

Los múltiples rostros de la ciudad en el cine: Imagen urbana y representaciones sociales de la Nueva Guatemala de la Asunción, 1928-1978

*The multiples faces of the city in films:
urban image and social representations of the
Nueva Guatemala de la Asunción, 1928-1978*

Edgar Barillas

Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas (IIHAA)
Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala

Recibido: 21 de noviembre 2015 / Aceptado: 31 de marzo 2016

Resumen

El cine ha recogido imágenes de la ciudad desde el momento mismo de su creación y lo ha seguido haciendo hasta la actualidad. En este trabajo se hace un recorrido por las imágenes de la Ciudad de Guatemala, la Nueva Guatemala de la Asunción, en el cine guatemalteco. El período estudiado es de 1928 —año del que se conservan los registros más antiguos del cine nacional— hasta 1978 —en que se interrumpe la producción de largometrajes a consecuencia del conflicto armado interno—. Medio siglo en que se busca no solo inventariar el registro de los sitios filmados, sino de acercarnos a las representaciones sociales de los cineastas al tratar de mostrarnos “su” ciudad. Para lograrlo se revisa brevemente cómo se ha reflejado la ciudad en el cine para luego pasar a un acercamiento a la ciudad en la época de la modernización, en el marco del desarrollo de la cultura de masas. Sin embargo, es la revisión de los filmes como documentos históricos la parte fundamental de este trabajo, en la búsqueda de las transformaciones de la imagen urbana y, paralelamente, examinar las representaciones sociales de la ciudad en los cineastas.

Palabras clave: Cine guatemalteco, películas guatemaltecas, imaginario, ciudad de Guatemala, cultura de masas, modernidad.

Abstract

The cinema has collected images of the city from the moment of its creation and has continued until today. This paper presents a journey through the images of Guatemala City; the “Nueva Guatemala de la Asunción”, in the Guatemalan film is made. The study period is from 1928 -year of the oldest records are kept national- cinema until 1978 -in feature film production as a result than the intern armed conflict is interrupted. Half a century in which it seeks not only inventory the filmed record of the sites but to approach social representations of filmmakers trying to show “his” city. To achieve briefly review how the city has been reflected in the cinema and then move to an approach to the city at the time of modernization, within the framework of the development of mass culture. However, it is reviewing films as historical documents the fundamental part of this work, in search of the transformations of the urban image and, in parallel, to examine the social representations of the city in the filmmakers.

Keywords: Guatemalan cinema, guatemalan films, imaginary, Guatemala City, mass culture, modernity.

Introducción

Un campesino, Gregorio, sale de su aldea y llega a la Ciudad de Guatemala montado a caballo. En una colonia residencial pregunta a dos jóvenes mujeres por la casa de “nio” Bruno, esposo de doña Petrona, usando un guatemaltequismo ahora casi en desuso (Sandoval, 1942). Las muchachas se muestran desconcertadas. Le preguntan si tiene la dirección, qué avenida, qué calle, qué zona y el hombre les dice que no, pero que ¿cómo no van a conocer a don Bruno, si es el hombre más rico de su pueblo? Él también muestra su desconcierto, pues no parece comprender que exista alguien que no conozca al ricachón de su lugar de origen. Al final del diálogo le recomiendan que vaya a la municipalidad o a correos, pues quizás ahí sepan la dirección del personaje al que busca. El campesino no sabe cómo llegar a esas dependencias. “Por ahí, por la zona 1”, dicen las jóvenes señalando una calle. “Bueno, voy a seguir preguntando por don Bruno”, dice y se marcha. La historia anterior es parte de la trama de la película *Dios existe*, de los hermanos Muñoz Robledo (Muñoz Robledo, 1965) y aunque se trate de una ficción narrada en forma caricaturesca, plantea el desencuentro de dos complejidades: el mundo rural y el mundo urbano.

El migrante del campo a la ciudad —el campesino a caballo de la película— no comprende que está ante una realidad muy distinta a la suya; pero tampoco las muchachas comprenden cómo a alguien se le ocurre preguntar por el domicilio de una persona sin saber la dirección, en una ciudad en donde centenas de miles de habitantes viven y trabajan en decenas de miles de edificios organizados en zonas, barrios, calles y avenidas, con una nomenclatura bastante precisa —para ellas, ciudadinas—, en donde se concentran los poderes del Estado y las élites económicas, políticas e intelectuales. En otras palabras, la pregunta del hombre a caballo choca contra la representación de la ciudad que ellas tienen, representación que por otra parte, no es sino la simplificación de la realidad compleja de la ciudad. Una representación social, como la de las muchachas sobre la Ciudad de Guatemala, es una construcción mental, una imagen que sustituye a la realidad y que es común entre los miembros de un grupo social. Para poder subsistir en ese mundo tan distinto al suyo, Gregorio debe asumir formas de actuar y pensar propias de la ciudad de tal forma que, sobre una nueva base cultural, logre incorporar nuevas representaciones sociales sobre la gente, los lugares, las normas sociales, las rutinas sociales, lo que le brindará

la seguridad necesaria para desenvolverse en su nuevo medio y alcanzar las metas que se propone (Aguirre, 2004).

En ese proceso de acomodamiento, el protagonista nos muestra la ciudad, la Nueva Guatemala de la Asunción, de los años sesentas del siglo pasado. Ante los ojos asombrados del migrante rural, surgen espacios públicos impensables como la Plazuela Barrios y el monumento que le da nombre, la plaza del Obelisco, el Parque Centroamérica con su monumento a La Industria y, por supuesto, el Parque Central con sus edificios icónicos. El Centro Cívico aparece inconcluso, pues aún no están el Crédito Hipotecario Nacional y el Banco de Guatemala sino la Penitenciaría Central, pero en esta película ese lugar ya se vislumbra como una de las locaciones preferidas cuando se filma en la Ciudad de Guatemala. Gregorio se aloja en casas de huéspedes y también en el Hotel Terminal, desaparecido tras el terremoto de 1976. Corteja a una damisela invitándola al restaurante Pollo Frito Nutrico, también desaparecido. Así, la ciudad va siendo descubierta por los ojos de la audiencia.

Lo que es fundamental en nuestro análisis es que los cineastas también utilizan sus representaciones sociales para seleccionar las locaciones, los escenarios en que situarán sus historias. Entonces terminan registrando imágenes de los lugares que su grupo social considera como emblemáticos, los sitios de la ciudad que son fácilmente reconocibles (y apreciados, valorizados o caracterizados como “rojos”), las edificaciones simbólicas, las calles y avenidas “de prestigio”, los personajes, los hechos. Por ello son tan diferentes las filmaciones de cineastas nacionales de las de los extranjeros, sobre todo si estos vienen de sociedades metropolitanas y no de la periferia. Cada cual filma de acuerdo a las representaciones sociales dominantes en su sociedad y en su tiempo. Esta película, *Dios existe* (Muñoz Robledo, 1965), realizada por guatemaltecos de los estratos medios capitalinos, viene a convertirse, entonces —y sin que haya sido el propósito de los cineastas—, en un valioso documento para la historia de la imagen urbana de la capital guatemalteca, así como para el estudio de las representaciones que sus habitantes tienen de su ciudad (los cineastas en este caso). Es decir, las múltiples caras de la ciudad en el cine. Este hecho no es extraño, porque el cine siempre ha gustado de las ciudades, de tal manera que desde que se inventó el cinematógrafo, siempre ha existido una relación estrecha entre el arte cinematográfico y el ámbito ciudadano. Muchas preguntas nos guiaron a lo

largo de la investigación, desde las más elementales hasta las más complejas. Entre ellas: ¿existen películas guatemaltecas que presenten imágenes de la Ciudad de Guatemala?, ¿cuáles?, ¿de qué época son?, ¿permiten los filmes descubrir representaciones sociales de los capitalinos sobre su ciudad?, ¿posibilitan apreciar las transformaciones de la modernización urbana? Para respondernos esas interrogantes, primero delimitamos un corpus de películas con base en la ubicación de las locaciones (eligiendo, claro, las localizadas en la capital de la república) y luego fijamos una temporalidad (1928-1978), lo que nos permitiría tener un panorama general de la ciudad entre los grandes terremotos del siglo XX: los de diciembre de 1917 y enero de 1918 y el del 4 de febrero de 1976.

La ciudad y el cine

En los inicios del cine —a partir de 1895, para citar la fecha más socorrida—, la ciudad era protagonista de las llamadas “vistas”, breves tomas de un aspecto de la realidad, sin que la cámara tuviera movimiento alguno, como ocurre en las primeras películas de los hermanos Lumière. Así, los públicos de diferentes latitudes comenzaron a familiarizarse con ciudades como Nueva York, París, Moscú, México D. F., Buenos Aires, etc. porque las empresas cinematográficas (principalmente francesas como Lumière, Pathé, Gaumont) enviaron a sus camarógrafos a todo el mundo, con el fin de registrar imágenes de esos sitios y así dar a conocer y comercializar sus productos. Con el desarrollo del cine de ficción —surgido casi inmediatamente de que se diera a conocer el cinematógrafo, por gente como Georges Méliés— se abandonaron los lugares “reales” para rodarse las historias en sets o escenarios contruados para las filmaciones. A veces se trataba de pequeños espacios que simulaban habitaciones de una vivienda o alguna oficina, más tarde fueron edificaciones completas y con el tiempo se construyeron sets con ciudades enteras. Ese fue un sello distintivo de Hollywood —que había alojado los primeros estudios cinematográficos en 1911—, cuyas compañías llegaron a hegemonizar la producción, distribución y exhibición de cine en el mundo. Pasado algún tiempo y principalmente con el Neorrealismo italiano y la Nuevo Ola francesa, movimientos artísticos de los años cuarenta y finales de los cincuenta —que se rebelaron contra las producciones de los grandes estudios— el cine recuperó los exteriores y la ciudad volvió nuevamente a tener una

participación significativa en las películas, tendencia que se manifestó a nivel mundial. La cinematografía guatemalteca, no con la profusión de los cines mexicano, argentino y brasileño —para constreñirnos nada más al ámbito latinoamericano—, registró imágenes de sus lugares más icónicos (Barillas, 2014), siendo la Nueva Guatemala de la Asunción o Ciudad de Guatemala, el sitio con la mayor cantidad de locaciones.

Al convertirse la ciudad en el escenario por excelencia del cine —tal como acontece en la película *Dios existe*—, no es de extrañar que ocupe una parte importante de las imágenes en movimiento, ya sea, (1) como mero fondo de las historias; (2) ya como recurso para situar el entorno y lugar en donde se desarrollan los hechos (por medio de imágenes conocidas como *establishing shot* o toma entre escenas para ubicar el lugar en donde se desarrollará la trama de la película); y (3) ya como un protagonista más en la trama de la película. Veamos cómo se utilizan estos recursos en la película que hemos venido citando.

El campesino que viaja en caballo a la ciudad lo hace porque quiere triunfar como cantante. Para lograrlo tiene que trabajar como lustrador de zapatos, busca clientes, es acosado por otros lustradores, se procura alojamiento. La Ciudad de Guatemala es ahí pura escenografía, sirve de fondo para la historia. Pero Gregorio llega a una productora musical, pasa una prueba como cantante y firma un contrato para varias presentaciones. Luego de muchos sacrificios ha triunfado en la gran ciudad. La película nos muestra el Palacio Nacional y la Catedral Metropolitana, antes de presentar al cantante en la Concha Acústica del Parque Centroamérica. Estas imágenes de dos de los hitos arquitectónicos más importantes de todo el país sirven como *establishing shots*, para mostrarnos el alcance de su logro. El mensaje resulta muy claro, pues si el Palacio y la Catedral son emblemas nacionales, el éxito del cantante es también nacional. Pero la Ciudad también se convierte en protagonista al desarrollarse la trama. La Ciudad se presenta también como un reto para el inmigrante. Adquiere protagonismo al ser un espacio hostil que tiene que ser conquistado. No son los otros lustradores u otros cantantes los antagonistas, sino es la Ciudad con su complejidad demográfica, urbanística y de relaciones sociales entre grupos diversos que adquiere así un papel protagónico.

En los filmes rodados en la Nueva Guatemala de la Asunción, desde 1928 hasta los años finales de la década de los sesentas del siglo pasado, aún

considerando que transcriben las representaciones sociales de sus creadores, podemos observar cómo evolucionó la ciudad, desde que apenas revivía de los desastrosos terremotos de diciembre de 1917 y enero de 1918 hasta el proceso de conurbación que ya se iniciaba en 1968. El cambio se puede observar tanto como las permanencias. La Catedral, por ejemplo, aparece en 1929 en una película estadounidense que promocionaba cruceros turísticos, sin sus torres campanarios. Luego, su reconstrucción en el que la cantería dio paso al concreto armado (años treinta) se muestra en un noticiero de la Tipografía Nacional sobre la inauguración del templo de Las Misericordias. Más adelante, en los años sesentas y setentas en películas como *Solo de noche vienes* (1965, Sergio Behar) o *Los domingos pasarán* (1968, Carlos del Llano) es mostrada tal como quedó con la reconstrucción, pero aún sin su atrio cercado como está en la actualidad.

La Catedral es, junto con el Portal del Comercio, la única edificación de la Plaza Central que sufrió retoques pero que mantuvo su imagen. En otros lugares y edificaciones los cambios son más drásticos. En donde existió la Penitenciaría Central y un estadio escolar, surgieron edificios de la banca y las finanzas estatales, construcciones que vinieron a complementar el Centro Cívico. Las áreas verdes del sur se poblaron de casas y edificios suntuosos, como en el caso del Bulevar 30 de Junio, hoy Avenida Reforma. Calles antes casi desiertas como la Avenida Bolívar, se llenaron de automóviles, autobuses, motocicletas, bicicletas y peatones. Una serie de barrancos cedieron paso a la llamada “Ciudad Olímpica” en uno de las más grandes empresas constructivas del Estado. Y todo eso aparece registrado en las películas. Rosa Montero plantea cómo percibimos esos cambios:

Es verdad que crecer, o envejecer, es ir asistiendo a la progresiva desaparición del mundo, esto es, de tu mundo, o más bien de los distintos mundos de tu pasado, porque cuanto mayor eres, más capas biográficas vas teniendo a la espalda... Desaparecen, sobre todo, edificios, calles, glorietas, carreteras... tras las obras probablemente todo quede mejor, pero se habrán esfumado para siempre callejones oscuros en donde una pareja se besó por primera vez, aceras cuarteadas en las que jugaron tarde tras tarde infinidad de niños, paisajes ciudadanos unidos indeleblemente al recuerdo de un amor, un dolor, de un principio o un final. (Martínez, p. 167, 2010).

Vamos a ir a buscar las películas en las que la Nueva Guatemala de la Asunción inunda la pantalla. Pero antes demos un vistazo a esa población y su contexto histórico en el momento en que se rodaron los primeros filmes que han llegado a nosotros.

La cultura y la Ciudad de Guatemala en las primeras décadas del siglo XX

La cultura guatemalteca, tanto la de los grupos hegemónicos como de los sectores populares, sufrió grandes cambios en las últimas décadas del siglo XIX y principalmente en las primeras del siglo XX. La sociedad remozó sus formas de vida, especialmente en las ciudades. Destaca sobre todo, la penetración de la cultura de masas proveniente de Estados Unidos y de Europa, que impuso nuevas formas de expresión que desplazaron a las tradicionales heredadas de la colonia. Los cambios se sintieron más acentuadamente en las formas de vida y los patrones de consumo, en especial de los sectores acomodados y urbanos, ya que las masas empobrecidas de los campos y de las urbes solo conocieron destellos -por imposición o imitación- de los cambios que trajo la llamada modernidad. Cambió el paisaje urbano con la aparición de hoteles, clubes, restaurantes, salas de cine en donde antes solo había mesones, comedores, tertulias. El uso de nuevas técnicas constructivas y nuevos materiales cambió también la forma de edificar y así dar alojamiento a las nuevas necesidades. La ciudad ya no volvería a ser la misma que vieron viajeros como Jacobo Haeffkens o José Martí.



Figura 1. Club Alemán, 6ª Av. Sur y 11 Calle, fundado en 1890: “El lugar de reunión de la sociedad a la salida de los teatros.” (J. B. Jones, 1932, p. 166).



Figura 2. La Granada, Salón Restaurante, 6ª. Av. Sur y 11 Calle: “El lugar de reunión de la sociedad a la salida de los teatros.” (J. B. Jones, 1932, p. 187).



Figura 3. Salón Cabaret del Gran Hotel. (J. B. Jones, 1932, p. 160).



Figura 4. Restaurante-Bar Palace Hotel. (J. B. Jones, 1932, p. 178).



Figuras 5 y 6. Diarios y revistas de 1931. (J. B. Jones, 1932, p. 163).

Las formas de entretenimiento coloniales (corridos de toros, peleas de gallos) cedieron su lugar otro tipo de diversiones y espectáculos. Las actividades recreativas —el uso del tiempo de ocio— se diversificaron al incorporarse a la vida social el turismo y nuevos deportes como el fútbol, el basquetbol, el ciclismo y el boxeo (el béisbol en las regiones bananeras). Los libros, los diarios, las publicaciones periódicas, llenaron las horas de ocio de las élites letradas. Los cómics, las novelas policiacas o de vaqueros, las publicaciones ilustradas —con predominio de las ilustraciones, mejor dicho—, eran apetecidas por los públicos “menos cultivados”.

El teatro fue la forma predilecta de entretenimiento desde la segunda mitad del siglo XIX, pero fue desplazado por el cine, aún cuando éste fuera inicialmente reputado como “espectáculo de feria”. Poco a poco, las imágenes en movimiento fueron ocupando un lugar en la sociedad y los edificios específicamente construidos para alojar al nuevo espectáculo darían una nueva fisonomía a las ciudades, con sus inmensos rótulos y su profusión de luces. El fonógrafo y la radio vinieron a expandir el alcance de la música y se apoderaron de lugares y de los espíritus. Los sectores más acomodados dispusieron de bienes de consumo que antes no conocían, tales como los electrodomésticos (refrigeradora, calentadores de agua, estufa eléctrica) y el automóvil. Algunos bienes suntuarios —pianos, espejos de cuerpo entero— hicieron su aparición en los hogares como símbolos de una elevada posición social y económica. Cambió la ropa que se utilizaba y se lucía. El menaje doméstico también agregó al inventario algunas exquisiteces importadas. (Acuña, 2000)

Todos estos cambios no fueron casuales ni aislados. La sociedad se transformaba producto de una

mayor vinculación al mercado mundial de la que eran responsables la economía cafetalera y en parte el enclave bananero. La introducción del ferrocarril y la electricidad vinieron a fortalecer la dependencia económica y política a la que se agregó la cultural. El auge de la economía agroexportadora, que permitió el enriquecimiento de la oligarquía, favorecía una mayor capacidad de consumo de productos extranjeros y de las nuevas formas de vida y de entretenimiento. La adopción de patrones culturales venidos de afuera se profundizó, a lo cual también contribuyó la llegada de inmigrantes extranjeros que se integraron —rápida o lentamente— a las élites. Lo suntuario puso distancia entre los grupos pudientes y los trabajadores de la ciudad y del campo.

Las nuevas formas culturales surgidas tendieron puentes hacia la homogeneización de los pueblos; es decir, una propensión a la extinción de la diversidad cultural. La función socializadora del cine ayudó a la interiorización de representaciones sociales, un lenguaje, modelos de conducta, sistemas de lealtad e identificación de las fobias, etc. Por otra parte, el cine jugó un papel primordial en la adopción de pautas culturales extranjeras. Una casa de grandes y torneadas escaleras que conducían a los niveles superiores, por ejemplo, eran apetecidas y copiadas para mostrar el estatus que se poseía. Por tanto, el cine fue un vehículo eficaz de la dependencia cultural y de la transformación.

La Ciudad de Guatemala en los filmes de finales del período liberal (1928-1944)

No han llegado a nosotros las películas filmadas en Guatemala antes de 1926. De las que se tienen noticia solo las conocemos por referencias, tal como

un noticiero sobre las Minervalias de 1910 (fiestas escolares celebradas en tiempos del dictador Manuel Estrada Cabrera y realizadas en su honor como parte del culto a la personalidad que se acostumbra en regímenes no democráticos), que sabemos de la existencia de una copia en la Cinemateca Nacional de Ecuador, por comunicación personal del poeta Ulises Estrella (Estrella, 1990). De igual manera, sabemos que en la Academia de Geografía e Historia se exhibió en los años sesenta una restauración del filme realizado en 1921 con motivo de las celebraciones del centenario de la Independencia nacional en la Ciudad de Guatemala.

De otras películas conocemos su existencia por la prensa escrita. Lo que queda claro es que hubo cine filmado en Guatemala, tanto por guatemaltecos como por extranjeros, pero sus producciones han desaparecido o no sabemos su ubicación. Entonces tenemos que iniciar nuestro recorrido con las primeras películas que se conservan en distintos depósitos, principalmente en la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres” y que datan de los años finales de la tercera década del siglo XX. Prácticamente no hay filmes de ficción en este período histórico; los que se poseen son noticieros o promocionales mudos. Estos son los que utilizaremos para acercarnos a la imagen urbana de la capital de la república guatemalteca en las primeras imágenes en movimiento que están a nuestro alcance.

Una película estadounidense de finales de la tercera década presenta una inesperada vista aérea, para iniciar el recorrido. El sobrevuelo sobre la ciudad nos permite ubicar su emplazamiento en un valle interrumpido por barrancos, así como los límites de la zona urbana y el entorno montañoso. Se trata del material publicitario de la *Panama Mail Steamship Company* de 1930 (Spanish american republics today, 1930) que promocionaba cruceros desde San Francisco California hasta Nueva York, pasando por el Canal de Panamá. Los cruceros se detenían en sitios de México, Guatemala, Nicaragua y Panamá, por lo que se daban a conocer lugares de esos países a los potenciales turistas. En el caso del crucero de 1930 a que se refiere la película y en lo que respecta a Guatemala, el barco se detuvo en Champerico, puerto desde donde los turistas tomaron el ferrocarril hacia la ciudad de Guatemala. Luego de su arribo a la Estación Central, en la 18 Calle y 10ª Avenida y en algunos planos de la ciudad, los camarógrafos abordan un aeroplano que realiza un sobrevuelo de Sur a Norte, desde el aeródromo (aunque los títulos hablan de un

“moderno aeropuerto”, se trata de una pista de grama, unos cuantos hangares y aún sin terminal aérea), lo que permite tener una panorámica aérea interesante. El trazo diferente del centro histórico con su retícula colonial respecto a los ensanches de la época liberal es perfectamente observable: hacia el Norte, el Hipódromo con el templo de Minerva y el Mapa en relieve; hacia el Sur, el aeródromo. Es posible también ver los grandes agrupamientos de viviendas en la parte antigua de la ciudad, hacia el barrio La Parroquia y a ambos lados de la actual Avenida Bolívar (actuales zonas 3 y 8), así como el crecimiento de algunos “pueblos de indios” que ya han sido incorporados y convertidos en barrios, tal el caso de Jocotenango y San Pedro. Al terminar el sobrevuelo, la película nos desvela más imágenes de la ciudad. A ellas volveremos más adelante.

Una constante en las películas filmadas en la Ciudad de Guatemala, es lo que la investigadora del cine mexicano Julia Tuñón (2003) denominó “ciudad-marco”. “La gran urbe es” —dice dicha autora— “en estos casos, un marco del cual la narración recorta una historia que tiene poco o mucho que ver con ese escenario. Remite a ese mundo cosmopolita y de *glamour*, producto del dinero y progreso...” “Esta ciudad-marco nos muestra insistentemente una serie de lugares simbólicos que la representan”. Ese espacio simbólico, la ciudad, está siempre vinculado a la modernidad y el bienestar, afirma la investigadora. Las pantallas exhiben la ciudad (ella habla de la Ciudad de México, pero se aplica a la perfección a Guatemala) “como una metáfora de la modernidad: decir ‘ciudad’ es decir ‘progreso’”. “Se destaca el *glamour* de los espacios públicos, las luces nocturnas y las calles llenas de autos que circulan” (Tuñón, 2003).

Esa representación de la ciudad es la que aparece en el noticiero de la Productora Matheu sobre el desfile de la Huelga de Dolores de 1928, primera de las películas conservadas sobre Guatemala, en la que la ciudad capital sirve de locación. Aunque los planos cinematográficos encuadran las carrozas y las comparsas del desfile bufo universitario, al menos tres calles de la ciudad sirven de marco para la actividad: la 13 calle y las avenidas Sexta y Novena. Naturalmente, esto limita la apreciación de la ciudad porque la cinta contiene únicamente unos pocos emplazamientos (lugares en que se sitúa la cámara). La Sexta Avenida es la que más expresa la transformación de la ciudad producto del afán de modernización de la sociedad que emprendieron los liberales desde su arribo al poder en

el último tercio del siglo XIX. Seguía siendo heredera del prestigio que la llevó a conocerla como la Calle Real (“con escándalo de nuestro sistema republicano”, diría José Milla) y el emplazamiento de la cámara en la Sexta Avenida y 12 Calle, por ejemplo, permite observar perfectamente el edificio de arcos y columnas con paredes de ladrillo de barro cocido que ha alojado en el primer nivel diferentes empresas comerciales, como el restaurante Fu Lu Sho, quizás el que más tiempo haya permanecido en el edificio, y que aún continúa hasta el día de hoy. Es una edificación de varios niveles, como los edificios que le rodean. Naturalmente a lo largo de siglo y medio, la Sexta Avenida había tenido cambios en su fisonomía, producto de la modernización capitalista que vivió el país hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX que alentaban la evolución de la técnica arquitectónica y el uso de nuevos materiales y sistemas constructivos. Esa transformación se aceleraba con acontecimientos naturales, como es el caso de los terremotos de 1917-18. Por causas naturales o sociales, la transformación se dio en el tipo de edificaciones, en la forma de su planta, su altura, los materiales empleados, sus elementos decorativos. Así, de aquella calle de casas uniformes de un solo piso, de paredes blancas y cubiertas de teja de barro cocido que vio el bardo Martí, paulatinamente la Sexta Avenida se fue transformando con edificios de varios niveles, de concreto armado, de estilos nuevos como el *art nouveau* y el *art deco*, con el uso mixto de locales comerciales en el primer nivel y apartamentos u oficinas en los niveles superiores, etc.

Esto lo evidencia el noticiero de Matheu. Poco, sin duda, pero ya comienza a aparecer la ciudad en imágenes en movimiento.



Figura 7. Hangar del aeródromo La Aurora.

Fotogramas del noticiero del arribo de Fierro en 1928, conservado en la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres”. (Digitalización: E. Barillas).

Otras películas —que suponemos son también de la Productora Matheu, aunque no posean créditos— destacan aspectos que podemos considerar propios de la modernidad, como lo son las comunicaciones. Unas cintas que dan cuenta del arribo a Guatemala del aviador mexicano Fierro en 1928 (película sin títulos) y de la actividad de la estación de ferrocarriles (que no tiene títulos ni fecha) dan cuenta de ello. En la de Fierro, destaca la atención que los capitalinos le pusieron al acontecimiento. El Presidente de la República, general Lázaro Chacón, fue con su familia y su gabinete a recibir al aviador, así como numeroso público —tanto descalzo como en automóvil o al menos en bicicleta— y soldados. No era para menos, la administración de Chacón había dado impulso a la aviación civil y luego crearía la escuela de aviación militar (Quiñónez, 1929, p. 530) y la visita de un reconocido héroe de la aviación mexicana no era para dejar pasar inadvertida. Para entonces había en Guatemala un servicio aéreo regular tanto nacional como internacional y ante la falta de una terminal aérea, los vuelos se recibían en el área de los hangares, algo que muestra el noticiero. La pista era de grama y apenas era adecuada para el aterrizaje de las naves.

A pesar de que la regularidad de las actividades de la aviación, cada acontecimiento era considerado como una “hazaña”. Eso ocurrió con la visita de Fierro, quien, luego del apoteósico arribo al aeródromo, fue conducido en carro hacia el centro de la ciudad, aunque no se poseen imágenes de todo el recorrido. En uno de los planos podemos observar una amplia avenida producto del ensanche de la ciudad hacia el sur aún formada de una sola vía (hoy la Séptima Avenida de la zona 9).



Figura 8. Pista de aterrizaje, aeródromo La Aurora.

Aunque no se ve en la película, estos ensanches estaban asociados con la didáctica de la historia a través de “monumentos conmemorativos, estatuas de mármol y de bronce, simbolizando las figuras más notables entre gobernantes y ciudadanos probos, como

benefactores de la patria” (Jones, p. 100, 1932), algo que todavía se observa en la actualidad aunque casi invisibilizado por el tráfico y la velocidad con que transcurre la vida de los ciudadanos.



Figura 9. Panorámica de los campos de La Aurora, desde la pista de aterrizaje hacia el Occidente en donde se pueden observar los carros que llegaron a recibir a Fierro y más allá, el Hipódromo del Sur. Fotograma del noticiero del arribo de Fierro en 1928, conservado en la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres”. (Digitalización: E. Barillas).



Figura 10. Paso de la caravana por la actual 7a. avenida, Zona 9. Fotogramas del noticiero de 1928, conservado en la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres”. (Digitalización: E. Barillas).





Figura 11. Estación de los ferrocarriles y plaza de toros. Panorámica obtenida de los fotogramas de la película de la Tipografía Nacional. (Digitalización: E. Barillas).





Acompaña a la comitiva un buen número de carros y bicicletas, medios de transporte que usaban los sectores acomodados, mientras la gente del pueblo se movilizaba a pie.

En la película de los ferrocarriles, se observa el movimiento de convoyes ferroviarios y la trama de vías férreas en los patios de maniobra. Desde 1908, el ferrocarril conectaba los puertos del Pacífico y del Atlántico y se había convertido en el principal medio de transporte de carga y pasajeros en el país. Y la Estación Central estaba en la capital, por lo que el movimiento de máquinas y trenes era frenética, como se ve en la película. De igual manera, el noticiero muestra las afueras del edificio de la administración una plaza de toros de origen colonial y un espacio abierto para que circularan los viajeros y las mercancías. La existencia de esta plaza de toros nos da pie para suponer que esta es una de las películas más antiguas que se conservan, pues quedó dañada con los terremotos de 1917-18 y finalmente fue demolida para el acomodo de la Plazuela Barrios, lo que ocurrió en los primeros años de la cuarta década. En la panorámica que hemos podido integrar de diversos fotogramas, se pueden apreciar varios carruajes, unos rieles posiblemente del ferrocarril *decauville*, carruajes, peatones, un heladero con su carreta y la 18 Calle Oriente (antes Calle del Perú) con edificaciones que por lo general se dedicaban a brindar servicios comerciales, de hospedaje y alimentación.

En la película del cruce que comenzamos a revisar *supra*, hay muchas más imágenes del intenso movimiento alrededor de la estación. Pero este filme tiene una característica particular y es la visión de un camarógrafo y sus realizadores provenientes de una sociedad industrializada que llegan a una “república bananera”, lo que nos permite tener el punto de vista de otros cineastas que nos muestran en los filmes sus representaciones sociales por medio de las imágenes. Su propósito no es, por tanto, demostrar el grado de desarrollo de la sociedad guatemalteca sino sus diferencias respecto a las metrópolis estadounidenses. Esto tiene la ventaja que nos permite conocer el estado de lugares menos usuales entre los cineastas guatemaltecos que buscaban la “modernidad”. Así, la Estación Central de los ferrocarriles, que podría darnos una pista de la modernización de la ciudad, por el contrario sirve para destacar las carretas de bueyes que transportan la mercadería y menajes, es decir, una estampa distante del progreso, una etapa previa al proceso de industrialización y de la utilización de automotores para transportar pasajeros o carga.

Figura 12. Fotograma del filme de inauguración del Templo del Señor de las Misericordias, sobre la actual 1a. avenida, frente a 11 calle, Zona 1, 1933. (Digitalización: E. Barillas).

Así también, los exteriores del Mercado Central lucen plenos de comerciantes indígenas provenientes de las poblaciones cercanas y que abastecen de productos básicos y artesanales a las familias ciudadinas, las que envían a sus empleados (generalmente empleadas) a realizar la adquisición de productos. Si se muestra el Parque Central, es para evidenciar que aún se utilizan carruajes tirados por bestias para transportar pasajeros, los que compiten con unos pocos automotores; la Novena Avenida para mostrarnos un desfile de milicianos; la pila pública de El Calvario, para marcar las diferencias con los hogares que usan lavadoras eléctricas, etc. Cualquiera que fuera el interés de los publicistas al fotografiar la ciudad, la película es un valioso documento para la historia de la arquitectura y el urbanismo guatemalteco: el Mercado Central ocupa el edificio que sería demolido luego de los terremotos de 1976, el Parque Central exhibe unos quioscos también desaparecidos, el lavadero público que nos da información sobre la insuficiente instalación de servicios de agua domiciliar, el edificio que hoy ocupa el Hotel Panamericano está en construcción, el Templo de Minerva (también demolido) es utilizado para alojar una banda marcial, etc.

En 1929, la Productora Matheu vendió sus equipos cinematográficos al Estado guatemalteco. De esa manera surgió el Departamento de Cinematografía, ubicado administrativamente con el laboratorio de fotograbado en la imprenta estatal, la Tipografía Nacional. A partir de entonces, los cineastas del Estado comenzaron a producir noticieros sobre la labor gubernativa —algo que ya hacía también Matheu solo que sin pertenecer directamente al aparato gubernamental—. Surgieron las Actualidades Guatemaltecas que tendrían un largo recorrido, hasta el gobierno de Jacobo Árbenz Guzmán, en el año 1952, cuando el formato de noticieros mudos ya no era atractivo para nadie. Así que los filmes cuyas imágenes sobre la ciudad glosaremos de aquí en adelante en este apartado, tienen ese origen.

Los eventos del calendario oficial fueron filmados periódicamente. El 30 de Junio en que se conmemoraba la Reforma Liberal, así como también las fechas de nacimiento y de muerte del llamado Reformador, Justo Rufino Barrios, líder de la reforma); el 15 de septiembre y las fiestas patronales eran motivo de sacar las cámaras y echarlas a rodar. Las fechas de asunción al poder de Jorge Ubico, su informe a la Asamblea Legislativa, su cumpleaños que fueron convertidas en también en fiestas nacionales y, por tanto, también sujetas a ser filmadas.





Figura 13. Fotograma del filme de inauguración del templo de El Calvario, 1932. (Digitalización: E. Barillas).

Aunque es estos casos los emplazamientos de las cámaras son escasos, dan lugar a observar la ciudad engalanada y preparada como escenografía para los festejos, así como a los participantes en los eventos, ya se tratara de funcionarios públicos, militares, escolares, deportistas, delegaciones extranjeras, etc. Las ferias de noviembre, celebradas en honor al dictador, por ejemplo, eran un marco de primera para exhibir los adelantos industriales tanto nacionales como extranjeros. Si a ello le sumamos los juegos mecánicos y otros medios de entretenimiento, tendremos lo que parece ser una fiesta interminable. El día del cumpleaños de Ubico era también un día de gala. En primer lugar, el llamado “besamanos”, un saludo al dictador en su residencia oficial, era motivo de largas filas de aduladores, de decenas de arreglos florales, arcos conmemorativos, eventos deportivos y más.

Los acontecimientos relacionados con la iglesia católica nos permiten también tener imágenes en movimiento de la ciudad. Tres eventos dieron origen a sendos noticieros. Las inauguraciones de los templos de El Calvario (1932) y de las Misericordias (1933); y la Coronación de la Virgen del Rosario en 1934 con sus recorridos procesionales fueron la ocasión para que los camarógrafos filmaran las calles citadinas. En la película de 1932, el recorrido procesional sale de Catedral, pasa por la Sexta Calle y nos descubre que en el lugar en donde existió el Palacio del Ayuntamiento (el Portal del Señor, de Miguel Ángel Asturias) y actualmente se encuentra el Palacio Nacional de la Cultura (o Palacio Nacional, a secas), estaban uno pabellones chinos y el Teatro Rialto. Como no ocupaban toda la manzana, es posible ver al fondo el antiguo edificio de la Policía y el templo de la Iglesia Presbiteriana, sobre la Quinta Calle, en terrenos que fueran del convento católico de La Concepción. En el caso de la inauguración de Nuestro Señor de las Misericordias, la procesión sale del templo en la Primera Avenida y Once Calle para dirigirse a la Catedral Metropolitana, que luce sus campanarios en proceso de restauración. Las imágenes sobre la Octava Calle, frente al Parque Central descubren parcialmente la arquitectura del Portal del Comercio.

La película que tiene la mayor profusión de imágenes es la de la Coronación de la Virgen del Rosario, pues se conservan los tres rollos, tanto negativos como positivos con títulos. En este caso, el cortejo procesional sale del templo de Santo Domingo (donde se venera la imagen del Rosario), hasta la Catedral, pasando por el templo de La Merced. La ceremonia de coronación se verifica en el atrio de la Catedral y el

anda con la imagen coronada es trasladada hacia Santo Domingo, pero recorriendo la Sexta Calle en dirección poniente, para tomar la Sexta Avenida hasta la 18 Calle y luego regresar por la Novena Avenida hasta la Once Calle, en donde el cortejo se dirigió al templo dominico. En todo el recorrido a partir de la Catedral, las organizaciones sociales (sastres, filarmónicos, “chauferes”, etc.) elaboraron arcos conmemorativos, elegantes ejemplos de la arquitectura efímera. Es notoria la prestancia arquitectónica de la Sexta Avenida con edificios simbólicos como el Hotel Panamerican, el Edificio La Perla, la Mansión San Francisco, el templo de Santa Clara.

La actividad constructiva también fue registrada por los cineastas de la Tipografía Nacional en el período que analizamos. Destacan entre las películas de la Tipografía Nacional, la construcción del Teatro Lux, poco antes de su inauguración, la construcción de otro cine, el Palace, ambos en la Sexta Avenida; y la construcción del Santuario de Guadalupe. Mientras las películas de los dos últimos se trabajan en la estructura general, lo que permite apreciar los procesos constructivos, el cine Lux está ya en la fase de instalaciones y acabados. Por un lado, se puede observar que se está en la construcción de grandes salas para espectáculos teatrales o para funciones de cine. Por el otro, se puede ver cómo la arquitectura religiosa aprovechaba los nuevos materiales y sistemas constructivos para construir muros con altas torres que podían resistir los movimientos sísmicos.

La ciudad en los filmes de la época revolucionaria y los inicios de la producción de largometrajes de ficción

Las películas de que dispone la Cinemateca de la universidad estatal no son tan abundantes como las del período anterior. Sin embargo, hay grabaciones en la ciudad capital que valen la pena glosar. Aunque por lo general, los noticieros de la Tipografía Nacional cubrían eventos oficiales, religiosos o deportivos, hay unas contadas excepciones a la regla. Es importante destacar entre ellas una película filmada en la Sexta Avenida, con varios emplazamientos de cámara, primero de Norte a Sur de la Octava a la Once Calle y luego de Sur a Norte, entre las mismas calles. Esto le confiere a la película una riqueza visual muy importante, pues las principales edificaciones, destinadas al sector terciario de la economía (comercio, banca, hotelería, entretenimiento, etc.). No pueden faltar los

edificios icónicos como el Hotel Panamerican, La Perla, el cine Lux; y casas comerciales prestigiosas como Mi Amigo, farmacias Klee, Casa Música, etc. Aunque el rollo no tiene fecha ni está numerado, podemos establecer aproximadamente la fecha de la filmación en 1941, por una película que se exhibe en el Lux.

Otras películas de gran valor para el estudio del desarrollo del urbanismo en la capital de Guatemala, son las relacionadas con la construcción, inauguración y puesta en uso de la Ciudad de los Deportes, también conocida como Ciudad Olímpica. En este caso, tenemos un noticiero de la Tipografía Nacional que presenta los trabajos de movimiento de tierras, construcción del drenaje, con la presencia aún de unas viviendas precarias en los barrancos. La inauguración del complejo urbanístico vendría a acercar la práctica de los deportes de los alejados campos del Hipódromo del sur a una nueva ubicación cercana al centro histórico de la ciudad.

La inauguración del complejo deportivo se muestra en una película encargada a un equipo técnico mexicano encabezado por Rosa María Cabiedes, con la novedad de que se trataba de una película sonora que contenía los planes y programas de gobierno desarrolladas durante la administración presidida por Juan José Arévalo Bermejo. Uno de los puntos culminantes de filme es la inauguración de los VI Juegos Deportivos de Centroamérica y del Caribe y con ellos, la “Ciudad Olímpica”.

Durante la época revolucionaria comienza también la producción de largometrajes nacionales, muchos de los cuales son coproducciones, generalmente con México. Los dos primeros filmes, *Cuatro vidas* (Brooks, 1949) y *El Sombrerón* (Andreu, Fleischman, & Serra, 1950) son temas campiranos y solo en la segunda cinta de las mencionadas hay una breve inmersión en un barrio tradicional de la ciudad y la ermita del Cerrito del Carmen.



Figura 14. Sexta Avenida, 1941. Fotogramas de la película de la Tipografía Nacional. (Digitalización: E. Barillas).



Figura 15. Panorámica del movimiento de tierras en el lugar en donde se construiría el Estadio Revolución, actualmente Estadio "Doroteo Guamuch Flores" Película de la Tipografía Nacional, 1948, Rollo 463. (Digitalización: E. Barillas).



Figura 16. Inauguración de los VI Juegos Deportivos de Centroamérica y del Caribe, 1950. *Guatemala, pasado y presente, 1945-1951* (Cabiedes, 1951). (Digitalización: E. Barillas).



En cambio en *Caribeña* (Abularach, 1952) la ciudad-marco que nos refería Tuñón se hace presente: una anillo de compromiso es adquirido en La Perla, el sitio preferido para adquirir joyas; una fiesta se celebra en el refinado Club Guatemala; y un paseo en carro nos lleva desde el Palacio Nacional y el Parque Central a la Ciudad de los Deportes, con una vista en picado del Estadio Revolución (actualmente “Doroteo Guamuch Flores”); un viaje a México ocurre en el Aeropuerto Internacional La Aurora, ahora con su terminal aérea construida en tiempos de Jorge Ubico. La ciudad ha crecido, ya no es una pequeña aldea que se hacía llamar el “Pequeño París” o la “Tacita de Plata”.

La ciudad en los filmes del período contrarrevolucionario y los inicios del autoritarismo

Un filme que explota la religiosidad católica de los devotos de la imagen del Cristo de Esquipulas, *El Cristo Negro* (Catalán, 1955) fue rodada en la población oriental en donde se encuentra el Santuario y en la Ciudad de Guatemala. Nuevamente la modernidad se presenta en el Parque Central, solo que ahora el Palacio Nacional, convertido en emblema nacional por fuerza de la formación del consenso, se aprecia más detenidamente en una escena. La modernidad también es representada por una radioemisora que, con sede en la capital, realizará una transmisión “a control remoto” desde Esquipulas.

Un nuevo nombre viene a darle nuevas emociones al cine guatemalteco. Se trata del productor (y a veces director) Manuel Zeceña Diéguez. Sus dos primeras películas filmadas en Guatemala no tienen locaciones en la capital, pero la tercera, *Solo de noche vienes* (Zeceña Diéguez, 1965) provocaría reacciones adversas que le significarían la prohibición de filmar en el país al equipo técnico e intérpretes, al mezclar una relación adultera con las procesiones de Semana Santa. Al compás de las marchas fúnebres, el melodrama descubre la ciudad-marco, solo que en medio de las representaciones de la Pasión de Cristo. Una muy activa Sexta Avenida y los templos católicos de San Francisco y la Catedral contrastan con la arquitectura monumental del ubiquismo, representado por el Palacio de la Policía Nacional. La ciudad también es el escenario de *Derecho de asilo*, también conocida como *Detrás de esa puerta* (Zeceña Diéguez, 1972) con numerosas locaciones. Entre los hitos arquitectónicos y urbanísticos de la modernidad en la ciudad que el filme presenta, encontramos, la recién construida Colonia Vista Hermosa, el Aeropuerto La Aurora, el edificio de la Rectoría de la Universidad de San Carlos de Guatemala en su nuevo campus en la Zona 12, el Bulevar Liberación, la Avenida Reforma, la 7ª Avenida de la zona 9, el Crédito Hipotecario Nacional y algo más. Otras películas con imágenes en movimiento de la ciudad y del mismo productor son *Mi mesera* y *La satánica*.

Las películas de Rafael Lanuza van desde los filmes de lucha libre, un espectáculo muy de moda en los años setenta y los melodramas. Pero Lanuza es quizás uno de los realizadores guatemaltecos que, a pesar de mantener las representaciones sociales de la ciudad-marco moderna (el Centro Cívico, la Torre del Reformador, la recién creada Ciudad San Cristóbal y más), también registra imágenes de los barrios depauperados de la ciudad. Así, en *Una corona para mi madre*, una mujer es desalojada de su cuarto en un “palomar” (vivienda multifamiliar precaria) y termina siendo vencida por la enfermedad. Su hijo la visita en el Cementerio General, mientras se gana la vida lucrando en el Parque Concordia (hoy Gómez Carrillo), en el sector conocido como Las Cinco Calles y el Parque Colón. En la otra mano, hay escenas en el inconcluso Centro Cívico y el Parque Central, naturalmente. También en *Candelaria*, (Lanuza, 1957) ubica las locaciones de la capital en barriadas populares, hoteles de mala muerte, calles de lúgubre iluminación y una prisión estatal. Los personajes pertenecen al lumpen que viven en medio de los vicios, la mendicidad, la vida delictuosa, pero en donde, para cumplir con los requisitos del melodrama, también brilla la solidaridad, la honestidad y el esfuerzo que al final siempre tiene recompensa. En las películas de luchadores, por lo general, se muestra la Guatemala moderna y, como cosa novedosa, el sitio arqueológico paradigmático de la ciudad: Kaminaljuyú.

Concluiremos esta visión panorámica de las películas rodadas en la Ciudad de Guatemala con *Los domingos pasarán*, un musical de Carlos del Llano. En esta película, hecha en medio de precariedades económicas y técnicas, no hay lugar para otras imágenes sino las de un rebuscado “glamour”, en donde los protagonistas piden caviar y champán, mientras disfrutan las mieles del amor. Sin embargo, una curva dramática en el guión nos permitirá que el protagonista, exitoso en la vida pero perdedor en el amor, haga un recorrido por el centro de la ciudad, regalándonos imágenes del Parque Central, el Portal del Comercio y una prestigiosa Sexta Avenida, con sus hoteles, restaurantes, ventas de casimires, cines —Sean Connery saluda desde el vestíbulo del Lux—, etc. Esta película expresa el afán de presentar a la ciudad de Guatemala como una urbe moderna, cosmopolita, sofisticada. Pero fue tan austero el presupuesto que la ficción de una sofisticación

de sitios y personas se evidencia desde el inicio, desnudando no solo los contrastes de la sociedad urbana filmada, sino también la distancia entre las representaciones sociales de los cineastas sobre la ciudad y su propia realidad como creadores. Son las paradojas de un cine pobre que quiere copiar el presuntuoso cine de las grandes empresas fabricantes de sueños.

A manera de conclusión

Luego de 1978, el cine guatemalteco guardará un silencio que es atribuible a la fase urbana del conflicto armado interno. A partir de 1994 con *El silencio de Neto* (Argueta, 1994) y más aún con la eclosión de cineastas jóvenes a partir de inicios del siglo XXI, las locaciones en la ciudad de Guatemala se multiplicará también. En estas nuevas películas se hará más evidente la multiplicidad de facetas de la ciudad, la visión fragmentaria de que nos habla Sorlin. Sin embargo, el cúmulo de imágenes que nos deparan estos filmes, junto con los que anteriormente hemos examinado, nos presentan el panorama de una ciudad cambiante. Si bien con imágenes modélicas y reiteración de hitos urbanísticos y arquitectónicos, el cine nos brinda una nueva oportunidad para auscultar la historia del desarrollo citadino.

En el cine de 1928 a 1978 no aparecen claramente las nuevas centralidades de la capital. Pero si es visible que el Centro Histórico está cediendo a la pauperización y al deterioro. De la ciudad brillante del filme de la Sexta Avenida en 1941, *Caribeña* y *Los domingos pasarán*, pasamos al espacio del desamparo que nos habla Tuñón, es decir, el sitio en donde la modernización de la sociedad se pierde entre sus mismas contradicciones. El campesino a caballo que llegó entre temeroso y esperanzado a la ciudad, triunfó como cantante. Regresó a su pueblo en donde fue reconocido por los suyos como un digno representante de la comunidad. En su búsqueda tras el éxito, nos presentó facetas de la Nueva Guatemala de la Asunción de 1965, pero más allá de su historia de hace ya medio siglo, también nos dejó plasmado cómo veían su ciudad un sector social que vivía en ella. Esto nos indica que para “leer” estos documentos filmicos de la ciudad, debemos pasar de la función de cine al análisis del cine. Al cine como fuente histórica. He ahí el reto.

Referencias

- Abularach, S., (Productor), & Baviera, J. (Director). (1952). *Caribeña* [Película]. Guatemala-México: Productora Centroamericana.
- Acuña, V. H. (2000). *Los cambios culturales (1821 - 1910)*. En V. H. Acuña & M. Herrera (Coord.), *Historia del istmo centroamericano* (Vol.2, cap.14, pp. 359-375). San José, Costa Rica: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana.
- Agrasánchez, R. (Productor), & Lanuza, R. (Director). (1978). *Candelaria* [Película]. Guatemala-México: Cinematográfica Tikal.
- Aguirre, E. (2004). Representaciones sociales y análisis del comportamiento social. En E. Aguirre & J. Yañez (Eds.), *Diálogos: Discusiones en la Psicología contemporánea* (Colección Debates en Psicología, No. 3, pp. 11-26). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/1297/3/02CAPI01.pdf>
- Andreu, G, Fleischman, E., & Serra, A.(Productores); Andreu, G. (Director). (1950). *El Sombrerón* [Película]. Guatemala: Guatemala Films.
- Anónimo. "En Cuba el cine busca al público." *Cine Cubano* (ICAIC), 1998.
- Aranguren R., Carmen. "Escuela, ciudad y sociedad. Lecturas desde la complejidad." *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales* (Universidad de Los Andes), no. 12 (enero-diciembre 2007): 83-92.
- Argueta, L. (Productor y director). (1994). *El silencio de Neto* [Película]. Guatemala: Good Morning Films.
- Barillas, E. (2014). *51 películas filmadas en Guatemala y una que no. Apuntes para una cartografía de los lugares filmados en Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas. Recuperado de <https://www.academia.edu/7933043/51>
- Brooks, O. J. (Productor), & Giaccardi, J. (Director). (1949). *Cuatro vidas* [Película]. Guatemala: Guatemala Films.
- Cabiedes, R. M. (Directora). (1951). *Guatemala, pasado y presente, 1945-1951* [Película]. Guatemala-México: Gobierno de Guatemala.
- Catalán, M. A. (Productor), & Baviera, J. (Director). (1955). *El Cristo Negro* [Película]. Guatemala-México: Istmania Films.
- Estrella, Ulises (1990) Comunicación personal. Edgar Barillas
- Jones, J. B. (Ed.). (1932). *Guatemala: La Suiza tropical*. La Habana, Cuba: Pan American Publicity.
- Lanuza, R. (Productor y director). (1957). *Una corona para mi madre*. [Película]. Guatemala: El Cine Club Experimental.
- Martínez, C. (2010). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano.
- Muñoz, R. H. (Director). (1965). *Dios existe* [Película]. Guatemala: Tacaná Films.
- Quiñónez, José (1929). *Directorio general de la República de Guatemala*, Guatemala: Tipografía Nacional.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española. 2014. <http://dle.rae.es/?w=representaci%C3%B3n&m=form&o=h> (accessed Agosto 15, 2015).
- Sandoval, L. (1992). *Semántica guatemalteca o diccionario de Guatemaltequismos* (2 vols.). Guatemala: Tipografía Nacional.
- Serra, A. (Productor), & Del Llano, C. (Director). (1968). *Los domingos pasarán* [Película]. Guatemala: Serra Sono Films.
- Tuñón, J. (2003). El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Luis Buñuel. *Iberoamericana*, 3(11), 29-144.
- Zeceña, D. M. (Productor), & Behar, S. (Director). (1965). *Solo de noche vienes* [Película]. Guatemala-México: Panamerican Films.
- Zeceña, D. M. (Productor y director). (1972). *Derecho de asilo* [Película]. Guatemala-México: Panamerican Films.