)? ¿Tuvo que haber existido un traductor que hablara todos los idiomas mayas o cómo se hubiera podido enfrentar el problema del idioma?</p>	<p>honestas y están a cargo de hacer traducciones”.</p>
<p>¿Cómo cree que influye el ser mujer dentro de la experiencia sexual de la protagonista? ¿Cómo se diferencia su experiencia sexual de la de los hombres?</p>	<p>“Como mujer, la sexualidad es de valorarse a uno mismo, su cuerpo”, menciona la actriz. Hay hombres que dicen eso, “que la primera vez no puede haber embarazo”, asegura, y eso hace que las mujeres accedan, aunque se trate de un mito. En ese sentido, Ixcanul es “una forma de educar también o hacer ver a las mujeres que la sexualidad siempre es una parte de la vida que va a pasar... no a una edad y sin ningún compromiso (...); para que vean las mujeres que sí pueden quedar embarazadas”, considera María Mercedes Coroy.</p>
<p>¿Considera usted que el erotismo (como placer por el sexo) es tabú entre las mujeres o se da de manera natural? ¿Se refleja</p>	<p>En la película se percibe que no se debe puede hablar abiertamente de sexualidad, María Mercedes cree, ni dentro de la familia ni entre mujeres. En la vida real esto pasa también entre familia, “que no quieren hablar de fertilidad. Entonces, ahí es donde las mujeres experimentan, pero de una manera que no es adecuada”, cuenta.</p>

esto, de alguna manera, en la película?	
---	--

4.2.2 Entrevista (de fuente ajena) a Jayro Bustamante, director de Ixcanul

A pesar que no se logró entrevistar a Jayro Bustamante, el director, se tuvo acceso al audio de una entrevista que le realizaron durante la presentación de Ixcanul, en San Vicente Pacaya. Dicha entrevista abordó Ixcanul desde aspectos más técnicos-cinematográficos y su importancia a nivel mediático, aunque también tocó lo semántico; por lo que, a continuación, se discuten únicamente las respuestas de Jayro Bustamante relevantes al presente estudio.

Pregunta	Respuesta de Jayro Bustamante
Significado del volcán en el contexto y en la semántica del discurso audiovisual de Ixcanul	Jayro menciona que todo gira en torno al volcán, porque dictaba cuando parar de grabar y evacuar, según su actividad. Y en lo semántico, “era el paralelo entre el personaje principal; como esa búsqueda de la erupción; como que está hirviendo por dentro y quiere salir”. Es por eso que la película se llama así; Ixcanul significa volcán en el idioma kaqchikel, explica Jayro Bustamante, y hace referencia a la fuerza interior de una montaña o volcán, que simbolizaba el alter ego de María; “es la representación de una mujer guatemalteca”, mencionó. Esto alude a las capacidades y la fuerza que, según Jayro, poseen todas las mujeres, pero debido a “las etiquetas que llevan puestas encima, no pueden hacer una erupción simple. Como que les toca aguantarse un montón de tiempo.”, aclara.
Perspectiva de género en relación al poder	Sobre el tema de la discriminación de género y el hecho que en Ixcanul las mujeres son las protagonistas de la historia, Jayro Bustamante opina que “en Guatemala hay una contradicción (...) las

	<p>mujeres son muy fuertes y son como matriarcados y realmente tienen un poder enorme...”. El problema, según el director, radica en que sólo se les permite usar este poder en ciertos ámbitos, que son poco influyentes; “cosas muy simples”.</p>
<p>Historia real que inspiró la construcción de la ficción</p>	<p>“La idea nace un poco de la historia de una María de verdad, de la cuenca del lago de Atitlán, que yo conozco por medio de mi mamá, que hizo —en alguna época de su vida— un trabajo como campañas médicas en la región. Y yo, pues, crecí ahí y conocía bien la comunidad. Cuando ella me cuenta la historia, se crea como una especie de responsabilidad. Más o menos, mi mamá me dijo: ‘tenemos que hacer una película sobre ella’. Y esa responsabilidad como que fue germinando en mí pero también germinó en los demás, porque, cada vez que yo les mostré el guión y la idea de la película a los demás, todo el mundo aceptó venirse al rodaje”, cuenta.</p>
<p>Percepción de Ixcanul por audiencias en el extranjero</p>	<p>“Yo creo que hay algo muy importante y es bastante universal (...) y es que: la película habla de maternidad y de pérdida. Entonces, por un lado, está esa fuerza, esa madre que es una madre total. Y por el otro lado, está el personaje principal, que no se le permite llegar a serlo. Entonces, como que ese balance es bien interesante y es lo que más ha llamado la atención en todos los festivales a los que hemos ido.”</p>
<p>Representación de una identidad étnica ajena al autor</p>	<p>La decisión de reflejar una etnia específica (la maya kaqchikel), se debe a que la persona que inspiró la trama de Ixcanul pertenece a esta identidad cultural. “... para mí era normal rodarla en este contexto. Pero la verdad es que todo el mundo la recibe como una película simplemente humana”, asegura el director.</p>
<p>Sobre la dirección de un largometraje en un idioma que no domina</p>	<p>Bustamante menciona que tuvo unas “nanas” que le enseñaron un poco de kaqchikel, pero que realmente él no lo habla. El guión, que originalmente se escribió en francés, pasó al español para,</p>

	<p>posteriormente, ser traducido al kaqchikel, por la esposa de uno de los actores de Santa María de Jesús. “Son interpretaciones. No estamos mintiendo, pero no puedes traducir el kaqchikel, porque es una lengua muy profunda, muy conceptual y con muchas imágenes para expresarse.” Dentro del proceso de la filmación, el guión se fue adaptando a cada actor y sus sugerencias para hacerlo más natural, según el contexto de cada escena. “Fueron ellos quien me servían de traductores; quien me proponían” cómo mejorar el diálogo. Al final, el equipo —cuenta el director— estaba conformado por gente de muchas nacionalidades distintas, por lo que se oían muchos idiomas en la filmación, sin que alguno predominara.</p>
<p>Recepción y comentarios de la primera proyección de Ixcanul a nivel nacional</p>	<p>Durante esta proyección en San Vicente Pacaya, en el 2015, Jayro Bustamante afirma que recibió muy buenos comentarios y varios líderes de opinión mayas le aseguraron que “es una película que rompe estereotipos”.</p>

4.2.3 Entrevista a mujeres de la aldea San Francisco de Sales, San Vicente Pacaya

Para realizar la entrevista a pobladores, que permitió recopilar información de contexto para contrastar con lo recabado en el análisis de la película, se realizó trabajo de campo en la región donde fue filmada Ixcanul. A continuación se describe dicho proceso investigativo.

En la primera visita a San Vicente Pacaya se confirmó que es un municipio pequeño y con una población ladina casi en su totalidad (razón por la que no se entrevistó a mujeres indígenas). No cuentan con un hospital en el mismo municipio y el más cercano es el Hospital Nacional de Amatitlán, que se encuentra a 30 minutos en automóvil. En el centro de salud realizan consultas rutinarias de embarazo y pruebas de VIH, pero los

partos –así como los casos de violaciones– se atienden en hospitales fuera del municipio como el de Amatitlán o el de Escuintla (éste último queda a una hora de distancia). Al preguntarles sobre Ixcanul, el personal del centro de salud presente ese día, respondió que no la ha visto pero ha oído de ella y que creen que se filmó en la Finca El Caracol. También confirmaron que los pocos indígenas que existen en el municipio son parte de comunidades migrantes de distintos lugares, como Sololá; que llegan a trabajar las fincas por períodos pero no son originarios de San Vicente Pacaya, por lo que son una minoría en el municipio.

Para la próxima visita, en junio de 2016, se obtuvo el contacto de Don Samuel Rodríguez (ex miembro del COCODE), quien vive en y conoce a toda la aldea de San Francisco de Sales, en San Vicente Pacaya. Samuel apoyó en el presente trabajo como intermediario – al ser una persona muy apreciada y respetada dentro de su comunidad– para realizar las entrevistas a dos sujetos de estudio; María Antonia Guzmán (64 años) y Árida González (44 años). A continuación, se presenta el resultado de dichas entrevistas.

Pregunta	Sujeto y su respuesta
<p>¿Dónde y cómo aprendió usted de sexualidad?</p>	<p>María Antonia Guzmán: Nunca le hablaron al respecto. “Ahora, desde pequeñitos en la escuela todo les explican. Antes uno era ignorante a todo”, aclara. Ella le explica a su hija cómo será todo ahora que está embarazada, pero a ella nunca se lo explicaron. En ese entonces, aprendían hasta que estaban embarazadas. Ya, tras su primer embarazo, María Antonia Guzmán aprendió sobre planificación, porque su mamá (comadrona) tenía centro de APROFAM. “Pero en ese tiempo no se conocían las inyecciones. Yo sólo pastilla tomaba y, bendito sea dios, hasta aquí, yo no he tenido ninguna molestia ni me he enfermado”.</p>

	<p>Álida González: “Cuando tuve mi primer esposo. Desde ahí, nada más”, dice Álida.</p>
<p>¿Cómo influyó su familia en su vida o práctica sexual?</p>	<p>María Antonia Guzmán: “Antes le ponían a uno el temor de que si un muchacho le daba la mano, sólo con eso ya uno se entregaba al hombre”, recuerda María Antonia, que su madre era muy delicada y enojada. A pesar que era comadrona, nunca le habló de sexo. En su época, los padres o las comadronas, preparaban unas cajitas con todo lo del bebé y decían que ahí habían llegado los bebés. La primera vez que menstruó, asustada, le contó a una amiga mayor que le explicó que era normal entre las mujeres. “La misma ignorancia era lo que a uno lo hacía fracasar”, afirma y compara con la experiencia de su hija, quien ya recibió educación sexual en la escuela. Por eso, le dice: “yo no la quiero ver sufrir lo que yo sufrí. No, yo la quiero ver que goce su juventud paseando y disfrutando y todo. Porque yo hacía todo lo posible por darle todo.”</p> <p>Álida González: No le dijeron nada. “Cuando a mí me vino mi regla... yo asustada, porque no me dijeron nada”. La explicación de dónde venían los bebés era que las comadronas los traían en sus maletines y, aunque ella sospechaba porque la panza de la embarazada simplemente desaparecía, era muy pequeña y no le interesaba este problema de adultos más que ir a jugar.</p> <p>Por un lado, Álida González se muestra nerviosa por lo que le enseñan de sexualidad en la escuela a su hijo y lo que aparece en la televisión, como un parto “claro y pelado”; pero la complace que “ya no hay ignorancia”. Cuando su hija se embarazó, al principio Álida se</p>

	<p>molestó, pero el padre se hizo cargo y la tranquilizó que su hija “sí sabía, ella lo hizo porque quería”. Dice que los maestros les instan a que hablen de sexualidad con sus hijos, pero ella no lo hace porque le da vergüenza y, de cualquier manera, lo aprenden en la escuela.</p>
<p>¿Para usted qué significa el sexo y su práctica? ¿Qué finalidad tiene para usted y cómo se siente al respecto?</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>“Ya no siento la vergüenza que sentía antes”, cuenta María Antonia, que cuando se casó no podía ni sentarse a la par de su esposo por pena a que sus hijos la vieran. “Yo no dormía con él, dormíamos separados.” Ella ve la apertura en el tema como algo positivo para la juventud. “Dicen que, cuando una persona llega a la mayoría de edad, mientras que estén solas, el sexo les hace falta. Dicen que el que no tiene sexo, se enferma. ¿Será cierto eso?”, nos pregunta. Lo que sí le ha tocado ver, por cuenta propia, es que hay personas que se enferman frecuentemente y, una vez están en una relación estable, se curan. Así que, asume que algo de aportar a la salud.</p> <p>Álida González:</p> <p>“Para mí, tener sexo, es tener felicidad. Y compartir”, responde.</p>
<p>¿Cómo considera que es su relación con su propio cuerpo? ¿Siente que tiene la libertad de explorarlo? ¿Siente que usted tiene el control sobre su propio cuerpo?</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>En su época “todo era vergüenza”, por lo que todo lo relacionado a su cuerpo y a su sexualidad le causaba miedo. Si hacía una pregunta considerada indecorosa, la regañaban, por lo que no sintió nunca la libertad de explorar su cuerpo. Con su esposo sí, porque “ya se tiene más confianza” y hay deseo, “como ahí es donde viene la felicidad... en el hogar”. Y agrega, riendo, que si no hay relaciones sexuales en la casa, el hombre o la mujer se ponen celosos y piensan que seguramente su pareja tiene a alguien más “en la calle”.</p>

	<p>Álida González:</p> <p>“¡Ay, ahí sí no hallo cómo contestarle!” (Se ríe). Cuando vivió con el papá de sus dos hijos, ella no se sentía tranquila. “No sabía ni qué era eso de que acababan, ni que a uno le da deseo”. Explica que ha aprendido mucho con su esposo actual, quien es mayor que ella. “Yo no he vivido con más personas, para yo tener experiencia. Ni decir esta persona es mejor o el otro es mejor.”. Pero sí siente que ahora puede tomar las decisiones sobre su propio cuerpo “porque uno ya es grande y puede decir sí o no. Uno ya sabe qué es el bien y qué es el mal”, afirma. Álida González le dice a su pareja que tiene que confiar en ella, en cuanto al tema de los celos; “porque si yo lo tengo a él, lo tengo que respetar y si él me tiene a mí, me tiene que respetar (...) ni el hombre es juguete, ni la mujer es juguete. Tanto varón, como hembra, sentimos lo mismo”.</p>
<p>¿Qué considera usted que deben compartir dos personas que practican el sexo?</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>“Mucha confianza”, responde a secas y muy segura.</p> <p>Álida González:</p> <p>Considera que lo que dos personas deberían de compartir al momento de practicar su sexualidad es amor, “porque si no hay amor, no hay nada”. Hacerlo únicamente por la satisfacción personal no es correcto, en su opinión.</p>
<p>¿Alguna vez ha experimentado un embarazo, aborto o la pérdida de un hijo(a)? ¿Cómo fue la experiencia?</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>“Antes resultaba uno embarazada y se daba cuenta hasta cuando ya nacían los patojos”, cuenta María Antonia. Ella tenía 21 años cuando tuvo su primer parto y tampoco lo sabía, casi pierde a su hija y ella misma estuvo cerca de morir. Se asustó mucho. “Me la revivieron”, dice con emoción, “ahí está mi patoja y ya tengo hasta bisnietos, ya</p>

ella tiene nietos”. Fuera de esta experiencia, María Antonia Guzmán expresa que se sentía “feliz y con el deseo de tener otra mujercita. Sólo varones tenía”. Se “planificaba” por cinco años y a los dos meses de dejar las pastillas, quedaba embarazada de nuevo. “A los 5 años y 10 meses, nacían mis patojos (...) Tuve cuatro varones y dos mujeres; la primera y la última”.

Álida González:

La primera vez que se embarazó (tenía 19 y vivía con su novio) lo supo porque la mandaron con la comadrona y le dijo que estaba “esperando” y que ya no le vendría su período, pero ella no lo entendió. Dice que fue su pareja quien se lo explicó, “como los hombres son más listos, ¿verdad?”; Álida González le preguntó por dónde saldría el bebé y él le respondió: “Por donde se hacen, nacen. ¡Uy, yo me fui de esta vida! (...) ¡Ay, dios mío!, dije yo, ¿por qué tenía que venirme con él?”. Tuvo el parto natural, en su casa y con comadrona. No se quiso ir al hospital ni tenía miedo, porque pensó: “dios me debe dar licencia y dios me debe ayudar (...) y, bendito sea dios, salí bien.” Poco antes que naciera su hija, se enteró que su pareja le era infiel y terminaron después de una riña. Algunos años después, el mismo hombre la buscó, diciendo que no estaba ya con la otra mujer, comenzaron a salir y nuevamente Álida se embarazó. Él, otra vez, la dejó y nunca quiso reconocer a su hijo. “Yo ya no me metí en su vida. Lo que sí hice fue demandarlo para que me pasara el gasto (Q100.)” por su hija. Cuando la niña creció, instó a su mamá a regresar al juzgado y lograron que el papá pagara más (Q250.), con lo que ella logró terminar sus estudios escolares. En cambio, cuando su hijo fue a buscar a su papá y le dijo “Hola, papa”, el hombre respondió: “¡Tu

	<p>madre, patojo cerote!”. A veces aún le hace falta, dice Álida González... pero ella siempre le recuerda a su hijo: "Ya lo enterramos hace años. Ese ya no existe para nosotros."</p>
<p>Cuando un bebé aún no ha nacido, ¿quién tiene el control o decide sobre este cuerpo?</p>	<p>María Antonia Guzmán: La pareja por igual, piensa María Antonia Guzmán. “Conmigo, donde ya resultaba embarazada, ya empezaba él que: mira, que tenés que ir con el doctor; tenés que tomar vitaminas... y así... Cuando yo iba llegando a los 6 meses, ya él no salía lejos; estaba preparando todo y ya yo con mis gallinas para comer gallinas”. Los cuarenta días que lo cuidan a uno, dice María Antonia, ella comía gallina.</p> <p>Álida González: “Cuando yo comencé así, sí me mandaban al centro a tener control... de prenatal y todo eso. Pero el mayor control lo tiene nuestro señor”, expresa Álida, que lo importante es confiar en dios. “Para mí, el mejor médico es Jesús”. En cuanto a las decisiones de las acciones que deban ser tomadas por el bebé, Álida González piensa que deben ser las madres quienes las tomen.</p>
<p>¿Alguna vez ha perdido a algún familiar sin poder ver su cuerpo?</p>	<p>*Ambos sujetos respondieron negativamente a esta pregunta, por lo que no hubo más información para explicar.</p>
<p>¿A qué religión pertenece usted? ¿Cómo las prácticas de su espiritualidad se relacionan (o interfieren) con las</p>	<p>María Antonia Guzmán: Católica. “Ahora, hasta en la iglesia hablan de eso”, comenta María Antonia, que los catequistas les hablan del tema sexual a niños y adolescentes”. Personalmente, no cree que la religión le haya trazado un camino en lo que a sexualidad se refiere.</p>

<p>prácticas sexuales y del cuerpo?</p>	<p>Álida González:</p> <p>“Dios dice que el sexo en la pareja, de casados o de unidos, es bendición; pero fuera de la pareja, es maldición”. Álida coincide con este pensamiento y ha tenido discusiones con algunas personas que piensan que el hombre “tiene que tener siete mujeres” (y que a veces lo dicen también para las mujeres). “Están equivocados, les digo yo, el que se quiera hacer lata por su misma cabeza, que lo haga”, piensa ella, que para eso dios dio el pensamiento; para distinguir entre lo que está bien y lo que no.</p>
<p>¿Qué piensa de la desnudez del cuerpo?</p> <p>¿Qué tan natural es la desnudez en su familia, al momento de bañarse o de vestirse, por ejemplo?</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>“Yo viví con mi esposo 35 años y jamás me vio bañarme”. Para evitarlo, María Antonia Guzmán explica que siempre se ha levantado de madrugada, a eso de las 4 de la mañana, para bañarse en la laguna sin que la vean. Aún ahora, que está grande y sus hijos le dicen que le puede hacer mal, ella madruga para bañarse. “No me gusta que ninguno me mire, les digo”. A los demás no les importa tanto, incluso, a su esposo, cuando vivía, le llevaba la ropa y “le arreglaba su agua”.</p> <p>Álida González:</p> <p>“Ah, pues, eso de estar desnudo y verse entre familiares, creo yo que, como que no. No es correcto.” Ni siquiera con su hija, dice que es algo que sólo sucede entre la pareja y “sólo en el rato, pero de ahí, no”. Para Álida González, el mostrar la desnudez está atado al respeto y la pérdida del mismo.</p>
<p>¿Qué cultura predomina aquí, en San Vicente Pacaya, la ladina o la</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>“Ah, yo creo que igual”, responde. En cuanto a si las prácticas sexuales son de la misma manera o distintas, María Antonia Guzmán cree que es diferente; “porque los naturales no son iguales que uno,</p>

<p>indígena? ¿Cree usted que la cultura (el ser ladino o indígena) influye en la práctica sexual? ¿Cómo?</p>	<p>pienso yo. Empezando con eso de cuando están embarazadas: ellas, por ahí se arrinconan y ya nacen los muchachitos”, dice entre risas. A ella le ha tocado ver, cuando vienen personas indígenas a trabajar, que “los inditos no andan buscando por dónde... No se cuidan, como que no se quisieran, porque sólo tienen a la criatura y andan ahí y no les pasa nada”, explica, refiriéndose a que los indígenas, por más que no tienen precauciones, no se enferman. Para María Antonia, esto se debe a que “comen mucho chile”.</p> <p>Álida González: “Yo pienso que más gente ladina”, afirma. Sobre sus prácticas sexuales dice: “ahí sí, saber... Sólo ellos sabrían”.</p>
<p>¿Para usted, cómo influye el ser mujer u hombre en la experiencia sexual? ¿Cómo cree que es diferente a la experiencia del sexo opuesto? ¿Qué significado tiene el cuerpo femenino para usted?</p>	<p>María Antonia Guzmán: En lo que considera que se diferencia es que “al hombre no le basta sólo una mujer, tienen una aquí y ya se van con otra”. Esto es algo generacional, para María Antonia; “antes había más respeto”. Respecto a ser mujer se siente bien, dice, “depende que haya quien lo valore a uno (...) si no, ha de ser triste”.</p> <p>Álida González: Le agradece a dios el ser mujer, “para mí es una tranquilidad y ser madre, más orgullo todavía, porque varias mujeres tampoco pueden tener bebés”. Ser madre es sufrido, piensa, pero a la vez, una dicha.</p>
<p>¿Usted cree que las mujeres se sienten libres de hablar de sexualidad y erotismo (o placer)?</p>	<p>María Antonia Guzmán: “Hasta patojas”, dice María Antonia Guzmán. No le parece bien que se hable de sexo tan explícitamente, porque siente que “no hay ningún respeto (...) hasta los niños se ponen a hablar cosas”. A ella le daría vergüenza estar teniendo esta conversación enfrente de sus nietos.</p>

	<p>Álida González:</p> <p>“No. Aquí, en la aldea, yo miro muchachas y señoras platicando... pero jamás he escuchado que ellas digan de todas esas cosas. Nunca”, comenta.</p>
<p>¿Qué emociones relaciona usted a la práctica sexual? ¿Se relaciona de alguna manera a la espiritualidad?</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>“Con mi edad ya no pienso yo nada”, dice entre risas. Incluso joven, cuando aún vivía su esposo, la sexualidad no le hacía pensar o sentir algo en particular especial... “Sólo brava me mantenía, sólo enferma (...) Yo era la más enferma y él fue el que se murió primero”.</p> <p>Álida González:</p> <p>“La verdad es que yo, por lo menos, no siento así de decir una gran emoción”, comenta, “pero como decía una novela, con amor todo florece”. Álida González tampoco ve una conexión entre la espiritualidad y la sexualidad; “Como dicen, aparte es una cosa y aparte es otra”, responde. Pero agrega que “la palabra de dios” dice a las esposas: “sométanse a sus esposos”; por lo que, si su esposo quiere, accede a tener relaciones. Si no, ella no lo necesita ni lo busca. “Yo tranquila, puede pasar un mes o dos meses y yo, tranquila”, dice que lo ha probado porque ha estado varios años sola y “no ando de aquí y para allá. Más bien luchando por mis hijos y nada más”.</p>
<p>¿Cree que la experiencia sexual es capaz de cambiar a una persona? ¿Cómo?</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>“A veces los hombres sólo viles son”, según María Antonia, después de tener relaciones sexuales “tranquilos amanecen al otro día”. En el caso de algunas mujeres es igual, cuenta que lo notó con su hija: “¡Vayan a verla para quererla! ...con la suegra, los cuñados, todo. Y, ahora, el compañero, peor. ¡Es una patoja pero re buenísima! De un</p>

	<p>carácter noble. Y aquí, conmigo, era sólo viles”. El tener una pareja le cambió drásticamente el carácter a su hija, según María Antonia Guzmán, y el embarazo reciente aún más. Cree que tiene que ver más con el tener una pareja.</p> <p>Álida González:</p> <p>Para empezar, Álida González menciona los cambios en el cuerpo, que según ha oído, los hombres lo notan de inmediato. Aparte, habla de la experiencia del sexo, en sí, como una parte del crecimiento; “porque uno deja ya de ser niño o ser joven. Porque así tiene que ser.”. A ella le sigue costando mucho el hablar de sexualidad con sus hijos, aunque ellos ya sean grandes y comiencen a tener sus propias experiencias y conocer del tema, a través de su educación, otras personas y los medios.</p>
<p>¿Qué elementos de la naturaleza cree usted que se relacionan con la mujer y por qué?</p>	<p>María Antonia Guzmán:</p> <p>“No me recuerdo. Pero si hay algo que se me figura como cuando uno está embarazado... No me recuerdo. Pero sí hay algo en la naturaleza que es igual que uno”, dice María Antonia Guzmán, tratando de hacer memoria pero, al final se rinde.</p> <p>Álida González:</p> <p>“No. Nada.”.</p>

V. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Partiendo de la premisa que el cine es un medio subjetivo y discursivo, que funciona tanto como objeto de estudio como herramienta para la representación ideológica de una realidad en relación al poder, se elaboró un Análisis Crítico del Discurso (ACD) para conseguir el principal objetivo del presente estudio: determinar la manera en que se manifiesta la relación de la mujer con su cuerpo y su sexualidad en la película Ixcanul.

Las entrevistas realizadas a los sujetos de estudio, permitieron contrastar los resultados del ACD de Ixcanul con su contexto; tanto geográfico (representación de la población de San Vicente Pacaya), como creativo (visión del equipo de Ixcanul); para responder a los objetivos específicos.

Tomando en cuenta que la población de San Vicente Pacaya es ladina casi en su totalidad –Ixcanul utiliza lo étnico como un elemento de ficción para atraer a una audiencia internacional–, que el contacto que se tenía en la zona no conocía a ningún poblador indígena y al visitar el municipio no se encontró a ninguna persona que se identificara como tal, el presente estudio se centra en dos sujetos; mujeres ladinas, amas de casa y madres que habitan en la región y estuvieron dispuestas a compartir su opinión: María Antonia Guzmán, de 64 años de edad, y Árida González, de 44. Fue a través del contacto, Samuel Rodríguez (ex miembro del COCODE y miembro muy querido de su comunidad), que se consiguió el acercamiento a dichas mujeres (sujetos) para realizar las entrevistas, ya que los habitantes de San Francisco de Sales son cálidos, pero tienen sus reservas en cuanto a hablar con extraños y más acerca de algo tan íntimo como su sexualidad.

El hecho de elegir un espacio geográfico con una población mayoritariamente ladina (95.1%), por un lado, y a un grupo de actores indígenas kaqchikeles, por el otro, para

representar la historia de una película de autor que se presentaría por primera vez en festivales internacionales; pone en tela de juicio las intenciones del autor. Si bien las denuncias que realiza la película son reales en el territorio guatemalteco, en San Vicente Pacaya no aplican en su mayoría. Y, aunque el largometraje es una ficción; se basa en una historia real y pinta problemáticas reales, además de ser utilizado como herramienta educativa en distintas instituciones escolares y universitarias.

En cuanto a las entrevistas con el equipo de Ixcánul, fueron complicadas de conseguir, a pesar que en dos proyecciones se pudo intercambiar algunas palabras con el mismo director del largometraje y que, desde el inicio, se tuvo el contacto de tres de los productores. Después de un extenso intercambio de correos y llamadas, se logró obtener una breve entrevista telefónica con María Mercedes Coroy, enlazada y monitoreada por la productora encargada.

Se insistió en tener el punto de vista de Jayro Bustamante, aunque fuera por medio de un correo, pero siempre había una excusa para su indisponibilidad; una ausencia por motivo de viaje o los múltiples compromisos y la falta de tiempo. Tras sugerir varias veces que alguien más del equipo creativo, que tuviera una fuerte influencia en la construcción de la historia como Pilar Peredo (productora y directora de arte), contestara la entrevista por correo electrónico, se consiguió que se la enviaran a Pilar. Ella argumentó que no podía responder a esta entrevista porque era sobre “feminismo y temas que no tenían que ver con su rol” dentro de la producción de la película.

Quien hizo la conexión con Pilar Peredo mencionó que lo mismo pasaría con el editor, camarógrafo y cualquier persona del equipo, que no fuera Jayro; por lo que, sugirió que la entrevista fuera respondida por un sociólogo o alguien similar, porque nadie del equipo podría responder a “¿Cómo se sintió María Mercedes en la escena del árbol?”. Se hizo la aclaración que no se trataba de cuestionarse el punto de vista de la actriz, sino del

personaje de la historia. Y que no se pretendía conseguir una perspectiva académica, de un experto(a) en el tema, sino de alguien que haya estado profundamente vinculado(a) a la creación de la obra y, por tanto, conociera la visión que Ixcanul expresa. Pero la productora encargada respondió que únicamente el director podría responderlo y no tenía tiempo de hacerlo.

Esto constituye uno de los principios de enrarecimiento del discurso que menciona Foucault (1970): el discurso no es universal y la relevancia del autor radica, en gran medida, en su poder sobre el control del mismo (producción y distribución del discurso). Ixcanul, además, es cine de autor, por lo que representa una mirada muy personal –del director– al imaginario que representa.

La perspectiva de Jayro Bustamante que se presenta en los resultados, por tanto, se tomó de las respuestas que dio a una entrevista ajena al presente estudio.

En base a las inferencias –e intersecciones de conceptos– realizadas al final del marco teórico del presente estudio, se determinaron las unidades de análisis (y sus categorías) que sirvieron de guía, tanto para la elaboración de los instrumentos mencionados, como para la valoración de los resultados obtenidos con los mismos.

Así, los resultados discutidos en el presente apartado, se ordenan y fundamentan en base a las siguientes unidades: sexualidad y género como construcción social; cuerpo como herramienta de exploración y autonomía; cuerpo como territorio de poder; sexualidad y corporalidad desde la cosmovisión maya kaqchikel; erotismo y subjetividad femenina.

Para determinar la manera en que se manifiesta la relación de la mujer con su cuerpo y su sexualidad en la película Ixcanul, primero se identificó los roles e imaginarios reflejados en la película, respecto al género y la sexualidad.

Es la construcción social de su sexualidad y su género, lo que le da la facultad a Pepe de ejercer un poder sobre el cuerpo ajeno, cuando convence a María de tener sexo con él. No se trata de una relación amorosa, sin condiciones o intereses de por medio, Pepe sabe lo que quiere y cómo conseguirlo, por eso le pide “una prueba” a María.

Se convierte en un intercambio más justo, al mostrar que hay intereses que se corresponden; Pepe busca una experiencia sexual por placer (erotismo) antes de migrar para dejar atrás sus deudas y María quiere poder acompañarlo a explorar otro país en busca de nuevas oportunidades, como alternativa a la promesa de matrimonio impuesta (libertad). En este contrato implícito se observa la relación entre erotismo y libertad que mencionan Jeannière (1967) y Chirix (2010). Pepe y María, como jóvenes en una sociedad tradicionalista y desde sus subjetividades distintas, tienen un mismo fin: liberarse de las adscripciones que conlleva su rol de género (como proveedor de una familia y como esposa abnegada, respectivamente). María Mercedes Coroy, quien interpreta el papel protagónico –como María–, admite que no es una emoción, sino el salir de la finca y evitar casarse con el capataz, lo que motiva a su personaje a tener relaciones con Pepe. Es decir, María intenta huir del rol que su madre y el resto de mujeres en su comunidad viven a partir de ser mujeres: ama de casa, madre y esposa.

Es por eso que María (personaje), consciente de su dimensión erótica, utiliza su sexualidad como un mecanismo de autoexploración, autodeterminación y autonomía. Desde su corporalidad e introspección, ésta es prácticamente la única dimensión que puede gestionar según sus propios deseos y fines. Antes de tener relaciones sexuales con Pepe, decide intentarlo consigo misma y descubre su propio método, utilizando el tronco de un árbol para frotarse y una fisura en la corteza que funcionan como labios para besar. Aunque no se da a conocer si ésta es o no la primera exploración sexual de María, su vestimenta (camisón blanco) cumple una función simbólica de aludir a la virginidad y la

inocencia. En la entrevista, María Mercedes (actriz) afirma que su personaje encarna y se relaciona a su propio cuerpo a través de la experimentación, en parte, debido a la falta de una educación formal.

A diferencia de lo que se muestra en la película, las mujeres de San Vicente Pacaya entrevistadas aún no sienten que puedan o deban explorar libremente su cuerpo. María Antonia Guzmán menciona que cuando ella era niña, temía hacer preguntas o expresarse sobre temas sexuales, puesto que la regañaban y castigaban; “todo era vergüenza”. Su madre era muy “delicada” y no la dejaba tener ningún contacto físico con un hombre. Incluso, le decía que al darle la mano, “sólo con eso ya uno se entregaba al hombre”. Ávida González, por su parte, considera tener el control de su cuerpo, porque puede decidir “qué es el bien y qué es el mal”. Sin embargo, ella no siente el deseo de tener relaciones sexuales más que cuando su pareja lo quiere.

De manera muy similar, María Antonia habla del deseo a partir de la unión marital, relacionado a la felicidad del hogar, que tiene su causa y efecto en la confianza de la pareja. Las dos mujeres mencionan el tema de los celos, la fidelidad y la confianza, al preguntarles sobre su relación con su propio cuerpo y la libertad de explorarlo. Esto podría inferir que su sexualidad se construye como intrínseca a la de su pareja y, al pensarlo como un asunto separado, lo asocian al adulterio o a la infidelidad.

Felicidad y compartir es lo que, para Ávida González (habitante)³, significa el sexo. Por eso, debe existir un amor mutuo que implique más que la mera satisfacción corpórea. Mientras que, María Antonia Guzmán cree que la sexualidad es parte de una vida sana (incluso físicamente) y, normalmente, en pareja. Aunque, cuando ella se casó, aún sentía vergüenza; no dormía ni podía sentarse a la par de su esposo. Fue la confianza con su

³ Ávida González y María Antonia Guzmán son las habitantes de San Francisco de Sales, aldea de San Vicente Pacaya, entrevistadas para el presente estudio.

pareja lo que le hizo cambiar su percepción de la sexualidad, por lo que considera este vínculo el primordial para la práctica sexual.

Ante la pregunta de dónde, cómo o a través de quién aprendieron sobre sexualidad, ambas responden que nunca les hablaron al respecto; fue un conocimiento puramente empírico, cuando experimentaron su primer embarazo. Álida menciona que la llevaron con la comadrona, quien le dijo que “no esperara su menstruación porque estaba esperando” y sintió la necesidad de preguntar por dónde saldría el bebé. Cuando ellas eran niñas, existían dos teorías (discursos) sobre la procedencia de los bebés: una era que los traían las comadronas en sus maletines y la otra, que venían en una caja (la cual preparaban los papás o las comadronas, con ropa y objetos de bebé, para evitar dar explicaciones). Por eso, aunque los sujetos no se sientan completamente cómodos con el tratamiento explícito de la sexualidad en las conversaciones (especialmente con sus hijos), consideran positivo que estén informados en el asunto, para que no cometan los mismos errores que ellos. “La misma ignorancia era lo que a uno lo hacía fracasar”, sentencia María Antonia Guzmán.

Cabe resaltar que ambos sujetos mencionan la “ignorancia” constantemente y con vergüenza, al discutir el tema sexual desde distintos ángulos.

En el caso de Ixcanul, María aprende –y por lo tanto, construye– su sexualidad en su casa, a través de su familia; a pesar que sus padres no le hablan del tema e intentan controlar su destino (como futura esposa), dónde está y qué hace todo el tiempo; ya que duerme en el mismo cuarto que ellos y los escucha tener relaciones sexuales. Además, María realiza las labores domésticas (en conjunto a su madre), incluyendo la preparación de los alimentos y el cuidado de los animales, así como su reproducción. Es así como aprende que el ron ayuda a excitar. Su madre lo dice cuando están tratando de cruzar a los cerdos, por lo que María bebe unos tragos antes de buscar a Pepe para tener sexo, afuera

de la cantina donde él también está bebiendo.

El alcohol, que antecede a cada escena que muestra alguna forma de sexualidad en Ixcanul, se muestra como un catalizador de la excitación sexual en esa cultura y sociedad específicas. Y es una de las críticas que se analizan en el nivel pragmático del ACD, a partir de las columnas de opinión escritas por Aguilar (agosto de 2016), Xinico (septiembre de 2016) y los comentarios de espectadores; que Ixcanul refuerza el estereotipo de la sexualidad indígena vinculada al alcoholismo. Esta “mirada ladina” de la “vida indígena”, además de evidenciar poca profundidad de investigación sobre la cosmovisión de la cultura que retrata la película, implica una forma de discriminación que perpetúa y legitima la desigualdad por motivos de etnia.

Si bien las sexualidades maya y ladina están conformadas por distintos códigos que rigen sus corporalidades (Chirix, 2010) y valores de prácticas sexuales, la cosmovisión maya basa su sexualidad en la conexión espiritual con el cosmos, el equilibrio integral del ser y el compromiso con los demás; visión que se aproxima a lo que la Organización Mundial de la Salud define como una sexualidad saludable y responsable. En palabras de un espectador, tras una de las proyecciones del largometraje, “la sexualidad maya no es tan cerrada, está un poco pervertida”.

En las entrevistas a las pobladoras de San Vicente se constató la persistencia de esta mirada ladina discriminatoria, que menoscaba al indígena para sentirse superior. Al preguntarle a María Antonia, si cree que estas dos culturas practican la sexualidad de forma diferente, responde afirmativamente; argumentando que “los naturales no son iguales que uno” y que cuando las indígenas están embarazadas “por ahí se arrinconan y ya nacen los muchachitos”. La entrevistada critica que no se cuidan, posterior al parto, “como que no se quisieran”... pero le asombra que, a pesar de la falta de precauciones que tienen –a su criterio–, se enferman muy poco. Piensa que la razón para esto podría

estar en la alimentación. “Comen mucho chile”, asegura.

Según María Mercedes Coroy, esto es justo lo que refleja Ixcanul; el choque entre estas culturas (maya/ladina), su impacto en materia de derechos humanos y el hecho que en Guatemala aún se “menosprecia” a los pueblos indígenas, aunque representen una aplastante mayoría en el país.

Y es a partir de esta intención de denuncia que se plantea el contraargumento del equipo de Ixcanul –según uno de sus productores–, respecto al sentido del alcohol en la trama: que la cantina retratada pertenece al dueño de la finca y la utiliza como un método de endeudamiento de los trabajadores (una práctica común en Guatemala), al incitarlos al vicio y conseguir que trabajen de manera gratuita. Pero esto no queda claro en el discurso; constituye una laguna dentro de la construcción audiovisual de la historia, lo que hace que se interprete como un rasgo intrínseco de la cultura representada en la pantalla.

La postura de Jayro Bustamante es más neutral y menos activista; atribuye la razón para retratar la etnia maya kaqchikel –a la que es ajeno y en un idioma que él no domina– como una decisión casual, en relación a la identidad de la persona que inspiró Ixcanul, y como algo que no representa otras implicaciones. “...Para mí era normal rodarla en este contexto. Pero la verdad es que todo el mundo la recibe como una película simplemente humana” explica, adjudicando a ello su éxito internacional.

En las columnas de opinión de Aguilar (agosto de 2016) y Xinico (septiembre de 2016), por otro lado, se señaló el uso de lo étnico como una forma de lucro y “folklorización” de la cultura, para posicionarse dentro de los festivales internacionales. Ejemplo de esto es que el premio que recibió la directora de vestuario, por un traje que tiene una historia de confección ancestral, regional y colectiva; en realidad es un mérito de la cultura que lo

creó, que lo utiliza y lo conserva hasta la fecha.

En su columna, *El Síndrome de Ixcánul: ¿entre realidad y película? - Parte I.*, –17 de septiembre de 2016 en Diario La Hora, versión en línea–, Xinico expresa que Ixcánul “muestra un pedazo de vida indígena que estamos dispuestos a ver y ‘entender’ únicamente a través de una pantalla”. Es por eso que, incluso la admiración y sobre-adulación a los actores, como si la actuación fuera algo que no existe dentro del imaginario indígena o que tuvieran menos capacidades, representa una mirada discriminatoria sutil –lo que Casaús (2000), en base a Taguieff, deonmina como neorracismo–, que parte de una percepción de desigualdad menos explícita o que incluso intenta negarla con ciertos comportamientos exagerados.

Por el contrario, Jayro Bustamante menciona que los líderes de opinión maya que fueron a la primera proyección en Guatemala, le dijeron que “es una película que rompe estereotipos”. Aunque, la visión de Jayro Bustamante –a partir del lenguaje audiovisual utilizado en Ixcánul–, muestra una tendencia muy común en el cine latinoamericano independiente denominado “de guerrilla”, sobre todo por el color; que con sus tonos cálidos y terrosos, crean una descripción topográfica relativa a lo rural y la pobreza. Esto coincide con el ambiente que intenta recrear la película, pero no es algo nuevo dentro del cine actual latinoamericano o, incluso, guatemalteco. De hecho, es la estética de la mayoría de largometrajes y cortometrajes que retratan la vida rural nacional.

Otra diferencia que conforma el aspecto cultural, en relación a la sexualidad y la corporalidad como constructos sociales, es la desnudez del cuerpo. Mientras en las culturas mayas se percibe la desnudez como algo normal; que refleja “la belleza de la naturaleza”, según la actriz protagonista de la película; en la cultura ladina-guatemalteca hay mucho pudor y prejuicio en torno a la desnudez, particularmente la de la mujer, e incluso, entre familiares.

Esto lo confirman los sujetos entrevistados en San Vicente Pacaya. A María Antonia Guzmán y Árida González no les gusta ser vistas ni por sus hijas, ni por sus parejas (más allá del acto sexual). Árida, además, explica que se pierde el respeto al mostrar el cuerpo. Lo que contrasta con la perspectiva del cuerpo de la cosmovisión maya, como un vehículo para la energía sagrada y la conexión entre sí –con otros cuerpos– y con el todo.

Chirix habla del tuj como “un espacio importante para la exploración y el placer en pareja y para la salud integral de las mujeres” (2010: 28), defendido por comadronas y mujeres, en general.

Es en el tuj (o temascal) que Juana y María fortalecen su intimidad como madre e hija, en una relación de alianza privada, donde se desnudan también en un sentido figurado. Por un lado, Juana cuida con cariño de su hija, al bañarla y vestirla; por el otro, es el momento que tiene para descubrir lo que está viviendo, decidiendo, haciendo... para intervenir o controlarla. Esta dualidad se presenta a través del contraste de iluminación (claroscuro) que se acentúa en las escenas del tuj y permite así, intuir la potencia de la escena y los altibajos de ese lazo tan cercano y profundo entre madre e hija.

La maternidad es otra de las piedras angulares de la historia que relata Ixcanul y que también tiene un sentido tragicómico o agridulce, pero transformador dentro de la experiencia y subjetividad del ser mujer.

En un principio, María está afligida y guarda el secreto de su embarazo el mayor tiempo posible, porque sabe que le traerá problemas con su familia. Cuando comienza a notarse el crecimiento del vientre y su madre se da cuenta (justo al bañarla), sin preguntarle su voluntad a María, decide que hay que abortarlo. Esto permite notar que hay una visión distinta –más abierta– del aborto, respecto a la tradición judeocristiana. Las mujeres, en

este sentido, toman el control y las decisiones sobre sus cuerpos o el de sus hijas. Las dos formas se retratan en Ixcanul, según María Mercedes Coroy; María tratando de “dominar su propio cuerpo y cómo la madre domina el cuerpo de la hija”.

Al intentar por todos los medios naturales que conocen y fracasar, deciden enfrentar la realidad y decirle a los hombres (al papá y al prometido de María) que constituyen –en ese contexto– una autoridad superior. A pesar que María se siente culpable por lo que implica ese bebé dentro de su situación específica y el enojo de su padre, también muestra la ilusión de ser madre –se siente “muy emocionada, contenta”, explica la actriz que la interpreta– y de cómo esto la conecta con su dimensión corpórea de una forma muy profunda que no conocía ni había imaginado.

El factor sorpresa, así como las fases por las que pasa María para aceptar y sentir dicha por su embarazo, coinciden con las historias de las mujeres entrevistadas en San Vicente Pacaya (y muchas otras jóvenes y niñas dentro de la realidad nacional). “Antes resultaba uno embarazada y se daba cuenta hasta cuando ya nacían los patojos”, dice María Antonia Guzmán, que tuvo a su primera hija a los 21 años. Fue un parto complicado en el que casi mueren ella y la bebé, pero lograron sobrevivir y ahora su hija ya es abuela. Como su madre era comadrona, después de su primer parto, María Antonia tuvo conocimiento y acceso a un método de planificación familiar (por medio de la píldora) y así logró tener un control sobre su fertilidad, que experimentó plenamente y de manera muy organizada. “A los 5 años y 10 meses, nacían mis patojos (...) Tuve cuatro varones y dos mujeres; la primera y la última”, explica.

El primer parto de Álida González fue a los 19 y tampoco tenía idea de cómo funcionaba el embarazo (y que ella estaba pasando por eso) o sobre la forma en que sucedía un parto natural. Cuando supo, exclama: “¡Yo me fui de esta vida!”; incluso se cuestionó por qué se había ido a vivir con su novio. Pero, por como habla de sus hijos y de los logros

académicos y de vida que han conseguido, se infiere que son una gran satisfacción y motivo en su vida. “No ando de aquí y para allá. Más bien luchando por mis hijos y nada más”, expresa Álida González.

Es por esta falta de información sobre la sexualidad; que en Ixcanul se observa mediante el diálogo en el que María le pide a Pepe que no acabe adentro y él responde “la primera vez no pasa nada”; que la actriz principal considera Ixcanul como “una forma de educar también o hacer ver a las mujeres que la sexualidad siempre es una parte de la vida que va a pasar... no a una edad y sin ningún compromiso (...); para que vean las mujeres que sí pueden quedar embarazadas”. Y es bajo este precepto que Ixcanul se ha proyectado en distintas escuelas y colegios a nivel nacional, acompañada de conversatorios guiados por UNFPA Guatemala; con el objetivo de utilizarla como un instrumento de educación y de debate sexual y de género, que cree conciencia sobre el matrimonio forzado, la maternidad forzada y la trata de personas en el país; incluyendo los bebés que son robados y vendidos, la mayoría de las veces, para dar en adopción. El director, incluso, menciona que es a partir de esa “responsabilidad moral” que nace el interés por plasmar la historia de la mujer a la que le sucedió la tragedia de Ixcanul, en la pantalla.

Debido a esa cualidad educativa y activamente política del discurso, es que todo lo que en él se plasme, debe interesarle a la sociedad que implica. Porque aunque, se trate de una ficción (inspirada en una historia real) con decisiones –a veces– puramente estéticas; los signos del discurso construyen imaginarios colectivos e identidades que definen las formas de convivencia y relacionamiento social, a través de la instauración de ideologías y legislación. (Foucault, 1970). A través de los signos, la representación sintáctica como semántica se entreteje, complementa y adquiere la misma relevancia para crear un solo discurso que afecta su contexto.

Cuando María regresa a su casa sin su bebé, porque supuestamente murió a causa del

veneno de la serpiente que la mordió, cambia drásticamente su estado anímico y sufre el duelo; como si le hubieran arrancado de las entrañas la fuerza para vivir. En palabras de María Mercedes Coroy (actriz), “la pérdida del hijo le deja un vacío. Y, luego, se siente como que ella misma ya casi no vale”... queda “traumada”. Cada fase por la que María atraviesa, en cuerpo, implica un cambio interno: la exploración de su corporalidad y su erotismo, el acto sexual como tal, el embarazo (e intento de aborto) y la pérdida de esta maternidad fugaz. Esto comprueba la premisa de que la corporalidad y la sexualidad están fuertemente atadas a la subjetividad femenina, la cual se transforma según la experiencia individual y social. El ser madre, así, se percibe como el fin máximo de la corporalidad de la mujer.

Es aquí donde entra uno de los símbolos más fuertes de la película: el cerdo. El cerdo es una representación de María, pero también de la sexualidad desde el judeocristianismo; salvaje, desagradable e impuro. El cerdo aparece en momentos claves de la película: cuando lo reproducen, cuando lo matan, cuando lo comen y cuando las crías –huérfanas– son cuidadas por María, que trata de aliviar su depresión postparto y el duelo por su bebé al proyectar su maternidad en los cerditos, que perdieron a su madre. De la misma forma que el ciclo de vida del cerdo está predestinado y tiene que cumplir con su función como alimento, María debe cumplir con las expectativas que su sociedad y familia imponen a las mujeres de su edad: casarse con quien conviene y cumplir con sus funciones como esposa; en las labores domésticas, las necesidades sexuales y afectivas de su pareja, la reproducción y el rol maternal. Es por eso que María ve al cerdo con empatía y afecto, se ve reflejada en cuanto a la impotencia que, como seres, comparten.

Pero María demuestra ciertas resistencias ante las imposiciones sociales. No quiere casarse y por eso es que busca fugarse con Pepe, lo que cree poder conseguir a través de su cuerpo, que es un “objeto de deseo” para Pepe. Pero cuando queda embarazada, no puede tomar ninguna decisión sobre su cuerpo o el cuerpo que se forma en ella, es la

mamá la que desde su posición de autoridad, la obliga a intentar abortar. Cuando el padre de María se entera del embarazo, se enoja y le reclama a su esposa el no haberla cuidado bien y exclama: “¡Por eso es que las mujeres no deben salir de casa!”, ante lo que Juana se queda callada y acepta el regaño como un juicio que viene de una jerarquía superior a la de ella.

Ignacio, por otro lado, no sólo expresa una supremacía masculina; al no tener un vínculo de familia, ser el prometido y capataz de la finca (jefe de la familia de María); se siente traicionado y busca maltratar y vengarse de las formas que puede. Por eso, cuando María está en el hospital por la mordedura de una serpiente, aprovecha que es el único que sabe español para lograr hacer un trato con las enfermeras en el que roban y venden al bebé de su prometida. “Le doy al niño y digamos que está muerto”, relata María Mercedes (actriz), que es el diálogo que sucede en la escena. El espectador, sin embargo, nunca escucha esa parte.

El encuadre se hace a través de una puerta con ventana del hospital, lo que –en un lenguaje audiovisual– implica que algún secreto o estafa se está tramando y que el espectador, al ser partidario “del otro lado” o estar observando desde otra perspectiva, no puede conocer en ese momento y por eso tampoco se escucha el diálogo. Pero, el relato visual y los diálogos que le siguen; como el ladrillo dentro del ataúd y la escena en el MP, ayudan a armar el rompecabezas, donde queda claro que Ignacio se deshizo del cuerpo del bebé para castigar a María y mantener el contrato inicial: ella sería y será su esposa y la madre de sus hijos únicamente.

En cuanto al control sobre el cuerpo no nacido (feto), en las entrevistas en San Vicente Pacaya: María Antonia Guzmán cree que es la pareja quien debe –en igual medida– tomar las decisiones. Mientras que, Álida González considera que es la madre quien debe decidir por su bebé; porque el control sólo lo tiene Dios, desde su perspectiva. Sin

embargo, ambas mencionan que cuando se embarazaban, eran sus parejas quienes les aconsejaban ir a consulta médica o tomar ciertas vitaminas. Para María Antonia, además, la pareja constituye uno de los factores por los que las personas (sobre todo, las mujeres) se transforman a partir de la experiencia sexual; se vuelven más cariñosas.

Jayro Bustamante (el director) cree que hay una contradicción en Guatemala, donde “las mujeres son muy fuertes y son como matriarcados y realmente tienen un poder enorme”, pero en ámbitos que no son tan relevantes y ahí radica el problema, considera.

Es por eso que se habla del cuerpo como territorio de poder, porque a través de él –y del uso que se le dé– se modifica lo subjetivo del ser y la forma en que se pertenece a un determinado contexto. Es a partir del cuerpo que se crea una relación y lucha entre sometimiento, dominación y resistencia, por el poder sobre el propio cuerpo (autonomía) y sobre el ajeno (autoritarismo o supremacía). Y es esta lucha por el poder la que crea el conflicto nudo de Ixcánul: María es una joven que no quiere asumir –y está dispuesta a luchar en contra de– lo que su entorno social tradicionalista le impone. Ese conflicto entre el personaje y su contexto desatan el drama, en una cadena de sucesos que la van castigando y “poniendo en su lugar”. El largometraje comienza y termina de la misma forma; siendo vestida por su madre para la boda con Ignacio. Es así como se expone que la lucha por su autonomía, que comienza desde este acto pasivo corporal de ser vestida, termina en el mismo punto que comenzó. A través de esta hipérbole en el tiempo, usando el recurso del *flashback*, se entiende que María pierde esta lucha y debe resignarse al destino del que intentó escapar.

Este, Colaizzi (2001) explica, es el tratamiento usual de las mujeres en el discurso filmico, a través de los estereotipos asignados a la feminidad; como sujetos pasivos y objetos de deseo, adoración y violencia; que cuando se salen de este ideal machista, se catalogan como infames. Y es lo que Ixcánul denuncia, a la vez que refuerza, en un

entramado de estereotipos y exageraciones sobre realidades de Guatemala, que no siempre aplican al contexto geográfico en el que fue filmada.

En cuanto a los roles y asignaciones de género, se puede afirmar que rige una supremacía masculina y ladina que determina todas las relaciones sociales. Los personajes masculinos en Ixcánul (y en algunos contextos de Guatemala) son la autoridad de la familia y de la sociedad, más cuando tienen un cargo superior de capataz o ‘patrón’. Las mujeres en cambio, siguen siendo relegadas al ámbito privado; a la casa. Aunque, en Ixcánul, María y su mamá salen de la casa y trabajan, no gozan de la libertad de tomar decisiones como el papá o Ignacio, quienes trabajan pero no deben hacerse cargo de las labores domésticas como alimentar a los animales, preparar la comida, limpiar... También el hecho que Juana sea quien baña y viste a su hija, quien es lo suficientemente grande para hacerlo por sí misma, tiene que ver con la transmisión cultural, un rol asignado exclusivamente a las mujeres.

Pero no sólo es la diferencia de género, como una cuestión de roles y asignación de los espacios, la que rige a la corporalidad. Como se argumentó en el marco teórico, el género –como constructo social– se entrelaza con relaciones de preferencia sexual, edad, clase, etnia y religión. Éstas últimas, se observan a lo largo de la película, asociándose entre sí y con la corporeidad y sexualidad humana.

Como se discutió anteriormente, la cosmovisión maya encuentra en el cuerpo, una forma de belleza asociada a la naturaleza, y en la sexualidad, una comunión con el universo. Esta conexión entre el cuerpo y la naturaleza se evidencia cuando Juana le dice a su hija, mientras la baña y descubre su vientre de embarazo, “no contaste tus lunas”; una metonimia sobre la fertilidad.

Esto implica una forma de encarnar el mundo y experimentar la vida a partir de su origen

en la naturaleza, entendiendo la sincronía con sus ciclos vitales. También es por este instinto natural que María sabe que su bebé será niña, sin necesidad de un ultrasonido.

Y es por eso que existe un imaginario simbólico en torno a la naturaleza y su carácter humano en la cultura maya, así como en el idioma kaqchikel; que tiene muchas imágenes figurativas para hablar sobre realidades concretas, algo que constata el director de la película y menciona que es la razón por la que no se puede traducir literalmente lo que se dice en diálogo a subtítulos; algo por lo que fue severamente criticado por personas cuyo idioma materno es el kaqchikel. En este idioma, como en la mayoría de idiomas mayas, todo tiene un alma, por lo que se habla utilizando metáforas, alegorías, metonimias... razón por la que se analizan las figuras retóricas en el discurso de Ixcanul (ACD).

Ejemplo de ello es el volcán, que nombra a la película –Ixcanul es “volcán” en kaqchikel– por el simbolismo que el director quiso representar a través de él: se trata de una símil (metáfora comparativa) de la sexualidad y la fuerza interior femenina, a partir de la protagonista. María no logra empoderarse a través de su corporalidad para encontrar su autonomía, tal y como el volcán nunca hace erupción dentro de la película. Pero es un potencial que existe de manera intrínseca en su ser y que si se lograra “explotar”, sería capaz de transformar su realidad, como sus alrededores. “como que está hirviendo por dentro y quiere salir”, dice Jayro Bustamante, que el volcán es el alter ego de María y representa a la mujer guatemalteca, en general. Por otro lado, el volcán también es la personificación de una deidad y se habla de él como si estuviera vivo, concediera y denegara favores. En sí, el uso de la personificación revela el lazo profundo que tiene el humano con la naturaleza, desde la cosmovisión maya.

Los sujetos entrevistados en San Vicente Pacaya (ladinos), sin embargo, no cuentan con un imaginario simbólico que represente la sexualidad o la subjetividad femenina, en relación a la naturaleza.

Desde la cosmovisión espiritual-sexual, también se puede entender que a Juana no le preocupa tanto el hecho que su hija esté embarazada, incluso siendo una menor de edad, sino que dé a luz al hijo de un hombre distinto a su prometido; es un problema de compromiso y de familia, más que de querer ponerle normas a su erotismo y la edad en que lo comienza a practicar. Es por eso que la proximidad entre cuerpos desnudos es una forma de interacción natural, entre miembros de la familia del mismo sexo y género, que aporta a la construcción de su intimidad. Así como la práctica sexual de los padres, frente a sus hijos, al dormir en un mismo cuarto.

Pero al ser una historia que se desarrolla en un país con un fuerte tradicionalismo cristiano y católico, producto de la colonización; se observan relaciones de fusión, sincretismo, resistencia y dominio cultural-religioso, que rigen las formas de vida de los personajes en Ixcanul y la normatividad de sus cuerpos.

Exploran su sexualidad en la naturaleza, confían en plantas medicinales y otros remedios que han aprendido y practicado ancestralmente, le rezan y rinden tributo al volcán –el cual es una especie de identidad divina para la cultura maya–, practican ceremonias mayas y respetan la autoridad (y los consejos) de su líder espiritual. Todo lo anterior constituye formas de resistencia en las que la cultura maya (y su espiritualidad) se conserva.

Por otro lado, sus entierros tienen un formato más católico en el que cantan canciones de dios en español, también confían en la medicina tradicional-occidental (hospital) cuando tienen una emergencia y creen que un mundo mejor es posible al cruzar la frontera de Estados Unidos; lo que representa una forma de dominio cultural. En general, esta bifurcación de la identidad de los personajes en la película, se da de manera natural y armónica (sincretismo), aunque parezca contradictoria, y por eso es una antítesis. No

parece haber un conflicto que les aflija al respecto, cada cosa tiene su lugar dentro de la construcción de su identidad social.

“Tienen así como combinaciones”, expresa María Mercedes Coroy, quien considera que las restricciones de la religión no se muestran en la película pero en la “vida real, sí”. La diferencia principal, explica la actriz principal, es que la sexualidad maya es más abierta y no castiga el adulterio ni dicta lo que está bien y lo que está mal de forma tan concreta; se entiende que, a través de la sexualidad, el mundo fue creado y ha ido creciendo.

Álida González y María Antonia Guzmán (habitantes entrevistadas), por otro lado, son de religión católica. María Antonia no cree que la religión le haya restringido de manera particular y menciona que actualmente, incluso en la iglesia se les habla a niños y adolescentes sobre el tema sexual. En contraste, Álida menciona algo sobre Dios o la religión en cada respuesta; su discurso se construye desde la distinción entre “el bien” y “el mal”, facultad del pensamiento que dios brindó a la humanidad para tomar decisiones, opina. “Dios dice que el sexo en la pareja, de casados o de unidos, es bendición; pero fuera de la pareja, es maldición” y ella está de acuerdo. Por eso la fidelidad es una de las principales normas dentro de su propia práctica sexual.

Este discurso sobre lo bueno y lo malo (pecado), tiene su origen en el imaginario de las religiones judeocristianas que para las mujeres conlleva, a través del ideal de la virgen; hacer sacrificios, soportar dolor y no hablar sobre el cuerpo o sus procesos –como el sexual y la menstruación–. (ECAP y UNAMG, 2009).

A pesar que Álida González dice que en los medios y en la educación ya se trata la sexualidad; para ella, según lo que ve en su aldea (San Francisco de Sales), sigue siendo un tema del que se escucha muy poco y aún menos por parte de las mujeres. Esto contrasta con el punto de vista de María Antonia Guzmán, de la misma aldea, quien dice

que ahora hasta las niñas y niños pequeños hablan del tema abiertamente.

Durante estas entrevistas, ambas se mostraron muy cómodas al hablar de su sexualidad; como si fuera algo que necesitaran expresar más a menudo, a pesar que ninguna de las dos mujeres estaba acostumbrada a discutir su sexualidad abiertamente. Aunque, ríen frecuentemente, con las preguntas que abordan el sexo, placer o el erotismo de manera más explícita. Esto se puede comparar con las reacciones de la audiencia en las distintas proyecciones de Ixcanul. Las risas; fuera de los momentos que reflejaban una situación irónica o que exageraba rasgos étnicos, lo cual los espectadores encontraban cómico; funcionan como un mecanismo ante los nervios de oír, ver o “tocar” un tema que normalmente las personas tienen reprimido.

María Mercedes Coroy (actriz), que se muestra más seria y serena, opina que en la película se ve este factor de la cultura guatemalteca, donde no se puede hablar abiertamente sobre sexualidad, ni entre mujeres ni entre familiares. Ésta, según la actriz, es una de las causas por las que las mujeres terminan experimentando su sexualidad “de una forma que no es adecuada”, expresa, por no “hablar de fertilidad”. Para María Mercedes, la sexualidad como mujer implica “valorarse a uno mismo, su cuerpo”.

En cuanto a la pregunta de cómo influye el ser mujer dentro de la experiencia sexual, María Antonia Guzmán responde que todo depende que “haya quien lo valore a uno”. En su tiempo, recuerda, que había más respeto. En cambio, ahora, los hombres suelen estar con más de una mujer y eso, principalmente, es lo que los diferencia de las mujeres, a su parecer. Ávida González, por su parte, construye su experiencia sexual a partir del ser madre. Le agradece a dios el ser mujer y con “más orgullo todavía, porque varias mujeres tampoco pueden tener bebés”, aclara.

A pesar de los intentos por hacer entrar en confianza y que los sujetos hablen sobre su

propia sexualidad, no se logra esto sin que remitan o incluyan a alguien más (hijos, hijas y/o pareja); ya sea porque no tienen experiencias consigo mismas, porque es una dimensión de su intimidad que aún no saben aceptar y menos confiar a una persona a la que acaban de conocer o, simplemente, porque construyeron su sexualidad y su relación corpórea en un imaginario muy distinto al que se plantea desde el marco teórico de la presente investigación; un imaginario en el que no existe el erotismo, el placer o la voluntad, cuando se trata de sexo; algo muy común en la experiencia de las mujeres en Guatemala y con puntos encontrados respecto a la realidad representada en Ixcánul.

VI. CONCLUSIONES

- Ixcanul denuncia, al mismo tiempo que refuerza, los estereotipos clásicos de la subjetividad femenina en torno a la sexualidad y la relación con su cuerpo; desde las expectativas de los roles de género (matrimonio, sexualidad y maternidad forzados), hasta los imaginarios en torno a lo que implican estas dimensiones (heteronormatividad, violencia de género, realización personal de la mujer a través de la maternidad, sexualidad y corporeidad como tabú, cultura tradicionalista). Al intentar salirse de este imaginario, la protagonista es castigada, por lo que la trama de la película no logra romper el formato clásico de la representación fílmica de la mujer.
- Se observa una dicotomía de la discriminación de etnia y género en Ixcanul que responde a dos discursos en pugna. Mientras critica los tradicionalismos, en relación al poder, de las sociedades mayas en Guatemala, el discurso audiovisual los refleja y refuerza, validando la desigualdad que estas relaciones de poder implican; sobre todo las diferencias entre el imaginario social ladino e indígena.
- El cuerpo se instaura como una herramienta de exploración subjetiva que con el cual, a través de la sexualidad y el erotismo, la protagonista de la película busca su autonomía, en una relación de resistencia al poder.
- Los códigos de la religión judeocristiana (como el matrimonio), la supremacía masculina, los roles de género en lo laboral y familiar, así como la falta de un sistema democrático que permita el acceso a los servicios básicos de salud, justicia y educación a toda la población, impiden el ejercicio de una corporalidad y sexualidad plenas. Esto constituye una forma de dominación que impide a la protagonista alcanzar su autonomía y vivir dignamente.

- Ixcanul refleja la realidad de muchas mujeres en Guatemala y existen puntos en común con las mujeres que habitan en el contexto geográfico que representa. Sin embargo, en términos de sexualidad y corporalidad, no las refleja; al tratarse de imaginarios sociales distintos, ya que la etnia y religión de las mujeres representadas en el largometraje no coincide con las mujeres que habitan en San Vicente Pacaya.
- La disposición de las mujeres de San Francisco de Sales (San Vicente Pacaya) a hablar de forma directa, abierta y –aparentemente– sincera, implica una deconstrucción de los estereotipos que se mantienen vigentes en Guatemala; que los pobladores de áreas rurales y niveles socioeconómicos bajos, son más reservados y pudorosos en materia de sexualidad. De hecho, se encontró en ellas una necesidad de relatar sus experiencias y expresar sus pensamientos, creencias, valores y opiniones.
- La risa supone una válvula de escape al nerviosismo que implica el encontrarse con el tema, normalmente tabú, de la sexualidad y el cuerpo humano. Esto se observa más aún en el caso de las mujeres que, como se constató a lo largo del presente estudio, han aprendido por generaciones y diversas causas, a reprimir su sexualidad y corporeidad para encajar en un molde social libre de prejuicios, castigos y exclusión.
- Aunque aún no existe una educación sexual formal e integral en Guatemala (ni en el interior, ni en la capital, ni en escuelas, ni en colegios), los medios de comunicación masivos son una plataforma importante para que niños, niñas y jóvenes, aprendan y construyan su sexualidad. Los roles de la iglesia y los progenitores, en sus espacios y a partir de sus ideologías respectivas, también

suelen influir dentro de este proceso de construcción y socialización de la sexualidad.

VII. RECOMENDACIONES

- Se recomienda continuar con la investigación de teoría filmica feminista y enriquecer la sistematización y la reflexión sobre la producción cinematográfica de Guatemala, desde una perspectiva integral de género. Esto se puede realizar a través de un análisis de comparación y contraste con otros filmes, tanto guatemaltecos como extranjeros, que aborden el tema de la sexualidad y corporeidad femenina o que, incluso, la comparen y contrasten con los arquetipos correspondientes de la representación de la sexualidad y corporeidad masculina. Otros temas relevantes –y categorías transversales a la sexualidad– para el estudio de la teoría filmica feminista, podrían ser: la diversidad sexual y de identidad, la división del trabajo o los roles de género contemporáneos, las nuevas masculinidades y las implicaciones del posthumanismo en las relaciones sexuales y sociales, entre otros.
- Al retratar a un individuo o grupo social al que no se pertenezca –ya sea por etnia, clase social, género, religión u otra característica de su identidad–, el autor de una obra de arte o producto de comunicación, debería profundizar en la investigación respecto al mismo. Es importante tomar en cuenta todos los aspectos de su identidad y cosmovisión de manera integral, así como sostener conversaciones directas con personas de dicho grupo, a modo de recabar la mayor cantidad de información y perspectivas sobre su imaginario y evitar reforzar estereotipos que se intentan denunciar.
- También es importante tomar en cuenta, para el comunicador, que cambiar el contexto y espacio geográfico de un tema a retratar tiene fuertes implicaciones sociales. Por un lado, no sustenta la validez de la acusación que se hace respecto a una realidad. Y, por el otro lado, hace que los habitantes del lugar retratado no se sientan identificados a través del producto de comunicación. Sobre todo en un

medio masivo, discursivo y persuasivo como el cine, capaz de transformar realidades sociales a través de la naturalización de imaginarios y, más aún, cuando tiene una finalidad educativa.

- Para futuras investigaciones de tesis, se sugiere realizar un diagnóstico exhaustivo del objeto, sujeto(s) y contexto de estudio, previo al planteamiento del problema y la determinación de los objetivos. Esto con el fin de tener un conocimiento adecuado, que permita conocer la situación social y normativa del espacio donde se desarrollará el trabajo de campo, la viabilidad del proyecto, la facilidad de acceso al objeto de estudio y la disponibilidad de los sujetos a participar, entre otros factores que facilitarían la anticipación de inconvenientes y la adaptación del investigador o la investigadora; desde el abordaje del asunto, la elaboración metodológica y la aplicación de los instrumentos de una manera más efectiva.

VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, M. (1 de agosto, 2016). *Ixcanul*. elPeriódico. Recuperado de: <https://elperiodico.com.gt/opinion/2016/08/01/ixcanul/>
- Arango, I. (2008). *Sexualidad Humana*. (1a. edición) México: Editorial Manual Moderno, S.A. de C.V.
- Barnwell, J. (2009). *Fundamentos de la creación cinematográfica*. (1a. edición: 2009). España: Parramón Ediciones, S.A. ISBN: 978-84-342-3555-7.
- Bousoño et. al. (2010). *El lenguaje cinematográfico en relación con la sexualidad*. Texto recopilado en: *Sexualidad, Psiquiatría y Cine*. (1a. edición: 2010). España: Editorial Glosa. Recuperado de: http://www.researchgate.net/publication/257237749_SEXUALIDAD_PSIQUIATRIA_Y_CINE
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. (1a. edición). Argentina: Editorial Paidós SAICF. ISBN 950-12-3811-3. Recuperado de: <http://www.filozar.com.br/filosoficos/BUTLER/BUTLER,%20Judith.%20Cuerpos%20que%20importan.pdf>
- Casaús, M. (2000). *La metamorfosis del racismo en la élite del poder en Guatemala*. Texto en revista Nueva Antropología. (pp. 27-72). Vol. XVII, No. 58. Diciembre, 2000. Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal, México.
- Chirix, E. (2010). *Ru rayb'äl ri qach'akul. Los deseos de nuestro cuerpo*. (1a. edición). Guatemala: Ediciones del Pensativo. ISBN: 978-9929-8090-0-0.
- (2013). *Ch'akulal, chuq'aib'il chuqa b'anobäl: Mayab' ixoqi' chi ru pam jun kaxlan tz'apatäl tijonik. Cuerpos, poderes y políticas: Mujeres mayas en un internado católico*. (1a. edición). Guatemala: Ediciones Maya' Na'oj. ISBN: 978-99922-850-9-1.
- Colaizzi, G. (2001). *El Acto Cinematográfico: Género y Texto filmico*. Texto en Revista

- Lectora*. No. 7. Universitat de València. Recuperado de:
<http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342>
- Comolli, J-L. (2009). *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología: 1971-1972*. Traducido del original: *Cinéma contre spectacle suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. (1a. verisión, castellano: 2010). Argentina: Manantial. ISBN: 978-987-500-144-2.
- Cubillos, J. (2015). *La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista*. Oxímora Revista Internacional de Ética y Política. No.7. Otoño 2015. ISSN 2014-7708. (pp. 119-137).
- Daniluk, J. (1993). *The Meaning and Experience of Female Sexuality. A Phenomenological Analysis*. Revista Psychology of Women Quarterly. Cambridge University Press. No. 17. Marzo 1993. (pp. 53-69).
- De Almeida, F. (2012). *Representación de la Mujer en el Cine Comercial del Siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012*. Trabajo Fin de Master. Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de:
[http://eprints.ucm.es/16758/1/TFM_cristina_corregido_\(1\).pdf](http://eprints.ucm.es/16758/1/TFM_cristina_corregido_(1).pdf)
- De León, K. (2013). *Prejuicios y Estereotipos en las Producciones Guatemaltecas Puro Mula y La Vaca y su Representación de la Realidad Guatemalteca*. Tesis de Grado. Universidad Rafael Landívar. Recuperado de:
<http://biblio2.url.edu.gt/Tesis/2013/05/01/De-Leon-Katherine.pdf>
- Díaz-Bravo et al. (2013). *La entrevista, recurso flexible y dinámico*. Metodología de Investigación en Educación Médica. Departamento de Investigación en Educación Médica, Facultad de Medicina, Universidad Nacional Autónoma de México. (pp. 162-167). Recuperado de:
http://riem.facmed.unam.mx/sites/all/archivos/V2Num03/09_MI_LA%20_ENTREVISTA.pdf
- Dreger, A (2010). *Is anatomy destiny?* TedxNorthwesternU (en conferencia). Recuperado de: https://www.ted.com/talks/alice_dreger_is_anatomy_destiny?language=en

- Dolto, F. (1996). *Sexualidad Femenina: La libido genital y su destino femenino*. Título traducido del original: *Sexualité féminine*. (Todas las ediciones en castellano: 2001). España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- ECAP y UNAMG. (2009). *Tejidos que lleva el alma. Memoria de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual durante el conflicto armado*. (1a. edición). Guatemala: F&G Editores. Recuperado de: http://biblioteca2012.hegoa.efaber.net/system/ebooks/18090/original/Tejidosquell_evaelalma3.pdf?1283851099
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. (1a. edición en castellano: 1992). Traducción de Alberto González Troyano. Argentina: Tusquets Editores. Título original: *L'ordre du discours*, 1970.
- García, M. (2005). *Bases fisiológicas de la sexualidad*. Capítulos 3 y 4 en: *Sexualidad Humana: una aproximación integral*. España: Editorial Médica Panamericana.
- Hernández Sampieri et al. (2014). *Metodología de la Investigación*. (6a. edición). México: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Irigaray, L. (1977). *Ese sexo que no es uno*. (1a. edición en castellano: 2009). Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. España: Ediciones Akal, S.A. Título original: *Ce sexe qui n'en pas un*, 1977.
- Jeannière, A. (1967). *Antropología Sexual*. (2a. edición). España: Estela.
- Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. (2a. edición). Reino Unido: Verso. ISBN: 1-85984-010-8.
- Lagarde, M. (1996). *El Género*. Fragmento literal: *La perspectiva de género*. Texto en: *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. España: Ed. horas y HORAS. (pp. 13-38).
- Laguarda, P. (2006). *Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico*. Universidades Nacionales de Luján, La Pampa y del Comahue. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-57042006000100009&script=sci_arttext

- Lamet et. al. (1968). *Lecciones de Cine. Tomo I: Introducción y Teoría*. España: Textos Hechos y Dichos - Ed. Mensajero del Corazón de Jesús.
- Lara, E. (2015). *Estereotipos en el Cine Guatemalteco Contemporáneo, 2010-2013*. Tesis de Grado. Universidad Rafael Landívar. Recuperado de: <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2015/05/01/Lara-Eddie.pdf>
- Lauphan, W. (Sin fecha). *El dato científico y la matriz de datos*. Cátedra de Metodología de la Investigación. Facultad de Ciencias Agropecuarias. Universidad Nacional de Entre Ríos. Recuperado de: www.fca.uner.edu.ar/files/academica/deptos/catedras/.../ficha_mjatriz_de_datos.doc
- Linares, M. (2002). *El Guión: elementos, formatos y estructuras*. (6a. edición). México: Pearson Educación de México, S.A. de C.V.
- Lojo, S. (2015). *Aproximación al Análisis Semiótico del Lenguaje Cinematográfico Utilizado para la Representación de la Violencia en el Film: Las Marimbas del Infierno*. Tesis de Grado. Universidad Rafael Landívar. Recuperado de: <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesisjcem/2015/05/01/Lojo-Sebastian.pdf>
- Machado, A. (2009). *El sujeto en pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. (1a. edición). España: Editorial Gedisa, S.A. ISBN:978-84-9784-193-1
- Mayén et al. (2010). *Luces y sombras en la lucha contra la discriminación racial, étnica y de género en Guatemala*. (1a. edición). Guatemala: Ediciones Superiores, S.A. Recuperado de: http://www.ohchr.org.gt/documentos/publicaciones/Luces_y_sombras_racismo.pdf
- Mitry, J. (1963). *Estética y psicología del cine. I. Las Estructuras*. (2a. edición: 1984). España: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. ISBN:84-323-0327-5
- Nash, M. (2001). *Diversidad, multiculturalismos e identidades: perspectivas de género*. Texto recopilado en: *Multiculturalismos y género: Un estudio interdisciplinar*. (1a. edición). España: Ediciones Bellaterra, S.L.

- Navarro, M. y Stimpson, C. (1999). *Un nuevo saber. Los estudios de mujeres: Sexualidad, género y roles sexuales*. (1a. edición). Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. (1ª. edición). Argentina: Gráficas y Servicios. Recuperado de: <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/quijano-colonialidad-del-poder.pdf>
- Ramos, L. (2015) *Género y violencia*. Texto recopilado en: *Salud Mental y Medicina Psicológica*. (2a. edición). México: MCGRAW-HILL INTERAMERICANA EDITORES, S.A. de C.V.
- Rodríguez, T. y Pérez, I. (2014). *La sexualidad femenina en discursos de la prensa popular y la ficción televisiva*. Comunicación y Sociedad. Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara. Revista Nueva Época. No. 21. Enero-junio 2014. (pp.15-41). ISSN 0188-252x.
- Romeu, V.; Piñón, M y Cerón, C. (2011). *Contenido y Organización de la Representación del Cuerpo Femenino. Análisis de caso*. Revista latinoamericana de comunicación Razón y Palabra. No. 75. Febrero-abril de 2011. Recuperado de: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/varia_75/11_Romeu_V75.pdf
- Sazo, R. (2005). *Las Actitudes Hacia la Sexualidad, la Pareja de Novios y las Relaciones Sexuales Prematrimoniales de los Estudiantes de Cuarto y Quinto Año de la Carrera de Psicología Clínica en la Universidad Rafael Landívar del Campus Central, en el Año 2005*. Tesis de Grado. Universidad Rafael Landívar. Recuperado de: <http://biblio2.url.edu.gt/Tesis/05/42/sazo-avendano-rodolfo/sazo-avendano-rodolfo.pdf>
- Scott, J. (1986). *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. Texto recopilado en: *Un nuevo saber. Los estudios de mujeres: Sexualidad, género y roles sexuales*. (1a. edición: 1999). Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Tax et al. (2012). *Ukab' Q'at: Módulo II: Uch'ob'ik ri loq'ab'al k'u'x xuquje' ri k'utb'al*

- ub'antajik winaq pa ri nuno'jib'al xuquje' pa nuch'ab'al K'iche'. Entendiendo el amor y la sexualidad desde mi cultura y en mi idioma K'iche'. Texto de la colección: Reta'maxik ri nub'aquil xuquje' ri k'utb'al nub'antajik winaq. Conociendo mi cuerpo y mi sexualidad. (1a. edición). Guatemala: Cholsamaj.*
- Walper, K. y Ortiz de Zárate, A. (2012). *Relaciones Post-Género: Masculinidades y Femenidades en crisis en Cloud Nine (1979) de Caryl Churchill*. Texto recopilado en: *Conocimientos y Saberes, ¿Para Quién? Conflictos Sociales y Universidad*. (En prensa). Escuela de Graduados de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Ediciones Universidad Austral De Chile.
- Wodak, R. (2001). *De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos*. Texto recopilado en: *Métodos de análisis crítico del discurso*. (1a. edición en castellano: 2003). Traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. España: Editorial Gedisa, S.A. Título original: *Methods of Critical Discourse Analysis*, 2001.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. (1a. edición). Argentina: Manantial. ISBN: 978-987-500-120-6.
- Xinico, S. (17 de septiembre, 2016). *El Síndrome de Ixcanul: ¿entre realidad y película? - Parte I*. Diario La Hora. Recuperado de: <http://lahora.gt/sindrome-ixcanul-realidad-pelicula-parte-i/>

Sitios digitales consultados:

- *Figurasliterarias.org* Información sobre figuras retóricas. Recuperada (mayo 2017) de: <http://figurasliterarias.org/content/>
- *Iesjovellanos.com* Información sobre figuras retóricas. Recuperada (mayo 2017) de:
http://www.iesjovellanos.com/departamentos/leng/nuevos_contenidos/FIGURAS/FIGURAS.htm
- *La Casa de Producción*. Información sobre Ixcanul, Jayro Bustamante y La Casa

- de Producción. Recuperada (abril 2016) de:
<http://www.lacasadeproduccionfilm.com/>
- *Lenguablog34.files.wordpress.com* Información sobre figuras retóricas. Recuperada (mayo 2017) de:
<https://lenguablog34.files.wordpress.com/2014/11/5-figuras-literarias.pdf>
 - *Retorica.librodenotas.com* Información sobre figuras retóricas. Recuperada (mayo 2017) de:
<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-sintacticos/>
 - *Retoricas.com* Información sobre figuras retóricas. Recuperada (mayo 2017) de:
<http://www.retoricas.com/2009/05/figuras-retoricas-sinecdoque.html>
 - *SEGEPLAN*. Escuintla. Información sobre San Vicente Pacaya. Recuperada (abril 2016) de:
https://web.archive.org/web/20150714014759/http://www.segeplan.gob.gt/2.0/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=category&id=7:escuintla

IX. ANEXOS

9.1 Instrumento No. 1: Entrevista Semiestructurada

La siguiente entrevista será utilizada para indagar, en base a las unidades de análisis, las respuestas de los cuatro sujetos implicados en el estudio. Las preguntas están formuladas a partir de la película pero, en el caso de los sujetos representados (pobladores), se realizarán estas preguntas ligeramente modificadas para abarcar su experiencia personal.

Sexualidad y género como construcción social

1. ¿Cuál fue la intención de mostrar la sexualidad femenina dentro de la película?
¿Qué representa? ¿Es la sexualidad un tema central o un recurso?
2. ¿Dónde y a través de qué o quién aprende a construir su sexualidad la protagonista? ¿Qué normas y valores se observan?
3. ¿Cómo influye la familia en la práctica sexual, la relación con el cuerpo y todo el sistema de valores y normas asociados a ello, dentro de la película?
4. ¿Qué significa, para la protagonista, el sexo y su práctica? ¿Qué finalidad tiene?

Cuerpo como herramienta de exploración y autonomía

5. ¿Cómo considera que es la relación de la protagonista con su cuerpo? ¿Tiene la libertad de explorarlo? ¿Qué se quiso expresar o qué representa, para usted, la escena de la protagonista con el árbol?
6. ¿Qué motiva a la protagonista a tener relaciones sexuales con Pepe y qué otros vínculos o emociones comparten, a su criterio?
7. ¿Cómo experimenta la protagonista el embarazo, el intento de aborto y la pérdida?

Cuerpo como territorio de poder

8. ¿Cree que la protagonista toma las decisiones sobre su cuerpo o alguien más

- ejerce control sobre éste? (¿Quién?) ¿Cómo se manifiesta?
9. ¿Quién y cómo se controla los cuerpos no nacidos? ¿Qué representa la ausencia de un cuerpo?
 10. ¿Cuál es el motivo para este final donde el bebé es desaparecido sin una clara explicación (pudo ser abortado, nacido y vendido o dado en adopción)? ¿Está de alguna manera vinculado a la historia de guerra en el país donde la ausencia de cuerpos impiden cerrar el proceso de duelo?

Sexualidad y corporalidad desde la cosmovisión maya

11. ¿Cuál es la religión de la protagonista y su familia? ¿Cómo estas prácticas espirituales se vinculan con la sexualidad y la corporeidad?
12. ¿Considera que la naturalidad de la desnudez y la proximidad de los cuerpos entre familia es un asunto cultural (distinto entre ladinos y poblaciones mayas)? ¿Con qué intención se plasma esto en la película?
13. ¿Existe dominio, resistencia y fusión cultural entre la cultura maya y la cultura ladina en la película? ¿Cómo se expresan y cómo estos factores culturales inciden en las distintas prácticas sexuales?

Erotismo y subjetividad femenina

14. ¿Cómo influye el ser mujer dentro de la experiencia sexual de la protagonista (o su madre)? ¿Cómo se diferencia de la experiencia sexual masculina?
15. ¿Qué significado tiene el cuerpo femenino dentro de la película?
16. ¿Considera que el erotismo es un tabú entre las mujeres? ¿De qué manera se observa esto en la obra?
17. ¿A su criterio, en el filme, el erotismo constituye una herramienta femenina para conseguir otros fines?
18. ¿A qué emociones se asocia la sexualidad y el erotismo femenino en la película? ¿Tiene alguna carga espiritual?

19. ¿Cree que la experiencia sexual (y lo que deviene de ella) transforman la subjetividad femenina de la protagonista? ¿De qué manera?
20. ¿Cuál es la analogía del volcán con la mujer, que da nombre al largometraje? ¿Tiene que ver con su sexualidad? ¿Existen otras analogías entre la subjetividad femenina y la naturaleza dentro de la obra? (¿Cuáles?)

9.2 Instrumento No. 2: Matrices de datos para el Análisis Crítico del Discurso

Se utilizarán las siguientes tablas o matrices para el ACD del objeto de estudio, la película *Ixcánul* (2015), en cuanto a su forma, contenido y contexto o discusión.

Nivel Sintáctico (ACD)

Criterio	Análisis
Tiempo Fílmico	
Espacio Geográfico	
Espacio Dramático	
Ritmo	
Planos	
Encuadres	
Transiciones	
Movimiento	
Color	
Iluminación	
Personajes	
Expresiones	
Idioma	

Nivel Semántico (ACD)

Criterio	Análisis
Ideas fuerza	
Figuras retóricas	
Símbolos	

Nivel Pragmático (ACD)

Criterio	Análisis
Reacciones de la audiencia	
Síntesis de los conversatorios	

9.3 Glosario de Figuras Retóricas

Aquí se presenta la definición exacta, y fuente de donde fue recopilada, cada figura retórica utilizada dentro del nivel semántico del Análisis Crítico del Discurso.

Alegoría: “Descripción de acciones o hechos imaginarios, pero que se corresponden con hechos reales.”. lenguablog34.files.wordpress.com.

Aliteración: “La aliteración es una figura literaria que busca un efecto sonoro en la repetición de un sonido o de sonidos similares. Tras él, y a pesar del carácter arbitrario entre significante y significado, espera que el sonido evoque unos contenidos que refuercen la significación de la frase.”. iesjovellanos.com

Anáfora: “es una figura retórica que consiste en la repetición intencionada de palabras al comienzo de frases o versos generalmente consecutivos (...) tiene la función de crear ritmo y sonoridad en la expresión a la vez que enfatiza una idea que se quiere remarcar.” retoricas.com

Antítesis: “La antítesis se usa cuando el escritor emplea dos frases de significados opuestos pero cercanos en proximidad para crear contraste. Juega con los opuestos complementarios para crear un significado más vívido.”. figurasliterarias.org

Elipsis: “es una figura retórica que consiste en omitir voluntariamente elementos de la oración que se sobreentienden por el contexto.”. retoricas.com.

Hipérbaton: “El Hipérbaton, Inversión o Transposición es una figura retórica que consiste en alterar el orden lógico de las palabras de una oración.”. retoricas.com

Hipérbole: “Consiste en exagerar las ideas, siempre son el fin de impresionar al lector u oyente.”. lenguablog34.files.wordpress.com

Metáfora sinestésica: “Atribuye cualidades adjetivas sensitivas a un objeto que se percibe por distinto sentido, mezclando así y confundiendo sin lógica sensaciones de diversos tipos: auditivas, visuales, olfativas, táctiles...”. iesjovellanos.com

Metonimia: “La Metonimia es una figura retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra con la cual existe una relación de dependencia o causalidad (causa-efecto, contenedor-contenido, autor-obra, símbolo-significado, etc.)”. retoricas.com

Paradoja: “Por la paradoja se superan dos ideas contrarias que se enfrentaban como tesis y antítesis. La síntesis englobante se manifiesta como contradicción superada.”. iesjovellanos.com

Personificación: “Consiste en atribuir a los seres no racionales, animales o cosas, cualidades o hechos humanos.”. iesjovellanos.com

Reticencia: “Figura retórica que consiste en dejar en suspenso el enunciado por considerar obvio lo que se va a añadir a continuación”. retorica.librodenotas.com

Símil: “comparación de dos objetos o realidades mediante un nexa (como, más, que...)”. lenguablog34.files.wordpress.com

Sinécdoque: “La Sinécdoque es una figura retórica que consiste en designar la parte por el todo o viceversa.”. retoriclas.com

Topografía: “Se llama así a la figura descriptiva que pinta con palabras un paisaje. La descripción de cualquier lugar responde a topografía.”. iesjovellanos.com

9.4 Comunicación Personal Electrónica

Correo electrónico —utilizado para el ACD a nivel pragmático— en el que una persona de Alemania, que no conoce Guatemala, explica su perspectiva de Ixcánul.

Imagen de pantalla del correo:

Ixcánul



mensajes guardados

Dear Brenda,

thought of you these days. I watched the movie IXCANUL in my home town. I heard from Johanna (she couldn't see it) that you know it very well. It was a very interesting movie! (For me as an outside person, that knows nothing about Guatemalan culture). The conflict between rituals and non-ritual life. And what you would like to believe in it. The intimacy between the two female (mother-daughter) bodies in specific situations. And the problems that a lack of education and language causes. After all the ending, that I had no idea about, that babies can just be sold...And the suppression of the female body that is along the hole movie but in a subtle way. I very like the almost speechless movie. But then when there is speech it is almost violent, because there is so much misunderstanding going on.

Transcripción en idioma original:

Dear Brenda,

thought of you these days. I watched the movie IXCANUL in my home town. I heard from Johanna (she couldn't see it) that you know it very well. It was a very interesting movie! (For me as an outside person, that knows nothing about Guatemalan culture). The conflict between rituals and non- ritual life. And what you would like to believe in it. The intimacy between the two female (mother-daughter) bodies in specific situations. And the

problems that a lack of education and language causes. After all the ending, that I had no idea about, that babies can just be sold...And the suppression of the female body that is along the whole movie, but in a subtle way.

I very like the almost speechless movie. But then when there is speech it is almost violent, because there is so much misunderstanding going on.

Transcripción traducida a español:

Querida Brenda,

Pensé en ti en estos días. Vi la película IXCANUL en mi ciudad. Johanna me contó (ella no pudo verla) que la conoces muy bien. ¡Fue una película muy interesante! (Para mí, como persona de afuera, que no conoce nada de la cultura guatemalteca). El conflicto entre rituales y la vida no-ritual. Y lo que quieras creer de esto. La intimidad entre los cuerpos (madre e hija) en situaciones específicas. Y los problemas que la falta de educación y lenguaje causan. Al final, no tenía idea que los bebés pueden simplemente ser vendidos... Y la represión del cuerpo de la mujer que está durante toda la película, pero de una forma sutil.

Me gustó mucho la película prácticamente sin diálogo. Pero cuando hay diálogo es casi violento, por todos los malentendidos que están sucediendo.