

IMAGINAR LA SUIZA



EL PAPEL DEL CINE GUATEMALTECO DE FICCIÓN EN
EL IMAGINARIO SOCIAL DEL SIGLO XX (1949-1986)

RECUESTO, ANÁLISIS Y CATÁLOGO COMENTADO VOLUMEN 1 EDGAR BARILLAS

Imaginar la Suiza Tropical

El papel del cine guatemalteco de ficción en el imaginario social del siglo XX (1949–1986).



IMAGINAR LA SUIZA TROPICAL:

El papel del cine guatemalteco de ficción, en el
imaginario social del siglo XX (1949-1986)

VOLUMEN 1

Recuento, análisis
y catálogo comentado

Edgar Barillas

Publicación académica sin fines de lucro. Se permite la reproducción parcial o total del texto, previo aviso por escrito al autor y citando la fuente.

© Edgar Barillas

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela de Historia / Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas (IIHAA)

Revisión: Sergio Valdés Pedroni.

Corrección: Mario E. Castañeda M.

Diseño y diagramación: Karla Rabe.

Guatemala, 2024

En memoria de Alfredo MacKenney.

DEDICATORIA

Dedico esta publicación a la labor invaluable de cineastas, historiadores, periodistas y docentes nacionales y extranjeros, que contribuyen a dibujar este capítulo de la historia de la mirada cinematográfica guatemalteca.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de San Carlos de Guatemala.

A la Escuela de Historia.

A los compañeros y compañeras del Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas.

A la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres”, refugio y archivo.

A mi compañera de vida, Magda Aragón por la paciencia, las correcciones y también por los regaños.

A mis hijos por soportar mis distracciones y momentos de mal humor por estar en la escritura de esta obra.

A Carlos Navarrete y Elsa Hernández Pons, siempre protectores, guías, amigos de andanzas académicas y extracurriculares.

A Sergio Valdés Pedroni, compañero de aventuras fílmicas (con Rolando Duarte y Otto Gaytán), por su dedicada revisión y sus múltiples correcciones y sugerencias.

A Hispano Durón, Eduardo de la Vega Alfaro y Rosario Vidal Bonifaz, quienes conocieron este trabajo en sus inicios, me hicieron comentarios oportunos y dieron estímulos para avanzar en la tarea.

A la Cineteca Nacional de México, en especial a Sofía Arévalo, Subdirectora de Preservación de Acervos y Raúl Miranda, Jefe del Centro de Documentación.

A la Asociación Guatemalteca del Audiovisual y la Cinematografía (Agacine), la Academia Guatemalteca de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y la Red Centroamericana y del Caribe del Patrimonio Fílmico y Audiovisual (RedCCAPFA), por los momentos compartidos en el crecimiento como trabajadores del cine, desde la perspectiva académica.

TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatoria y agradecimientos	
Presentación	08
Palabras liminares	10
CAPÍTULO 1	12
Guatemala como La Suiza tropical (poder e ideología hegemónica)	
Cine, ideología y sociedad.	24
Representaciones e imaginarios sociales.	29
CAPÍTULO 2:	31
Las películas guatemaltecas del cine silente y sus espacios de exhibición	
Un realizador adolescente.	31
Las primeras “vistas” en Guatemala.	36
Un expediente esclarecedor.	48
El cine Las Cien Puertas.	53
Otras salas de cine, antes y después de los terremotos de 1917 - 1918.	56
Espacios de exhibición al aire libre.	64
Pervivencia del cine silente en Guatemala.	67
El cine sonoro y las nuevas salas de exhibición.	69
Juan Ciani y familia: el cine en departamentos del suroccidente y la capital.	77
Las imágenes del cine silente guatemalteco: primero fue la exhibición y luego la producción, entre la timidez y la audacia.	81
Una película del centenario de la Independencia, 15 de septiembre de 1921.	89
Productora Matheu y el Departamento de Cinematografía de la Tipografía Nacional.	93

Primer cortometraje sonoro guatemalteco.	99
Entre las astillas del recuerdo.	102

CAPÍTULO 3 **104**

El cine de ficción durante la década transformadora (1944-1954): la Revolución guatemalteca contra el imperio y sus enemigos internos

El cine mexicano se sindicaliza.	109
Los acentos del melodrama en el cine guatemalteco.	112

LAS PELÍCULAS: catálogo comentado –primera parte–.	115
---	-----

CAPÍTULO 4 **200**

Los años sesenta: nuevos protagonistas en la realización y la producción.

LAS PELÍCULAS: catálogo comentado – segunda parte–.	203
--	-----

CAPÍTULO 5 **296**

Los años de la guerra. Una década que termina en silencio y otra que comienza con luto.

El Nuevo Cine Latinoamericano en Centroamérica: afiliaciones y desentonos.	305
Cine de luchadores.	309
Cine del oeste: los westerns.	315

LAS PELÍCULAS: catálogo comentado – tercera parte–.	320
--	-----

AGUJA DE MAREAR (fijando el rumbo)	444
---	-----

PRESENTACIÓN

Además de un minucioso trabajo de recuento historiográfico de títulos y autores, Imaginar la Suiza Tropical supone un trabajo de catalogación y análisis del lugar social de las películas guatemaltecas entre 1949 y 1986 y de qué manera sus relatos, sus actores y actrices y sus valores morales se inscribieron en el imaginario popular.

Es un trabajo sobre el cine como fenómeno crucial del Siglo XX y sobre innumerables películas concretas de ficción, en tanto representaciones de la realidad o “reinventiones de la vida en la pantalla”, lo cual, como sabemos, supone un proceso complejo cuya comprensión a fondo exige tomar en cuenta el contexto, las características y mediaciones culturales de los públicos, los modelos de producción y exhibición, las influencias, la formación, etcétera.

Evidentemente, un proyecto como este, requería de un autor capaz de trascender el mero registro historiográfico, algo que Barillas cumple a cabalidad, asociando el cine con el poder, la ideología y los acontecimientos relevantes, pero también con la vida cotidiana y la manera de la gente de verse a sí misma

Primero, la Guatemala tropical como visión crítica de conjunto, empezando por su representación en documentos históricos y tarjetas postales que dan cuenta de un paisaje humano dividido por las consabidas jerarquías y prejuicios de clase. Este capítulo ahonda y esclarece de qué manera comenzó a formarse una concepción de la nación, con su mezcla de emblemas e ideales militares, europeos y norteamericanos (que la población indígena observaba desde el fondo de su asombro, su pobreza y su utopía secreta por un mundo mejor). Luego un capítulo que demuestra que las películas del cine silente fueron más numerosas e importantes de lo que se cree y que en

una capital con poco más de 70,00 habitantes, representaban mucho más que un simple entretenimiento y extensión imaginaria de valores y símbolos presentes ya en la fotografía, los espectáculos escénicos, la música y toda la parafernalia de las clases hegemónicas.

Expedientes, fotografías, ilustraciones, artículos de prensa, nombres destacados (además de Mackenney y Asturias), Imaginar la Suiza Tropical configura un tejido de varias capas y le devuelve a la mirada histórica la fuerza de su propio presente. El cine durante la década transformadora (1944 – 19549), las películas de los años 60 y de la guerra interna (que enmudeció las salas en pleno auge del cine sonoro nacional...), hasta la transición democrática de 1986. Barillas se detiene en cosas pequeñas y cosas grandes, en los cineastas y los productores, en los personajes y las influencias foráneas, con el acierto agregado de abrir espacios y delegar el discurso en sus lectores potenciales, que son muchos, porque sus claves trascienden la retórica del sector académico y el cinematográfico o audiovisual.

Investigador, cineasta, gestor, conoce como pocos las reglas que rigen a las ciencias sociales y al cine -no cabe duda- tanto al nivel de la creación como del consumo, con todas sus implicaciones. Pero no permanece anclado a uno u otro campo, a unas u otras premisas teóricas o metodológicas, en busca de un esclarecimiento incontestable. Apartados descriptivos, catálogos con sinópsis, segmentación de secuencias y análisis finales dan cuenta de una propuesta histórica y pedagógica seria, no exenta de ingredientes lúdicos y de giros humorísticos propios del autor, que está presente, a sabiendas de que, como en el cine, es en nosotros donde su discurso terminará de articularse.

Sergio Valdés Pedroni

PALABRAS LIMINARES

Concebir a Guatemala como la *Suiza Tropical* es un artificio equivalente a *La tierra del Nunca Jamás*, *Camelot*, *Arcadia*, *Shangri-la*, *El Dorado* o el *Edén*. Como todo producto del pensamiento hegemónico, enamora tanto a dominados como a dominadores.

En este trabajo, compuesto de dos volúmenes (de los cuales este es el primero, un catálogo comentado de los largometrajes de ficción del siglo XX), se analiza la manera en que el cine guatemalteco, si bien no alcanzó a generar imaginarios colectivos por su producción de carácter vegetativo (de acuerdo con Paranaguá, 2003), constituyó un canal eficaz para consolidar desde el poder la colonización de imaginario nacional y crear una "idea de Guatemala" mediante procedimientos como la *desustancialización*¹ del conflicto social, la reiteración de arquetipos y estereotipos y la invisibilización o negación de la heterogeneidad.

Se examinarán un poco más de treinta largometrajes de ficción, realizados entre 1949 y 1986, por lo general en coproducción con México. En el catálogo se hará una «historia básica», es decir, diacrónica, desde el punto formal, tomando en consideración la especificidad artística del cine y los elementos del lenguaje audiovisual, así como la información recopilada sobre su producción. Se trata de un catálogo de los largometrajes de ficción producidos en Guatemala durante el siglo XX, hasta *El silencio de Neto* (no incluido). Se han excluido unas diez películas rodadas en Guatemala por empresas mexicanas y con escasa participación de equipos técnico y artístico guatemaltecos. En el segundo volumen, el análisis recaerá sobre la manera en que las películas contribuyen a sostener imaginarios sociales y defender discursos o proyectos políticos y, por lo tanto, constituyen una fuente para estudiar a la sociedad en los períodos históricos en que se produjeron y exhibieron.

El capítulo inicial presenta reflexiones en torno al poder y el cine, así como a la construcción de representaciones sociales y un imaginario colonizado. El capítulo 2 alude al del cine silente y examina las dinámicas sociales en torno

¹ Ocultar o despojar la sustancia o razones estructurales del conflicto social: despojo, marginación y pobreza (arteNativas/Guatemala).

al fenómeno cinematográfico en Guatemala en sus orígenes, especialmente en los espacios de exhibición. Inmediatamente se hace un recuento de los primeros productores, basado en fuentes bibliohemerográficas y algunas documentales, pues no se dispone de ninguna película anterior a 1927. Luego, se hace un balance de las producciones de Carlos Matheu y del Departamento de Cinematografía de la Tipografía Nacional, de 1926 a 1950, para finalizar con una referencia al primer corto sonoro guatemalteco.

A partir de ahí, comienza el catálogo de largometrajes guatemaltecos de ficción del siglo XX y los capítulos mantienen una misma estructura. Cada filme analizado puede contener todos o algunos de los elementos siguientes:

- Contextualización histórica.
- Ficha filmográfica.
- Contexto de producción.
- Sinopsis argumental.
- Segmentación.
- Personajes.
- Comentario.
- Ilustraciones.

Así, el capítulo tres examina las formas y la fuerza del cine para construir imaginarios, identidades e ideologías, a partir de cinco largometrajes de ficción producidos durante el periodo de la Revolución guatemalteca (1944-1954): *Cuatro vidas* (1949), *El Sombrerón* (1950), *Caribeña* (1952), *Cuando vuelvas a mí* (1953) y *El Cristo Negro* (1955), que asumieron una inquietante «asepsia» sobre el torbellino social que vivía el país. El capítulo cuatro recorre la producción de los años 60, a partir de guionistas y directores, productores y coproductores, actores, actrices y personal técnico de proyectos de aspiración comercial, en su mayoría calcados del modelo mexicano. El capítulo cinco dibuja el paisaje cinematográfico de los años 70 y una película de los 80.

En suma, *Imaginar la Suiza Tropical* está concebido como aporte a la cultura cinematográfica nacional y regional, que hoy experimenta una etapa alentadora de crecimiento, pero que necesita una revisita siempre pospuesta a su historia.

CAPÍTULO 1

Guatemala como La Suiza tropical (poder e ideología hegemónica)

*El paisaje es maravilloso y en algunos lugares simplemente indescriptible, ya que **todo el país es una auténtica Suiza tropical**, y se podrían pasar semanas recorriendo estas pintorescas carreteras, deteniéndonos en pueblos pintorescos, escalar montañas o visitar cuevas, lagos y otros lugares de interés, que se encuentran en diferentes sectores del país.*

Guatemala, La Suiza Tropical, 1932.

Para los editores de un libro de promoción turística publicado en 1932, Guatemala, que había sido flor y nata de una civilización antigua, provincia de España, porción territorial del Imperio Mexicano y de las Provincias Unidas de Centroamérica, todavía se concebía como la “Suiza Tropical” (Jones, 1932: 149). No fue, por supuesto, la única fantasía que abrumaba a los visitantes y a los pioneros de la moderna profesión de promotores turísticos. Más de medio siglo atrás, la viajera británica Caroline Salvin hablaba de un país bello donde “el sol siempre brilla y la luz de la luna es tan clara que se puede leer la letra más pequeñita con ella”; “hay bellos relámpagos en las noches -dice Caroline-, las luciérnagas parecen chispas salidas de una chimenea, bandadas de pericos pasan gritando por las tardes, cuando regresan rápidamente a sus nidos” (Salvin, 2000: 120) En Guatemala, Caroline había encontrado la Arcadia:

¡Qué magníficos panoramas! Los que estaban enfrente, el sol los teñía con los matices más delicados y les servían de primer plano el salvaje bosque de pinos y las planicies desnudas, donde yacían diseminados pedazos de rocas, piedras y árboles caídos. Estas planicies estaban cubiertas de rebaños de pequeñas ovejas blancas y negras y diminutos corderos que parecían que hubieran salido de una caja de juguetes. Varios de los niños pastores tocaban flautines y la nota llena del cuerno de vaca anunciaba una manada de reses. Era como una bella Arcadia sin pastoras (Salvin, 2000: 272).



Ilustración 1. Área de conservación Papejau; Chiantla, Huehuetenango. Fotografía: Edgar Barillas.

Naturaleza salvaje y desnuda... Desde la expansión colonialista del siglo XV, además de monstruosos dragones y exóticos unicornios que daban encanto a los mapas, la iconografía europea representaba al Nuevo Mundo con alegorías de mujeres desnudas (apenas cubiertas púdicamente con dudosos taparrabos de plumas, armadas con flechas, arco y carcaj), en medio de una naturaleza tan fecunda como salvaje. Las ilustraciones instruían más que los escritos, aunque se basaban en deformadas crónicas de conquista y colonización. Una de las primeras representaciones simbólicas de América fue del pintor flamenco Theodor Galle por la década de 1570, en la cual ya se incluyen las alegorías que darán lugar a concepciones reiterativas (Pinyol, 2016). Paulatinamente, pues, se fue formando y consolidando un imaginario iconográfico y literario que, de mutación en mutación, alcanzó la época de la reproductibilidad mecánica del arte (Benjamin, 2017) y la cultura de masas, es decir, al siglo XX ¡y al cine! Era y es un relato sustentado en la pretendida autoridad de sus emisores y en la credulidad de sus receptores, dice Enrique Florescano. Este historiador mexicano alude a un canon histórico que amalgama la forma con el fondo, en un conjunto ejemplar que evolucionó desde los relatos de los pueblos sobre el origen del cosmos y los seres humanos, a la interpretación cristiana de la historia en la Colonia; y a partir de la Independencia, a la tarea de edificar el Estado-nación y, por ende, la identidad nacional. Florescano afirma que ese canon histórico (más adelante se hablará de representaciones e imaginarios sociales) es como un cofre precioso que contiene la sustancia que infunde vida a la nación y los resortes que la impulsan hacia el futuro. Se presenta con colores atractivos y difunde un mensaje claro, breve, eficaz; es la síntesis original de la totalidad de un momento de la historia (Florescano, 2002: 16 y 425). Ese discurso breve, conciso, llegaría a los guiones cinematográficos, a los rodajes, a las posproducciones y a las salas de exhibición. Como síntesis de las mentalidades de una época, se reflejaría en las películas de las cuales, a su vez, reforzarían el pensamiento hegemónico imperante. Con el paso del tiempo, el canon se fue haciendo más complejo, sin perder su poder de persuasión; además de paisajes pintorescos y gente bonachona y hospitalaria, se pasaría a matices más sutiles o violentos hasta incorporar “grandes palabras” (Grijelmo, 2000) como Dios, patria, libertad, hogar, familia... y sus enemigos.

El relato de las sociedades originarias perdió su preponderancia con la invasión europea (no son pocos los textos que inician la historia de la actual Guatemala con la venida de los europeos, pues los tiempos anteriores eran considerados como «prehistoria»). Todo se volvió una interpretación eurocéntrica sobre los «pueblos

primitivos» y transcurrió mucho tiempo para que se revalorizara el pasado y la cultura de los pueblos originarios. La versión del buen salvaje americano y el idílico paisaje viene desde las primeras impresiones de Colón, debidamente explicadas a sus majestades los reyes de Castilla y Aragón, en las que “las tierras son en tanta cantidad buenas y fértiles... que no hay persona que lo sepa decir y nadie lo puede creer si no lo viese”. Y respecto a los pobladores de La Española, informaba que estaban desnudos, no tenían armas y ningún conocimiento de estas (las tomaban por la hoja y se herían), pero eran buenos para que se les mandara, hacerlos trabajar, sembrar y todo lo que fuera menester, para lo cual había que enseñarles a usar vestidos y adquirir costumbres europeas (De las Casas, 1992: 56). ¿Alguna similitud con las justificaciones de la inmigración belga, alemana y otras a Guatemala, en los siglos XIX y XX?

El profesor Miguel Rojas-Mix, erudito en el imaginario visual sobre América, destaca que, si bien se atribuye a los conquistadores la avidez por el oro, el poder y la posesión de caballos (porque significaba hidalguía y no seguir siendo criadores de cerdos), también buscaban construir un hogar «de leche y miel», lejos de aquellas «apetencias prosaicas». Cita a Pedro de Valdivia, quien escribe al Rey de España: “Señor, hemos venido para perpetuarnos” ... Y agrega Rojas-Mix que “el Nuevo Mundo transformaba la quimera del paraíso en un sueño posible de cumplir” (Rojas-Mix, s f). Así, Guatemala se convirtió en uno de esos lugares en donde era posible construir el hogar añorado.



Ilustración 2. Fragmento de Real Cédula sobre Santiago de Guatemala. Museo Nacional de Historia.

Con la Independencia, la visión idílica del país no solo continuó, sino que se reafirmó, llegando a los más encendidos elogios que apuntaban a la construcción del sentimiento nacional. Los viajeros venidos de los países industrializados del Atlántico norte, entusiasmaban a los nacionales con sus descripciones lisonjeras. Los editores del libro promocional *Guatemala, la Suiza Tropical* y Caroline Salvin no fueron los únicos que, desde la perspectiva de visitantes extranjeros, hallaron en la gente y el suelo guatemaltecos vergeles suculentos, trabajadores tesoneros y un clima envidiable. Otro viajero británico, Henry Dunn, que llegó a Guatemala poco después de la Independencia, encontró que podía decirse, literalmente y fuera de toda exageración, “que este país goza de una perpetua primavera” (Dunn, 1960: 97). Por la misma época, Jacobo Haefkens, cónsul de Holanda para Centroamérica, señalaba que, de todo el continente, ninguna posesión española era tan desconocida como el “Virreino de Guatemala”. Sin embargo, para el diplomático, no había otro territorio digno de renombre por su situación geográfica afortunada, la fertilidad de su tierra, sus ríos abundantes, su diversidad de climas y puertos en ambos mares, lo cual lo hace susceptible de un desarrollo más rápido que otros países (Haefkens, 1991: 113).

Los intelectuales, artistas, periodistas, historiadores, geógrafos y etnógrafos guatemaltecos o residentes en el país, recogieron la cosecha de las crónicas de viaje y las engalanaron con ornamentaciones, a cuáles más coloridas. La *Guía del Inmigrante en la República de Guatemala*, de 1896, en plena época modernizante de la Reforma liberal, procuraba dar la mejor imagen del país para inversionistas, colonos y turistas potenciales:

[...]y si además de lo útil, la imaginación solicita lo gracioso y lo bello, puede espaciarse en cuadros paradisiacos en las florestas eternamente verdes, en los bosques cargados de frutas silvestres y animados por aves cantoras y por pájaros de todos los colores y de todas las especies tropicales. Filas de volcanes, como gigantes que velaran la seguridad del país y contuviesen al Océano sin límites; ríos siempre sombreados por los árboles de la ribera; cielo clarísimo y sonriente que indemniza de las sombras y de las nubes donde se condensara la benéfica lluvia (Méndez, 1895: 212).



Ilustración 5. Lago de Atitlán y los volcanes Atitlán, Tolimán y San Pedro. Fotografía: Edgar Barillas.

El texto insiste en la idea de eterna primavera:

El aspecto físico del país es bellísimo; altas planicies y majestuosas montañas, donde se alcanzan elevadas cimas; frescos y deliciosos valles regados por ríos caudalosos y embalsamados con el perfume de silvestres flores, que hacen que este país goce de una primavera perpetua (Méndez, 1895: 197).



Ilustración 6. Flor de una planta suculenta. Fotografía: Edgar Barillas.

Las apreciaciones de la Guía del Inmigrante sobre la población y sus condiciones de vida (casi siempre tendenciosas para destacar los aspectos positivos) son abundantes:

En lo social, no existe el cuadro penoso y asolador de la miseria: la mendicidad apenas se conoce y no hay obstáculo para crecer atravesando desde cualquier posición todas las capas sociales, si se lleva el bagaje de la buena fe, del deseo honrado y del trabajo perseverante. Ni el camino, ni la encrucijada son un peligro; ni las revoluciones toman los caracteres sombríos de los odios de clase y de fortuna, ni las leyes imponen dique á las ideas, ni freno, ni coacción alguna á la conciencia. El temperamento divagador y holgazán no prosperará [...]. (Méndez, 1895: 212).



Ilustración 7. Guía turística. Archivo propio.

A inicios de la administración de Jorge Ubico (1931-1944), el Comité Nacional de Turismo publicó una guía bilingüe, editada por E. Maya Alzamora, con dedicatoria al «excelentísimo general de división» presidente de la república, uno más de los reiterados pedestales de culto a la personalidad del gobernante, deporte oficial en los países latinoamericanos oligárquicos. La guía era un llamado a hombres de negocios y turistas extranjeros para visitar Guatemala “tierra de primavera perpetua, de sensaciones exóticas y románticas tradiciones”. Los empresarios «encontrarán ancho campo productivo y virgen», y los turistas gozarán de paisajes como no los imaginaron poetas y pintores. Se les invita a conocer la Antigua, capital de Centroamérica “cuando Nueva York era todavía sólo una aldea y Chicago no existía”; así también a explorar las ruinas mayas de Quiriguá, Tekal (sic) y Chaculá. La descripción de los poblados indígenas es de un racismo rampante y presenta una folklorización del indígena que sigue vigente hasta la actualidad: “Visite las pintorescas aldeas indígenas, con sus moradores luciendo trajes autóctonos de vivos colores... quienes venden vasijas de barro como las moldeaban sus antepasados mayas, telas de algodón, lana y seda fabricadas en sus telares primitivos...”. Termina la introducción con una invitación patética: “Turistas, príncipes del comercio, venid a Guatemala, y quedareis encantados de esta Tierra de Sol, de flores tropicales de sutil perfume y de sus habitantes que os ofrecerán una hospitalidad franca y sincera” (Alzamora, 1931).



Ilustración 8. Guía turística. Fotografías de paisajes guatemaltecos. Archivo propio.

Hacia la tercera década del siglo XX, la concepción de la nación se había consolidado y presidía toda interpretación sobre el pasado, el presente y el futuro del país. El general de brigada José Víctor Mejía (llegaría a general de división, además de piloto aéreo y geógrafo), en su *Geografía de la República de Guatemala* presenta sin ambages la importancia de la identidad nacional en torno al concepto de patria. Para Mejía, el conocimiento de la geografía llevaría a reafirmar el concepto de la nacionalidad, pues la idea de patria en su concepción amplia y compleja (raza, idioma, religión, leyes, gobierno, intereses, recuerdos gloriosos, peligros actuales, inquietudes, esperanzas y ambiciones), reúne los “lazos que sujetan esos grandes haces o agrupaciones de hombres que llamamos pueblos, y tales las causas que hacen vivir colectivamente a los ciudadanos de un mismo país y vibrar sus corazones al unísono” (Mejía, 1927: 6). Llama la atención que el general no hable solo de elementos que se consideraban «positivos» (idioma, religión, recuerdos) sino también de algunos «negativos» (peligros, inquietudes), o sea, unen a la nación tanto las certezas como los temores. Por otra parte, ese “vibrar unísono de corazones” tiene su cara oculta como la luna: las diferencias étnicas se interpretan como desigualdades, de ahí que mientras los pueblos indígenas permanecen al margen de la civilización, la otra parte de población presenta rasgos de superioridad, como lo expresa Mejía; a veces pequeñas frases

encierran todo un discurso que campea en las mentalidades como un glifo en la más dura piedra: “La mezcla de la raza española y la raza indígena produjo un elemento étnico dotado de relevantes condiciones morales e intelectuales... para constituir un pueblo vigoroso y apto para el trabajo”. En cambio, cuando se refiere a los pueblos originarios, no solo insinúa sino vocifera que “la homogeneidad de la raza no se ha verificado debido a que predomina todavía el aborígen...” (Mejía, 1927: 271–272). Todos los prejuicios sobre los pueblos originarios resumidos en breves palabras: el país no se desarrolla por la pesada carga que supone la existencia de una mayoría de población alejada del progreso, ni hay integración social que homogenice las etnicidades para alcanzar una «raza cósmica» (idea del indigenismo predominante durante décadas que, conste, aún no cesa).

Otro autor ayuda a completar las representaciones e imaginarios sociales imperantes a inicios de la segunda mitad del siglo XX. José del Valle Matheu, ministro de Educación en la administración de Carlos Castillo Armas, con visión anticomunista eufórica por el triunfo de la Contrarrevolución de 1954 y como si fuera una cartografía cinematográfica, esboza (sin proponérselo, claro) los temas que atraían -y atraerían- a cineastas extranjeros y nacionales, con el agregado de la cosificación de los pueblos indígenas (el «indio» como parte del paisaje): “Nuestra Patria tiene lugares de singular belleza: sus prehistóricas ruinas mayas, sus indígenas pintorescos, sus lagos, volcanes, cataratas, grutas y paisajes paradisíacos, magnetizan al observador” (Del Valle, 1956: 21). Su publicación es parte de una serie que la Secretaría de Divulgación, Cultura y Turismo produjo entre 1954 y 1957, es decir, durante la administración de Carlos Castillo Armas. No obstante, su propósito fue exponer datos sobre las condiciones de vida, los lugares turísticos y necesidades de los municipios del país, para lo cual, por orden del Ministerio de Gobernación, envió un cuestionario a las autoridades municipales. En las primeras páginas, aparece un mensaje, a modo de advertencia inequívoca para el “enemigo interno”, formado por comunistas y filocomunistas. Del Valle Matheu afirma que los “grandes” comunistas fueron arrasados, se asilaron en embajadas o desaparecieron luego del triunfo de la Liberación. Pero los “de tamaño menor” que se ocultaron bajo la superficie luego de la poda que “dejó limpio el campo”, comenzaron a resurgir con espíritu subversivo y a establecer contactos para coordinar planes de agitación, siguiendo consignas del exterior (Del Valle, 1956: 12). Cuando el ministro se pregunta ¿qué es Guatemala? responde: “Guatemala es hoy una democracia liberada del comunismo” (Del Valle, 1956: 21).

Completar el discurso dominante del siglo XX requiere no ignorar el papel de la religión, cuyas disputas con el poder -a veces a tambor batiente, a veces con sordina- estuvieron presentes desde la Reforma liberal. El general José Víctor Mejía, citado previamente, dedica unas pocas líneas a la situación de la religión en Guatemala hacia 1927, en las que se percibe un mar de fondo. Dice el militar geógrafo que la religión predominante es la católica y que hay libertad de cultos, garantizada por la constitución... siempre que ejercite en el interior de los templos. Aquí se plantea uno de los conflictos entre el Estado liberal y la iglesia (las limitaciones a la celebración de los ritos) y también se infiere que ya existe una separación entre Iglesia y Estado. Pero existe en la ley una advertencia aún más drástica: según Mejía “ese libre ejercicio no puede extenderse hasta ejecutar actos subversivos o prácticas incompatibles con la paz y el orden público, ni da derecho para oponerse al cumplimiento de las obligaciones civiles y políticas”; estas son palabras mayores, pues se está acusando sin miramientos a una institución tradicionalmente enraizada en la población guatemalteca y explica la tirantez de las relaciones entre el poder político y el poder religioso. Otros momentos de clímax en esa tensa circunstancia son las expulsiones de los arzobispos Bernardo Piñol y Aycinena en 1871 y de Luis Javier Muñoz y Capurón en 1922. El general Mejía completa el panorama afirmando que en el “elemento extranjero” se encuentran muchos protestantes y judíos y expresa un juicio tendencioso sobre la religiosidad indígena, señalándola como idólatra y pagana, que desaparecerá por el “movimiento civilizador que se opera en toda la República” (Mejía, 1927: 280).

Como se ve, se ha pasado de un imaginario de aguas mansas y lugares bucólicos a un paisaje con olas encrespadas que no invitan precisamente al regocijo y la tranquilidad. Las interpretaciones cinematográficas guatemaltecas a estas pautas del llamado canon nacional (que aquí se rastrearán como representaciones e imaginarios sociales), se verán inmersas en ese discurso hegemónico. Este modelo servirá para contrastarlo con largometrajes guatemaltecos de ficción del siglo XX y sus grandes vacíos, como son las diferencias étnicas, el papel de las mujeres, los mitos nacionales, el ocultamiento del conflicto social, entre otros, que ayudarán a interrogar y analizar las películas. Por ello se hace necesario un acercamiento al cine y su estudio.



Ilustración 9. Mapa pictórico. Lito B. Zadik & Co. Aproximadamente 1934. Archivo propio.

Cine, ideología y sociedad

Al examinar la evolución histórica de teorías del cine en relación con la sociedad, el profesor español Vicente Sánchez-Biosca rescata el aporte de Noël Burch quien, desde una perspectiva marxista y bajo influencia del feminismo y la crítica cultural angloamericana, propone el concepto de “Modo de Representación”, que subraya la dimensión histórica del estudio del cine. Para el profesor español, las dos más significativas aportaciones de Burch son: en primer lugar, “el estudio formal y la función ideológica del conjunto de espectáculos y modos de representación en distintos países”, antes de la presentación pública del cinematógrafo; en segundo lugar, el paso de lo que Burch llamó “Modo de Representación Primitivo” al “Modo de Representación Institucional” para luego pasar a su deconstrucción por el cine europeo en los años sesenta del siglo XX. Sánchez-Biosca cita a Burch en un párrafo que resume sus intenciones:

Este libro pretende ser, ante todo, la crítica de los discursos teóricos e históricos que tendían a naturalizar el sistema de representación «hollywoodense» que, sobre todo, parecía haber servido para desinformar y adormecer a las masas populares. La primera meta de este libro era, por tanto, construir las bases históricas para prácticas contestatarias (Sánchez-Biosca, 1998: 109-111).

Luego, Sánchez-Biosca expone la reacción neoformalista de autores como Kristin Thompson, David Bordwell y Janet Staiger que rechazan los planteamientos de Burch por carecer de verificación y validación, mientras ellos se basan en documentación de archivos y bibliotecas. Para el investigador español, esta no es un retorno al empirismo ni un rechazo al planteamiento teórico, sino una reflexión que se quiere más científica al ser validada por la observación y la experimentación (Bordwell propone, por ejemplo, una distinción entre tres estilos estilísticos de creciente generalidad: procedimientos, sistemas –lógica narrativa, tiempo y espacio- y relaciones de sistemas). Thompson, Bordwell y Staiger plantean una historia en continuidad, lo que es reprochado por Rick Altman, que contrapone más bien las inestabilidades, incertidumbres y cambios ocurridos, por ejemplo, con el paso del cine silente al sonoro (Sánchez-Biosca, 1998, pp. 112-113); en otras palabras: estudiar el desarrollo del cine, no como una secuencia de eventos sino como el estudio de las discontinuidades.

Sánchez-Biosca resume la situación de la historiografía fílmica de finales del siglo XX, en los siguientes puntos:

- La aportación del marxismo, que supuso al problematizar los problemas empíricos, tanto de la puesta en escena como de las transformaciones trascendentales. La entrada de la teoría en la historia en los años sesenta “fue determinante para comprender el panorama posterior y corrió parejo al triunfo de los análisis textuales y formales rigurosos”.
- La oposición entre teóricos e historiadores se ha tornado más difusa. Por una parte, los semiólogos ha pasado de las premisas más estáticas (sistemas de códigos) a una dimensión diacrónica y cambiante de los rasgos formales; mientras que muchos historiadores se han visto obligados a pensar su método y justificarlo. Los criterios empíricos de periodización, el papel del cambio, elección de fuentes, análisis de películas, variantes de textos, fijación textual, etc. “ya no pueden ser desatendidas cuando se alberga algún propósito de conjunto”.

De esta manera, asegura el profesor español, corrientes de pensamiento como el feminismo, los estudios culturales, la antropología histórica, la semiótica y los estudios deconstructivistas, han influido en la historiografía sobre el cine, provocando el nacimiento de una generación de historiadores atenta a estos aportes.

La historiadora de cine, profesora Rosario Vidal Bonifaz, al analizar el cine mexicano como industria cultural, asume la sociología del cine como método de análisis (Vidal Bonifaz, 2011, pp. 31-50). Vidal Bonifaz hace un recuento de los teóricos que han abordado la industria del cine desde la sociología, desde las décadas de 1930 y 1940. Para ese entonces, dice Vidal, el cine había demostrado en todo el mundo su “enorme potencial para imponer modas, modificar costumbres, reinterpretar mitos, prototipos y estereotipos, explotar gustos eróticos, generar nuevas formas de fanatismo e idolatría a través del Star System o fomentar intensas polémicas”. La autora dedica un capítulo a los orígenes y acercamiento a la sociología del cine, en donde no pueden faltar corrientes como el positivismo, el neopositivismo o el marxismo y nombres como Althusser, Kracauer, Morin, Sorlin, para hablar de los «fundadores», hasta teóricos más recientes como Gubern, Burton, Casetti, Rojas, Vidal Pelaz y Rueda; estos, desde distintos países y puntos de vista, han contribuido a “una ruptura de los modelos clásicos del análisis sociológico con respecto al cine, ahora considerado, al menos desde un enfoque cada vez más sólido, como un «microcosmos social» ya no solo influido por una estructura social, de por sí compleja, sino que también influye en esta de maneras muy diversas, tantas como la cantidad y el tipo de públicos y culturas que puedan concebirse y desarrollarse en el mundo de hoy” (Vidal Bonifaz, 2011, pp. 31-50).

Aunque el estudio de Vidal Bonifaz se centra en la investigación histórica, documental y sociológica de las industrias culturales y de la industria cinematográfica mexicana en particular, su análisis aporta no solo datos sino también interpretaciones que guiarán el análisis de la trascendencia de los largometrajes guatemaltecos del siglo XX. Y aquí se impone una acotación importante: así como el cine mexicano ha ejercido una influencia enorme en el cine guatemalteco, no solo en la producción, distribución y exhibición (lo que involucra a los públicos) y formación de trabajadores del cine (cineastas, equipos técnicos, intérpretes, etc.), también lo ha hecho en cuanto a la investigación histórica del cine, al brindar modelos de análisis, temáticas y datos empíricos. Esto, por supuesto, no excluye otras fuentes donde la historiografía del cine guatemalteco ha abrevado, tanto del ámbito latinoamericano, como estadounidense y europeo, con especial presencia de trabajos de investigadores españoles. Pero regresando a Vidal Bonifaz, a propósito de la industria fílmica de México en las modalidades y regímenes emanados de la Revolución liberal entre 1910 y 1917 (ideas para reflexionar respecto al contexto guatemalteco), afirma lo siguiente:

La clave del proyecto está dada en tanto se busca explicar los patrones de sociabilidad y civismo que las élites políticas impulsaron a través del cine y de las relaciones de control social pretendidos desde el Estado nacional, control que no era una dominación externa del ciudadano, sino de la interiorización de lo que debía ser la sociedad en la conciencia colectiva de los diferentes niveles socioeconómicos de México. La pretensión del Estado y sus élites por socializar el deber ser de lo ciudadano –según lo concibieron– dio origen a una nueva élite enlazada a la cultura, cuya premisa fundamental estaba en crear un imaginario de México que ligara todo lo mexicano bajo un mismo patrón de identidad. Dicha élite, por supuesto tuvo un rol importante en el escenario económico y en la construcción del capital cultural de este país. (Vidal Bonifaz, 2011, p. 23).

Aquí surgen diferencias entre México y Guatemala en los mecanismos de construcción de un imaginario colectivo. Mientras que en la nación del norte, la legitimidad política y el establecimiento de un capital social donde los ciudadanos reconocieran su obligación y desarrollaran su voluntad de aportarle a la nación sin recurrir a coerción institucional, el gobierno federal acudió a la educación y el cine (Vidal Bonifaz, 2011, p. 28), en Guatemala imperó la imposición violenta de la autoridad y sus símbolos, mediante el trabajo forzado, la militarización de los trabajadores rurales, el ejercicio vertical del poder por jefes políticos y empresarios y la educación como vía de violencia simbólica. La escuela y el cine (al principio con noticieros producidos por el Estado, que se exhibían en parques o en cuarteles y ocasionalmente en salas de cine) solo reforzaban la violencia inherente del sistema. Los liberales guatemaltecos abandonaron la idea de construir una nación homogénea sobre la base de ciudadanos uniformizados y dóciles, dejaron de lado a la mayoría de población indígena y se concentraron en obreros y artesanos ladinos, más fáciles de integrar, educar y civilizar, como explica Marta Casús, citando a Gregorio López Bernal (Casús, 2016, p. 37). Esta idea es fundamental para los nuestros dos volúmenes, por cuanto el imaginario hegemónico que se estudiará en las películas corresponde en gran medida a ese rasgo de la sociedad guatemalteca.

Ahora bien, analizar el papel del cine en la construcción del imaginario dominante requiere reconocer las características del Modo de Representación Institucional o «modo hollywoodense», pues estas ejercen influencias en el cine mexicano que se trasladarán al guatemalteco. Juan Pablo Silva Escobar, de la Universidad de Chile, señala que el cine clásico de Hollywood se desarrolló en el contexto del llamado cine realista, “un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje y usos de cámara y de sonido que persiguen aparentar una continuidad espacial y temporal”. Para ello se valen de protocolos bien diseñados, como la presentación

de planos (general, medio y primer plano), dispositivos convencionales para indicar el paso del tiempo (transiciones), técnicas de montaje para suavizar la transición entre dos planos, distintos tipos de *raccord* (continuidad de posición, dirección, de movimiento), insertos y dispositivos que surgen de la subjetividad (Silva Escobar, 2011, pp. 16-17). En fin, el cine de América Latina aprende de Hollywood el lenguaje cinematográfico (elementos profílmicos, códigos visuales, sonoros y de montaje), la técnica narrativa y la cultura del *Star System*. Silva Escobar cita a Carlos Monsivais, renombrado crítico de la cultura y el cine mexicano, cuando afirma que “se reproducen en lo posible los estereotipos y los arquetipos de Norteamérica, se implanta con celo devocional el final feliz (que incluye tragedias), se confía en los géneros fílmicos como si fueran árboles genealógicos de la humanidad”. (Silva Escobar, 2011, p. 17).

De acuerdo con Silva Escobar, el cine mexicano de la *época de oro* cumplió una doble función:

- a) Presentar los estereotipos con los que el público podía identificarse; y
- b) Ser guía de comportamiento, lenguaje, costumbres, prácticas culturales (relaciones de parentesco, maternidad, adulterio, trato varonil, belleza como feminidad, pobreza llevada con honradez, riqueza como desgracia (Silva Escobar, 2011, p. 21).

El investigador expresa algo que puede tomarse como máxima: “la práctica cinematográfica es tanto más un instrumento de poder y acción que de comunicación” (Silva Escobar, 2011, p. 26). Para Silva Escobar, se cancela la diversidad cultural y de la vasta diversidad solo se representan por medio de estereotipos. Estos estereotipos nacionales pretenden sintetizar “lo típicamente mexicano”. Ignorar la diversidad lleva a la aplicación de estereotipos excesivos: “el charro bravucón, bebedor, galante, violento, viril; la china poblana, sumisa, enamoradiza, guapa y obediente”. Estos estereotipos reducen la diversidad a una dimensión entendible y gobernable (Silva Escobar, 2011, p. 24).

En otras, palabras, se inventa el país. Se forma un discurso que articula, mediante negación u ocultamiento, una multiculturalidad desgarrada y erosionada. Esto lleva a la naturalización de lo social, lo cultural, lo histórico, por lo que se puede hablar de una cinematografía orgánica a la hegemonía, porque contribuye “a la instalación de todo un sistema de valores, actitudes, creencias, moralidad, etc. que de una manera u otra permiten sostener el orden establecido y los intereses de la clase dominante” (Silva Escobar, 2011, p. 28).

Representaciones e imaginarios sociales

Rito Alberto Torres, subdirector Técnico de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano hasta 2024, señala que si bien las primeras películas de los Lumiere (Salida de los obreros de una fábrica y La llegada del tren), en principio fueron concebidas como “capturas de la realidad”, luego se constató que eran puestas en escena, debidamente planeadas al momento del registro. Se puede deducir entonces –dice Rito Alberto–, que aquellos pioneros del cine sabían claramente que el cine es la construcción de una representación social (Torres, 2022). Manuel Baeza, sociólogo, citado por investigadores de la Universidad de Concepción, Chile, define los imaginarios como: “Múltiples y variadas construcciones mentales (ideaciones) socialmente compartidas de significancia práctica del mundo, en sentido amplio, destinadas al otorgamiento de sentido existencial”. Al ser respuestas colectivas frente a los enigmas que plantea la vida, dice Baeza, los imaginarios funcionan como “homologadores de todas las formas de pensar, una suerte de matriz común” (Segovia Lacoste, Basulto Gallegos, & Zambrano Uribe, 2018, p. 83). Según estos autores, se puede hablar de imaginarios dominantes e imaginarios dominados. El primero se refiere a los imaginarios que han triunfado provisoriamente en el terreno simbólico, mientras que el segundo corresponde a los que han perdido, provisionalmente, la lucha simbólica en el terreno de lo social (Segovia Lacoste, Basulto Gallegos, & Zambrano Uribe, 2018, p. 83).

Dicho esto, ¿cuál es la diferencia entre representaciones e imaginarios sociales? Lo primero a señalar es que, por la banalización, ambos conceptos tienden a usarse como sinónimos. Tampoco ayuda la compartimentación de las ciencias sociales y humanas, como ocurre con la psicología social y la sociología. Los autores referidos llegan a la conclusión que los imaginarios se encuentran en un plano de significación fundante, son la base sobre la que se construye e instituye permanentemente la sociedad, mientras las representaciones están destinadas a la percepción de algo, están en un plano de significación aparente. Los imaginarios se materializan en las instituciones y en las leyes; ejemplos de esto serían espíritus, dioses, polis, ciudadano, nación, Estado, partido, mercancía, dinero, capital, tabú, pecado, etc., (Castoriadis, citado por Segovia, Basulto y Zambrano). Las representaciones serían entonces la punta del iceberg de algo que no podemos ver sin un ejercicio reflexivo-hermenéutico profundo de las bases de la sociedad (o sea, la búsqueda de los imaginarios). Las representaciones se construyen a partir de la imagen y no de lo imaginario (Segovia Lacoste, Basulto Gallegos, & Zambrano Uribe, 2018, p. 85).

Expuesto lo anterior, conviene acercarse a la manera en que se abordará el análisis de las producciones guatemaltecas de ficción del siglo pasado. Al presentar una fotografía de Jimmy Hare de soldados maderistas durante la Revolución mexicana cuya imagen duplica el reflejo en el agua, Miguel Ángel Berumen recurre a una metáfora para reflexionar en torno a la fotografía, los sujetos, los fotógrafos y quienes observan o estudian las fotos. Las tropas mexicanas se encuentran a la orilla del río Bravo, del lado mexicano de la frontera con Estados Unidos y el reflejo –dice Berumen– parece acercar la figura de los mexicanos al otro lado de la frontera. Los soldados parecen encontrarse en un estudio fotográfico, mientras el fotógrafo, la cámara y el laboratorio en Estados Unidos; los divide una línea, el río, pero también el fuera de campo (Berumen alude a lo que no aparece en la fotografía) y se pregunta: “¿Dónde está realmente la fotografía? ¿En la cámara de Hare o al otro lado de la frontera?” Y aquí viene la reflexión: ¿no hay acaso entre nosotros mismos y las fotografías desconocidas otro río?, ¿no es el autor de las imágenes un extranjero frente a nuestra experiencia y nosotros también somos observadores que miramos desde otra frontera? “Detrás del fotógrafo, del río, de la línea, en el fuera de campo, cientos de observadores se han dado cita para atestiguar el suceso fotográfico. Nosotros estamos entre ellos: somos parte de esa legión de espectadores que se congrega frente a las fotografías” (Berumen, 2009: 20).

De ahí que, para construir nuevos conocimientos a partir del material fílmico, no se pueden observar las representaciones sociales que contienen las imágenes (fijas o en movimiento) y asumirlas (consumirlas) sin interrogarlas. Es necesario construirlas como documentos (Roca; Morales; Hernández; Green, 2014: 127–137). Las preguntas que hagamos sobre los largometrajes guatemaltecos de ficción del siglo XX –aplicando lo apuntado por Miguel Ángel Berumen– tendrán que someterse a una triple mirada: 1) De las propias imágenes; 2) De la cámara (camarógrafo, director de fotografía, realizador, e incluso, yendo más lejos, el guionista); 3) Del observador, incluido el investigador, quien auscultará más allá de lo evidente. Identificar las representaciones sociales en las películas guatemaltecas del siglo XX y pasar al examen de los imaginarios, es tarea por realizar y eso es lo que se propone en estos dos volúmenes de *Imaginar la Suiza tropical*.

CAPÍTULO 2

Las películas guatemaltecas del cine silente y sus espacios de exhibición

Si el cine guatemalteco es, en general, prácticamente desconocido, mucho más lo es el cine silente. “Sin embargo, se mueve”, dijo Galileo el sabio, y se podría parafrasear: “Sin embargo, el cine nacional existe”. En efecto, una investigación seria sobre los orígenes y desarrollo de la producción cinematográfica en Guatemala indica que hay más de lo que aparece a simple vista. No es que descubra un Hollywood oculto, pero tampoco la desolación o el vacío, como se ha creído. Reconstruir el tejido de las familias artísticas, buscar la huella de los espacios de exhibición cinematográfica de las viejas películas, encontrar los recuerdos que se niegan a disolverse en la nada, desempolvar viejas fotografías, hurgar entre las páginas amarillas de los diarios nos ayudarán a rejuvenecer los recuerdos y traer al presente aquellos avatares y hasta rescatar unos cuantos metros de alguna película olvidada. Pero lo más importante será descubrir lo que los cineastas pensaban de su país, cómo tomaban las ideas comunes y las convertían en imágenes. Es posible que entre las astillas que broten de los recuerdos haya algo del cine y de la Guatemala que buscamos.

Un realizador adolescente

Alfredo Mackenney no se acuerda del nombre de aquella película que hizo en su adolescencia, pero para más señas, era policiaca. Precisamente de aquel género que popularizaran películas como *The public enemy*, de William Wellman, pero que llegarían a su máxima expresión con filmes como *Little Caesar* de Mervyn Le Roy y, sobre todo, con *Scarface* de Howard Hawks en 1931, películas que delinearon los rasgos de los filmes gansteriles (Sadoul, 2015: 222).



Ilustración 10. Cartel de *Little Caesar*, 1931, con la cual Warner Bros. convirtió a Edward G. Robinson en prototipo del gánster y consiguió involucrarse en películas de crímenes, pero socialmente comprometidas (Dacre, 2021: 35).

SEGMENTO DE LA PELÍCULA POLICÍACA DE MACKENNEY

La acción de la película transcurre en Quetzaltenango, segunda gran ciudad del país, conocida como Xelajú, en donde vivió su niñez y adolescencia. La trama se inicia así:



Intertítulo

Una serie de asaltos azota la ciudad de Xelajú.
La policía está desorientada.

Imagen

Exterior del Banco de Occidente en Quetzaltenango
(Salen los ladrones a toda carrera, asesinando a su paso
al policía que prestaba vigilancia en la puerta).

Intertítulo

Guardia civil

Imagen

Persecución en automóviles.
La policía trata de capturar a los delincuentes...

Este es uno de los cuatro filmes iniciales de Mackenney, cuando apenas alcanzaba la juventud (Mackenney, Alfredo; comunicación personal, julio 1998). Era su tercer ensayo cinematográfico y el primero en color. En una pelea, uno de los asaltantes bota un papel sin advertirlo. En él hay una dirección que resulta ser de la novia del transgresor. La policía interroga a la muchacha y esta confiesa los detalles del próximo asalto. Poco a poco, la autoridad va capturando a todos los ladrones, hasta que finalmente, todos son puestos a buen recaudo. La película pues, termina con el esperado triunfo de la ley sobre los malhechores, tal era el final moralizador según el canon hollywoodense.

No se necesita ser especialista en apreciación cinematográfica para identificar que estamos en presencia de una película muda; los intertítulos nos dan la pista. Sin embargo, hay detalles que llaman la atención y no podemos dejar de lado. Se trata de un filme silente, del género policiaco y la película es a color. Esto, a simple vista, es confuso. Hay que acudir a los detalles. Consideremos primero que la puerta de entrada al espectáculo sonoro se abrió en 1927 (generalmente se atribuye a *El cantante de jazz*, Alan Crosland) con lo cual, a partir de entonces, la época muda comienza

a desaparecer, al menos en los principales centros de producción cinematográfica estadounidense y europeos y prácticamente en las salas de exhibición de todo el mundo. Las películas policíacas nacieron en 1931, cuando ya el cine sonoro tenía carta de identidad (aunque sería más preciso decir que renacieron y tuvieron un auge incontenible a partir de esa fecha); lo mismo sucede con el color, que llegó al cine en la mitad de la década de 1930. ¿Qué significa esto?, ¿se está ante un anacronismo con las películas de Mackenney? Tal vez para otros lares, pero no en Guatemala, en donde la época del cine mudo no desaparece con la llegada de la banda sonora en las películas venidas del extranjero, sino más bien convive con las incorporaciones tecnológicas hasta la mitad del siglo XX. Algo similar a lo que ocurrió en Japón, aunque no tan tardío y por otras razones. En la «Tierra del sol naciente» la portentosa figura de los *benshi* (“hombre parlante”) o *katsuben* (“oradores de las imágenes que andan”) hacían del cine mudo un espectáculo diferente gracias a estos maestros del histrionismo. Los *benshi* eran actores que interpretaban teatralmente la trama de la película y los públicos acudían a las proyecciones en gran medida para observar las interpretaciones de los actores. Pero el cine silente japonés tuvo un final fulminante cuando en 1941 el gobierno prohibió continuar con su producción, en el contexto de la II Guerra Mundial, dada la escasez de película virgen (Sánchez, 2018: 402). ¿Y en Guatemala? Hay que ver más de cerca las primeras películas de nuestro realizador adolescente, pues estas producciones nos descubrirán muchas de las claves de la producción cinematográfica en el país, no solo de los primeros tiempos, sino también de mediados del siglo XX.

Mackenney realizó sus tres primeras películas en Quetzaltenango, entre 1944 y 1948. Su papá, quien había realizado filmaciones de la tradición popular guatemalteca y de los paisajes de su país (registros filmicos cuyo destino se ignora), le obsequió una pequeña cámara no sonora de 8 mm. Con ella y la colaboración de sus compañeros de escuela, Alfredo dio rienda suelta a su imaginación. Realizó una película de mucha acción -su corto ópera prima- en el volcán Cerro Quemado, aprovechando la atmósfera de surrealismo que crea el coloso tras su última violenta erupción. El grupo de muchachos -unos mozalbetes de unos trece y catorce años- eran los guionistas, los actores y el equipo técnico. Un segundo cortometraje fue rodado en la casa del abuelo de Mackenney y el género se trasladó de la acción al terror y el misterio. La más lograda fue la tercera experiencia, la de los asaltantes de Xelajú, de la que se escribió antes. Más tarde, Mackenney inició la carrera de medicina en la Ciudad de Guatemala y con nuevos compañeros de aventuras filmó, en 1952, la que sería su

última película muda de ficción, antes de dar el salto definitivo al documental folklórico y de vulcanología (que lo convertirían en uno de los más importantes personajes de las imágenes en movimiento en Guatemala). Se trataba de *El anillo sangriento*, en la que un acaudalado muere asesinado por unos asaltantes y su secretaria termina como heredera de su inmensa fortuna. Es una película de 8 mm, a color y con intertítulos, con una duración de cinco minutos. Luego, Mackenney pasaría a utilizar películas de 16 mm a color y, aunque no tenían banda sonora incorporada, en las proyecciones sincronizaba la imagen con el sonido de una grabadora de carrete; su etapa de realizador de cine silente había terminado.

Cuando Alfredo Mackenney terminó *El anillo sangriento*, hacía muy poco (1950) que la Tipografía Nacional había concluido también de producir en celuloide sus noticieros cinematográficos mudos sobre la actividad gubernamental guatemalteca (Barillas, 1985). Cuando los noticieros pasaron a la televisión a finales de la década de 1950, las imágenes seguían registrándose en película sin sonido por lo que, al momento de la transmisión, un locutor hacía la narración voz over y se agregaba una banda musical que diera más impacto a la noticia (generalmente dirigidas al cultivo del nacionalismo, el paternalismo presidencialista y el anticomunismo troglodita). No se trataba solo, pues, de las realizaciones del joven cineasta: el cine silente en Guatemala seguía en una agonía que ya duraba demasiado. En 1942 se hizo el primer intento de producir cintas sonoras; fue un cortometraje, *Danza y ritmo*, dirigida por Rudy Solares Gálvez, acompañado de Justo de Gandarías y Eduardo Fleischmann, aunque esa golondrina no hizo verano. Hubo que esperar hasta finales de la década de 1940, cuando se conocieron los primeros largometrajes guatemaltecos sonoros de ficción: en 1949 se rodó una coproducción mexicano-guatemalteca, *Cuatro vidas* y, en 1950, se realizó la primera experiencia con actores y equipo humano enteramente guatemaltecos: *El Sombrerón*. Larga vida tuvo pues, la época del cine mudo en Guatemala.

Este pequeño recorrido de los cortometrajes de aquel joven quetzalteco por las décadas de 1930 y 1940 deja ver que el cine mudo perduró en Guatemala más allá de lo imaginable, lo que demuestra que hacer cine no sonoro a mediados del siglo XX no era tan inusual como pudiera parecer sin conocimiento de causa. Pero, claro, no fueron Mackenney ni la Tipografía Nacional los más remotos antecedentes del cine silente en el país. Hay que retroceder tres décadas en el tiempo y dar una vuelta por los cines Lumière, Valenti y Las Cien Puertas.

Las primeras “vistas” en Guatemala

En 1896, el año en que el cine vino a Guatemala, el país atravesaba por una etapa de optimismo, de aquellos que renacen cíclicamente con cada cambio de régimen (y a veces hasta de gobierno). Federico Hernández de León, periodista, cronista y político, lo refleja desde la perspectiva de sus recuerdos:

Se marca para Guatemala, en este año de 1896, una de las épocas más brillantes por el empuje administrativo del General Reyna Barrios. Corrían los dineros en abundancia, representados por monedas de papel de oro y de plata. La propiedad raíz subía en sus precios, las exportaciones se regulaban, en una confirmación del café; aumentaban las zonas productoras y eran las comarcas de Pamaxán, el Cucho, Xolhuitz y las vastas tierras de San Marcos, las que ofrecían constituir un emporio de riqueza para la nación. El lujo tuvo su asiento en muchos hogares con derroches de sedas, de joyas y de artículos suntuarios. Por esos días se establecía en toda su plenitud el Establo de Schuman, que mostraba la novedad de los grandes troncos de caballos que tiraban de los landeaux, con cocheros envueltos en levitones y tocados por sombreros de copa, sombreros que usaban los grandes señores en días de grandes solemnidades.

Todo lo que fuera motivo de diversión se difundió por esos días, siendo la capital el centro de las grandes actividades. Paseos, jardines, restaurantes, funciones de teatro, corridas de toros se multiplicaban día a día. Aumentaban los establecimientos bancarios, se fundaban sociedades industriales, en las cuales el propio presidente de la República intervenía como accionista. Se puso al servicio la primera planta productora de cemento Portland, construyéndose las aceras de las calles principales y las líneas férreas tendían sus rieles, en avisos de positiva prosperidad. En esos días fue importado de Italia, el señor Carlos Novella como experto en cemento. (Hernández de León, 1896).



Ilustración 11. Familias pudientes en un parque de la capital con su personal de trabajo doméstico, juntos en la foto, separados en el espacio y la clase social; inicios siglo XX. (Molina, 1989: 79).

Desde la colonia se formaron redes familiares que detentaron el poder oligárquico y que, en el siglo XIX, se consolidaron con la incorporación de nuevos miembros venidos de Europa y algunas familias cafetaleras emergentes. Para estas familias existía la vida acomodada y el disfrute de los productos de los avances científicos y tecnológicos, buscando emular las modas venidas del Atlántico norte. Mientras tanto, guardaban distancia de sus empleados, como se puede apreciar en la foto, en donde el personal de servicio se incluye en el retrato, pero guardando distancia de la familia y los amigos. Aquí el fotógrafo nos ha dejado un documento valioso para comprender las diferencias sociales en la Guatemala de la primera parte del siglo XX.

La Guatemala de finales del siglo XIX tenía apenas 70 mil habitantes, si nos atenemos a la memoria de Hernández de León (Hernández de León, 1957: 126, 136, 137,138). Unas 5 mil casas de un nivel, más unas 100 de dos era todo su despliegue arquitectónico, al cual adornaban los templos “de un arte un tanto simplón y basto”.

El servicio de tranvía y de los coches se veía apuntalado por el trencito *Decauville*. La ciudad, que fuera casi un monasterio durante el régimen conservador (1837-1871) -al decir del poeta cubano José Martí quien vino a vivir a Guatemala en la década de 1870-, llegó a tener algún despegue con los liberales. En la última década del siglo, “... Se sintieron fuerzas decisivas y muchos elementos extranjeros, sobre todo de la familia italiana, coadyuvaron a enaltecer nuestro poblado que pasaba de aldea mayor a villa, con arrestos para ser ciudad” (Hernández de León, 1957: 126). En las calles, la luz eléctrica sustituía a los mecheros de gas y en los hogares, las bombillas incandescentes deslumbraban a los capitalinos. Las diversiones preferidas eran asistir al monumental teatro Colón y la plaza de toros. “Teatro y toros cubrían puntos del programa ciudadano y eran llenados por espectáculos que muchas veces llegaban a las lindes de lo insuperable, para nuestros medios” (Hernández de León, 1957: 129).

A los teatros Colón y Variedades asistía gente acomodada y muy ocasionalmente personas de menos recursos, por lo general artesanos (Dary, 1993). Las diversiones populares estaban orientadas a las celebraciones de la religiosidad popular, los juegos de naipes y el billar. Los niños oían cuentos de sus nanas o sus abuelas y jugaban trompo y otras tradiciones; también iban al espectáculo de los circos que ocasionalmente se instalaban aquí; así como funambulistas, prestidigitadores, ilusionistas y otros que realizaban pequeñas funciones callejeras (Dary, 1993).



Ilustración 12. Teatro Colón. Postal de Valdeavellano. Museo Nacional de Historia. El Teatro Colón siguió las tendencias del *revival* puesto de moda en Francia y Estados Unidos desde principios del siglo XIX, ya que sus rasgos simples se consideraban un antídoto republicano para las decadentes formas del barroco colonial (Davidson, 2013: 40). Eran una expresión más del positivismo cientificista que predominó en Guatemala durante la extensa época liberal y que, a través de la monumentalidad arquitectónica, trataba de contagiar al pueblo de la idea del progreso de la oligarquía prepotente y modernizadora y mostrar la distancia de «ellos» respecto a los «otros», los pueblos a los que no había llegado «la luz de la civilización», según el racismo imperante.

¡Ah, la modernidad capitalista de los liberales guatemaltecos, tan beneficiosa para unos pocos y tan perjudicial para tantos! Los lujos y adelantos de los que tanto alarde hacía Hernández de León eran solo para el centro de la ciudad capital y los ensanches aristocráticos de la misma hacia el norte y el sur; la provincia estaba más que negada, a excepción de Quetzaltenango que tenía un impulso propio de rasgos centrífugas. En efecto, a partir de 1871, una segunda oleada liberal (luego de que la primera buscara crear la república federal de Centroamérica y empezar alejarse de la herencia colonial en los tiempos posindependentistas) se hizo con el poder y gobernó al país mediante un sistema oligárquico que, amparándose en la filosofía positivista, impuso el «orden y progreso» como guía para modernizar al país. La ecuación era simple: el progreso era para las minorías y el orden para el resto de la sociedad que, según la concepción oficial y hegemónica, eran reacios a la civilización. La fórmula funcionó durante todo el período liberal (1871-1944), en la que predominaron las dictaduras: no habría progreso sin orden y así se justificaba el descarado «olvido» de los principios democráticos. Ansaldi y Giordano sintetizan el poder la oligarquía latinoamericana de la siguiente manera, apoyándose con el esclarecedor pensamiento de Octavio Ianni:

Así, la oligarquía fue, en los hechos, una forma de dominación que tornaba ficticia la democracia aun cuando esta fuese formalmente el régimen vigente. El Estado, donde lo hubo, se constituyó como Estado «capturado» -según la expresión de Francisco de Oliveira-, esto es, solo atento a satisfacer las demandas de la clase propietaria dominante lo cual se tradujo, entre otras consecuencias, en un Estado central más que en un Estado nacional. Para Octavio Ianni, el Estado oligárquico debe ser considerado como «una forma particular del Estado capitalista» que combina elementos patrimoniales con la «racionalidad» del capitalismo. En él, «el gobernante reproducía la imagen del hacendado, en dimensiones nacionales». (Ansaldi; Giordano, 2016: 513).

Bajo los valores impuestos del patriotismo y el nacionalismo, que se hacían tangibles en los símbolos nacionales, se operaba el proceso de inoculación de...

[...] Los imaginarios sociales, las prácticas asimétricas y bipolares como el paternalismo, el clientelismo, el peso del apellido, en la sumisión ante los poderosos, en la aceptación de las desigualdades, el miedo, la explotación y la opresión, la discriminación por el color de la piel y/o la posición social, en las formas de la sociabilidad, en los lazos inconsútiles que constituyen lo que el joven Etienne de La Boétie llamo, a mediados del siglo XVI, la *servidumbre voluntaria*. (Ansaldi; Giordano, 2016: 510).

Si los sectores pobres urbanos apenas veían a lo lejos los resplandores del sonado progreso, la gran mayoría de la población, los pueblos indígenas, estaban decididamente excluidos, aunque soportaran el peso de la riqueza de las fracciones de clase en el poder, especialmente los cafetaleros. A «los indios», la «civilización» se les impondría mediante el trabajo forzado (flagrante violación de los principios del liberalismo, pero tolerada y hasta ensalzada en estas latitudes) y a través de la aculturación derivada de la militarización también forzosa. El Estado liberal, que duró hasta 1944, ejerció la violencia física, ejecutada por los terratenientes cafetaleros o sus capataces, además del ejército o las milicias, mientras la violencia simbólica encontraba en la iglesia y en la escuela (cuando la había) aliados descomunales, al articular significaciones tales como el paternalismo respecto al patrón y al Estado caudillista.



Ilustración 13. La realidad de los trabajadores rurales de la época liberal contrastaba con la imagen de libertad y progreso que preconizaban los gobernantes. Obligados a trabajar mediante una legislación aberrante como el Reglamento de Jornaleros (época de Justo Rufino Barrios), la política de habilitaciones (adelantos que generaban endeudamientos que solo se podían pagar con trabajo, promulgada por José María Reyna Barrios) y la ley contra la Vagancia, la Ley de Vialidad y el Boleto de Ornato (impuestos durante la dictadura de Ubico), los pueblos vivían en condiciones deplorables. Luis Cardoza y Aragón bien pudiera haber escrito la descripción de este fotograma de una película de la Tipografía Nacional de 1929, en la que se muestra un grupo de peones cuando liberaban un camino de los derrumbes ocasionados por un «temporal» en 1929: “El peón, calzón de manta, inverosímilmente parchado, el sombrero de petate semidesecho..., descalzo o con caites...” (Cardoza y Aragón, 1976: 404). Fotograma: Archivo de la Imagen IIHAA, digitalización Edgar Barillas.



Ilustración 14. Las milicias y las milicias de reserva fueron creadas desde los inicios de la época liberal, con Justo Rufino Barrios. Los jornaleros estaban al servicio de los cafetaleros, obligados a pertenecer a las milicias de reserva y bajo el control de los jefes políticos (usualmente un general a cargo de un departamento de la república), el comandante local y el propio patrono. Para las visitas presidenciales y para las liturgias cívicas, las milicias eran obligadas a desfilan. Ubico afirmaba que los indios “cuando llegan son toscos y embrutecidos; cuando salen, ya no son como asnos, tienen buenos modales y están mejor equipados para enfrentar la vida” (Gleijeses, Piero, 2004: 8). En el fotograma de un noticiero de la Tipografía Nacional, milicianos de Santiago Atitlán desfilan en 1937 durante la gira presidencial anual. Nótese los ornamentos en el edificio público de la izquierda y la presencia de civiles y militares que observan la parada. Estos actos de «lealtad» hacia el mandatario eran meticulosamente preparados con antelación por todos los empleados públicos y los finqueros; luego, el cine se encargaría de avivar el incienso en honor al dictador. Archivo de la Imagen IHAA, digitalización Edgar Barillas.



Ilustración 15. En una circular dirigida a los alcaldes municipales, la Jefatura Política de Sacatepéquez, desde una posición de superioridad racial y paternalista, les instruye sobre el trato con la población indígena: "La raza indígena a pesar de los esfuerzos efectuados hasta hoy, permanece estacionada y es un deber de humanidad, que el patriotismo impone, mejorar sus condiciones de vida y sus costumbres, cultivando la moral de sus sentimientos y sobre todo su intelecto, a fin de que conscientes de sus actos, sus derechos y sus deberes, se coloque en el terreno que la civilización le señala. Procurad que los indígenas se dediquen por completo al trabajo (Aragón, 1995: 20)." Fotograma de noticiero de la Tipografía Nacional sobre la gira presidencial al occidente del país en 1937, en Santiago Atitlán. El camarógrafo encuadra al "otro" y destaca las características que le hacen diferente y desigual desde la perspectiva de la cultura hegemónica. Archivo de la Imagen IHAA, digitalización Edgar Barillas.

El cuadro se completaba con la incorporación de Guatemala al mercado capitalista mundial, en calidad de exportadora de materias primas y consumidora de bienes industriales o artículos de lujo (para quienes vivían en la opulencia o podían adquirirlos), así como recipiendaria de inversiones monopolísticas. El capital estadounidense y alemán sustituyeron durante la llamada Reforma liberal al contrabando inglés y se constituyeron como receptores de prebendas y facilidades para el dominio imperialista de la agricultura, la banca, las finanzas, los servicios como el transporte, la electricidad, el agua, los correos. Dependiente el país también de las industrias culturales de las potencias como Estados Unidos y Francia, a la primera se les admiraba por su notable inclinación hacia los avances tecnológicos y a la segunda como el espejismo de la capital mundial de la cultura: obvio, las potencias del Atlántico norte eran civilizadas y los países del sur apenas luchaban por alcanzar la luz de la civilización y el progreso, de la mano de una minoría «culta».



Ilustración 16. Este ciclista descansa en uno de los ensanches de la ciudad hacia el sur: la Avenida 30 de Junio, más adelante Avenida Reforma. Construida como una vía espaciosa, trataba de imitar los bulevares parisinos y dar asiento a la edilicia oficial y a las fracciones de clase dominante. La fotografía cumple aquí un papel significativo en la construcción del imaginario sobre las ideas del progreso y la modernidad, en contraste con lo tradicional y «atrasado» de la ruralidad.

En ese ambiente, hacia 1894, hizo su aparición un invento que atraería la atención de todos y todas. No hay que precipitarse: el cine no surgía aún. El invento no era ni más ni menos que la bicicleta. La descripción de Hernández de León refleja el impacto que causó tal acontecimiento en la población capitalina: “Cuando en aquel año de 95 llegué a la capital los entusiasmos por la bicicleta levantaban todos los ánimos. Los varones, como las damas, los muchachos como los viejos, todos se dedicaban al deporte ciclista” (Hernández de León, 1957: 133–134).

El cine no tuvo tanto impacto a su arribo. Más bien, para Federico Hernández de León, «las salas del cinematógrafo vinieron a llenar las necesidades de los espectáculos y una forma que, algunas veces ha sido peor el remedio que la enfermedad». Pero como la bicicleta, el cine vino y se quedó. Las pocas fuentes bibliohemerográficas disponibles coinciden en que fue la familia Valenti, de origen italiano, la responsable de la primera función cinematográfica. El lugar puede ser el local número 11 del pasaje Aycinena (Zetina Castellanos, Waldemar, s. f.), aunque esto probablemente se deba a una confusión: el Pasaje Aycinena ahora se conoce como Las Cien Puertas,

pero a finales del siglo XIX, a la vuelta del Portal del Señor (edificio del Ayuntamiento) existía un local conocido como Las Cien Puertas y ahí, por las noches, funcionaba el Teatro Excelsior, en donde se hizo la primera exhibición. La fecha: 26 de septiembre de 1896, es decir, a solo ocho meses de la primera exhibición pública en París por los hermanos Lumière. Se presentó el cinematógrafo en una sesión privada para la prensa y causó admiración entre los asistentes. El reportero del Diario de Centro América que cubrió el evento expresaba que el espectador podía admirar las fotos en movimiento, con mucha precisión en lo general y en los más mínimos detalles. Agregaba que las conmovedoras imágenes de los «hermanos franceses» no dejaban nada que desear y merecían verse ya que reflejaban la vida real; finalmente, animaba a los lectores a asistir al espectáculo y aplaudir al cinematógrafo (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 324).

Otra fuente sitúa la primera presentación cinematográfica en otro lugar. Según esta, Carlos Valenti, jefe de la familia Valenti y peluquero de profesión, hizo funcionar un proyector en su salón de barbería, en la 9ª. calle y 9ª. av. de la actual zona uno, siendo el cine Valenti el primero que existió (*Cien Años de Cine En Guatemala*, 1997: 69). Carlos Haeussler Yela, autor del *Diccionario General de Guatemala*, difiere al apuntar que fue Emilio, primogénito de Valenti, el responsable de la introducción del cine al país. Haeussler Yela afirma que ese año (1896) abrió un estudio y taller de grabado en el salón Las Cien Puertas, situado a la vuelta del Portal del Señor. Esto corroboraría la hipótesis de que la primera función fue ahí y no en el Pasaje Aycinena.

La única opinión discordante es la de Mario Alberto Mencos quien en sus cartas a su amigo Pedro Beltranena, le refiere que el primer cine que recuerda no fue el Valenti sino el Lumière, situado en la Octava calle, a un costado de la iglesia de Santa Rosa entre (las actuales Octava calle y 10ª avenida, zona 1) (Mencos, 1995: 47). Don Mario Alberto no ubica temporalmente este dato, pero se sabe que dicho personaje nació en 1894, es decir dos años antes de la primera función de cine en Guatemala, de tal manera que es posible que él no haya conocido el Cine Valenti, sino uno posterior que se llamó Lumière. Aparte de esta digresión, la obra de Mencos nos proporciona información valiosa sobre la Guatemala de hace más de un siglo, en la cual se encuentran algunas brevísimas anotaciones sobre el cine que viene al caso mencionar. Al referirse al cine Lumière, cuenta que exhibían tandas de 7 a 8 películas por función. Las películas eran de una sencillez que actualmente moverían a risa -dice-, tenían títulos como *Amor de esclava*, *Aventuras de un ciclista*, *Metamorfosis*, *Invasión de los selenitas*. Se pasaba un rato alegre y entretenido, relata don Mario Alberto, a pesar de que las butacas de esas que llaman de Viena, con asiento y respaldo de petatillo, no proporcionaban ninguna comodidad. La jornada se completaba con unos helados de la pastelería El Comercio, de don José Herrera, en la novena calle.



Ilustración 17. Alberto Mencos, redactor del Diario de Centro América. ("Recordando El Pasado," 1931: 7).

Carlos Valenti anunció el 9 de octubre de 1896 que presentaría el Vitascope de Edison el día 26 en el Teatro Colón, con un programa que incluía varios números de circo. Hacia el final de ese año, el cinematógrafo, salió por primera vez de la capital y se anunció su presentación en la ciudad de Quezaltenango, ofreciendo "esta hermosa y buscada distracción", la cual sería conducida por los famosos payasos Kuko y Kukito (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 324). Para 1908, el teatro Variedades de la sexta calle, proyectaba también sus tandas de películas del cine mudo; esta sala fue establecida por el empresario español Ramiro Fernández Xatruch, quien tendría un papel importante en esta tierna etapa del cine en Guatemala.

Los espacios de exhibición de películas silentes tras la introducción del cine en Guatemala

Un expediente esclarecedor

Las fuentes documentales son valiosas huellas de la historia del cine para verificar, entre otras cosas, el tránsito de las exhibiciones esporádicas en salas improvisadas a programaciones permanentes y locales que, si bien se compartían con espectáculos de variedades, estaban preparados para una oferta cinematográfica comercial. A principios del siglo XX, diversos camarógrafos nacionales y extranjeros comenzaron a registrar imágenes en movimiento de acontecimientos relevantes o escenas cotidianas. Para ello se valían de equipos importados que permitían compartir lo filmado con los públicos ávidos de bienes culturales de masas. Producir películas y exhibirlas tenía un eslabón intermedio de la cadena que culmina con el consumo: la distribución. Algo que los documentos omiten, pero que se sobrentiende, es que serán los mismos empresarios quienes manejen las tres fases del proceso: producción, distribución y exhibición. Obviamente, la producción nacional o extranjera rodada en el país, siempre fue exigua respecto a la oferta importada. Por ello, aunque la cartelera era variada, dependía invariablemente de las grandes productoras estadounidenses y francesas, con alguna cuota de pantalla («no regulada», para usar la terminología contemporánea), para la producción local.

Un expediente administrativo de inicios de la década de 1910 introducirá nuevos elementos al panorama de la exhibición y la producción cinematográfica y llevará a contemplar el papel del Estado frente al cine, en un momento en que este se había establecido como bien cultural y ya existía una red de distribuidores y exhibidores. Se trata de la petición de José Larreinaga al Despacho de Fomento, clasificada bajo el No. de expediente 1589 del 25 de septiembre de 1913 (Exp. 1589, Despacho de Fomento: 1913).

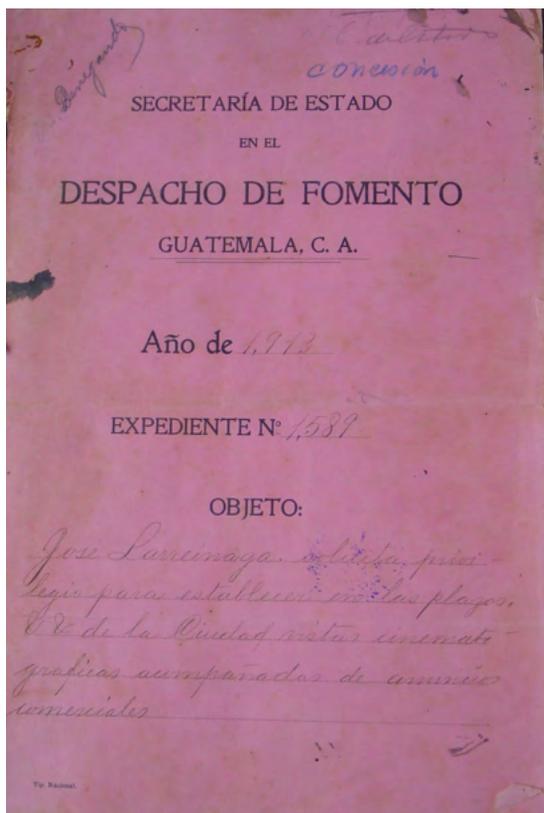


Ilustración 18. Expediente de la petición de José Larreinaga para proyectar películas en parques y lugares públicos. Fondo de Fomento, Archivo General de Centroamérica.

En su escrito, Larreinaga expone que desde hace algún tiempo ha estado trabajando en la proyección de vistas “haciendo su aplicación a películas de anuncios”, tal como se hace en los países adelantados de América y Europa. Dice Larreinaga:

Guatemala, por su refinamiento de cultura, por su creciente población, por el ensanche de su comercio, por sus naturales inclinaciones a lo bello y agradable, reclama ya imperiosamente que se le otorgue cuanto va necesitando para elevarse cada vez más en la altura de su rango; y la convicción que abrigo de que por tales causas no ha de ser vano mi esfuerzo en el sentido de llenar una necesidad, he trabajado con constancia en el establecimiento de una empresa, cuya función será beneficiosa. (Exp. 1589, Despacho de Fomento: 1913).

El empresario solicita que le concedan en exclusividad, por diez años, el derecho de proyectar en plazas, parques y lugares con mucho público, películas "morales y de honesto entretenimiento a la par, que de instructivo recreo, alternadas con anuncios comerciales". Larreinaga ofrece proyecciones sin costo para el público y el gobierno, "una diversión nueva que atrae la concurrencia fuera de la capital, en beneficio del comercio"; a la municipalidad, ofrece la cantidad de "Un Mil Pesos" para que se le otorgue la exclusividad. Finaliza su escrito expresando al ministro que su "notorio espíritu de progreso y justicia" le inclinará a dar el beneplácito a la petición.

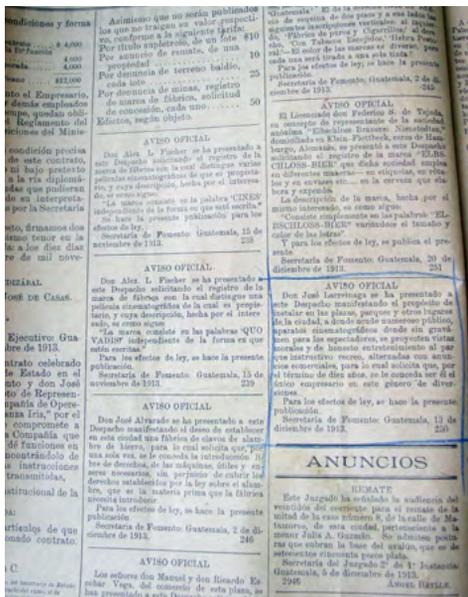


Ilustración 19. Ejemplar del periódico oficial El guatemalteco, diciembre 1913, con el aviso legal de la solicitud de José Larreinaga.

Comenzó el trámite administrativo del expediente presentado por Larreinaga en el Ministerio de Fomento que lo trasladó a la Jefatura Política Departamental, que a su vez lo envió a la Municipalidad, la que designó al concejal Comisionado de Ornato y al Síndico Primero para que emitieran opinión. Luego de las consultas, el Consejo Municipal accedió a la petición y el trámite siguió el camino de regreso al ministro, no sin antes pasar por el fiscal general quien sugirió al encargado del despacho que se hicieran las publicaciones de ley. Se ordenó que se publicaran los anuncios y ahí se inició la etapa más interesante del trámite.

El primero en oponerse a la solicitud de Larreinaga fue Alfredo Mirón Estrada quien, en nota dirigida al ministro el 24 de enero de 1914, expresó que la concesión de realizar exhibiciones cinematográficas con anuncios en lugares públicos le perjudicaría,

[...] Por tener con anterioridad negocios idénticos establecidos en esta ciudad y en varios departamentos de la República, en los cuales tenemos invertidas sumas de alguna consideración y sería con perjuicio de terceros por tener nosotros solicitud presentada a la Secretaría de su elevado cargo desde agosto del año 1913. (Exp. 1589, Despacho de Fomento: 1913).

Mirón Estrada era conocido en los negocios cinematográficos como distribuidor desde 1912, tal como se aprecia en la publicación del Libro Azul de Guatemala:

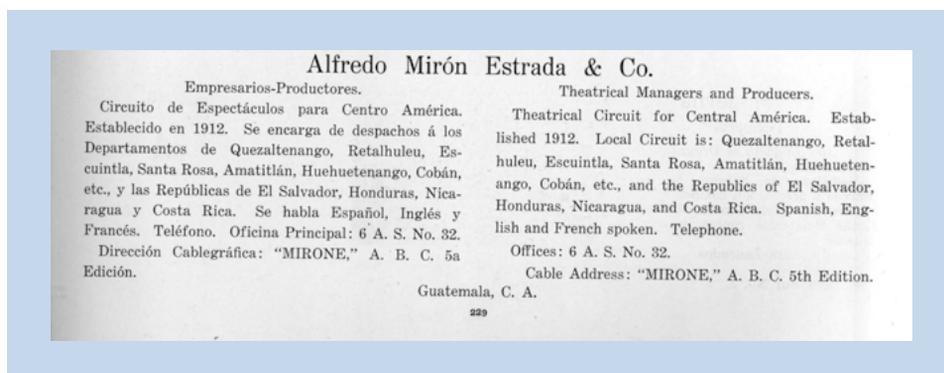


Ilustración 20. Publicidad de la compañía de Alfredo Mirón Estrada (Jones et al., 1915a: 229).

El siguiente en oponerse a la petición de exclusividad de presentar películas alternadas con anuncios en los parques y otros lugares públicos, fue Ramiro Fernández Xatruch. En el memorial fechado el 27 de enero de 1914 en que expresa su oposición, el empresario español dueño del teatro Variedades ofrece más datos interesantes sobre el estado de la industria del cine en Guatemala en la segunda década del siglo XX. Dice Fernández Xatruch:

Como al ser concedida, la solicitud del Sr. Larreinaga perjudicaría mis intereses, por tener establecido, desde hace seis años un negocio idéntico, habiendo construido un teatro que me cuesta casi \$40,000 (Oro Americano) y últimamente he establecido una fábrica de Films (vistas), que no deja nada que desear, habiendo invertido fuertes sumas en la compra e importación de máquinas, materiales y accesorios necesarios para la fabricación. (Exp. 1589, Despacho de Fomento: 1914).

Con estos datos se puede atisbar que el cine en Guatemala ya era un negocio rentable que no solo se ofrecía en la capital sino también en algunos departamentos del país, que ya existían salas destinadas a la exhibición cinematográfica, que ya había empresarios que explotaban la exhibición de cintas para saciar el apetito de los guatemaltecos por el cine y uno de ellos también producía sus propias películas y, no menos importante, que las películas circulaban por Centroamérica de la mano de un empresario guatemalteco. Aunque Larreinaga trató de rebatir los argumentos de sus opositores, su solicitud finalmente fue denegada.

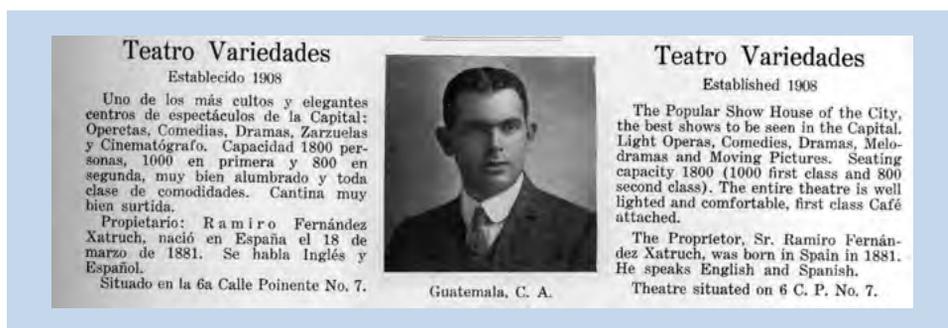


Ilustración 21. Publicidad de Ramiro Fernández Xatruch y el Teatro Variedades; *El Libro Azul de Guatemala* (Jones et al., 1915b: 232).

El cine Las Cien Puertas

El Palacio Nacional de Guatemala, hoy convertido en Palacio de la Cultura, se yergue enfrente del parque central. Fue inaugurado en 1943, en el lugar en donde existió el Palacio del Ayuntamiento; este complejo arquitectónico ocupaba toda una manzana de terreno desde los tiempos de la colonia, luego de que la capital se trasladara desde la hoy Antigua Guatemala al nuevo asentamiento en el valle de La Ermita. El Palacio del Ayuntamiento estaba situado en el lugar más importante de la ciudad, al norte de la Plaza Mayor, pues junto con la Catedral Metropolitana (al este), el Portal del Comercio (sur) y el Palacio de los Capitanes Generales y Comandancia de Armas (oeste) cercaban el centro neurálgico, primero de la Capitanía General y después del país, tal las disposiciones de la legislación colonial sobre el urbanismo por su origen anterior a la Independencia. El edificio del Ayuntamiento era tan grande que alojaba no solo en las oficinas ediles sino también arrendaba locales comerciales. Al frente se encontraba el Portal del Señor, en donde el Premio Nobel de literatura 1967 Miguel Ángel Asturias ubica el inicio de una de sus más famosas novelas, *El Señor Presidente*.



Ilustración 22. Portal del Señor, sobre la 6ª. Calle, en el lugar que hoy ocupa el Palacio Nacional de la Cultura. Fotografía: Museo Nacional de Historia.

A la vuelta de la esquina, sobre la actual 6ª. Avenida, junto al bazar Monte Líbano, de Salomón Zibara, estaba el salón de Las Cien Puertas. Debió ser un local espacioso, pues lo mismo servía para almacenar útiles escolares que se repartían en las fiestas Minervalias (Acuña, 1986: 104), que para dar lugar a dependencias de la Dirección General de Cuentas (Mencos, 1995: 103). Sin embargo, al caer la noche, Las Cien Puertas sufría una metamorfosis para que el Cine Excelsior abriera sus puertas. Con el espectáculo del cinematógrafo, la 6ª. av. entre 6ª. y 5ª. calles, ganaba en excitación. Las “fresquerías” –todavía no se decía “refresquerías”, advierte don Mario Alberto Mencos (Mencos, 1995: 74), dado que en Guatemala a los refrescos se les llama «frescos» se disputaban el favor de los clientes, aunque la preferida era la de Nia (niña) María, “La Chicharra”, en donde se podían degustar frescos de cebada, zarzaparrilla, piña, naranja, chan, súchiles o pulque de fruta (Mencos, 1995: 59).

La admisión al Cine Excelsior costaba tres pesos, mientras en el Teatro Colón, sitio de espectáculos para clases acomodadas, quince. Un vaso grande de fresco valía un real y un pan con salchichón, queso o chile relleno entre dos y cuatro (un peso era igual a ocho reales). Con estos atractivos, las noches de Las Cien Puertas resultaban un bálsamo para una población agobiada por labores artesanales o de pequeños comercios, sectores que ocupaban la fuerza laboral de la capital. Esto ya nos dice bastante de las oportunidades de los sectores populares, con mayor opción de asistir al cine o al circo que a un espectáculo operático o teatral del Colón. Dicho de otra manera, nos lleva a visualizar la división de la sociedad en clases, expresada en las capacidades de consumir arte y cultura en la Guatemala de las primeras décadas del siglo XX.

Miguel Ángel Asturias, El señor presidente y el cine “Las cien puertas”

En sí mismas, las “vistas” tenían un magnetismo por su halo de misterio y de pecado. Asturias plasmó en imágenes literarias esta fuerza que convocaba a la imaginación:

“Camila había oído hablar de las vistas de movimiento que daban a la vuelta del Portal del Señor, en las Cien Puertas, pero no sabía ni tenía idea de cómo eran. Sin embargo, con lo dicho por su primo, fácil fue imaginárselas entornando los ojos y viendo el mar. Todo en movimiento. Nada estable. Retratos y retratos confundándose, revolviéndose, saltando en pedazos para formar una visión fugaz a cada instante, en un estado que no era sólido, ni líquido, ni gaseoso, sino el estado en que la vida está en el mar. El estado luminoso. En las vistas y en el mar.”

La Camila de Asturias era una colegiala de quince años que se pasaba horas y horas frente al espejo, aburriéndose los domingos de observar los retratos en el álbum familiar. Luego de la excursión al mar en la cual fundió en una sola ilusión la vivencia frente al océano con la idea de unas vistas cinematográficas, Camila convenció a la nana para que la llevara al cine de las Cien Puertas. Fueron a escondidas del papá y se asustaron al ver el salón lleno de gente. Se sentaron cercanas a la pantalla, mientras se probaba el proyector. La sala se oscureció.

“Camila tuvo la impresión de que estaba jugando al tuero. En la pantalla todo era borroso. Retratos con movimiento de saltamontes. Sombras de personas que al hablar parecía que mascaban, al andar que iban dando saltos y al mover los brazos que se desgonzaban. A Camila se le hizo tan precioso el recuerdo de una vez que se escondió con un muchacho en el cuarto del tragaluz, que se olvidó de las vistas...”

Volvió la muchacha a la realidad cuando el público del cine se levantó de súbito y atropelladamente buscó la salida en la obscuridad. Camila y su nana corrieron y no pararon hasta el otro lado de la Plaza, en el Portal del Comercio. Allí supo que la precipitada fuga fue porque en la pantalla, una mujer con un vestido ceñido al cuerpo y un hombre de bigote y corbata de artista bailaban el tango argentino. La gente huyó para evitar la excomunión de la siempre vigilante Iglesia Católica (Asturias, 2001: 80).

Otras salas de cine, antes y después de los terremotos

Antes de los devastadores terremotos de 1917 y 1918 que destruyeron la capital, ya se habían construido o adaptado salas de cine en teatros existentes. El teatro Variedades es el de más larga data; se ubicaba en la actual Sexta Calle entre Tercera y Cuarta avenidas (no hay que confundir este teatro, como frecuentemente se hace, con una sala más reciente ubicada en la esquina de la Sexta Calle y Cuarta Avenida, pues el antiguo Variedades fue consumido por un incendio). En una publicación se le menciona como «bonito y reducido», pero que era el único sobreviviente de una serie de «locales incómodos y estrechos, casas particulares y viejos edificios que se convertían provisionalmente en coliseos»; de lo anotado se infiere que Ramiro Fernández Xatruch adquirió el local del teatro y lo convirtió en un lugar híbrido, apto tanto para el teatro como para las exhibiciones cinematográficas. El teatro Abril, sucesor del Teatro Olimpia, se hallaba en la Novena avenida, luego de sus inicios en la 11ª. Avenida y 7ª. Calle. El Excelsior se ubicaba en el local de Las Cien Puertas (a la vuelta del Portal del Señor, como se indicó); el Europeo, estaba sobre la Sexta Avenida (la antigua Calle Real), enfrente del actual Palacio de Gobernación, en el sitio en donde después existiría el cine Tikal. Los terremotos no solo arruinaron la ciudad, cortaron ilusiones, provocaron la estampida de las familias «de bien» hacia la provincia y derrumbaron más de un incipiente romance. También sepultaron la mayor parte de imágenes en movimiento de aquella Guatemala de las dos primeras décadas del siglo XX.

Los terremotos echaron por tierra las salas de cine y sus valiosos equipos y materiales fílmicos. No obstante, los espacios de exhibición no tardarían en ser reconstruidos, mucho antes de que la ciudad volviera a recuperar cierta normalidad. Esto no era sencillo porque la población se había hartado de una dictadura que duraba ya veinte años y se aproximaba otro sismo, ahora de carácter político: Estrada Cabrera, el sátrapa petulante, se mantenía en el poder por la inercia y los esbirros, tanto los de garrote como los de la pluma, y estaba a punto de ser derrocado. Frente a las paredes del derruido Teatro Colón, empresarios y artistas se acogían a la esperanza de dar vida al Teatro Renacimiento. Irónicamente, las imágenes mudas de la película *Rejuvenecimiento* se proyectaban en aquella bella edificación, que finalmente terminó por ser demolida.



Ilustración 23. Teatro Colón después de los terremotos de 1917 y 1918. Postal: Valdeavellano. Museo Nacional de Historia.

Con la población viviendo a la intemperie en parques y sitios baldíos, hastiada de sufrir hambre y sed, frío en enero y febrero, calor en abril y lluvias en junio, las salas de exhibición abrieron paulatinamente sus puertas, ya sea por reconstrucción o inauguración de nuevos espacios. Aquella gente buscaba evadir un poco la realidad o ir a lugares en donde podía concentrarse para conspirar en medio de un ambiente de terror y silencio abrumador, y los cines eran sitios idóneos para ambos propósitos.



Ilustración 24. Asentamiento popular en jardines poblados de naranjales. Los terremotos de Guatemala, Arturo Taracena Flores. Un grupo de niños observa al camarógrafo, mientras las «champas» invaden los elegantes jardines del Teatro Colón.



Ilustración 25. Campamento frente al monumento a García Granados, en Avenida Reforma. A la izquierda, carpas para la población que perdió el techo que los guarecía; a la derecha, uno de los símbolos de la modernidad, encarnada en sus héroes de mármol. Museo Nacional de Historia.



Ilustración 26. Campamento frente al templo de El Calvario, en la 18 calle y antigua Calle Real, en donde fueron surgiendo lugares de exhibición del cine. A la izquierda, la desaparecida Placita Quemada, a la derecha un campamento de desplazados. Museo Nacional de Historia.

El cine Principal, junto al Portal del Comercio, anunciaba ya para el 2 de abril de 1919 una conferencia «ilustrada» de don Oscar Bentholin, en la cual se proyectarían películas de la guerra europea, con acompañamiento de una orquesta de treinta profesores. Además, informaba sobre la presentación de comedia *Altas y bajas*, filmada el año anterior en Chicago, con el “líder de la gracia”, Max Linder. El Diario de Centro América informaba el 12 de abril que los trabajos de reconstrucción del teatro Europeo continuaban y que “muy pronto se reinaugurará, con un magnífico concierto de beneficencia”; el Rex estaba por terminarse en la 9ª. Calle, contiguo a los almacenes Mont Blanc; el Guatemala, un nuevo cine alojado en un edificio de madera y cubierta de lona, estaba destinado a las clases populares y abriría sus puertas también con una función de beneficencia en honor a la madre del dictador Manuel Estrada Cabrera; el Variedades se preparaba para ofrecer “en muy breve plazo, la exhibición de muy buenas películas»; al Nueva York «se le están haciendo importantes mejoras»; el Renacimiento, enfrente de la plazuela del teatro Colón, y el Principal “siguen funcionando con éxito” (Barillas, 1995: 14–15) (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 324). Además de los mencionados, también existían por aquellos años postterremoto, el Mundial (después conocido como Palace) y el Venecia, en la Avenida Bolívar (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 324).



Ilustración 27. Teatro Rex, ubicado en la 9ª. Calle. Cortesía del Museo Nacional de Historia.

El 15 de abril, el Diario de Centro América informaba:

Con una selecta función cinematográfica a beneficio del Ropero Infantil del Asilo Joaquina de Maternidad, la noche del sábado próximo 19 del corriente mes, será inaugurado el teatro Guatemala, situado en la esquina de la Catorce Calle oriente y 12 avenida sur. Edificio, completamente asísmico, es de los que ofrecen mejores garantías, por la solidez de su construcción y el cuidado que se puso en el arreglo de las puertas de entrada y salidas. El lunetario es amplio, y la decoración interna fue hecha con los detalles del caso. Ya cuentan, pues, los capitalinos, con un centro más de espectáculos, al que concurrirán, principalmente, las muchas familias apreciables que residen en el sureste de la ciudad.



Ilustración 28. Retrato alegórico de Manuel Estrada Cabrera, en las primeras páginas de El Libro Azul de Guatemala, en donde los símbolos nacionales protegen al dictador y fomentan el culto a la personalidad. El cine contribuiría a masificar la imagen del gobernante (Jones et al., 1915b).

En una pequeña nota del 21 de abril el mismo diario comunicaba que el Teatro Europeo reabrió sus puertas “con gran gala”, en una función dedicada al “Excelentísimo Señor Doctor Don Manuel Estrada Cabrera, Presidente de la República y a beneficio del Asilo de Maternidad Joaquina” (Barillas, 1995: 16–17). Como puede verse, el sistema estaba al servicio del tirano, aunque entre los sectores sociales, algo se movía y terminaría derrocando a la dictadura en 1920.

El Directorio General de la República de Guatemala de 1929, elaborado por José Quiñónez, actualiza la información sobre los cines existentes para aquel año, algunos conocidos y otros que ya no aparecen en el listado (Quiñónez, 1929: 293). Quiñónez da cuenta de ocho teatros/cines, con sus respectivos propietarios y direcciones. Las salas son las siguientes:

- Teatro Abril, de Julio Abril, ubicado en la 9ª Avenida sur y 14 calle. oriente.
- Ackme, sin nombre de propietario, pero identificado como Salón de Cine, en la Avenida central, N.º 122.
- Capitol, de J. J. Stadelers (sic), en la 6 Avenida sur, N.º 33.
- Europeo, propiedad de Soledad Baldizón, 6 Avenida sur, N.º 40.
- Palace, de Anker y Cía., 6 Avenida sur, N.º 28.
- Rivoli, propiedad de Mario Contreras, en la 8 Calle oriente, N.º 9.
- Variedades, de Eduardo Estrada, 6 Calle poniente, N.º 28.
- Venecia, de J. Jurado, en la Calle del Guarda Viejo, N.º 27.

El Teatro Abril surgió como con el nombre de Salón Olimpia, como una iniciativa del empresario Julio Abril. El Olimpia comenzó presentando las películas de la compañía francesa de los hermanos Pathé, aunque luego el señor Abril logró convenios para la importación, distribución y exhibición de empresas cinematográficas estadounidenses. A la par de la sala de cine y teatro, quedaba otro local comercial de Julio Abril dedicado a la zapatería, en su ubicación original de la 11 Avenida y 7ª. Calle de la actual zona 1. Los terremotos de 1917 y 1918 destruyeron el Salón Olimpia y el local adjunto; luego, con el nombre de Teatro Abril, se trasladó a la ya mencionada dirección de la 9ª. Avenida y 14 Calle. Al comparar las fotografías registradas antes y después de los terremotos, vemos que hubo una edificación de 1911 y otra construida en 1915, aunque el estilo ojival de las puertas del segundo piso indica la permanencia de una imagen que la familia buscaba transmitir.

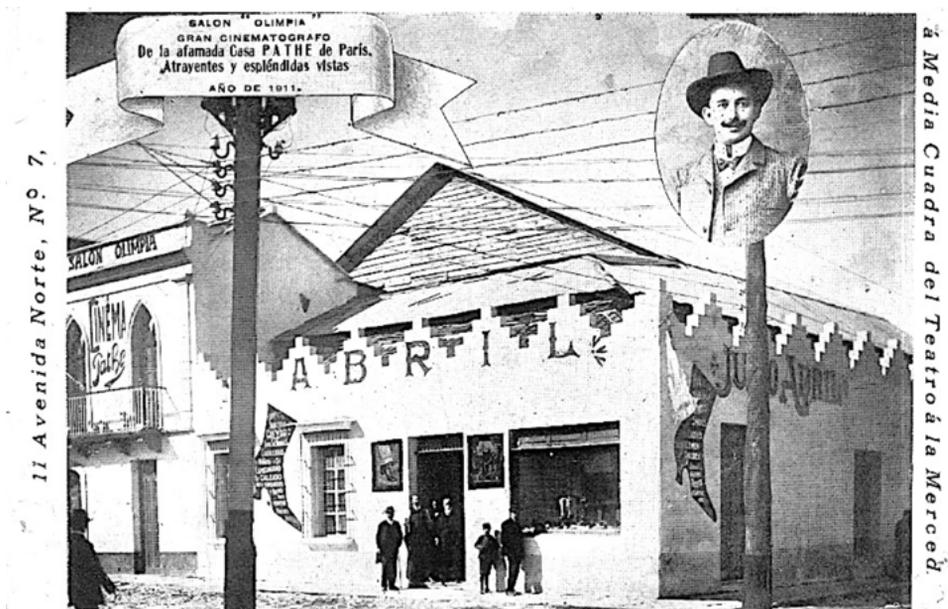


Ilustración 29. Teatro Olimpia con rótulo que identifica la exhibición de películas de la productora francesa Pathé Frères. A un costado, la zapatería de Julio Abril, por lo que al cinematógrafo contiguo los infaltables bromistas llamaban «zapatógrafo». Fotografía: Museo Nacional de Historia.



Teatro Olimpia, 11 avenida y 7ª calle.

Ilustración 30. El Teatro Olimpia, inaugurado en 1915, tras los terremotos de diciembre de 1917 y enero de 1918. El Teatro fue derruido, pero permitió la edificación del Teatro Abril.
Fotografía: Terremotos de Guatemala, de Arturo Taracena Flores.

El cine Venecia quedaba relativamente lejos del centro histórico y fue construido para dar espectáculos a los habitantes de los barrios que se expandían hacia el sur de la ciudad. Más lejos aún se encontraba el cine Ideal, en el Barrio del Guarda Viejo, siempre en la zona 8, en donde el cine mudo perduró durante mucho tiempo. La fotografía muestra que ya no se trata de una elegante Sexta Avenida sino de una de las entradas a la capital, con su calle principal de acceso desde el sur y el occidente aún de terracería. Las personas lucen indumentarias que desvelan su condición social de trabajadores.



Ilustración 31. Teatro Venecia (más tarde, luego de ser demolido el original, se llamó Cine Bolívar), ubicado en la actual Avenida Bolívar y 28 Calle de la zona 8. Museo Nacional de Historia.



Ilustración 32. Carlos Navarrete, el día de su Primera Comunión. Fotografía de la familia Navarrete Hernández.

Espacios de exhibición al aire libre

Entrada la década de los años treinta, en Ciudad de Guatemala todavía se podía ver cine silente como espectáculo vivo, vigente, no como ahora, que esas películas se perciben como joyas de colección, refugio para quienes todo tiempo pasado fue mejor o documentos de auscultadores del pasado. Carlos Navarrete, es hoy un antropólogo, arqueólogo y escritor de mucho prestigio, pero en aquella época apenas un chiquillo que oía alborozado el anuncio de alguna presentación del cine ambulante de Ciani, en la zona 3 (Navarrete Cáceres, Carlos Alberto, comunicación personal, 13 de julio, 1998). En efecto, Juan Ciani, miembro de una familia que tenía cines en Quetzaltenango, Mazatenango y otras ciudades de la Costa sur, pasaba en un camión anunciando sus presentaciones. Eran los tiempos del dictador Jorge Ubico (1931-1944), las funciones públicas debían ser aprobadas por la autoridad «competente» y los muchachitos como Carlos, ajenos a esos procedimientos de censura, asistían a las proyecciones que se hacían en calles más cercanas a su casa. La tienda *La Suiza* prestaba su pared en la Avenida Elena, importante calle de la ciudad, pero sin asfaltar ni empedrar y con aceras elevadas, llenas de jacarandas. Navarrete y otros muchos “patojos” llegaban temprano para ver los

preparativos –los encargados de la exhibición colocaban una gran manta blanca que servía de pantalla, acomodaban el proyector, etcétera– y después “darse el gusto de ver la función de la noche”. Mientras duraba el espectáculo, se repartían muestras promocionales de productos, una socorrida forma de financiar el espectáculo, pues en la calle nadie pagaba por la admisión.

Aquel espectáculo callejero asombraba, entretenía y divertía. Y quizás los niños creían que un acercamiento a los brazos que disparaban una flecha, eran partes desprendidas del cuerpo de los personajes en películas como *La isla misteriosa*, mediante la cual los «salvajes y el trópico» acudían a la cita en la obscuridad de la noche, recuerda Navarrete. También les daba risa su forma acelerada de moverse en la pantalla, y tanto ellos como los adultos, hacían bromas sobre dicha particularidad.

Otra señal de la pervivencia de las películas silentes en Guatemala era el cine que se habilitaba por la noche en un patio sin techo, en la Avenida Bolívar, cerca de la Cohetería El Culebrón. Se trataba del antiguo cine Lido, que se quemó hacia 1946 o 1947. Vitelio Castillo, periodista que fuera coordinador de la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres”, revive recuerdos y cuenta que enfrente de aquella improvisada sala de cine, quedaba la Farmacia Guzmán. Los chiquillos le pedían permiso a los propietarios para subir al balcón y así ver gratis la película; la distancia no importaba porque eran mudas o silentes, y aunque la entrada costaba solo dos centavos, estos podrían servir para comprar golosinas.

Los domingos si era cosa de entrar al cine Lido, porque a las 3 de la tarde comenzaba la marimba y la venta de antojitos. Se consumían con voracidad tacos, enchiladas y dobladas, gastronomía guatemalteca de remembranzas mesoamericanas, aunque diferente a las de países vecinos que comparten la cultura del maíz, el chile y el frijol. Además, a las 5 se quebraban piñatas y se repartían dulces (caramelos) precisamente para atraer al público infantil. Cuando caía la noche, *Popeye el marino* hacía de las suyas, con sus músculos hechos a pura espinaca (Aragón, Rolando, comunicación personal, julio 1998). Entre semana, la entrada costaba, 5 centavos en «luneta» y 2 en «galería», aunque los domingos, por ser horario extendido, el ingreso general era de 5. Entrar a la luneta era un privilegio, porque estaba situada a los lados del patio, bajo cubierta; mientras la galería se ubicaba al centro del patio, con bancas de madera y el cielo como techo. En época seca, no había problema, pero cuando venían las lluvias, los de luneta podían ver su película sin preocupación, mientras la galería se vaciaba rápidamente, a menos que los espectadores sin mucho peculio se las ingeniaran para guarecerse de los chaparrones (Castillo, Vitelio, comunicación personal, 6 de mayo, 2022).



Ilustración 33. Espacio en donde existió el cine Lido, 21 Calle y Avenida Bolívar, Zona 3. Fotografía tomada en 2023 por Edgar Barillas.

En el cine Lido se exhibían películas de Griffith y obras como *La madre* de Pudovkin; también cortometrajes que no pasaban de moda, destinados al público infantil. La música en vivo la interpretaba un viejecillo con su piano o una marimba de tres intérpretes; ambas recibían las mordaces críticas del público cuando la pieza no coincidía con la trama de la película, por mucho que estuvieran previamente al tanto de las acciones proyectadas en la pantalla. Era una sala para los grupos populares, lo cual no bastó para que, en célebre ocasión, los emperifollados miembros del Club Rotario contrataran una función para reírse del hecho de estar con su elegancia y encoquetadas señoras, en un lugar tan del común. Con el tiempo, el Lido se vio en la necesidad de exhibir películas sonoras, para no arriesgarse a sufrir el proceso de selección natural, creyentes como se era por entonces, de las prédicas del darwinismo. Este espacio de exhibición del cine silente, contemporáneo del cine sonoro que se proyectaba en las salas del centro, era una curiosidad y un encanto para los habitantes de barrios de clase proletaria, en la Guatemala de la cuarta década del siglo XX.

Pervivencia del cine silente en Guatemala

Un buen recurso para comprender el valor que se le asignaba al cine, lo brinda el desaparecido juego de *intercambio de fotogramas* que se realizaba entre niños y jóvenes, siguiendo los recuerdos del antropólogo Carlos Navarrete Cáceres (Navarrete Cáceres, Carlos Alberto, comunicación personal, 13 de julio, 1998)). Resulta que, en el ciclo de juegos infantiles que se produce durante el año (en el que, dependiendo de la época, se jugaba "trompo", luego "capirucho", más adelante aparecían los "cincos" o canicas y en noviembre se volaban "barriletes"), y había una temporada en que se intercambiaban "licas" (retazos de películas o simples fotogramas). Había lugares en donde se podían adquirir estos recortes, como el local de la familia Juárez Camas (de origen mexicano) que daba la posibilidad de seleccionar fragmentos de una gran variedad de filmes. Durante la época de este singular intercambio, los proyccionistas se agenciaban de algunos centavos extras vendiendo algunas pulgadas de filmes que se "habían deteriorado lastimosamente", fórmula mágica que servía de excusa para la venta subrepticia. Un fotograma de una película sonora se cambiaba por cinco de películas mudas. Pero dependiendo de la actualidad y moda de la película, el intercambio podía alcanzar la relación de "una película sonora por 25 o 30 mudas". "Tener películas mudas era como tener centavos y una sonora como tener un billete". Navarrete recuerda que, en una ocasión, dio todo su acervo de filmes mudos por unos cuantos fotogramas de Tarzán. El juego también implicaba poder observar imágenes de Tarzán, Flash Gordon o Buster Keaton mediante un visor fabricado artesanalmente. Cada película tenía un valor, consensuado entre el proveedor y el comprador, lo cual se hacía a la hora del "recreo" (descanso escolar) o de salida de la escuela, pero algunos osados también lo hacían a escondidas, en pleno período de clase. El gobierno tuvo que prohibir expresamente que en las escuelas se practicara el intercambio de fotogramas, actividad que atraía la atención de los estudiantes, más que las propias clases. Tal era el impacto de las "licas" en la vida y las ocupaciones cotidianas de la muchachada.

Carlos Navarrete también recuerda con cariño a un viejo personaje que, de improviso, un día cualquiera, se acercaba a la celebración de la virgen de Guadalupe con su bicicleta en la que traía una enorme caja colocada en la parte trasera. Acomodaba la "cicle" en un pequeño espacio entre las ventas de fresco de súchiles, las ruidosas loterías, las zarabandas y el tiro al blanco con rifles de viento con las miras torcidas. Las enormes paredes del templo católico inconcluso ponían el telón de fondo.

Comenzaba entonces el espectáculo. Por unos pocos centavos, los niños más que las niñas, los campesinos que habían acudido a la ciudad al intercambio comercial de la feria y alguno que otro adolescente al cual le parecía muy gracioso el mundo, se acercaban al aparato y a través de unas pequeñas aberturas podían observar en el interior de la caja la proyección de un corto de una película ya hacía rato pasada de moda. Por dos centavos era posible ver cortos durante unos diez minutos. Así, aquel hombre de pelo cano, con su traje gris y su sombrero gastado, daba vueltas a la manivela para dar vida a las imágenes en movimiento de aquella adaptación tropical del kinetoscopio de Edison, que regresaba al cine a uno de sus lugares originales de exhibición: las ferias.

Que el cine atraía a los jóvenes guatemaltecos en aquellos tiempos lo demuestra el hecho de que, en la Primera Exposición Obrera de Artes e Industrias celebrada en mayo de 1924, un mecánico de 18 años, Daniel Aragón Campos, obtuvo un diploma y medalla de oro otorgada por la Federación Obrera de Guatemala y el Comité Ejecutivo Pro Día del Trabajo, por haber construido un “aparato cinematográfico”. Se trataba de un proyector, del que, a pesar de su “apariencia de solidez y perfección”, muchos temían que no fuera a funcionar correctamente, pues se reputaba como la primera obra de su género en el país. Sin embargo, el aparato fue probado, proyectándose un cortometraje “... y se apreciaron sus cualidades de precisión, dando un resultado satisfactorio”. Más adelante, cuando Aragón Campos contrajo matrimonio y formó familia, entretenía sábado a sábado a sus círculos cercanos proyectando películas de Buster Keaton y de Charles Chaplin. Al parecer, ese primer proyector de cine elaborado en Guatemala fue donado por su familia al Museo Nacional de Historia. Podría convertirse en una de las joyas del museo del cine guatemalteco.



Ilustración 34. Diploma otorgado a Daniel Aragón por la construcción de un proyector cinematográfico. Fotografía tomada en el año 2023 por Edgar Barillas.

El cine sonoro y las nuevas salas de exhibición

Vamos a «sextear», solía decirse. Lujosos comercios, salas de cine, pastelerías, cafés, fuentes de soda, librerías de abolengo en las riberas de aquel caudaloso río desbordante de juventud. El Lux, recién inaugurado -espectacular se antojaba la modernidad de su foyer-, el Capitol, el Palace, exhibían películas norteamericanas de vaqueros y musicales de posguerra; mexicanas de los hermanos Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova, Cantinflas, María Félix, Dolores del Río, Elsa Aguirre; argentinas de impronta indeleble con Enrique Muiño, Santiago Gómez Cou, Luis Sandrini, Delia Garcés, Zully Moreno (Díaz, 2007: 82).

Para la década de 1930, la Sexta Avenida, que había sido la Calle Real, era entonces el centro neurálgico del comercio y la moda, abierto al consumo de quienes podían pagarse lujos y al disfrute visual de las vitrinas para los sectores trabajadores. Un panorama mundial favorable en la primera posguerra mundial vio surgir nuevos estilos arquitectónicos como el Art Déco, en coyuntura de buenos precios para los productos de exportación y una mejoría de las condiciones de vida de los sectores urbanos acomodados. Todos estos elementos propiciaban una transformación de la fisonomía de la ciudad. Y si a ello agregamos también adelantos en los materiales y sistemas constructivos (verbigracia el concreto armado), podremos comprender que a partir de los años veinte y luego de los fatídicos terremotos de 1917-1918 que destruyeron la ciudad, la capital guatemalteca se vio pronto invadida de nuevas y más vistosas edificaciones. Si bien las obras de las dictaduras liberales apostaron por utilizar la nueva tecnología en la construcción, sus formas siguieron los cánones del romanticismo como “expresión arquitectónica oficial” (Ayala; Chacón; Olayo, 1996: 30).

Pero más allá de la monumentalidad de las obras oficiales, los templos, los teatros, las edificaciones comerciales fueron adoptando nuevas formas de expresión. Así tendremos el surgimiento de templos estilizados de altas torres (El Calvario, Santuario de Guadalupe, Nuestro Señor de las Misericordias), elegantes teatros que también funcionaban como cines (entre los que destacaban el Palace, el Capitol y el Lux) y también suntuosos edificios con una planta baja destinada a fines comerciales y plantas superiores destinadas a oficinas o apartamentos (como el edificio de S. García y Compañía Sucesores, en la actual 13 calle).



Ilustración 35. Construcción del teatro Palace. Fotograma de noticiero de la Tipografía Nacional, s. f., depositado en la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Archivo de la Imagen IIHAA, digitalización a cargo de Edgar Barillas.



Ilustración 36. Construcción del teatro Palace. Fotograma del noticiero de la Tipografía Nacional, s. f., depositado en la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Archivo de la Imagen IIHAA, digitalización a cargo de Edgar Barillas.



Ilustración 37. Teatro Palace. Museo Nacional de Historia.



Ilustración 38. Teatro Capitol. Se pueden observar las producciones de Hollywood anunciadas en grandes carteles. Al lado, el templo de Santa Clara y al fondo, el campanario del nuevo Calvario. Museo Nacional de Historia.



Ilustración 39. teatros Capitol y Palace. Obsérvense la publicidad en marquesinas para llamar la atención al espectáculo cinematográfico. Archivo Museo Nacional de Historia.



Ilustración 40. Fase final de la construcción del teatro Lux, junio de 1935. Fotograma de noticiero de la Tipografía Nacional depositado en la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Archivo de la Imagen IIHAA, digitalización a cargo de Edgar Barillas.



Ilustración 41. Obreros de la construcción en la fase final de la construcción del teatro Lux, junio de 1935. Fotograma de noticiero de la Tipografía Nacional depositado en la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Archivo de la Imagen IIHAA, digitalización a cargo de Edgar Barillas.

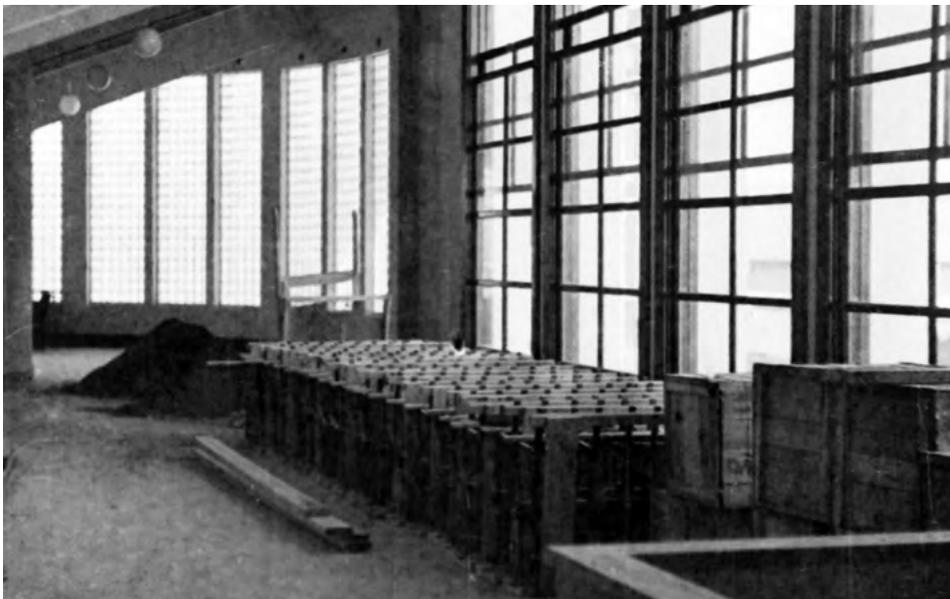


Ilustración 42. Fase final de la construcción del teatro Lux, junio de 1935, en la que se utilizaron nuevos materiales como hierro, concreto, cristales. Fotograma de noticiero de la Tipografía Nacional depositado en la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Archivo de la Imagen IIHAA, digitalización a cargo de Edgar Barillas.



Ilustración 43. Teatro Lux ya en funcionamiento. Por el título de la película anunciada (High Sierra), se puede inferir que la imagen corresponde a 1941. Fotograma de noticiero de la Tipografía Nacional depositado en la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Archivo de la Imagen IHAA, digitalización a cargo de Edgar Barillas.

Que el público buscaba afanosamente las producciones del cine sonoro y las películas filmadas en Guatemala, así como la coexistencia de los dos sistemas, silente y sonoro, lo comprueba la exhibición de la cinta conocida como *Tarzán en Guatemala*, aunque en realidad se trataba de una película de dos que se hicieron de la serie de doce capítulos *Las nuevas aventuras de Tarzán* (Kull, 1935). El periódico *El liberal progresista*, afín al gobierno ubiquista, publicaba en su edición del 11 de mayo de 1938 que "dentro de breves días será corrida en la pantalla del teatro Capitol, la película *Tarzán en Guatemala*, la cual como se recordará fue filmada en varios lugares de nuestro país, especialmente en Atitlán, Chichicastenango, Antigua Guatemala, Quiriguá y en la capital" ("*Tarzán En Guatemala*", 1938). El articulista anónimo agrega, entusiasta:

Notables artistas norteamericanos tienen a su cargo los principales papeles de dicha película, figurando además bellas señoritas guatemaltecas, y muchos comparsas de ambos sexos. La película fue hecha por la Tarzán Burroughs Enterprise Inc.

Por el hecho de figurar bellísimos lugares de nuestra tierra, así como distinguidos funcionarios y conocidas señoritas de nuestra sociedad, dicho film tiene gran atractivo, para nosotros. Es por esto que la empresa del teatro Capitol se interesó en obtener inmediatamente la película para exhibirla, anunciando su estreno para fecha muy próxima. Con *Tarzán en Guatemala*, el teatro Capitol tiene asegurados llenos completos.



Ilustración 44. Tarjeta del capítulo 6 de la serie *Las nuevas aventuras de Tarzán*. Nótese la representación de los indígenas guatemaltecos de acuerdo a las imágenes del "otro" predominantes en la cinematografía de Hollywood. Colección del autor.



Ilustración 45. Tarjeta del capítulo 7 de la serie *Las nuevas aventuras de Tarzán*. Una de las locaciones de la película fue La Antigua Guatemala, en donde las ruinas del patrimonio colonial pretendían dar un halo de misterio al tesoro que buscaba Tarzán y compañía, así como a la enigmática “diosa verde”. Colección del autor.

D. Peter Ogden, quien llegó Guatemala con su familia a inicios de la década de 1990 para ver las locaciones en las cuales fueron rodados los capítulos de *Las nuevas aventuras de Tarzán* y la película *Tarzán y la rebelión de la jungla* (Witney, 1970), expresó con un dejo nostálgico que de haberse tratado de una gran compañía filmando en condiciones “primitivas”, habría recibido elogios de la crítica y una mención en las historias del cine; pero como fue una producción independiente, pasó inadvertida, excepto para los fanáticos de Tarzán en todo el mundo (Ogden, 2005: 148).

Juan Ciani y familia: el cine en departamentos del suroccidente y la capital

El cine no era solo para los capitalinos. En otros departamentos, las imágenes en movimiento también provocaban emociones e inducían modas y valores. En los municipios pequeños, el cine era ambulante y se utilizaban locales improvisados, como ocurría en San Agustín Acasaguastlán, El Rancho, El Júcaro, San Cristóbal Acasaguastlán y otros poblados del oriente. Mientras que en muchas cabeceras departamentales existían salas hechas específicamente para cine y teatro de variedades, como en Zacapa (cine Lux), y Chiquimula, (cine Liu), ambas de Alfonso Liu, de ascendencia china. En el suroccidente, destaca el nombre de Juan Ciani, por su visión emprendedora para desarrollar la exhibición cinematográfica, incluido su cine ambulante de la Avenida Elena, citado previamente.

Juan Ciani, quien vino muy joven a Guatemala de su natal Domegge D'i Cadore, Belluno, Italia, comenzó con cine ambulante en distintos puntos del país y pronto instaló locales formales. En Mazatenango construyó su primera sala de exhibición, un edificio de madera que no duró mucho, pues fue consumido por las llamas. En 1919, construyó en el mismo lugar (entonces Avenida Estrada Cabrera, luego Avenida La Libertad, nombre significativo para el final de la dictadura cabrerista) el Cine Ciani. Pronto expandiría su comercio de exhibición en Retalhuleu (Cine Rex); en la cabecera departamental de Quetzaltenango (Roma) y luego adquiere y remozca el cine Zarco, más tarde remodelado bajo el nombre de Cadore, como recuerdo de su lugar de origen. En Coatepeque, Quetzaltenango, abrió el Olimpo y en la capital, el cine Moderno. (Estrada, 1998: 354–355).



Ilustración 46. Avenida La Libertad, Mazatenango, Suchitepéquez. A la izquierda, la imponente arquitectura del Teatro Ciani, construido por Juan Ciani en su empeño por exhibir cine en el suroccidente del país. Al fondo, el templo parroquial de la ciudad. El sello de agua identifica el estudio fotográfico: Foto "Corona" (Estrada, 1998: Portada).

Pedro Ciani Paniagua continuó la senda marcada por su padre en la expansión de las salas. Al demolerse en Coatepeque el teatro Olimpo, construyó el cine Capri y el Tívoli. En Mazatenango abrió el cine Italia, con los adelantos tecnológicos del momento y en Escuintla, el Rialto (Estrada, 1998: 355).

Juan Ciani tenía reputación de filántropo, pues contribuía con proyectos y programas en las ciudades en donde tenía inversiones. El periódico *Ideas y Noticias*, de Quetzaltenango, publicó el 20 de diciembre de 1933 una agradecida columna titulada: UNA ELOGIOSA ACTITUD DEL CABALLERO JUAN CIANI. "La noche del 13 de junio a beneficio del hospicio". Según la nota:

[...] Ha cedido una función de su teatro "Roma", a beneficio del desayuno del niño pobre, que se ha venido efectuando bajo el patronato de la junta directiva del hospicio de occidente, función que va a verificarse el 28 del corriente, con el fin de que los fondos que se colecten en tal ocasión queden a favor de aquella institución. Al dar a conocer la actitud del señor Ciani nos apresuramos a felicitarle, deseando que la función resulte concurrida, y a la vez nos permitimos hacer una excitativa a la sociedad y público en general, por el feliz resultado que proporcione con su asistencia ("UNA ELOGIOSA ACTITUD DEL CABALLERO JUAN CIANI. 'La Noche Del 13 de Junio' a Beneficio Del Hospicio," 1933: 1 y 8).



Ilustración 47. Juan Ciani. (Estrada, 1998: 357).

Es significativa la expresión “nos permitimos hacer una excitativa a la sociedad y al público en general”, pues tiene una connotación discriminadora que bien podría pasar inadvertida.

Las monografías y anecdotarios departamentales de ciudades, villas y pueblos, son fuente invaluable de abundante información, amén de que algunas constituyen un deleite literario. Tal el caso de *El Coatepeque que yo viví*, que reúne memorias en las que Oscar Humberto de León Castillo, no solo describe aquella cabecera municipal, sino que narra vivencias con mucho colorido y empatía. Al describir las “cuadras que rodeaban el parque”, hace referencia al cine Olimpo y favorece un acercamiento a la forma en que se promovía y proyectaba el cine en el interior:

[...] Pegadito a este frío negocio, se alzaba el llamado Teatro Olimpo, propiedad de don Juan Ciani, de nacionalidad italiana, pero mazateco de corazón. Lo administraba don Adolfo Hernández, quien además manejaba los aparatos de proyección. Las funciones se realizaban los martes, jueves, sábados y domingos por la noche y en matinal y matiné los domingos. En las noches en que había función, sacaban a una de las ventanas del segundo piso, donde se ubicaba la galería, las bocinas que servían para el sonido de las películas, pues ya eran sonoras en este tiempo. A las ocho de la noche comenzaban a sonar e inundaban el parque y sus contornos con la música de moda de aquellos felices tiempos. A las ocho y cuarenticinco, las bocinas eran trasladadas atrás de la pantalla y ponían únicamente tres piezas antes de comenzar la función a las nueve en punto de la noche. Cuando Álvaro, que así se llamaba el muchacho moreno y colochito encargado de estos menesteres, entraba las bocinas y ya no se oía la música en el parque, la gente que había decidido ir al teatro, sabía que era la hora de la entrada. Como ya expliqué, eran tres exactas canciones las que se escuchaban adentro y principiaba la función.

El Teatro Olimpo anunciaba su programa en cartelones puestos en las paredes de su frente y en programas de más o menos media carta, donde en un lado ponían la programación de la semana y en otro la letra de alguna de las canciones de moda. Álvaro era el encargado de repartir estos programas y los patojos de aquellos tiempos nos los disputábamos, pues los coleccionábamos para tener presente la letra de las melodías. (De León, 1990: 24–25)“

Las imágenes del cine silente guatemalteco: primero fue la exhibición y luego la producción, entre la timidez y la audacia

Las primeras noticias sobre filmes realizados en Guatemala conducen al final de la primera década del siglo XX. Ramiro Fernández Xatruch, propietario del teatro Variedades, de la mano de Mario Estrada, registraba eventos como las fiestas Minervalias (organizadas para ensalzar al déspota Estrada Cabrera) y procesiones, tradición guatemalteca en la que se funde lo institucional con lo popular, el ritual religioso con el encuentro ciudadano, los rezos con la música, el incienso con los olores propios de la urbe.

No hay rastros de esas filmaciones. No obstante, observe con atención la fotografía de abajo, una impresión del 28 de octubre de 1901 tomada por Eichemberger y conservada en el archivo del periodista Augusto Acuña. En el balcón figura Manuel Estrada Cabrera ("El Señor Presidente" de Asturias), sus ministros e invitados especiales ávidos por recibir el homenaje de la juventud estudiosa, forzada a participar en el desfile de las Minervalias. Abajo, un vagón del pequeño ferrocarril Decauville pareciera aprestarse a partir y a la izquierda –¡vaya sorpresa!– un camarógrafo encuadra a un desconocido que despertó su interés. ¿Quién era?, ¿guatemalteco o extranjero?, ¿qué pasó con su material?, ¿lo habrá editado de tal forma que revelaran las realidades ocultas detrás de aquel festejo oficial? El dilecto ecuatoriano Ulises Estrella hace referencia a una película con imágenes de dichos desfiles, conservada en los archivos cinematográficos de su país. Y quizás otras filmaciones como esta permanezcan inmóviles en algún cajón cubierto de olvido. O, como tantas cosas de la Guatemala del siglo XIX y principios del XX, se pulverizaron para siempre, como los escombros de los sismos de 1917 y 1918.

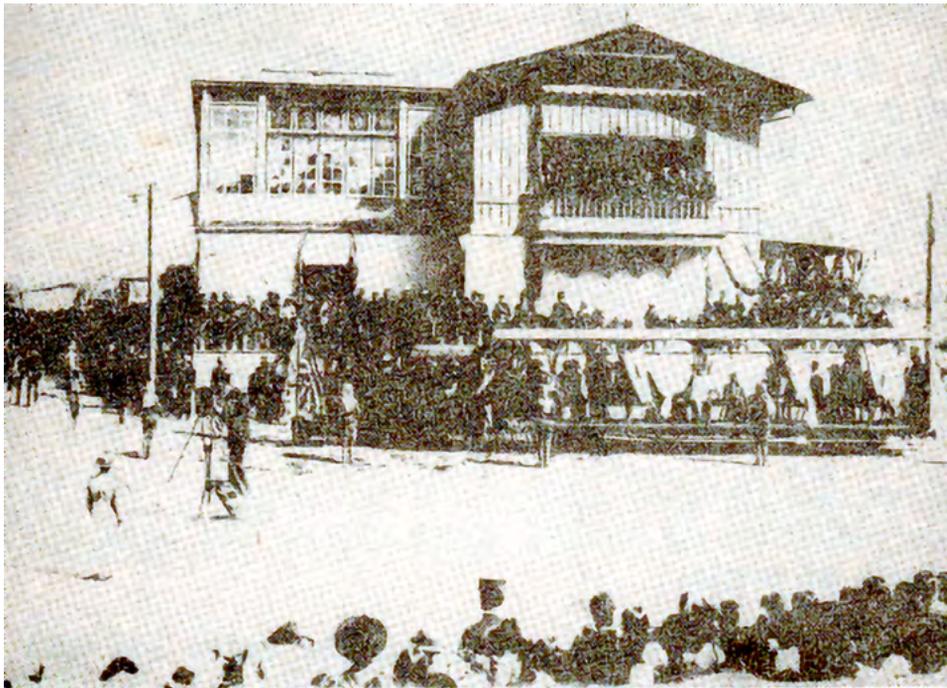


Ilustración 48. (Acuña, 1986: 13).

Las fuentes documentales también permiten acercarse a la transición entre simples consumidores de cintas procedentes de Estados Unidos o Europa (Francia, en particular), a la producción cinematográfica local, una actividad incipiente que nunca terminó de cuajar como industria.

El 10 de diciembre de 1912, Ramiro Fernández Xatruch y Armando Phalipau, empresarios que buscaban explotar la creciente demanda de realizaciones cinematográficas filmadas en el país, presentaron al Despacho de Fomento del aparato burocrático de Manuel Estrada Cabrera, un expediente clasificado bajo el No. 1489. Sin mayores preámbulos, Xatruch y Phalipau plantean su propósito de establecer “una fábrica productora de vistas cinematográficas” (Fernández; Phalipau, 1912). La exposición de motivos es clave para situarlos como portadores de las visiones hegemónicas imperantes, tendientes a incorporar a Guatemala al mercado mundial: las vistas serían “especialmente del Natural (subrayado propio), para dar a conocer ventajosamente en el extranjero (sic), las riquezas con que cuenta este bello país, facilitando así la inmigración de gente laboriosa, como también el paseo de Turistas y capitalistas, no menos que el mayor ensanche del comercio”.

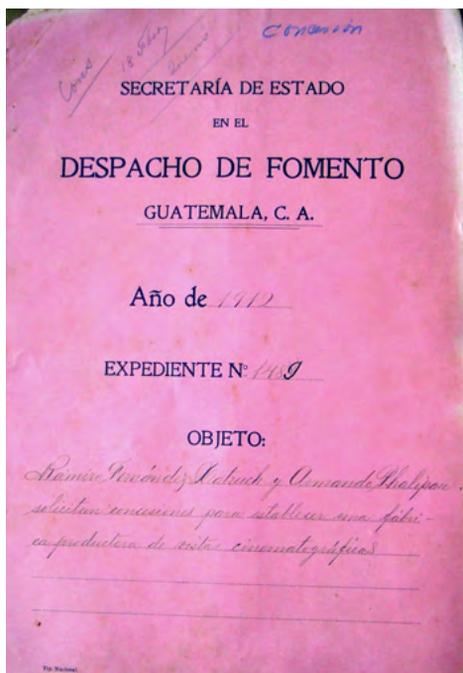


Ilustración 49. Expediente que contiene la solicitud de Ramiro Fernández Xatruch y Armando Phalipau para establecer una productora cinematográfica. Fondo de Fomento, Archivo General de Centroamérica.

Aunque el documento es breve, más claridad imposible. Lo primero que resalta es que los temas “del Natural”, que entre líneas se explica como un afán por mostrar los paisajes (la eterna primavera) y las costumbres (de los aborígenes), por entonces algo de moda en los países latinoamericanos. Dicho en otras palabras, mostrar lo exótico, lo diferente, el paraíso semisalvaje, para ser examinado y sancionado por el mundo civilizado. Se ratifica el prejuicio (de reminiscencia colonial) de que la mayoría de guatemaltecos (de los pueblos originarios, claro) es gente holgazana, problema que solo se solucionaría con una aplicación científica de la eugenesia, o sea, la biología para el perfeccionamiento de la especie humana. Por otra parte, el subtexto enmascarado en el discurso, explicita la disposición de poner el desarrollo del país en manos de capitalistas extranjeros; darle al imperialismo las llaves de la casa. Otro aspecto por destacar es la importancia que se concede al turismo, industria cultural en expansión, para viajeros atraídos por la curiosidad sobre lo primitivo y conocer los afanes de modernidad en medio de los pantanos de la incivilización. ¿Se está hilando demasiado fino? Un artículo periodístico escrito dos décadas después, nos lleva prácticamente a los mismos planteamientos. Un articulista de la Gaceta, revista de la Policía Nacional, en la edición del 14 de febrero de 1937, dice que los temas de las producciones nacionales debían ser:

“Los pintorescos aspectos de la Feria Nacional; los momentos en los cuales cientos de turistas de todos los países degustan una taza de aromático café guatemalteco”; “la gestión enérgica del mandatario quien... ha logrado sacar avante al país en toda la línea” (Jorge Ubico); “las bellezas que posee Guatemala”; “lo interesante de sus ruinas y sus tradiciones” (no por casualidad, la mayor parte de «tradiciones» eran imágenes de pueblos indígenas); “la belleza de sus paisajes”; etcétera (Barillas; Aragón, 2014: 160).

Para establecer su productora, Xatruch y Phalipau, solicitan lo siguiente: 1) exclusividad en la producción fílmica por cinco años; 2) introducción libre de derechos de los equipos necesarios para la producción de las películas; 3) introducción libre de derechos de película virgen; 4) Introducción libre de derechos de los químicos necesarios para el revelado de las películas; 5) introducción de cintas cinematográficas para exhibición, así como de los aparatos para la proyección de las mismas; 6) subvención de 6 000 Francos para la instalación de la productora. Los empresarios se comprometían ante el gobierno a “tomar todas las vistas de actos Oficiales que designe en la capital, dando una copia de cada una de ellas, sin remuneración alguna”. El trámite no fue muy largo; el 20 de febrero del año siguiente, se determinó no acceder a la petición y dos días después, Fernández Xatruch fue notificado “y enterado, no firmó”. Si los motivos de Fernández Xatruch y Phalipau nos acercan al pensamiento hegemónico de principios del siglo XX, las peticiones nos informan de una sociedad que ya tiene al cine como un bien de consumo más, no solo de producciones importadas sino de las producidas en el país.

De acuerdo con Leonor Hurtado, José Campang y Arturo Arias, en 1912 Alberto de la Riva hizo la primera película guatemalteca de ficción: *El agente No. 13*. No se sabe más sobre este filme ni su paradero, excepto que representa un esfuerzo especial del autor por hacer uso personal, no público ni comercial, de su realización. (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 324). De la Riva es reconocido por su tenacidad para mantener viva la llama del teatro en Guatemala, que le llevó a invertir su energía y su fortuna en las presentaciones. Fue el promotor principal del Grupo Artístico Nacional, que reunió a destacados actores de la época; “un hombre de humor alegre, bromista y emprendedor”; actor famoso por sus representaciones jocosas. *La Rafáila*, una obra suya que ha perdurado es una sátira sin guión escrito (solo apuntes), ni estructura o narrativa lineal sino estampas cómicas guatemaltecas, de acuerdo con el Diccionario de Haeussler Yela. Algunos de los actores del Grupo Artístico Nacional llegaron a ser intérpretes en cortos y largometrajes guatemaltecos. (Barillas, 1999: 35).

En 1915, Adolfo Herbruger y Alfredo Palarea, hicieron la primera versión de *El hijo del patrón*, con Guillermo Andreu Corzo y Esperanza Lobos en los papeles protagónicos; ambos con amplia experiencia actoral. Alfredo Palarea era un ejecutivo de seguros que tenía su oficina en la 6. Avenida sur No. 43 y estaba casado con la reconocida actriz Adriana Saravia. Doña Adriana tuvo una larga carrera artística que incluyó su participación en la ya mencionada película sonora *Cuatro vidas*. En cambio, no tenemos datos de las actividades artísticas de su cónyuge sino por la película que realizó junto con Herbruger. Este, por su lado, era un hombre de negocios y reconocido políglota (hablaba, a más del español, inglés, ruso, francés, alemán, italiano y portugués). Poseía una cámara Pathé que serviría para dar impulso a sus inquietudes de cineasta (Barillas, 1999: 35). El tema de la cinta era muy simple: el hijo del dueño de una hacienda regresa al país tras estudiar en Estado Unidos; comienza a enamorar a las muchachas de la finca, pero paulatinamente se va enamorando de la más linda, aunque ella está comprometida con un hombre extremadamente celoso. Al enterarse este último del idilio de su amada con el hijo del dueño, va a su encuentro con un machete en la mano. El clímax es el duelo entre ambos. De acuerdo a los autores citados *supra*, la película no se terminó de rodar por problemas financieros e indican que solo dos secuencias sobrevivieron a los terremotos de 1917-1918 (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 325); no hay información del paradero de esos restos de la película..

Casi al mismo tiempo llegó a Guatemala la compañía de zarzuela *Los Hermanos Ugetti*. Un actor cómico, Fernando Flaquer, formaba parte de ello y decidió quedarse en Guatemala. Flaquer filmó un cortometraje que él mismo protagonizó con la producción y dirección de Ramiro Fernández Xatruc. Gracias a las crónicas y recuerdos de Gustavo Martínez Nolasco, periodista y recopilador de vivencias artísticas y culturales de la Guatemala de inicios del siglo XX, se puede conocer un poco de las aventuras y desventuras de aquel proyecto cinematográfico, al cual el periodista atribuye el mérito de ser «la primera película filmada en Guatemala» (Martínez, 1954: 21–22). Dice Martínez Nolasco que, cuando se filmó el cortometraje “de unos 20 minutos de duración, ni siquiera en México y menos en Centroamérica existían compañías productoras de cine”; algo que se puede deducir de lo escrito por la historiadora del cine mexicano Rosario Vidal Bonifaz (Vidal, 2010: 21). “Elaborar la película –dice el cronista–, debió ser uno de los siete trabajos de Hércules”. El gobierno de Estrada Cabrera había adquirido equipos cinematográficos y puestos en funcionamiento por Xatruch para filmar las Minervalias, procesiones de Semana Santa y actividades presidenciales, como ya se indicó.

Aprovechó Xatruch que el actor cómico se encontraba «varado», esperando el contrato para la película, pero faltaba el libreto y los demás intérpretes. Por casualidad, Flaquer conoció al peluquero Vitalino Guerra a quien convenció para que participara en la filmación. El propio Xatruch, algunos de sus empleados del Variedades y unos auténticos policías completaron el elenco: “En ese sentido, nos adelantamos al ruso Estein (sic), quien jamás escogió a artistas para protagonistas de sus películas”, anota Martínez Nolasco. El cortometraje se tituló *Las desventuras de Flaquer*, cuyo personaje protagónico era una figura híbrida entre Chaplin y Max Linder. El argumento «esperpéntico» (Martínez Nolasco) fue resumido por el mismo Flaquer al periodista:

Tratábase de un «apropósito» para mi beneficio en el Variedades. Primera escena... en tanto despertaba tras una noche de farra en mi cuarto en el hotel Imperial... recibía el aviso para presentarme debidamente en el coliseo. Para ello me precisaba llegar con un aditamento presentable: una levita al estilo de Charlot y un sombrero como el de Max. Me lancé en carrera a La Paquetería, de la sexta avenida sur, atendiéndome allí un joven quien hizo de actor improvisado. Tenía éste más o menos quince años y era entonces algo así como meritorio. Pepe Aguilar Cotero.

Fingí comprar frascos de esencias finas y encajes de primera calidad. Se me dieron como auténticos, introduciéndolos en los bolsillos de mi leva. Más (dentro de la película) Aguilar Cotero se lanzó a perseguirme. En sus manos quedó mi prenda. Y dentro de ese nerviosismo (siempre en la película), a brincar sobre la capota, al asiento de uno de los antiguos coches de un tal «Juanito y Juanita», tirado por los más famélicos caballos como aquellos conducidos a los circos para ser devorados por los tigres africanos. Un remolino. Atraídos por el espectáculo, golfillos me asediaron. Perdí como es fácil comprender, los frascos de perfumes obsequiados por La Paquetería, un reloj de pulsera, así como un revólver que en la costa de Honduras me regaló Augusto Monterroso.

Me llevó el carricoche a inmediaciones del Mercado Central, en un cruce del tranvía, en la 9ª. avenida y 8ª. calle. Giraban los carros para cambiar de dirección, en un círculo de metal a flor de tierra. El asunto sería largo de explicar, por lo cual omito molestas descripciones. Pues bien, fue en tal momento en donde intervino como actor Vitalino Guerra. En efecto, en la disputa entre mi cochero y el conductor del tranvía, suscitóse aguda pendencia, interviniendo en mi favor el fígaro. Vestía éste una leva a cuadros, de veinte reflejos. Sobre su solapa irradiaba un crisantemo gigantesco, cual sólo se ve en películas de Walt Disney. Hubo golpes fingidos y también reales. Como varios agentes de la policía notaron esa pendencia en vía pública, se arrojaron a disolver el altercado. Dieron batonazos a medio mundo, principalmente a los actores estelares, es decir, a Vitalino y a mí. No sospecharon que era una filmación, porque que el camarógrafo novato se situó en las cornisas de una casa. Algunos muchachos arrojaron piedras sobre el fotógrafo y éste, vióse en el caso de huir por los tejados. Para filmar el último episodio debía presentarme al teatro Variedades. Así lo hice. Llegué, descamisado, a la puerta de ese salón, y figuraron como actores en bruto, los porteros y el empresario. Se buscó como minuto de filmación, un momento en que el teatro estuviera lleno. Más el público al notar la supuesta lucha entre los porteros y el atorrante y oír las exclamaciones de don Ramiro Fernández Xatruch, estuvo a punto de provocar un mitin político.

Según Martínez Nolasco, la película produjo buena suma de "morlacos" (unidad monetaria en billetes) llamados entonces "camarones", que según el cronista siguieron el camino de los «guacamoles» imperantes en el régimen de Barillas. Cuando se exhibió la película, recuerda Flaquer, el público se rio de buena gana al ver en la tremolina a agentes de la policía muy conocidos: "En esa época todas las personas de la capital se conocían, fueran diputados, ministros o vendedores de nieve". Concluye sus remembranzas el cómico confidente que, aquella noche del estreno, sus jóvenes amigos lo llevaron de parranda y tres veces fueron conducidos a delegaciones de la policía y tres veces liberados hasta que concluyó la borrachera a las doce del día siguiente, yéndose cada cual, a su casa, o sea, "a colocarse cada chango a su mecate".



Ilustración 50. Alfredo Palarea.

En 1929 una nueva versión de *El hijo del patrón* comenzó a rodarse con el elenco de la primera, Corzo y Lobos, a quienes se sumó Eduardo Vivas. Andreu Corzo fue uno de los guatemaltecos que dedicó su vida al desarrollo de la radio y el cine y en menor medida el teatro. Como actor, participó en el cine mexicano, donde acumuló experiencias que luego llevaría a Guatemala y le servirían para realizar *El Sombrerón*, en 1950. El guion de la segunda versión se debió a Andreu Corzo, mientras la dirección fue de Alfredo Palarea. Los papeles coprotagonísticos recayeron en Esperanza Lobos, de reconocida trayectoria, y Eduardo Vivas. Arias, Hurtado y Campang afirman que sus autores no quisieron presentarla por la mala calidad del resultado (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 325). No sabemos si llegó a posproducción, pero no hay indicios de exhibición. La misma suerte corrió *El hacendado*, del mismo equipo, sin que nadie diera fe de su destino.

Una película del centenario de la Independencia, 15 de septiembre de 1921

El 26 de enero de 1968, la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala (SGHG) presentó dos rollos de película sin editar, grabados en celuloide por dos entusiastas antigüeños que fueron casi de los primeros cineastas del país: los hermanos Salvador y Enrique Morán. La filmación había sido realizada el 15 de septiembre de 1921 y desde 1953 había sido guardada por el periodista Rafael Morales, quien la proporcionó para que pudieran ser visionadas en la SGHG. Luego de las palabras de bienvenida por el presidente de la Sociedad, el historiador Francis Gall, Morales presentó la película filmada "cuando aún nuestra ciudad recordaba con pavor los terremotos que apenas tres años y medio antes la habían azotado". Después del visionado del documental, el presidente de la SGHG informó que el gobierno "tomará a su cargo la edición y narración de los negativos de la película, a la cual se incorporarán otras escenas, también relacionadas con los festejos del Centenario y que no se exhibieron hoy, por existir sólo en negativo...". Informó, además, el Sr. Gall, que de los filmes editados se harán "suficientes copias para mostrarlas dentro del ámbito nacional e internacional". Para culminar la presentación de las películas, pidió a la concurrencia un aplauso para don Enrique Morán y don Rafael Morales, presentes en el acto, como reconocimientos "estos patriotas, que hicieron posible mostrar hoy la documental del centenario de nuestra independencia". (Gall, 1968: 25).

En un artículo aparecido en el diario La Hora, del 30 de enero de 1968, el periodista Leopoldo Castellanos Carrillo, también dio cuenta de la exhibición en el local de la Sociedad, pero sus impresiones no son tan entusiastas como las de Gall. Los hermanos Morán "habían tenido la idea de grabar en el celuloide -como dicen los cursis-, los principales pasajes de las celebraciones" (Castellanos, 1968). No cabe duda de que el señor Castellanos Carrillo desconocía que el soporte en que se registraban las imágenes en movimiento en la primera mitad del siglo XX era precisamente una composición química de nitrato de celulosa o celuloide, pero con aires de superioridad trataba de ocultar su ignorancia. Indica el periodista que la "grabación, impresión o «filmación» como hoy acostumbramos a decir", se hizo efectivamente y quedó expuesta a "los riesgos y contingencias que pueden correrse con materiales de tal categoría y climas como el nuestro, descontada la clásica humedad de nuestra

tierra". En eso si acierta Castellanos Carrillo, pues los celuloideos o nitratos como también se les conoce, son de naturaleza muy inestable, sobre todo si no se conservan adecuadamente en ambientes con control de humedad y temperatura. El periodista, con sarcasmo casi insultante, le resta «el valor patriótico» que le otorga Gall, al trabajo de los hermanos Morán, al decir que se trata de "películas deliciosas, con movimientos a lo Chaplin, como eran todas las de entonces". Menciona también que las condiciones del local no eran adecuadas para el tipo de proyecciones que se hicieron y fue tal su fastidio -aunque no lo reconozca- que solo vio el primer rollo y que "parece que después se vio también el segundo, tal me informó el doctor Galich, pero eso ya no me consta".

De lo expuesto por ambos personajes, el presidente de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala y el periodista de La Hora, podemos sacar valiosas conclusiones. En primer lugar, Gall le valoriza el patrimonio audiovisual como documento para la historia del país al catalogar "...la documental como única en su género para nosotros los guatemaltecos"; mientras Castellanos Carrillo lo minimiza: "...pero, para buena suerte de los chapines que somos aficionados a las cosas antiguas o más o menos antiguas" la película fue preservada por Rafael Morales. Dicho de otra manera, lo que para el historiador es una fuente, evidencia, documento, para el comunicador es una simple «antigüedad». Por otra parte, vemos que para Gall la realización de los hermanos Morán es un gesto patriótico, es un testimonio de una efeméride relevante para «los guatemaltecos». Al expresar su entusiasmo por su difusión nacional e internacional, expone el pensamiento nacionalista de "crear una identidad guatemalteca", dignificando el pasado del país, a la vez que busca que la imagen del país sea conocida en el exterior y así ganarse el respeto de otras naciones. El rescate del pasado sirve tanto para formar identidad como para definir la alteridad respecto a los demás países. Castellanos Carrillo reduce su difusión a "las grandes salas de cine de nuestra orgullosa metrópoli", lo que obviamente reduce el impacto que pueda tener la película en la formación de una comunidad imaginaria, tal como la definen Benedict Anderson y seguidores.

La diferencia de concepciones respecto la película de los hermanos Morán no es una cuestión banal. El cine y los demás aparatos de la cultura de masas (prensa, radio, equipos de reproducción de sonido, etc.) crean nuevas formas de sociabilidad y hábitos de consumo, modifican la fisonomía urbana, idealizan modas, uniforman modelos de comportamiento. El cine internacional, principalmente estadounidense y mexicano, no solo permitían conocer otras realidades, sino imponían patrones culturales, cuestión sobre la cual el Estado carecía de control (Fumero, 2010: 20). De ahí que la búsqueda de un cine y medios de comunicación nacionales sea una nueva búsqueda del Dorado para una sensación de disolución de las barreras sociales y a mediatizar el conflicto social (Fumero, 2010: 31), algo que es clave para la construcción de «nacionalidad», en este caso, de “lo guatemalteco”. Gall así lo detecta, mientras Castellanos Carrillo lo ignora.

Pero es necesario revisar otro aspecto de ambas versiones sobre la proyección de la película. Para el periodista de La Hora, en el programa distribuido por la SGHG a través “sus habituales elegantes cartulinas”, tenía como segundo punto la “primera exhibición pública de la documental original «filmada en septiembre de 1921», con ocasión del primer centenario de la independencia de Centroamérica. Advierto a mis lectores que las últimas comillas son mías”. No se sabe si las comillas se deben a que el señor Castellanos Carrillo dudaba de que las imágenes correspondieran, efectivamente, a la celebración del centenario o por otra razón. Pero es un hecho que la proyección no fue precisamente de su agrado, por razones que también desconocemos, ni parece importarle mucho la celebración ni el centenario mismo. En cambio, para el presidente de la Sociedad, la filmación no solo había sido un acto patriótico, sino que las 19 escenas recordaban aquellos «patrióticos» momentos de 47 años atrás:

Las calles engalanadas; procesión de los altos dignatarios del clero guatemalteco; desfile de modas por la 7ª. Avenida; el pabellón chino; nuestro parque central; el comité organizador de los festejos del centenario; arribo de los diplomáticos a la estación del ferrocarril; el palacio centenario con los festejos oficiales; la Escuela Politécnica; desfile del cuerpo diplomático; maniobras de la Policía Nacional; desfiles civiles y militares; así como acrobacias de un avión, el primero en transportar pasajeros. (Gall, 1968: 25).

El escenario, los actores y el drama están montados: una ciudad que se adorna, una procesión del alto clero, los íconos urbanos, los funcionarios de gobierno y los diplomáticos invitados, los festejos, los desfiles, las acrobacias aéreas. Todos los ritos presentes en la película -que Gall menciona con orgullo-, corresponden a una celebración cívica que tiene antecedentes remotos y a unas formas que se fueron transformando con el transcurrir del tiempo y que comienzan a tomar forma definitiva con los gobiernos liberales a partir de 1871. Si a ello sumamos las diversiones, los espectáculos, la cultura de masas, los deportes, la música, las salvas, el tañer de las campanas, los bailes, los concursos, estaremos en presencia de una fiesta cívica, pero no de una cualquiera, sino de la más importante del calendario nacional de fiestas cívicas: el 15 de septiembre, día de la Independencia de España. Indiscutiblemente las fotografías de los diarios y los noticieros oficiales ayudaban a reforzar los mensajes de la celebración; aunque el cine lo hacía no con la inmediatez de la radio o la prensa (los filmes se exhibían una semana o dos después de los eventos), tenía la particularidad de provocar emociones compartidas en un mismo lugar a grupos más amplios de personas, ya se tratase de una sala o frente a una pantalla colocada en un parque al caer la noche.

Sin embargo, ante el entusiasmo del historiador Gall de la reproducción y distribución de "suficientes copias para mostrarlas dentro del ámbito nacional e internacional" y el hecho de que no haya llegado al presente una sola de esas cintas, hace dudar entre si efectivamente las copias se produjeron y se perdieron, si solo quedó en una buena intención o fue simplemente un discurso demagógico de algún funcionario. Cualquiera de las opciones es posible.

Productora Matheu y el Departamento de Cinematografía de la Tipografía Nacional

El 20 de julio de 1931, el teatro Capitol incluyó dentro de su programación, la presentación de “una nueva cinta de sucesos de actualidad guatemaltecas” producida por el Departamento de Cinematografía de la Tipografía Nacional, realizado para conmemorar el triunfo de la Reforma liberal de 1871 (“Una película de cine de La Tipografía Nacional. Los festejos del treinta”, 1931). Para el redactor, el Departamento de Cinematografía era un “centro de actividades industriales que, de algún tiempo a esta parte, ha hecho prosperar el cultivo de la producción pelicular, contando con elementos materiales, y al mismo tiempo, con un cuerpo de personas entendidas en la materia”. Y agrega con entusiasmo:

La película de los festejos del treinta, es nítida y demuestra, desde luego, que en ese ramo hemos hecho grandes adelantos y que estamos, por lo mismo, dando los primeros pasos en firme, a fin de echar las bases de la futura producción nacional silenciosa, en espera de que llegue el tiempo de tener equipos para los aparatos sonoros o de sincronización.

Las expectativas del periodista eran altas y reflejaban los sueños de muchos que tenían puesta la mirada en el futuro de cine, silente o sonoro. Que se tuviesen equipos, materiales y «personas entendidas en la materia» daban pie para creer firmemente en un porvenir promisorio. Pero desde que el Estado iniciara con la producción de actualidades cinematográficas, se había avanzado muy poco. Se tienen noticias de que ya para 1926, Carlos Matheu producía las llamadas actualidades con equipo del Estado: la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres” tuvo al menos dos películas de ese año: *Una gira departamental* (sobre el combate a la plaga de chapulín en Suchitepéquez) e *Inauguración del puente Orellana* (obra que permitía el paso sobre el río Motagua para unir las rutas hacia el Atlántico y hacia el mar Caribe (Barillas, 1996: 191–197). El Archivo de la Imagen del IHHAA de la Escuela de Historia dispone de una copia del noticiero de la productora de Carlos Matheu filmada con ocasión de la excursión de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala al sitio arqueológico de Quiriguá, a la población de Livingston y al Río Dulce, en el norte del país. Otras películas de la productora Matheu se hayan depositadas en la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres”, entre las que destacan la del desfile bufo de la llamada Huelga de Dolores, celebración universitaria en los días previos a la Semana Santa.

En 1929, Matheu entregó el equipo cinematográfico a la Tipografía Nacional en donde se creó el Departamento de Cinematografía, anexo al de Fotograbado. Los recursos eran exiguos: una cámara Eyemo, otra Graflex con filtro y un portaplacas (Memoria de Los Trabajos Llevados a Cabo En La Tipografía Nacional Durante El Año de 1929, 1930). Durante dos décadas, el Departamento de Cinematografía produjo noticieros que se proyectaban quincenalmente, en una labor sistemática que nunca llegó a dar el salto al cine sonoro. Esto era algo que contrastaba con lo que sucedía en El Salvador, en donde desde la década de 1930 el italiano Alfredo Massi ya realizaba películas sonoras para la dictadura de Hernández Martínez. Por cierto, lo sonoro era lo único que diferenciaba a las dos cinematografías, porque ambas serían bastiones para fortalecer el culto a la personalidad de los respectivos despóticos gobernantes. Tanto los noticieros de Massi como los de la Tipografía Nacional de Guatemala servían para la reafirmación del pensamiento hegemónico.

En un resumen de las actividades de la imprenta oficial se valora el trabajo de los cineastas:

[...] esta Sección (fotograbado) trabaja juntamente con el cine. La cinematografía en Guatemala es una conquista de poco tiempo. La producción de cintas ha arrancado, en repetidas ocasiones, con entusiastas ovaciones del público, en teatros y fiestas donde se han exhibido. No obstante, no poseer los implementos necesarios para establecer un estudio bueno, lo que se ha filmado aduce conocimiento. El departamento se encuentra a cargo del señor Arturo Quiñónez, quien hizo estudios especiales en los Estados Unidos y se ha perfeccionado mediante constante trabajo en el ramo. Siguiendo el proceso operado desde la primera filmación a la del Cerrito del Carmen, la cual se proyectó la noche de la elección de la Reina de la Belleza de Guatemala, en el teatro Capitol, notamos marcado progreso. Las últimas producciones se ajustan más a la técnica, hay mayor seguridad y dicen de un ojo más acostumbrado a los paisajes y escenas donde una nota de arte resalta. La cinta del Cerrito del Carmen está llena de notas bellas, lugares pintorescos que contienen la imaginación y hacen evocar los tiempos idos, cuando este romántico lugar no era sino un extramuro de la ciudad. Otras impresiones dignas de notarse han sido los desfiles del Ejército Nacional hacia el Campo de Marte; desfile de las alumnas de los colegios el treinta de junio del año recién pasado; trabajos en las calles de la ciudad, etcétera. Dentro de los elementos con que cuenta hoy día la publicidad, el cine es uno de los más poderosos. Entra, lo mismo que el grabado, por los ojos. Los sentidos sienten, casi pudiéramos decir que palpan esa realidad que va desfilando lentamente ante su retina. El Gobierno cuenta hoy día con un taller de cine, apto para desarrollar una tarea de propaganda, como lo está haciendo, de las principales obras del país. ("Sintética Descripción de Los Talleres de La Imprenta Del Gobierno", 1934).



Ilustración 51. Personal del Departamento de Fotograbado y Cinematografía de la Tipografía Nacional. ("Sintética descripción de los talleres de la imprenta del gobierno", 1934).

Los noticieros guatemaltecos se proyectaban alternando con películas extranjeras, principalmente de Estados Unidos y México. Para las fiestas patronales o liturgias cívicas, los parques recibían imágenes en movimiento sobre pantallas improvisadas y en establecimientos de educación media y cuarteles militares se instalaban equipos de proyección para profundizar el influjo del cine en la sociedad.

Las notas de prensa exaltan al cine o al dictador y celebran la producción nacional como lo hacía el Diario de Centroamérica en su página 6 del 31 de agosto de 1931...

Diario de Centro América / 31 de agosto de 1931 / p. 6 UNA PELÍCULA GUATEMALTECA EN EL “CAPITOL”

En el Teatro Capitol se exhibió anoche una excelente cinta: “Sucesos Nacionales”, elaborada en los talleres de cine de la Tipografía Nacional, que forma parte de la serie de los sucesos políticos, sociales y deportivos más salientes del año.

La cinta, sin hipérbole de ningún género, constituye un esfuerzo de tecnicismo dentro de nuestras posibilidades, pues el trabajo fotográfico se hizo con una sola cámara, siendo difícil a los operadores dar los “close ups” o detalles que tanta vivacidad le imprimen a las películas.

Se ha tenido acierto en escoger los escenarios y los acontecimientos, y de ahí que a pesar de que la cinta es bastante larga y sobre un mismo motivo de información, no produzca cansancio en las personas que ven el correr del celuloide.

Las partes de la cinta.

La película comprende varios motivos salientes: uno de ellos son las notas de la apertura de la feria, los eventos deportivos que se desarrollaron y pasajes de las exposiciones y certámenes abiertos en los campos contiguos al templo de Minerva.

Otro de los puntos de la cinta, son las notas de la vida oficial del Presidente de la República, y cuadros que se relacionan a la vida privada del Mandatario en los sitios contiguos a un chalet que posee en las márgenes del lago de Amatitlán.

También forma parte de la película, una sucesión de cuadros de la capital, durante los días de la festividad tradicional, siendo éstos tomados en la Avenida “Simeón Cañas”, o en los alrededores del mercado central.

Ideas y noticias, Quetzaltenango, 26 de agosto de 1936 / p. 3

LA FILMACION DE LA FERIA

CAMBIANDO impresiones con el señor intendente municipal nos decía ha pocos días que su optimismo en el buen resultado de la feria de septiembre se sentía halagado por una atenta comunicación que recibiera del ciudadano presidente de la república, general don Jorge Ubico, en la que manifiesta su sentimiento para que un filmador nacional venga a esta ciudad con el fin de tomar películas de los diferentes aspectos de la feria. El general Ubico ha manifestado un interés personal en la transformación de las ferias departamentales, promoviendo la importancia de estas con estímulos seguros y eficaces, para que no se trate exclusivamente de diversiones sino que haya también en ellas la parte de importancia colectiva, dentro de la producción nacional, a fin de que quienes visiten estas ferias, tanto nacionales como extranjeros, encuentren motivos de emulación y para que el esfuerzo productor, reciba los alientos necesarios. Consideramos que la filmación de la feria de septiembre, como se ha servido comunicarlo el probo mandatario, es de importancia legítima para nuestros propios intereses. Nadie mejor que el ciudadano presidente lo ha comprendido así, y de eso se desprende que los diferentes actos tendrán que grabarse en el celuloide, para luego exhibirlos. Ahora de lo que se trata es que los quetzaltecos no se exhiban mal, quiere decir esto que ofrezca la ciudad un aspecto de fiesta, limpio y agradable: que sus eventos deportivos estén movidos por una disciplina que habrá de reflejarse en la película; que la parte meramente comercial corresponda a las ventajas que se quiere sacar de ella; que los espectáculos, en fin, respondan a una norma de compostura y de animación.

Nosotros damos mucha trascendencia al ofrecimiento del general Ubico. La ciudad debe prepararse con todas sus galas, para que esta película nacional que le cabe en honor a Xelajú, corresponda a la intención que se tiene de estimular esfuerzos. No cabe duda que el pueblo quetzalteco habrá de responder a esta generosa actitud del gobernante, que merece sinceros aplausos.

Las películas de la Tipografía Nacional conservadas en la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres" contienen imágenes de celebraciones, conmemoraciones y desfiles, en un 50 % (Barillas, 1985: 99). No obstante, como sucede con la película mencionada en la nota presentada *supra*, sin importar el tema o el motivo, la figura presidencial de Ubico era omnipresente, incluido el 36 % de los noticieros sobre giras oficiales, donde el culto a la personalidad es la motivación recurrente.

De ese modo, el cine penetraba en el imaginario colectivo de los guatemaltecos, especialmente urbanos, y refrendaba las ideas predominantes del patriarcalismo, el héroe mítico y la figura providencial, es decir, la negación de la democracia en aras del «orden y el progreso» bajo el mando de un miembro de las redes familiares oligárquicas. Así, una de las fincas del gobernante, San Agustín Las Minas, se presentaba como el modelo a seguir por los empresarios agrícolas; su chalé de descanso, el Morlón, como ejemplo para disfrutar del ocio; los gustos del mandatario por la pesca, montar a caballo y manejar motocicleta eran cualidades varoniles a imitar; y hasta vicios como fumar eran señas de masculinidad arquetípica. El cine de Ubico no era solo para consumir, sino "para aprender cómo ser ciudadano", parafraseando a Carlos Monsivais.

Que las películas de la Tipografía Nacional se presentaban en el ámbito nacional da fe, con abundancia, Federico Hernández de León en sus *Viajes presidenciales* (Cfr. Barillas, 2018). También otras fuentes informan de ello. En Quetzaltenango, el periódico local Ideas y Noticias del 2 de septiembre de 1936 informaba que en la Feria de Independencia por las noches se exhibirían películas, de acuerdo a un comunicado de la intendencia municipal. Las funciones serían gratuitas y se privilegiarían cintas nacionales. ¿Por qué pensar que eran películas del Departamento de Cinematografía las que se presentarían? En primer lugar, porque la producción fílmica de la imprenta nacional era la única que podía brindar suficientes filmes nacionales para los días de la feria. Las películas eran silentes, tal como se aprecia en la afirmación: "Con esta disposición el pueblo gozará también, pues no cabe duda que el cine mudo será un espectáculo magnífico. Y más cuando ese cine se contempla en forma gratuita" ("Se Exhibirán Películas Gratuitas Durante Las Noches de Las Fiestas," 1936: 3).

Primer cortometraje sonoro guatemalteco

El jueves 17 de febrero de 1938, el diario guatemalteco El Imparcial, publicó en primera plana una noticia, con gran emoción por el reportero: "GUATEMALTECO FABRICA APARATO PARA FILMAR PELÍCULAS SONORAS. Algo de Último Modelo y de su Completa Invención Tras Vencer Muchas Dificultades. Pruebas eficientes". Se trataba del joven ingeniero Justo Gavarrete, que concibió y puso a funcionar un sistema de cámara cinematográfica, grabadora de sonido, amplificador y micrófono. El periodista dijo que, tras escuchar rumores del invento, entrevistó al creador, quien narró las vicisitudes que afrontó para concluir su sistema de cine sonoro. Antes había construido 3 o 4 proyectores sonoros que funcionaban en salas del interior, pero un sistema de grabación sonora era algo más complicado. No obstante, tras 2 años de trabajo, el equipo estaba listo:

Consta el aparato de la invención del joven Gavarrete, de un amplificador grabador de sonidos con controles para micrófonos, discos y mezclador de sonidos simultáneos como cuando se habla en momentos en que se oye otro ruido, música, etcétera. Tiene también su caja que abastece la corriente, enviando fuerza al mismo tiempo al grabador de sonidos, a la amplificadora y al mismo micrófono; está, asimismo, la cámara para tomar las vistas, la cual apenas tiene una o dos piecitas que no haya elaborado él mismo. Ha adoptado para su aparato, según nos dice, el sistema llamado sencillo y que consiste en tomar sincrónicamente la impresión del sonido y de la imagen. Posee, asimismo, su laboratorio completo para revelar las películas, es decir, pasarlas de negativo a positivo, tanto en la imagen como en el sonido; todo fabricado por él mismo aquí en Guatemala.

Ya se disponía en Guatemala, pues, de un sistema de grabación de películas sonoras. Las pruebas demostraban que el sistema era funcional, pero faltaba algo:



Los grabados de arriba, son una
ilustración de las películas que
prime en su aparato de filmar
tas sonoras, el joven Justo G.

Ilustración 54. fotogramas
de ensayos de filmación so-
nora.

Francisco Ramón Aguirre, conocido en el mundo guatemalteco del espectáculo como “El Cantinflas Jr.”, hasta que el cómico mexicano que entretenía al mundo con sus cintas popularísimas abandonó la vestimenta de actor, se vistió de empresario y defendió los derechos del nombre de su personaje, en una actitud mercantilista y prepotente; Aguirre tuvo que resignarse no solo a cambiar de denominación artística sino a abandonar la interpretación del personaje. Fue entonces cuando, en una de sus actuaciones en la radio, le dijeron que “solo plantas era” (solo ademanes, gesticulaciones de agrado o desagrado) a lo que él respondió: “No, yo soy Plantillas, no plantas”; de ahí que le quedara el sobrenombre de “Plantillas del Zapato” para el resto de su vida privada y artística. Pues bien, Ramón Aguirre comenzó desde niño en la actuación y saliendo de la adolescencia ya se le encuentra dentro del elenco del Grupo Artístico Guatemalteco. Rápidamente pasó al campo de la radio, en donde presentaban melodramas o programas cómicos como *El tribunal de la alegría*. Fue entonces, en 1942, cuando Eduardo Fleischman, Justo Gavarrete y Rudy Solares Gálvez le propusieron realizar un cortometraje, como una prueba para la producción de cine sonoro en el país. (Aguirre, Ramón, comunicación personal, 1982).

Justo Gavarrete puso a disposición de la producción los equipos de grabación que había construido años atrás, Rudy Solares Gálvez fue director y Eduardo Fleischman encargado del laboratorio y quizás dirección de fotografía. La trama era sencilla: en un salón, Plantillas del Zapato invita a la joven actriz Blanca Irene Monzón a bailar un bolero, interpretado por la marimba Quiché Vinak. Finalizado el baile, el cómico se dirige a cámara (o sea, al público), diciendo que “¡ya había cine sonoro en Guatemala!” (Aguirre, Ramón, comunicación personal, 1982). Ni de los aparatos de Gavarrete ni de la cinta seminal del cine sonoro en el país quedan rastros materiales, salvo unas páginas amarillas de un diario de la época.

Entre las astillas del recuerdo

En las páginas precedentes, hicimos un acercamiento a los realizadores de los primeros filmes guatemaltecos silentes, pero muy poco a sus productos; en ambos casos, los resultados son exigüos. ¿Quiénes fueron los pioneros del cine guatemalteco? Se podrían proponer algunas conclusiones. En primer lugar, no había personal técnico ni intérpretes profesionales que cumplieran con requisitos mínimos de formación y ejecución profesional remunerada, para los intentos programados de obtener beneficios pecuniarios de la actividad cinematográfica. Quienes más cerca estuvieron de alcanzarlo antes de la llegada del cine sonoro a la producción nacional, fueron Palarea, Herbruger y Andreu Corzo. En segundo lugar, por lo general la actividad artística se desarrollaba mediante vínculos familiares, por influencia paterna o conyugal y fraternal (en las familias Palarea y Andreu, verbigracia, varios miembros participaban en actividades artísticas).

La tercera influencia quizás fue la más importante. El medio guatemalteco, aparentemente propicio para el desarrollo de una industria del entretenimiento, no presentaba (una herencia difícil de superar) condiciones para el despegue de espectáculos accesibles para el pueblo, pero sostenibles para el productor. Un simple acercamiento a la población económicamente activa nos pondría al tanto de la situación: el año de la 2ª. versión de *El hijo del patrón*, la ciudad tenía veinte mil familias, 166 abogados, 106 médicos, 25 ingenieros, 50 agro-exportadores, 623 tenderos, 238 dependientes de almacén, 167 sastres, 1164 zapateros, 111 modistos y modistas, y 106 peluqueros. Es decir, en la ciudad vivía una élite intelectual, académica y económica, pero predominaban los artesanos y empleados, con casi nula existencia de obreros, porque solo había dos fábricas, una de gaseosas y otra de cemento. Entonces, ¿qué parte de la riqueza social podría destinarse a financiar el entretenimiento cinematográfico abierto a toda la sociedad? Evidentemente, en Guatemala ha habido lugar para espectáculos caros y elitistas, pero la distracción para sectores populares ha representado -y aún lo hace-, un costo difícil de cubrir. En resumen: el cine guatemalteco silente padeció desnutrición crónica y, en palabras de Paulo Paranaguá, una producción «vegetativa».

Ahora bien, gracias a publicaciones impresas, a una entrevista en papel descolorido o en un medio magnético de difícil reproducción, se sabe de algunos personajes que procuraron hacer cine en la primera mitad del siglo XX. La historiografía de ese cine es poco menos que caricaturesca: refritos de refritos, muchas veces sin citar la fuente, repetición de hechos dudosos y escasa investigación, memorias homéricas de padres realizadores, mientras se obvia algo trascendental: en el cine, cualquiera que sea su formato o soporte, incluido el cine digital de difusión virtual del presente, las obras tienden a desaparecer por deterioro natural o causas antrópicas, sin dar testimonio de su recuerdo. Si esto es válido para el cine mundial, no digamos para el guatemalteco, en razón de prácticas de destrucción y venta inescrupulosa. Baste recordar el medio millar de rollos de noticieros de la Tipografía Nacional depositados en el sótano del Palacio Nacional (celuloides de incalculable valor patrimonial) que «desaparecieron» sin que, hasta hoy, nadie de noticia de su paradero. Es terrible pensar que muchos se «enorgullecen» por los orígenes del cine guatemalteco, pero es poco lo que hacen por rescatar al menos un rollo, una anécdota, una parte de su historia.

Urge rescatar la memoria de aquel cine silente, pero también preservar lo que se tiene. Paolo Cherchi Usai dice que la humanidad no reacciona ante los procesos: “Para despertar –dice–, necesitamos una gran catástrofe”. Cita a Stewart Brandt: “El gran creador es el gran destructor”. Y termina con una admonición abrumadora: “No me da miedo la muerte del cine, lo que me aterra es la indiferencia que mostramos hacia su vida” (Cherchi, 2009: 14). Se sabe poco del cine guatemalteco, por invisibilizado, olvidado o perdido. Pero quizás, entre las astillas del pasado, descansen su recuerdo y la posibilidad de recuperarlo.

CAPÍTULO 3

El cine de ficción durante la década transformadora (1944-1954): la Revolución guatemalteca contra el imperio y sus enemigos internos

Durante diez años (1944-1954), Guatemala trató de desligarse de la herencia que venía desde la colonia y había subsistido durante doce décadas de vida republicana. El movimiento revolucionario tenía alegrías que compartir: garantías individuales, libertad política para la población urbana, tales como el voto libre, libertad de expresión, libre circulación de publicaciones; prohibición del trabajo forzado, autonomía municipal, autonomía universitaria, seguridad social, un código que regulaba las relaciones laborales y se constituía como tutela de los trabajadores, atención a la niñez, ampliación de la cobertura y calidad educativa, y ...la Reforma Agraria, la perla de la corona. Tenían a su favor, según Juan José Arévalo, primer presidente de la Revolución, fuerzas de gran vitalidad como la juventud universitaria (aunque no toda como se veía durante el proceso revolucionario), el magisterio, las organizaciones obreras, los profesionales que detestaban las últimas dictaduras liberales, los empleados de servicios, los trabajadores de la escasa industria, los indígenas letrados, los periodistas jóvenes, los estudiantes de secundaria (Arévalo, 1998: 41). En ese marco de entusiasmo, Huberto Alvarado sitúa las circunstancias que rodearon la cultura y el arte, en el paso de la dictadura a la democracia:

Para el desarrollo del arte y la literatura guatemalteca, una de las consecuencias iniciales y básicas de la Revolución de Octubre fue el amplio clima de libertad y democracia que rompió las ataduras espantosas y obscurantistas que las dictaduras cabrerista y ubiquista habían impuesto al país, encerrándolo en un marco estrechísimo, a fin de que los guatemaltecos desconocieran el rumbo de gran parte de las corrientes del pensamiento contemporáneo.

Al amparo del clima revolucionario de libertad y democracia, la intelectualidad guatemalteca tuvo la oportunidad de entrar en contacto con muchas directrices de la cultura mundial, tanto a través de la lectura como por la relación directa con varios de los intelectuales americanos y europeos, que solo entonces pudieron visitar el país y expresar libremente sus ideas. (Alvarado, 1967: 106–107).

Pero los sueños no son siempre dulces y las pesadillas están siempre al acecho. Los esfuerzos por modernizar el país, el mismo al que Luis Cardoza y Aragón diagnosticó que solo habría entrado al siglo XX en 1944, chocaron fuerzas interiores no siempre ajenas a sus propias administraciones. Si Ricaurte Soler ya señala que los enemigos de la construcción de la nación en el siglo anterior eran la Iglesia y la aristocracia terrateniente, la situación respecto a estos grupos no había variado mucho en más de un siglo; su ideología simplemente había transmutado, pero su fondo clasista seguía incólume (Soler, 1975: 14–27). Pero a ello había que sumar más fuerzas contrarrevolucionarias en plena década de cambio social y un nuevo rostro desafiante: el imperialismo estadounidense; Manuel Galich, funcionario de la Revolución, dramaturgo e historiador, con su acostumbrada agudeza, señala cuatro bastiones de la oposición, desde el inicio de la misma promulgación de la Constitución de 1945:

[...] el feudal terrateniente, redondo y ayuno de patriotismo; la milicia sin sentido cívico y nacional y el insaciable clero político (subrayados nuestros), los cuales formaron, con su prensa y sus organizaciones, el trípode sobre el que se sentó eso tan real, tan poderoso, tan complejo y tan polifacético que es el imperialismo yanqui. (Galich, 2015: 131–132).

Él mismo arremete, haciendo gala de su dominio de la lengua y la historia, contra aquellos que a lo interno de las fuerzas revolucionarias que empujaban hacia el desastre:

Lo peor fue que, aún dentro de las filas revolucionarias, donde había una mediocre élite intelectual y mucho advenedizo, aparecían los demagogos de la juridicidad que soñaban con el tribunado, y que agrietaban el edificio clamando -para hacer méritos electorales o burocráticos- por las garantías individuales. La misma tarea cumplían, desde otra trinchera, algunos de los jóvenes dirigentes comunistas que agitaban, por su parte, las garantías sociales y hacían, con su estentórea vocinglería, respecto a los monopolios internacionales y a la reacción nacional, lo que algunas damas ilustres de América hicieron respecto a los próceres de la Independencia: bordarles la bandera con sus propias manos. (Galich, 2015: 133).

Mas temprano que tarde pues, algunos sectores que habían apoyado los movimientos contra la dictadura de Jorge Ubico y su extensión –por meses– en la obscura persona de Federico Ponce Vaidés, se tornaron en contra de las reformas al sentir que sus intereses podrían estar en peligro supuesto o real. De acuerdo con el presidente Arévalo, estos grupos, amparados en el poder económico que retenían y los instrumentos de publicidad que les servían, estaban dispuestos a recuperar el poder, conforme al dicho popular de «a como diera lugar». Para ello se valdrían de “rumores malévolos, calumnias, espíritu aldeano y derroche de injurias no exentas de amenazas” (Arévalo, 1998: 41). En un torbellino de odio y miedo, la idea de la «penetración comunista» fue tomando carta de ciudadanía y pronto se convirtió en el ariete que utilizarían los contrarrevolucionarios desde la misma década de transformaciones y que perduran en mentes retorcidas de la actualidad. La turbulencia política e ideológica se agudizó cuando el “segundo gobierno de la revolución” tomó acciones para liberar al país de las ataduras respecto a los monopolios extranjeros del transporte y la electricidad, así como de la posesión latifundista de la tierra, privilegio que compartía con la oligarquía local, al desarrollar programas como la hidroeléctrica Jurún Marinalá, la carretera al Atlántico y la Reforma agraria. Los gritos del alto clero, las diversas fracciones de clase oligárquica, los tentáculos del imperio y sus bocinas en la radio y la prensa se hicieron más dramáticos: el «peligro rojo» ya no era inminente sino estaba presente.

Luego, la historia es archiconocida: Estados Unidos protagonizó una guerra intervencionista, plena de acciones diplomáticas, propagandísticas y psicológicas tanto como materiales (entrenó y armó mercenarios, bombardeó ciudades), en alianza con gobiernos obedientes de centroamerica y el Caribe, anticomunistas recalcitrantes, oligarquía local y jerarquía católica. En 1954, el sueño se tornó pesadilla y la libertad se vio trastocada en represión, exilio, prisión o muerte.



Ilustración 55. Carroza con un mensaje destinado a formar a la juventud. Portada La Hora Dominical, mayo de 1951.



Ilustración 56. Llega sacerdote portando una cruz y un mensaje anticomunista. Portada La Hora Dominical, 1951.

Memorial presentado ante la Junta de Gobierno por los empleados de "Enrique Toriello"

HONORABLE JUNTA DE GOBIERNO.

Palacio Nacional.

Los subserrios, empleados de la firma "ENRIQUE TORIELLO", respetuosamente a la Honorable Junta, exponemos:

- 1) La mayor parte de nosotros somos empleados de dicha firma desde hace más de diez, veinte y hasta treinta años.
- 2) Por esa razón, nos consta que sus negocios se han desarrollado siempre de manera normal y ordinaria y fuera de todo clima político, siendo ordenada y cuidadosa la contabilidad y documentación.
- 3) Por los motivos antes indicados nos ha causado sorpresa ver que a don Enrique se le ha incluido en las listas de personas cuyos bienes se interviniere y congelara, lo cual atribuimos a un error.
- 4) Somos más de veinticinco empleados, o sean veinticinco familias que dependemos integramente de nuestro trabajo en dicha oficina, y en la mayor parte de los casos, nuestros ingresos provienen de comisiones por ventas o cobros, de manera que la congelación o paralización de esta oficina por tal medio, nos perjudica en forma directa y grave.
- 5) Todo lo anterior lo exponemos como un acto de justicia en descargo moral a favor de don Enrique Toriello, pues estimamos que tenemos derecho a que nuestro dicho sea apreciado como el de cualesquiera otras personas honradas, y a la vez lo hacemos en defensa de nuestro sustento y el de nuestras familias respectivas.
- 6) Por todo lo expuesto, a la Honorable Junta de Gobierno, respetuosamente rogamos se sirva ordenar que se sigan las averiguaciones que correspondan dentro de la mayor brevedad posible, a fin de poder continuar nuestras actividades normalmente, y reparar en esa forma el daño causado a la casa, abreviando el daño que a nosotros y a nuestras familias nos produce la situación creada.

No está demás agregar que siempre hemos sido empleados dedicados a su trabajo honrado y correctamente, que jamás hemos pertenecido a ningún partido político, y menos al comunista, no siendo justo que ahora se nos ocasionen y provoquen un daño que no merecemos, seguros además como estamos, de que el negocio en que trabajamos tampoco merece la medida adoptada en su contra.

Protestamos nuestros respetos a la Honorable Junta, y lo expresamos anticipadamente nues-

tros agradecimientos.

Guatemala, 22 de Julio de 1954.

Manuel Arandí G., Carlos Figueroa, Miguel Hernández, Samuel Andrade, Cirovecia Gámez, Luis Kestler, Gabriel Andrade, José A. Garín, Aurelio Méndez, Eduardo Castillo, Luis García, Amalia de Orive, José M. Calvea, Della de Hurtarte, Josefina Ortega, Gerardo Dougherty, Roberto Hurtarte, Manuel Peralta, Jorge Sandoval, Carlos A. Conde, Julio Saravia T., Ismael Hernández, Antonio Sandoval, Antonio López, Hilda M. Torres, Miguel López, Julia Hernández, Damián Delfino Guerra.



Matinal a las 10 am.

LA PISTA DE LOS GANGSTERS
LA SEÑAL DE FUEGO
2 Cortos.

Luneta Q.20

A las 4.15 y 9 pm.

ENTRE CABALLEROS
SEGUNDA OPORTUNIDAD

Luneta Q.30

Para mañana Lunes 26

A las 4.30 y 9 pm.

LA PISTA DE LOS GANGSTERS
LA SEÑAL DE FUEGO
2 Cortos.

Luneta Q.20



Ilustración 57. Al entrar la contrarrevolución, los empleados de Enrique Toriello (distribuidor cinematográfico) abogan por el empresario y su estabilidad laboral, indicando que no pertenecen a ningún partido político y menos al comunista. La Hora Dominical, 25 de julio de 1954.

En ese marco de agitación social de la década revolucionaria surgieron los primeros largometrajes guatemaltecos de ficción. Y he aquí que la mejor forma de que el cine tomara partido era precisamente aparentar no tomar partido, algo en lo cual coinciden las cinco películas realizadas durante los diez años que duró la revolución guatemalteca. Tratando de acercarse al público mediante la comedia, el drama con acentos melodramáticos, el cine guatemalteco de la época entretenía o acongojaba, provocaba la carcajada o incitaba a enjugar alguna lágrima; era un cine que, si bien no fue capaz de generar imaginarios colectivos por su producción de carácter de promesa eterna, en cambio sí fue un canal eficiente para fortalecer la colonización del imaginario nacional y la creación de una «idea de Guatemala» desde el poder, mediante procedimientos como la desustancialización del conflicto social (enterrando la cabeza en la tierra, como se dice de los avestruces), la reiteración de arquetipos y estereotipos, la invisibilización o el falseamiento de la heterogeneidad.

Las dos primeras películas guatemaltecas sonoras fueron, como se anticipó, *Cuatro vidas* (1949) y *El Sombrero* (1950). Luego les siguieron *Caribeña* (1952), *Cuando vuelvas a mí* (1953) y *El Cristo Negro* (rodada en 1953, pero estrenada hasta 1955). De ellas, solo *El Sombrero* se produjo íntegramente por un equipo técnico e intérpretes guatemaltecos y las otras cuatro fueron coproducciones con México. Sin embargo, si el acento mexicano es apenas perceptible en los cinco filmes, el modelo, las temáticas, las formas y hasta los sonidos del cine del país vecino tienen influencias decisivas en su confección. Todas las películas fueron filmadas en blanco y negro, con la excepción de *Cuatro vidas*, que según parece escogió una tecnología del color tan primitiva que las copias que se conocen son en blanco y negro: se trataba del "Kodachrome", "el technicolor de los pobres", según el historiador del cine mexicano Emilio García Riera (García, 1969: 48).

En las películas coproducidas con México (en las que Guatemala tuvo participación en la producción, total o parcialmente), participaron intérpretes nacionales y fueron filmadas enteramente en el país, excepción hecha de unos pequeños planos de la Ciudad de México, en *Caribeña*. Y aunque hay muchos torbellinos en torno a considerar estas películas como guatemaltecas, la coproducción es un fenómeno recurrente en el cine por decir lo menos, algo difícil de aceptar por los puristas. México sería el país coproductor por excelencia y casi con exclusividad, pero en el vecino país ocurrían eventos que repercutirían en la cinematografía guatemalteca.

El cine mexicano se sindicaliza

Desde poco antes de la década de 1920, cuando la cinematografía mexicana entre balbuceos buscaba consolidarse como industria, comenzaron a surgir los sindicatos. Pronto proliferarían como los hongos a partir de las primeras lluvias. Sindicatos de operarios, de técnicos, de directores, de productores, de distribuidores y más y más; federales, regionales y locales; con espaldarazo oficial o en contra del oficialismo, en especial el cardenismo; de tirios y troyanos, pero había sindicatos y sindicatos. El trabajo y el capital se disputaban codo a codo cada espacio de sus relaciones, unos buscando mejoras laborales, los otros aumentar sus márgenes de ganancia. De acuerdo con Israel Tonatiuh Lay Areliano, ya en 1919 Juan Anderson creó el sindicato Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo (UECC), en tiempos de Venustiano Carranza (Lay, 2015).

Rosario Vidal Bonifaz ofrece un panorama bastante completo de las asociaciones gremiales de la cinematografía mexicana, desde el ya señalado origen de la UECC en 1919 hasta 1939. Su síntesis es reveladora de la conflictividad entre los patronos y los trabajadores, algo que repercutiría significativamente en el quehacer de los trabajadores cinematográficos mexicanos y tendría consecuencias en la coproducción de películas de México con otros países, tal el caso de Guatemala. Vidal Bonifaz, resume así estas relaciones:

- 23 de abril de 1939: surge la UECC.
- 1920. En respuesta a la organización laboral, surge la Unión de Alquiladores Mexicanos (UAM), que reúne a los distribuidores y a los propietarios de salas de exhibición.
- Abril de 1923: se reorganiza la UECC en el Sindicato de Empleados Cinematográficos del Distrito Federal (SECDF), con secciones nacionales.
- Septiembre de 1928: Se funda la Asociación Cinematográfica Mexicana (ACM).
- 1934: se funda la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México

en la rama de la producción y adscrita al SECDF, con lo cual se integran los sindicatos de la industria cinematográfica mexicana.

- 1934: se funda la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (APMP).
- 1934: se funda el Sindicato de Actores Cinematográficos (SAC).
- 1936: se crea la Unión de Directores Cinematográficos de México (UDCM).
- 1936: La APMP se convierte en la Asociación de Productores Cinematografistas Mexicanos (APCM).
- 1937: Se funda la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC).
- 1938: mientras se consolida la cinematografía mexicana como una industria cultural, se llevan a cabo los primeros paros laborales.
- 1939: Se funda la Asociación de Distribuidores Independientes (ADI).
- 1939: En respuesta, los trabajadores crean el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) (Vidal, 2010: 274–275).

Por el lado de los intérpretes se fundó la Asociación Nacional de Actores (ANDA) que se constituyó el 12 de noviembre de 1934, como una organización sindical de resistencia. Fue reconocida por el Estado mexicano como Sindicato Obrero Industrial el 3 de enero de 1949 (*Estatuto de La Asociación Nacional de Actores*, 2021).

Los empresarios cinematográficos se reorganizaron en 1941 en la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, promoviendo la fundación de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica un año después. Entre 1944 y 1945 crearon cuatro grandes estudios (Churubusco, Cuauhtémoc, San Ángel Inn y Tepeyac) y fundaron el monopolio distribuidor Películas Nacionales S. A. (Lay, 2015). En 1945, por disidencias e intereses, el STIC se escindió, dando lugar al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM), conformada por los trabajadores técnicos, artistas, directores y productores.

Una muestra de lo tenso de la situación en los inicios de la década de 1950 lo marca el hecho de que Manuel Barbachano Ponce creara Teleproducciones S. A. en 1952, con el apoyo de Carlos Velo. Trataban de “estar fuera de las rigurosas normas de los sindicatos, instituciones gubernamentales, de lo burócrata y obstaculizante que se había convertido la industria cinematográfica nacional”, dice Obed González (González, 2020: 483). Para ese entonces, Eduardo de la Vega Alfaro apunta:

La industria del cine mexicano se encontraba dominada por afanes mercantiles y de pronta ganancia, cerrada en sí misma, prácticamente monopolizada en su sector de la producción y al parecer plenamente satisfecha de sus logros, para esa institución cinematográfica había llegado la hora de renovarse para poder estar a la altura de las circunstancias internas y externas. (De la Vega, 2017: 67).

El STPC cerró filas para impedir el ingreso de directores que no gozaran de sus simpatías. Así, entre 1946 y 1950, solo se admitieron cinco directores, tres mexicanos, uno chileno y otro español que irrumpió en el cine mexicano hasta alcanzar una merecida fama mundial: Luis Buñuel (García, 1999: 173–174). Todo esto sería decisivo a la hora de querer hacer cine en Guatemala, al propiciar la venida de directores y técnicos que iniciarían aquí sus carreras, como José Baviera (director), Tufi Yazbek y Hans Beimler (fotógrafos de cine).

Una película Guatemalteca y el principio de una Industria

Nota saliente entre los círculos dados a la cinematografía y entre las personas interesadas en la aparición de una industria halagüeña, fue el estreno de la película "El Sombrerón", filmada en Guatemala, con artistas nativos y sin otras ingerencias extranjeras, a no ser la de los laboratoristas. Dicho lo anterior, hemos de indicar que no entra en nuestro propósito el formular acotaciones críticas sobre la producción aludida, evadiendo, por la misma, ocuparnos sobre la nitidez de la fotografía o de lo interesante del motivo literario escogido como argumento. Tampoco entra en nuestro empeño calificar la intervención del camarógrafo, de los cómicos, de los "trios" musicales y de otras personas con labores en la producción de cualquier pieza del séptimo arte. Queda ello para los entendidos en asuntos teatrales o para quienes en nuestro medio pretenden tener la palabra de doctores en cinematografía. Desnosos sólo ocuparnos del primer brote de una industria por desarrollarse y de la atención que todos debemos de poner a fin de evitar las anomalías violentas en su contra de parte de quienes obstruccionan las actividades iniciales de una empresa o ponen trabas a industrias ya implantadas. El cine en los diferentes pueblos en donde ha aparecido tuvo diversos enemigos tanto del idealismo obsesado, como de los grandes estafadores. México nos sirve de ejemplo en este orden de cosas. Cuando en ese país principió la fiebre del cine y se manifiestaron diversos talleres, surgieron los caballeros de industria vinculados en esas funciones. Anunciaron ser los únicos capacitados para dar vida a una rama industrial, en posibilidad de producir crecidos rendimientos a los capitalistas. Fueron demasiado avisados en su propaganda. Expusieron que en los Estados Unidos, de la noche a la mañana, se habían amasado cuantiosas fortunas en el negocio y que actores de reconocida pobreza, habíanse enriquecido hasta ser potentados. El cine, según tales perseguitados, se podía comparar con la fabricación de salones de todos los países. Para prosperar seguían proponiendo, precisaban sólo adquirir

Para a la página veintidós

Guatemala, 1 de Julio de 1951.

LA HORA DOMINICAL

UNA PELÍCULA GUATEMALTECA Y...

Viene de la Página tres

de acciones de regular volumen. Muchos cayeron en la celada, atraídos por las perspectivas abocetadas. Una de las víctimas de tales maniobras fue la vida de un probo expresidente de Honduras. Atraída por el canto de las sirenas hizo valiosas inversiones, con el riesgo de quedar en una total quiebra económica. Los directores fraudulentos de esas empresas —en oposición a la de aquellas de hombres de negocios honorables— procedían de la misma manera con que actuaron ciertos ingenieros conocedores de hipodélicos yacimientos petrolíferos en zonas geológicas de Centro y Sur América. Tales profesionales del timo, desaparecían de cualquier país de los engañados, tras la realización de los célebres "panamás". También si los accionistas cándidos se encontraron frente a la ilusión de los grandes negocios prometidos, los cinematografistas de empuje y de buenas intenciones, se encontraron, también con un nuevo adversario. En efecto, un sindicalismo violento y primario quitó dominio los estudios, con la intención, nada menos, que de conducir los trabajos técnicos. Fueron los días de la famosa Regional Obrera con ramificaciones no sólo en los centros de cine de Tacubaya, sino de otros sitios. Conforme su criterio, a lo Sorel, si el séptimo arte, era fuente de ganancias astronómicas debía de favorecer exageradamente a los trabajadores. La Regional introdujo a los talleres a gente impreparada, ducha sólo en la preparación de huelgas justas o injustas, operándose seguidamente la cuartelera de varias empresas responsables, diversas en un todo a las proyectadas por los caballeros de industria a que nos referimos. La industria naciente pareció destinada a desaparecer o a quedar en una situación enfermiza de extrema debilidad. De no haber cambiado la táctica de aquel sindicalismo ciñéndose a las condiciones de la realidad, a esta hora los públicos centro y suramericanos no podrían contemplar ni una sola cinta filmada en México. El caso era diverso al de los petro-

leros inclinados a trasladarse a Venezuela. En relación a esas actividades los aportes metálicos de los accionistas de la pantalla, eran reducidos.

Frente al estreno de la película "El Sombrerón", debemos de recalcar que podemos estar en el feliz principio de la industria guatemalteca. Si se consolida, está en condiciones de dar trabajo a muchos obreros, a comediantes, a decoradores, a músicos y hasta literatos y autores de diálogos. En tal cuadro, se principia por poco, como se anotó en Cuba de donde ya han salido algunas cintas en condiciones de competir con las artecas y las argentinas. De notarse es que si en esta república el cine prospero rápidamente, no fue por contar con mejores elementos que los mexicanos, sino por haberse conjurado muchas huelgas locas a semejanza de las que inicialmente sacudieron los talleres peluceros de la nación vecina. Por lo demás, la elaboración de la película guatemalteca no ha revestido el carácter de negocio; ninguno de los artistas participantes devengó sueldo, y suponemos que en igual plano se situaron los músicos. Tampoco se ha estructurado como engañifa hacia la meta de concurables estafas. Sin embargo sus labores no podrán continuar en igual pie; se han de pagar emolumentos a los artistas, a los maquilladores, etcétera. Ha de tenerse a la vez un fuerte núcleo de trabajadores a quienes no les será posible cubrir salarios continuados, por la misma índole de la cinematografía, en donde las faenas tienen carácter accidental; irregular, casi al destajo. En esa tesitura una huelga innovada o un reclamo indebido, formulado por el hiperbólico quebrantaría la ilusión de los inclinados al cine en ciernes.

Para concluir, es deber de los nacionales estimular el cine sonoro incipiente pero a la vez, dentro de los medios legales, hemos de defenderlo contra las lesiones de que pudiera ser blanco, máxime cuando priva entre algunos grupos oficiales la tendencia totalitaria, como es tener en sus manos el control de las bellas artes. De proceder iríamos a la literatura, la pintura a la música y la cinematografía dirigida, en seguimiento de los métodos nefastos del Duce.

Ilustración 58. Columna en La Hora Dominical del 1 de julio de 1951 en donde se predica no seguir el ejemplo mexicano de la formación de sindicatos, de los empresarios deshonestos y del peligro "totalitario" sobre el naciente cine guatemalteco.

Aunque aquellas primeras películas abrevaran de subgéneros como la *comedia ranchera* o géneros como el *cine religioso*, todas estaban impregnadas de tintes melodramáticos, acordes con las radionovelas y las revistas rosa.

Los acentos del melodrama en el cine guatemalteco

El jueves 5 de mayo de 2011, Juan Solo, actor español, presentó su video semanal *Monólogos de Juan Solo* en el que hace referencia al fútbol de su país. Se refirió en esa ocasión a las «actuaciones» de algunos futbolistas durante los partidos. “Estaba buscando en la cartelera a ver si ponen esta noche una peli buena” –dijo, ojeando un periódico. “Una de... –dice, y menciona el nombre de un jugador, para agregar que es buen actor”. De X, Y y Z jugadores dice que no busca películas, porque son malos actores. “Es que están sobreactuados” –comenta–, “debe ser que han visto demasiados culebrones...” –Juan Solo hace una pausa significativa, para luego completar la frase– “...sudamericanos”. Poniéndose de pie, y con voz y gestos de exagerado dramatismo, actúa: “María Gabriela, he venido en mi potro alazán. No podía dejar de pensar en el fuego de tus ojos ni en la miel de tus labios. Ven aquí gata salvaje...”. Quizás el actor español se refería a las telenovelas latinoamericanas que se consumen no solo en el continente americano sino también en países europeos, Japón y otros lugares lejanos –y hay que agregar que, con fruición entre el vulgo, las estadísticas no mienten-. La venta de telenovelas latinoamericanas al mundo era impresionante a inicios de la segunda década del siglo XXI; Televisa distribuía las suyas en cinco continentes y 27 idiomas; Venevisión en 104 países y 20 idiomas; Caracol, de Colombia, en 80 países; la cadena hispanoestadounidense Telemundo vendía 10 000 horas; Globo TV de Brasil había vendido 300 telenovelas a más de 130 países y se mostraban en diez países europeos².

El cliché al que recurría el actor español estaba marcado por aquel cine que la historiadora Silvia Oroz denominó “el cine de lágrimas de América Latina” y que predominó durante varias décadas como el género más importante de nuestro cine: el melodrama. Y es que las telenovelas producidas en América Latina que se consumían y se consumen tanto por públicos ajenos como propios, siguen el canon del melodrama que caracterizó buena parte de la historia del cine latinoamericano.

2 (<http://www.lasnoticiasmexico.com/154998.html>).

La forma de producción de la industria cinematográfica latinoamericana tuvo en el melodrama su género más importante en el que concretó sus grandes esfuerzos de producción. La aceptación del público fue una respuesta colectiva e impensada para hábitos asimilados socialmente y que conformaban el modelo moral de comportamiento. De ahí que el binomio transgresión-culpa funcionó a través de torrentes de lágrimas” (Oroz, 1995b: 170).

En los relatos melodramáticos –con tramas que reinciden en argumentos de amor imposible, seres torvos que provocan conflictos graves que al final reciben su castigo, hombres y mujeres que buscan escalar socialmente mediante trabajo honrado y tesonero o bien por la oferta sexual y un sin fin de circunstancias en las que predominan las emociones, las pasiones y los valores en conflicto– no hay alegría sin su dolor. El melodrama latinoamericano, cultivado por amplios sectores latinoamericanos y allende los mares, fue y sigue siendo ridiculizado y devaluado, con alevosía, ventaja y arrogancia, por críticos cinematográficos, sectores cultos y estudiosos sociales de Europa, Estados Unidos y nuestros países. No es, pues, una mera ocurrencia individual aislada–que además se apellida *Solo*–mofarse de la producción audiovisual latinoamericana por “melodramática”; de ahí al menosprecio y el desaire, no hay más que un paso. La historiadora costarricense de cine, María Lourdes Cortés, señala el hecho de que: “Mientras las letras continentales son aplaudidas mundialmente como las de más alto nivel, el cine latinoamericano es poco apreciado, no sólo en las pantallas internacionales, sino dentro de las propias fronteras del continente”. (Cortés, 1999: 14).

Pero conviene repensar estas expresiones de menosprecio que por generalizadas dejaron de lado el hecho de que los “churros, culebrones” eran productos consumidos y no por escasos públicos. Por lo que a la producción cinematográfica guatemalteca respecta, el cine del melodrama estuvo presente desde sus inicios; la impronta duró al menos tres décadas y aún se sienten algunos de sus maullidos (cuando no rugidos). Aunque se tratara de dramas rurales (*Cuatro vidas* –José Giacardi, 1949), comedias rancheras (*El Sombrero* –Guillermo Andreu Corzo, 1950), dramas (*Cuando vuelvas a mí* –José Baviera, 1953), historias de soluciones providenciales (*El Cristo Negro* –José Baviera y Carlos Véjar Jr., 1953-1955) “pepianes westerns” (*El Cristo de los milagros* –Rafael Lanuza, 1975; *La muerte también cabalga* y *El tuerto Angustias* –Delfoss y Otto Coronado - Adán Guillén, 1976 y 1978, respectivamente) o cine de luchadores

(*Superzán y el niño del espacio* –Rafael Lanuza, 1973–) para mencionar solo unas, el elemento melodramático nunca dejó de estar presente. Por ello, es necesario dar un repaso a esta tendencia y a su relación con los públicos. Silvia Oroz cita a Julio García Espinoza en una frase que puede sonar muy áspera, pero que describe muy bien lo que queremos hacer con esta revisión de un período de la historia del cine guatemalteco. Dice García Espinoza: “Los cineastas latinoamericanos abrimos caminos, pero hemos dedicado mucho tiempo a analizar las buenas películas sin público y nos olvidamos de las malas que llenan las salas de cine” (Oroz, 1995b: 50). Y no es que todas las películas guatemaltecas fueran malas o que todas llenaran las salas de cine, pero sí es muy cierto que nuestro cine es un cine ignorado, despreciado por no llenar las expectativas de exquisitez técnica o artística.

Si además se agrega que este cine era portador de mitos, símbolos, arquetipos y estereotipos de una sociedad y una época (en este capítulo, la Guatemala posrevolucionaria y del inicio de los regímenes militares autoritarios), que además era portador de formas y contenidos de la cultura de masas, por muy repetitivos que sean sus temas y sus formas de abordaje, se verá que una revisión a su estética y a su contenido es más que necesaria. El melodrama representa un camino por el que transitó el cine guatemalteco en esta etapa de su desarrollo. Debe haber algo más que lágrimas y risas en estas películas, aunque lo que brille son las exaltaciones y apasionamientos que lo definen como “obras míticas” o bien las denostaciones que las catalogan como “churros”. Como dice Silvia Oroz: en su momento, ni se analizó el melodrama en su propia dialéctica, ni en su contexto histórico ni en su interrelación con el público (Oroz, 1995b: 19). Las películas ahí están. Sin retoques ni mejoras técnicas, por una parte, porque no hay recursos para hacerlos y por otra porque los herederos de los derechos aún siguen soñando que conseguirán abundantes ingresos con la venta de los derechos de distribución. Estos filmes son lo que son y no van a mejorar por muchas que sean las lupas con las que se examinen. No van a ir más allá de los métodos artesanales o de las premuras comerciales con que fueron hechos, no. Pero lo que sí puede y debe cambiar es el enfoque con que se examinan. Ir más allá del desprecio y la invisibilización o bien de la mitificación para pasar a la revalorización por su calidad de fuentes, no solo del cine sino de la sociedad guatemalteca, será un ejercicio que valdrá la pena o al menos, eso es de esperarse.

Las películas

–Catálogo comentado / primera parte–

CUATRO VIDAS



Ilustración 59. Afiche de la película³.

Director:	José Giaccardi.
Año:	1949.
País:	México-Guatemala.
Producción:	Oscar J. Brooks, Producciones Brooks, Guatemala Films.
Guión y diálogos:	José Giaccardi, sobre argumento de Oscar J. Brooks.
Fotografía:	Tufi Yazbek, Hans Beimler.
Música:	Rosalío Ramírez. Canciones: Juan Carreras, Gabriel Ruíz Galindo, Eduardo Alarcón y otros: "Noche de luna Entre ruinas", música de Mariano Valverde, ¡Con letra de Antonio Badú!
Duración:	75'.
Intérpretes:	Esther Fernández (Marina), Antonio Badú (Fernando), Carmen Molina, Rafael Lanzetta (Gregorio), Enrique King Reintegro Pancho), Adriana Saravia (actriz guatemalteca, Doña María), Alberto Martínez (Actor guatemalteco, cura).
Rodaje:	4 de abril 1949.
Locaciones:	La Antigua Guatemala, Lago de Atitlán.
Referencias:	<i>Filmografía Mexicana</i> , Filmoteca de la UNAM; <i>Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera; <i>Ficha de filmes nacionales</i> , Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.

³ https://www.imdb.com/title/tt0255908/mediaviewer/rm2489505537/?ref=tt_ov_i

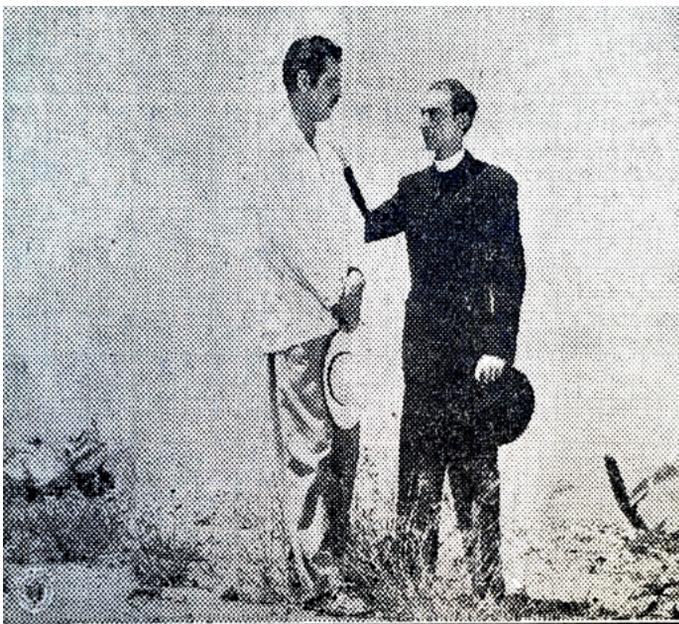
Contexto de producción

Siguiendo el ejemplo de las cinematografías europeas, México se lanzó a realizar coproducciones, buscando no solo escapar de las exigencias del sindicalismo local, sino también una disminución de costos, ya que era más barato filmar en países con escasa o nula producción. Así, en Cuba se realizaron 17 largometrajes de ficción (García, 1999: 204) y en Guatemala, entre 1949 y 1953, 4 coproducciones. Cabe decir que Guatemala fue el primer laboratorio de aquel procedimiento que luego llegaría a ser común: las coproducciones.

En esas circunstancias, José Giaccardi (a quien García Riera atribuye nacionalidad guatemalteca), se vio «obligado» a producir en Guatemala *Cuatro vidas* y fue el único director debutante del cine mexicano de ese año, aunque sin registro en la sección de directores del STPC. Con participación modesta de técnicos y protagonistas guatemaltecos, la película fue rodada en una finca cercana a La Antigua Guatemala (el volcán de Agua lo delata), en la propia ciudad colonial durante Semana Santa y en el lago de Atitlán. No se utilizaron sets contruidos y su banda sonora y fotografía fueron hechas por técnicos no reconocidos por el STPC. Los bisoños⁴ fotógrafos Tufi Yazbek y Hans Beimler, buscaron debutar en Guatemala como profesionales del cine; luego tuvieron una respetable carrera en México. Para el historiador del cine mexicano Emilio García Riera, la incursión de técnicos e intérpretes mexicanos en Guatemala fue “uno de los viajes más inútiles en la historia de la cinematografía” (García, 1969: 48).

No hay que desalentarse con la dureza de los comentarios de García Riera. El caudal de información de su extensa obra debe ser tratado como fuente secundaria (esto se refiere, en la jerga de los profesionales de la Historia, a una interpretación, y no a que sea de segunda categoría), un trabajo historiográfico hecho a la distancia en el tiempo, con un panorama general del desarrollo del cine mexicano y sus coproducciones, que le permite analizar, comparar, evaluar películas, directores, productores y épocas; vestirse de hermeneuta, interpretar procesos, significados, estéticas, etcétera. Es una guía imprescindible, de la cual somos deudores. Pero el examen de las fuentes primarias (películas, materiales informativos, críticas, publicidad, reseñas en periódicos y revistas) no podría faltar en una investigación como esta; de ahí el ir y venir entre ambas fuentes, para acercarnos al conocimiento de la producción de largometrajes guatemaltecos de ficción en la época delimitada (1949-1986).

4 Novatos, aprendices.



Para ampliar la información del periódico *Novedades*, reproducida por nosotros el sábado, el apreciable fotógrafo Guillermo Alfonso de León F. nos trae esta y otras vistas de escenas de la película *Cuatro Vidas*, filmada en escenarios guatemaltecos, con artistas nacionales y extranjeros. En la fotografía, Antonio Badú y Alberto Martínez.

Ilustración 60. El Imparcial, 10 de mayo de 1949. Página editorial.

El rodaje de *Cuatro vidas* duró cuatro semanas y al volver a México, el equipo técnico y los intérpretes mexicanos fueron recibidos "de mala manera", como lo consigna una nota de Jaime Valdez publicada en el diario mexicano *Novedades*, el 5 de mayo de 1949 y reproducido en Guatemala dos días después por *El Imparcial*. El articulista afirma que, durante la filmación, los integrantes mexicanos del equipo fueron duramente atacados en su país, aunque "ya se encuentran nuevamente gozando la acogedora paz de México". Valdez anota que fueron "boicoteadas", lo cual corrobora el poder de los sindicatos cinematográficos de México. También dice que la película sería enviada a Hollywood para ampliarla a 35 mm, o sea, "la medida profesional", formato de exhibición común que se utilizaba en ese entonces ("*Cuatro Vidas. Película Mexicana Filmada En Escenarios Guatemaltecos,*" 1949: 9).

Un columnista de la revista Cinema Reporter que firma como R. B., sugiere el 28 de mayo de 1949, que es la primera coproducción mexicana, sin mencionar el trato que recibieron los técnicos e intérpretes:

Pero hace poco ocurrió un fenómeno curioso e inesperado. La productora "Guatemala Films" (SIC) (Oscar Brooks) integró un buen equipo técnico y artístico y fueron a Guatemala, la hermosa república vecina donde tenemos tantos amigos, y filmaron "Cuatro vidas". Tomaron como escenarios naturales los bellos lagos guatemaltecos (al fondo, los peligrosos volcanes de las pavorosas erupciones y los horrendos temblores) y escenas de la Semana Santa guatemalteca (B, 1949: 16).



Ilustración 61. Portada de la Revista Cinema Reporter, México, 28 de mayo de 1949.



Ilustración 62. Revista Cinema Reporter, 28 de mayo de 1949: (16).

No encontramos información sobre los coproductores guatemaltecos, ni siquiera en los créditos, que son muy pocos. No obstante, en los medios académicos mexicanos, además de Oscar J. Brooks y su Productora Brooks S. A., se reconoce que es una coproducción y se consigna la participación de Guatemala Films, empresa que al año siguiente produciría *El Sombrero*. Aún más, el rótulo que aparece luego del FIN no deja lugar a dudas de que hubo participación guatemalteca: "Es una película filmada totalmente en Guatemala con la colaboración de técnicos mexicanos. Distribución mundial: Mier & Brooks S. A., México". Otro detalle revelador: casi al final del metraje, en una imagen fugaz, aparece un trabajador agrícola muy parecido, por no decir igual, a Guillermo Andreu Corzo, integrante de la productora Guatemala Films, lo que corroboraría el involucramiento de al menos uno de sus tres miembros.

Tampoco se conoce mucho de José Giaccardi, director. García Riera le atribuye nacionalidad guatemalteca (algo que insiste en mencionar, tanto en la primera edición de su *Historia documental del cine mexicano* de 1969 como en la más reciente, revisada y aumentada, publicada por la Universidad de Guadalajara en 2017). En la bibliohemerografía guatemalteca no se encontraron resultados sobre Giaccardi, pero la *Internet Movie Data Base* le asigna funciones de director, escritor, productor y editor. Como director, aparece con cuatro menciones, incluyendo *Cuatro vidas*; como escritor, tiene tres películas, como editor dos y como productor una (IMDB, 2022). El articulista R. B. de Cinema Reporter, da un pequeño detalle más su trayectoria: "Se escogió para que dirigiera el film a un experto ex editor de los estudios «Azteca»: José Giaccardi". Muy diferente es el caso de Oscar J. Brooks, cuya participación en la producción de más de 70 películas y guionista de otra cantidad significativa es de sobra conocida. Su asociación con Felipe Mier también dio innumerables resultados.

Para García Riera, los cinefotógrafos Yazbek y Beimler, eran trabajadores de publicidad. No obstante, para el citado periodista de Novedades, Jaime Valdez, su labor y preparación eran más completas. Dice Valdez, a pocos días de terminado el rodaje y sin que se hubiera iniciado la postproducción:

Tufic Yazbek, que durante muchos años ha sido "el consentido de las estrellas", en eso de "glamurizarlas" para fotos de publicidad, fue enviado a Hollywood por Gabriel Figueroa con el fin de que estudiara la técnica cinematográfica en los estudios de la 20th Century Fox, donde aprendió todos los secretos del complicado arte de las sombras, bajo la vigilancia estricta, de Arthur Miller, el camarógrafo tres veces laureado por la Academia de ciencias y artes cinematográficas de Hollywood: "Ana y el Rey de Siam", "Bernardette" y otra cinta que no recordamos ahora. A su retorno a la patria, razones sindicales impidieron que ingresara en la industria. Tufic perdió toda esperanza de iniciarse en el cine. Años más tarde, fotografió dos películas en 16 milímetros: "Noches de angustia" y "Los Diablos Negros" ... Luego, Antonio Badú, gran amigo suyo lo recomendó y adujo razones en su favor para que saltara al profesionalismo que su talento merecía. En compañía de Hans Beimler, camarógrafo europeo especializado en color, ofrecen su primer trabajo profesional en "Cuatro vidas", filmada en Guatemala, y que será distribuida mundialmente por Metro Goldwyn Mayer. Estamos completamente seguros que estos dos noveles camarógrafos nos darán una grata sorpresa con su primera incursión filmica profesional, y se ganarán por su propio derecho la entrada en la industria por la puerta grande. ¡Al tiempo! (El Imparcial, 1949).

Según García Riera; esta producción tuvo que congraciarse tanto con autoridades guatemaltecas y con el público mexicano. Un rótulo que tiene de fondo un desplazamiento cartográfico de México a Guatemala, parece darle la razón:

En las fronteras de algunos países viven familias y pueblos para quienes las fronteras dejan de serlo y se siente, con igual cariño, hijos de su tierra natal y de su patria adoptiva. La presente historia narra las hazañas ficticias de una familia mexicana residente en Guatemala y cualquier semejanza con personas reales sería mera coincidencia. Los productores, artistas y técnicos que tomaron parte en esta película expresan su gratitud a las autoridades y pueblo de Guatemala por haber hecho posible su filmación en ese hermosísimo suelo.

Para darle mayor validez a su afirmación, el historiador agrega la expresión de uno de los personajes de la película, doña María, al enterarse que sus hijos fueron atacados por "El Tuerto": "Suerte que en este país (Guatemala) esos casos (los bandidos) son muy raros"; una forma edulcorada de ocultar connotaciones respecto a Guatemala, que sería largo enumerar. En todo caso, se trataba de "no herir susceptibilidades" entre los guatemaltecos, dice García Riera, pero también de agraciarse con el público mexicano:

El director guatemalteco Giaccardi pensó quizá que los auspicios mexicanos le permitirían declarar formalmente inaugurado el cine de su país con este torpísimo melodrama que resultó *Cuatro vidas* y quizás por eso se sintió obligado a llenar su cinta de referencias elogiosas a México. (García, 1969: pág).

Según García Riera, la coproducción con Latinoamérica, ha sido un "torneo de elogios y cumplidos" (García, 1969: 48). Termina su comentario con una de sus acostumbradas expresiones acres (que no aparece en la 1a. edición): "La cinta fue filmada con los pies, de modo muy *amateur* y precario, y las grandes e inoportunas pausas en sus diálogos hacen recordar al más rudimentario cine mexicano de los treinta" (García, 1993: 58).

Cuatro vidas en Guatemala

La película se estrenó en México el 11 de noviembre de 1949, en los cines Palacio, Lindavista e Insurgentes. A Guatemala llegó un mes y medio después, el jueves 29 de diciembre, con estreno simultáneo en los cines Colón (recientemente inaugurado) y Roxi, en funciones de tarde y noche. El viernes 30 no se proyectó, pero volvió a ser presentada el sábado 31 y el 1 de enero de 1950, en funciones nocturnas. El resto de enero ya no aparece en las carteleras capitalinas y se presume que inició su periplo por cines de barrio y en otros municipios.

El martes 27 de diciembre, dos días antes del estreno, *El Imparcial* publicó una nota con el siguiente encabezado: "El actor guatemalteco Alberto Martínez al lado de Antonio Badú, en una escena de la película *Cuatro vidas*. Una película de auténtica emoción, filmada en Nuestra Patria. Su estreno en los teatros Roxi y Colón, el jueves 29". El artículo salió con una fotografía de Antonio Badú y Alberto Martínez en el lago de Atitlán, la misma que había ilustrado un artículo del 10 de mayo, cuando había concluido el rodaje. La redacción de la nota lleva a suponer que fue tomada de los informes de prensa de los distribuidores para promocionar la película, cargados de golosinas para alimentar el «orgullo chapín». Esta es una forma de publicidad encubierta que busca contribuir al lanzamiento de una película (Cfr. Sánchez, 2018: 62). Obsérvese si no:

En *Cuatro vidas* la cinematografía mexicana ofrece un drama de vigorosa originalidad desarrollado en medio de los más bellos y espléndidos paisajes con que cuenta nuestra América de habla española.

"La auténtica emoción (las comillas son del artículo), tan desparramada en tantas y tantas películas adquiere en *Cuatro vidas* un envidiable sentido de equilibrio y de discreción, no llegándose jamás al desenfreno dramático o melodramático que casi siempre invita al público a sonreír maliciosamente".

Agrega que el productor es Oscar J. Brooks, con fotografía en color de "los maestros" Tufi Yazbek y Beimler ...

[...] actuada de forma excelente por cuatro artistas a quienes el público mexicano -latinoamericano, mejor dicho- ha consagrado con su aplauso: la hermosa y dúctil Esther Fernández, el popular galán Antonio Badú, la sensitiva Carmencita Molina y el apuesto actor y cantante Rafael Lanzeta, secundados magistralmente por Adriana Saravia y Alberto Martínez.

Y, por supuesto, apela al sentimiento de identidad que busca raíces de abuelo en una herencia hispánica, al referirse a las escenas filmadas en La Antigua Guatemala:

Además del brillante reparto estelar, el público tendrá la gran oportunidad de admirar la más conmovedora festividad religiosa de este continente, en la que intervienen millares de personas: la tradicional procesión del Viernes Santo, que tiene lugar en la Antigua Guatemala, señorial ciudad guatemalteca ("El actor guatemalteco Alberto Martínez al lado de Antonio Badú en la película Cuatro vidas", 1949: 5).

La publicidad del día de estreno, que no la presenta como mexicana ni guatemalteca, no puede ser más entusiasta: "grandioso" estreno, en "cinecolor", "superproducción que reproduce con la mayor fidelidad, los paisajes y los lugares más pintorescos y los rincones más bellos de la tierra guatemalteca"; la fotografía es "impecable" y se utilizan fondos musicales "a base de las más sentimentales melodías chapinas" (en realidad solo una). También menciona el lago de Atitlán y La Antigua Guatemala y destaca la actuación de "dos connotados artistas guatemaltecos": doña Adriana Saravia de Palarea y Alberto Martínez, quienes secundan "estupendamente" a la pareja estelar formada por los conocidos artistas mexicanos Esther Fernández y Antonio Badú. Además, consigna la participación de Carmen Molina, Rafael Lanzeta y Enrique King, alias Reintegro, y anota que la película está inspirada en el "sentimental tango" *Cuatro vidas*, que incluye la «canción» *Noche de luna entre ruinas*, del compositor guatemalteco Mariano Valverde, sin mencionar que Antonio Badú se atribuyó el "privilegio" de ponerle letra, ni la participación de la Marimba Antigua. Concluye con un emocionado: "UN SENSACIONAL HIT DE LA DISTRIBUIDORA "HISPANO-MEXICANA" (ver anuncio abajo).



Ilustración 63. Anuncio del estreno de Cuatro vidas. El Imparcial, diciembre de 1949.

Sinopsis argumental

Gregorio, heredero de una finca cafetalera en el altiplano guatemalteco, su mayordomo y el capataz Pancho llevan un maletín con dinero y son atacados por bandoleros. Fernando le salva la vida a Gregorio y repele el ataque. Llegan a la finca, propiedad de Gregorio, Marina y de doña María, madre de ambos, que ha adoptado a Fernando y su hermana Carmen. Las cuatro vidas se entrecruzan, pues Gregorio es amante de Carmen, mientras Fernando y Marina son novios. Gregorio desconfía de Fernando ante su madre y su hermana. Carmen queda embarazada de Gregorio, que la asesina en un viaje al lago de Atitlán y mientras intenta eliminar también a Fernando, este lo mata. Marina repudia a su novio, mientras una turba trata de quemar vivos a Fernando y a Pancho, pero doña María, quien se ha enterado del asesinato de Carmen por Gregorio, los rescata y facilita la fuga de Fernando a México, su patria natal. Marina lo alcanza y lo hiere al tratar de vengar la muerte de su hermano; pero se arrepiente, lo abraza y se van juntos.

Segmentación

Secuencia I.

Esta secuencia sirve para presentar a los personajes principales y para hacer visible el nudo del melodrama. Inicia con una típica escena de la comedia y el drama ranchero mexicano: varios jinetes se aproximan cantando, en medio del campo. Al terminar la canción, los jinetes (Gregorio, el mayordomo y el capataz) hablan con temor de la peligrosidad de la banda de El Tuerto y de la posibilidad de un asalto porque llevan dinero a la finca. Tras unos momentos, la banda interrumpe la tranquilidad bucólica, Pancho se lleva el dinero mientras Gregorio y Fernando (quien apareció providencialmente) enfrentan a los asaltantes. Gregorio es dominado por un delincuente, pero Fernando le salva la vida y los asaltantes se dan a la fuga. Después Pancho aparece con refuerzos y recibe órdenes de perseguir a los malhechores. Llegan a la finca, donde los reciben doña María, su hija Marina y Carmen (quien, junto a Fernando, son hijos adoptivos de la señora). Contenta de que todos regresaron sin novedad y el dinero está a salvo, la dueña exclama: –Suerte tiene este país, estos casos son muy raros.



Ilustración 64. Fernando y Gregorio, luego de repeler el ataque de la banda de El Tuerto. Fotograma de la película.

Lo que sigue muestra cómo las vidas de los cuatro hijos se entrecruzan: Fernando (hijo adoptivo) es novio de Marina (hija natural), mientras que Carmen (hija adoptiva) es amante de Gregorio (hijo natural). Las parejas buscan apartarse momentáneamente, pero vuelven cuando Pancho aparece sin haber capturado a la banda del Tuerto. Fernando dice que tiene que poner a trabajar a los hombres porque ya vienen las lluvias y hay que terminar el desmonte; se va. Al quedarse solos doña María y sus dos hijos, Gregorio increpa a Marina por enredarse con Fernando, a lo que ella pregunta el porqué del reclamo si Fernando y Marina son como hermanos para ellos. Gregorio se indigna y airado dice que “todo el mundo sabe que son unos recogidos”, que se sabe cómo murió el padre de Fernando y que el hijo terminará igual. Doña María trata de intervenir; cuando se va Gregorio, Marina se acerca a la madre y le pregunta cómo murió el padre de Fernando y Carmen, a lo que ella responde: -Algún día te lo diré, ahora no-. El melodrama está servido.

Secuencia 2: el trabajo en la finca.

Si la primera secuencia trazó el hilo dramático, la segunda dará el contexto geográfico y, de paso, un acercamiento a las relaciones sociales de producción, aunque no fuera el propósito del director. El “desmonte” que anuncia Fernando no es más que descombramiento del terreno (eufemismo en desuso para significar deforestación) para ampliar el cultivo de café. Fernando arenga a los trabajadores: –Vamos, flojos, a trabajar. Adelante, muchachos, que no hay monte que resista los machetes de la finca Maravilla. Luego, vienen planos de trabajadores agrícolas, talando y amontonados de manera inverosímil, hasta que una campana suspende la febril actividad. Entonces una toma en picado (de arriba a abajo) con un paneo (movimiento horizontal de la cámara) de derecha a izquierda, muestra la extensión de la finca y una plantación uniforme, aparentemente de cafetos, sin árboles de sombra ni sotobosque⁵, mientras los trabajadores caminan hacia el casco. Gregorio observa a los empleados, se dirige a la habitación donde está Carmen, la besa y hacen el amor (algo que, por supuesto, no se muestra). Fernando revisa con Pancho las herramientas de trabajo y le advierte que, si siguen desapareciendo, las descontará de su salario. Doña María y Gregorio observan la colocación de cimientos de una nueva casa, para la comodidad de todos (según la madre). Gregorio no está de acuerdo y argumenta que nadie está pensando en casarse y que Carmen y Fernando no se quejan de vivir en habitaciones pequeñas. Le reclama que siempre piense en Fernando, pero ella responde que, al morir, su propiedad será repartida entre los cuatro hijos, en una vuelta más a la tuerca del drama. Marina visita a Fernando, Gregorio los encuentra y le pide a Pancho que anuncie la fiesta de cumpleaños de ella; al hacerlo; los trabajadores lanzan vivas al patrono, como si se tratara de la campaña de un político. Fernando y Marina conversan, recuerdan cuando llegaron de Chiapas; ella le pregunta si conserva el puñado de tierra que trajo de su patria, él responde que: “nunca olvida lo que lleva muy cerca de su corazón”.

Secuencia 3: la fiesta.

Patronos y empleados agrícolas visten sus galas en una fiesta en donde no faltan la marimba, las canciones, las coplas y los bailes. Doña María y los trabajadores indígenas (hombres y mujeres), observan y festejan las “ocurrencias” de Gregorio, Fernando y Pancho. Pero las coplas terminan con el enfado de Gregorio, cuando Fernando expresa su amor por Marina. Las mujeres indígenas están sentadas y ríen, una participación que más que de figurantes parece de decoración.

5

Vegetación formada por matas y arbustos que crece bajo los árboles de un bosque (RAE).



Carmencita Molina y Rafael Lanzeta, otras dos figuras de la cinta filmada en Guatemala nos ofrece este bello momento de la cinta en donde tienen de marco un impresionante volcán en receso y el famoso lago Atitlán.

Ilustración 65. Carmen y Gregorio en el lago de Atitlán. Revista *Cinema Reporter*, 28 de mayo de 1949: (17).

Secuencia 4: el viaje.

Las dos parejas van de paseo a Atitlán y La Antigua; tiempo de romance y descanso. Gregorio y Carmen van a “la Catarata” (San Jorge La Laguna, Sololá) y al observar el paisaje, Gregorio expresa con admiración: “–Dicen que es el más bello y pintoresco de América.”

Todos se reúnen en una ruina de La Antigua y Gregorio propone descansar “porque mañana es la procesión”. En realidad, se verán imágenes de varias procesiones, entre ellas las de San Francisco, San Bartolomé Becerra y La Merced, que permiten apreciar desde la elaboración de una alfombra, hasta las andas, los penitentes, los romanos y los nazarenos.



Ilustración 66. Revista *Cinema Reporter*, 28 de mayo de 1949: (17).



Ilustración 67. Badú y Lanzeta frente al anda (dato curioso: no "cargan", aunque están vestidos de cucuruchos). Revista *Cinema Reporter*, 28 de mayo de 1949: (19).



Ilustración 68. "Picado" sobre el anda del Nazareno. Revista *Cinema Reporter*, 28 de mayo de 1949: (18).

Secuencia 5: confesión y muerte.

Marina y Carmen se bañan en un lago cercano a otra finca familiar. Marina nota que Carmen luce diferente, aunque no intuye que es por un embarazo. Al volver a la casa, Carmen le confiesa a Gregorio que está esperando un hijo y deben casarse; este lo toma a mal y propone buscar al cura para casarse en secreto.



Ilustración 69. Carmen confiesa a Gregorio que está embarazada. Fotograma de la película.

De vuelta en el lago, en un cayuco Gregorio hace que Carmen caiga al agua y se ahogue, sin prestarle auxilio; un indígena observa de lejos. Gregorio finge pedir ayuda y se lanza al agua, donde es rescatado por el cura que escuchó sus gritos.



Ilustración 70. Gregorio y Carmen en un cayuco, poco antes del asesinato. Fotograma de la película.

En la finca, Fernando le pide a Marina que le avise a doña María la muerte de su hija adoptiva; insiste en buscar el cuerpo de su novia, pero el cura lo detiene.

Oculto, Gregorio ataca a Fernando, pero logra esquivar las balas sin sospechar que vienen de su hermano adoptivo. Fernando responde con disparos y mata a Gregorio. En la finca matriz, le confiesa a doña María y a Marina que mató a Gregorio en defensa propia. Ellas no aceptan la explicación; doña María le llama maldito y Marina le cruza un fuetazo en la cara, diciéndole que es asesino igual que su padre.



Ilustración 71. Fernando va al lago a intentar rescatar a Carmen, pero el cura le hace desistir, pues él ha hecho una búsqueda exhaustiva. Fotograma de la película.

Secuencia 6: clímax dramático y desenlace.

Fernando busca el puño de tierra chiapaneca que guardó por años; dispuesto a marchar de regreso; Pancho lo consuela, pero insiste en que lo ha perdido todo. Los trabajadores, que lo vieron regresar con el cadáver de Gregorio, tratan de lincharlo, pero doña María lo impide y manda a buscar al juez y que encierren a Fernando. Marina interroga a su madre sobre la muerte del papá; ella le explica que murió defendiendo su honor y su vida, pero que guardó silencio y fue linchado, por lo cual adoptó a sus hijos. A diferencia de Marina, la señora cree que Fernando es inocente. Marina comienza a desmontar los cultivos, el cura llega y le cuenta a Doña María el relato del indígena que presenció el asesinato, y les recuerda que si se divulga la verdad, incluido el embarazo, Gregorio quedará como asesino. La patrona libera al mayordomo y le pide que, si ama a Marina, no le diga que su hermano es el asesino. Fernando se va hacia México, cantando y recordando los buenos momentos con su novia; pero Marina lo alcanza y le dispara; Fernando dice que si le cree culpable, que lo mate. Marina se arrepiente; cuando él le enseña la tierra de México, ella le pide que la lleve con él.

Los personajes

Todos los personajes son estereotipados: una madre amorosa y protectora, un mayordomo bueno, un hijo de mala entraña, una enamorada cándida y una hija responsable.

Doña María: interpretada Adriana Saravia de Palarea, actriz guatemalteca. Dueña de fincas cafetaleras cuyo manejo delega en su hijo. Es la madre noble, que soporta dolores pasados y presentes para que sus hijos, naturales y adoptivos, vivan de la mejor manera posible, algo sencillo para una familia terrateniente.

Gregorio: interpretado por el actor y cantante venezolano Rafael Lanzetta. Hijo de doña María, es el personaje malévolo, conflictivo, rencoroso, vengativo y finalmente asesino. Alguien que trata de disimular su odio hacia sus hermanos adoptivos.



Ilustración 72. Gregorio durante la celebración del cumpleaños de Marina. Fotograma de la película.



Ilustración 73. Marina, interpretada por Esther Fernández. Fotograma de la película.

Marina: interpretada por Esther Fernández. Hija de doña María y novia de Fernando (Antonio Badú, su esposo en la vida real). A diferencia de su hermano, tiene cariño por sus hermanos adoptivos y al final, deja su papel de novia enamorada para, sorprendentemente, romper con la figura femenina predominante del cine melodramático y hacerse cargo de la finca.

Fernando: interpretado por Antonio Badú. Hijo adoptivo de doña María, víctima de las acciones malévolas de su hermano Gregorio. Como dicta el estereotipo del galán del drama ranchero, es un hombre de honor que no duda en sacrificarse y aceptar culpas ajenas.



Ilustración 74. Fernando, interpretado por Antonio Badú. Fotograma de la película.



Ilustración 75. Fernando y Marina. Fotograma de la película.



Ilustración 76. Carmen, interpretada por Carmen Molina, en el cumpleaños de Marina. Fotograma de la película.

Carmen: interpretada por Carmen Molina. Hija adoptiva de doña María y amante de Gregorio. Mujer enamorada e inocente, incluso cuando resulta embarazada y el padre le propone irse a México o abortar, lo cual rechaza. Junto con Fernando personifican el sacrificio, algo del gusto del público dispuesto a sufrir con los protagonistas.

Los trabajadores de la finca: acaso los personajes más interesantes, pues reflejan la forzada sumisión hacia los patronos, refrendada por la iglesia, la escuela y las autoridades. Denotan la permanencia del trabajo forzado o semiforzado de los mozos colonos y jornaleros. La utilización de indígenas, en particular de las mujeres, como decoración del relato, se convertirá en una constante del cine guatemalteco del siglo XX, hasta el *El silencio de Neto*.

Comentario

Para 1945, en México ya trabajaban en la industria cinematográfica más de 4 mil personas: 2 500 actores, actrices y extras, 1 100 técnicos y asistentes, 140 guionistas y adaptadores, 146 músicos y 60 directores, todos sindicalizados. Se había consolidado un *star system* con figuras como Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz; Emilio Fernández (director) junto a Gabriel Figueroa (camarógrafo) eran la pareja consagrada en las principales obras de la Época de Oro del cine mexicano. No obstante, para Guatemala, esta primera experiencia fue una proeza, considerando la falta de equipo, estudios, suficientes actores y actrices (los extras fueron trabajadores agrícolas) y ser la primera vez que se asociaba el imaginario nacional con la representación cinematográfica. Así, *Cuatro vidas* señala el camino que seguirá el cine guatemalteco de coproducción: pueblos indígenas como folklore, sitios comunes (en este caso Antigua Guatemala y lago de Atitlán), presencia de actores internacionales para una pretendida mayor calidad histriónica y de comercialización y equipos técnicos también extranjeros, para garantizar un uso al menos correcto del lenguaje cinematográfico. Más allá del melodrama, *Cuatro vidas* nos acerca a las relaciones de producción en las fincas cafetaleras y el disciplinamiento social, pero también el uso del paisaje y de «estampas folklóricas» para acendrar el orgullo nacional. Dicho de otra manera, por encima de las débiles cualidades técnicas y narrativas que tanto hacen sufrir a García Riera, la película aporta mucho para estudiar la sociedad guatemalteca, las relaciones de poder, las mentalidades, los estereotipos, los mitos; es decir, hay bastante “tejido que cortar y diseños que bordar”.

EL SOMBRERÓN



Ilustración 77. Fotograma de la película *El Sombrerón*.

Director:	Guillermo Andreu Corzo.
Año:	1950.
País:	Guatemala.
Producción:	Guatemala Films (Guillermo Andreu Corzo, Eduardo Fleischmann y Alberto Serra).
Guión/ Argumentos:	Guillermo Andreu Corzo, sobre el radioteatro homónimo de José Luis Andreu Corzo y fragmento de la obra literaria "Han de estar y estarán", de Francisco Barnoya Gálvez.
Fotografía:	Eduardo Fleischmann. Foto fija: Alberto Serra.
Sonido:	Salvador Falla y Justo Gavarrete. Arreglos de orquesta: Humberto Lobos.
Duración:	75'.
Intérprete:	Antonio Almorza, Paco Pérez, Guillermo Andreu Corzo, Sally Polantinos, Mario Mendoza Hidalgo, Julio Urruela Vásquez, Armando Moreno, Germán Bayer Santacoloma, Octavio Paiz, María Luisa Aragón, Virginia Aguirre, Luis Rivera, Carlos Talavera y Murga, María Luisa Spillari de Andreu, Carlos Figueroa, Mario Portilla, Augusto Monterroso, Rufino Amézquita, Antonio García Urrea, Dora Peggy, Juan José Portilla, Alejandro Salomón Pedroza, Consuelo Flamenco, Olga Mendoza Hidalgo, Alberto Arankoswky, Héctor Penados y Guillermo Catalán.
Rodaje:	4 de abril 1950.
Locaciones:	Inmediaciones del lago de Amatitlán, finca La Pradera, Nueva Guatemala de la Asunción, Cerrito del Carmen.

Contexto de producción

Al caer la noche, en barrios de la Nueva Guatemala de la Asunción como La Parroquia o La Recolección, los contadores de cuentos reunían alrededor suyo a pequeños grupos de niños que, sentados en el suelo o en destartalados bancos de madera escuchaban asustados leyendas de aparecidos, o bien reían a carcajadas con relatos del Tío Coyote y el Tío Conejo. La radio era un lujo de pocas familias y la televisión aún no hacía acto de presencia. Con miedo y asombro, a la chiquillada le encantaba la historia de El Sombrerón; un hombrecito que cabía en la palma de la mano y vestía de negro por completo cuando daba serenata a las muchachas más lindas de las barriadas, con su guitarrita de plata. Ni aquellos *cuenteros* ni su público imaginaron que un buen día, por la radio, otros narradores con sus voces teatrales, darían vida a los amores y aventuras de El Sombrerón. Claro, la historia ya no era la misma, sino una interpretación, un radioteatro que daba voz a los personajes, en la narración y el diálogo de diversos actores y actrices. Con su alcance de masas, la radio era el nuevo portador de la tradición popular y empujaba hacia el olvido a los narradores tradicionales. José Luis Andreu Corzo escribió para la radio la leyenda de El Sombrerón, así se conocieron los rezos de las comadres, la algarabía de los juegos populares, los avatares de amores contrariados, la malicia y la bondad de personajes cercanos a la leyenda, pero lejanos de su carácter original. De la oralidad se daba paso también a la redacción de textos y la ampliación de públicos, ahora cautivos de las ondas sonoras y de las letras. Francisco Barnoya Gálvez plasmó aquellos cuentos y leyendas en el libro *Han de estar y estarán*. “El Sombrerón, que siempre ha sido galante, enamorado y seductor empedernido, al no más ver aquellos ojos se enamoró de ellos y decidió hacer suya a su dueña. Inmediatamente concibió su plan y lo puso en práctica”. Es el encaprichamiento del hombre por una mujer que lo llevaría a ser asesino y un alma en pena que se convertiría en El Sombrerón (Fajardo, 2012).

Más sorpresa fue cuando en 1951 se pudo ya no solo oír sino también ver aquellas aventuras en el cine. Ahora Ciriaco, el caricaturesco ordeñador de vacas que perseguía a la bella Rosalía, tenía rostro; como también lo tenía el Padre Juan contando a Ramón, el dueño de la hacienda, sobre aquella alma vagabunda que le confesó su crimen por el deseo de una mujer que había entregado su corazón a otro; El Sombrerón

y Chabela, su tormento, tenían una figura reconocible y ya no estaban solo en la imaginación que provocaban los relatos de los cuenteros y de la radio. El Sombrerón fue la primera producción cinematográfica enteramente nacional, que permitió a los guatemaltecos de clase media de la capital verse retratados no como realmente eran en tiempos de modernización sino como pensaban que eran en un pasado no lejano pero que desaparecía. El Sombrerón pasó, pues, del viejo barrio a la radio y después a la pantalla. Hizo soñar con una industria nacional del cine; pero los sueños, sueños son y el cine es ensoñador por excelencia.

El cronista cultural de *La Hora Dominical*, G. Martínez Nolasco, con su enrevesada redacción, llena de fuegos artificiales, también se refiere a la adaptación de la leyenda al cine:

Fue un amigo inclinado al cine quién me contó que el nacimiento del Séptimo Arte en nuestros países utiliza en sus primeras producciones, las leyendas populares. En México, el cine mudo logró sus primeros éxitos con *La Llorona*, y en Guatemala principian los tanteos del sonoro con *El Sombrerón*. Expuesto lo anterior, buscaremos el testimonio de algunas leyendas y cotejaremos también, como amanuenses o cochachuelistas, la producción inicial cinematográfica guatemalteca con la fábula interpretada, notablemente por Francisco Barnoya Gálvez en su libro "Han de estar y estarán". [...] Entremos seguidamente al campo de la leyenda de *El Sombrerón*, en la literatura y en el cine. Como es natural, la fotografía animada se aparta de la fábula escrita, anotándose que hasta las biografías se encuentran sofisticadas, como pasa a innumerables morenas convertidas en rubias. Barnoya Gálvez nos relata la leyenda, y procuraremos sintetizarla, previo el cotejo. El "corte" se impone mayormente cuando se trata de la pantalla, circunstancia que deben de comprender, los sastres de las modernas películas para no convertir el cinema en una morfina barata al decir de Fernández Flores...

[...] Otra es la versión cinematográfica. No hay alma en pena en los primeros episodios. Como personaje de carne y hueso, seduce a Manuelita, no con labia, sino con el resplandor de las bambas y con la voluntad (alcohol) del cándido novio de la hermosa. Es además ladrón de ganado. Asesina al rival dentro de una escena jadeante que en el cine dura cerca de diez largos minutos. Es de advertir que el personaje de la fábula escrita sigue a la muchacha y la mata. De entonces asusta a herejes y cristianos. Se codea así con Drácula. Hemos de indicar que tales ficciones no son sólo el producto de la ignorancia de antaño: obedecen a la aparición de los mitos. Invocamos nuevamente para ello al profesor vienés Freud. La leyenda en toda etapa encierra un contenido, una intención simbólica. Tenemos una en estos días, nada menos que en el glorioso ciclo de 1951, plagado de proyectos más fantásticos que reales (Martínez, 1951a: pág).

Guatemala films, la empresa productora de *El Sombrerón*, estaba formada por tres personas de distinta ocupación, unidas por el cine: Guillermo Andreu Corzo, Eduardo Fleischmann y Alberto Serra. Corzo era el más polifacético: pianista, compositor, locutor, actor de teatro, cine y televisión, productor de cine, empresario de radio y promotor cultural que estudió música en Guatemala, Estados Unidos e Italia. Según Enrique Arce Behrens, también locutor y actor, Corzo fue el primer empresario de radio en Guatemala. En 1931 trajo de la República Dominicana, los equipos necesarios para instalar *TGC Radio Vidaris*, patrocinada por la empresa *Castillo Hnos.*, tomando su nombre de una bebida refrescante cuyo slogan publicitario era "Antes que nada, una Vidaris helada". Más tarde dirigió *La Voz de las Américas* (Asociación de Amigos del País y Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2004: 109–110) y fundó emisoras en departamentos como Retalhuleu, con su Radio Modelo. Como se mencionó antes, Andreu Corzo ya había incursionado en el cine guatemalteco con la segunda versión de *El hijo del patrón* y con la cinta desaparecida *El hacendado*; luego intervino en el cine mexicano, con papeles secundarios en algunas películas (Andreu Corzo, Guillermo, comunicación personal, 1974).

Alberto Serra fue conocido como El Canche Serra; fotógrafo profesional, estudió fotografía en Estados Unidos. Luego de Guatemala Films, en 1957 fundó la productora Serra Sono Films, con la cual realizó *La alegría de vivir*, en compañía de Rafael Lanuza. Más tarde, en 1969, con el cantante Carlos del Llano, produjo y fotografió *Los domingos pasarán* (Asociación de Amigos del País y Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2004: 838).

Eduardo Fleischmann abrió en Guatemala su primer estudio fotográfico en 1929. Luego estableció un segundo estudio, de fotografía a color; hacía ampliaciones, las retocaba y pintaba. Incursionó en el cine, no solo como camarógrafo y productor de *El Sombrerón*, sino como realizador de numerosos documentales para la USIS (Kleé, 2014). Gracias a él, la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres" obtuvo copia de *El Sombrerón*, la cual fue restaurada en México en la Filmoteca de la UNAM por Genaro Cotom.

Andreu Corzo, Fleischmann y Serra se la jugaron al reunir para su película, básicamente sin recursos, a lo más representativo de la locución y del teatro guatemaltecos. Dice Martínez Nolasco:

Conforme la época, la radio trató de aliarse con el incipiente cine guatemalteco, (Germán Bayer) Santacoloma, Francisco Pérez Muñoz, (Antonio) Almorza, fueron figuras centrales del infantil sonoro. Mencionamos la cinta *El Sombrerón*, sobre una leyenda folklórica donde la superstición se mezcla al costumbrismo. Agreguemos que Pérez alternó sus actividades de la radio con la composición musical. Ambición de los tres fue presentarse en la escena hablada, y en el micrófono encontraron las válvulas de escape (Martínez, 1951b: pág).

Los sonidistas fueron Justo Gavarrete, a quien ya habíamos mencionado en el primer ensayo de cine sonoro en Guatemala, y Salvador Falla Cofiño, que tuvo una larga trayectoria en la radio nacional, como productor, director, escritor y especialista en efectos de sonido y musicalización de programas radiales. El sistema sonoro de grabación directa utilizado fue el óptico Auricon. Participaron también en la banda sonora, Roberto Mendizabal, efectos, y Héctor A. Ruiz, regrabación. Los arreglos orquestales fueron del conocido Humberto Lobos, quien tuvo una larga, muy larga trayectoria como director de orquestas de música popular variada; era tan polifacético, que lo mismo dirigía la orquesta de la Policía Nacional, como la orquesta de la velada de la Huelga de Dolores (actividades satíricas de los estudiantes de la universidad nacional guatemalteca), en el teatro Lux. La música de la Marimba Olimpia acompañaba los bailes del grupo de baile de proyección folklórica de Marcial Armas Lara, que ejerció influencia en la estereotipación de los bailes tradicionales guatemaltecos. Otros músicos que intervienen siguiendo el modelo del melodrama ranchero, fueron el Trío "Quetzal", el Trío "Melódico", el Trío "Los Latinos" y la Orquesta Maya, de Manuel Gómez.

De acuerdo a una investigación de Genaro Cottom Sum y Vitelio Castillo para la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres" en la década de 1990, el capital invertido por Guatemala Films fue de Q 6000.00 (US\$ 2000.00 de aquel tiempo). Con tan magro presupuesto, ni técnicos ni intérpretes obtuvieron beneficios y Guatemala Films tampoco sobrevivió luego de ese intento de crear industria cinematográfica en el país (Castillo, 1990).

Después de los créditos iniciales, aparece la siguiente leyenda:

Todos los países están circundando por la aureola de sus leyendas, hechos reales o ficticios que se han transmitido de generación en generación. Guatemala es rica en leyendas. Una de ellas, "EL SOMBRERÓN", ha salido el tema de esta película de fantasía, pero conservando el ambiente de la época en que se desarrolla en el siglo pasado y contada en la época presente.

La película se rodó en 1950 y se estrenó el 27 de junio de 1951 en el cine Capitol, en tandas vespertina y nocturna, con repeticiones el 28 y 29, según La Hora Dominical del 24 de junio de 1951. Para la noche de la inauguración se preparó un programa especial en el que Armando Moreno, presidente de la Cámara Junior de Guatemala, presentó a varios de los intérpretes; en el vestíbulo, tocó la Marimba Olimpia del maestro Adán Girón y en el interior, la música estuvo a cargo de la orquesta de Humberto "El Chato" Lobos. La gacetilla que informó del estreno, ilustrada con dos fotos fijas, veía el lanzamiento como el inicio de la cinematografía guatemalteca, en un sentimiento compartido por cinéfilos y otros articulistas que lo anunciaban como "un verdadero éxito de la naciente industria cinematográfica en el país", consignando el nombre de los integrantes de Guatemala Films:

[...] es una demostración fehaciente, que cuando hay deseo y voluntad, podemos llegar a la meta de nuestras aspiraciones. Esta primicia del Cine Nacional deberá estimularse por los Guatemaltecos (sic), con la asistencia de todos al cine Capital (sic)... Deseamos a Guatemala Films buen éxito en las presentaciones de "EL SOMBRERÓN" ("Escenas de La Película 'EL SOMBRERÓN,'" 1951).



Escenas de la película nacional "EL SOMBRERON" que se estrena en el Teatro Capital, los días 27, 28 y 29 del presente mes, en funciones de tarde y noche. El 27 por la noche, en un acto especial, el Presidente de la Cámara Junior de Guatemala, Sr. Armando Moreno M., presentará a varios de los principales artistas de esta película. La marimba Olimpia de nuestro país, y la realización de misma debido al esfuerzo de los entusiastas compatriotas Sres. Eduard Fleischmann, Guillermo Andrea C. Alberto Serra, quienes constituyen Sociedad GUATEMALA FILMS, es un demostración fehaciente, que cuando hay deseo y buena voluntad, podemos llegar a la meta de nuestras aspiraciones. Esta primicia del Cine Nacional



Adán Girón, tocará en el vestíbulo del teatro, y la orquesta de Mario Lobos en el interior. La película "EL SOMBRERON" consistirá en un acto especial, el Presidente de la Cámara Junior de Guatemala, Sr. Armando Moreno M., presentará a varios de los principales artistas de esta película. La marimba Olimpia de nuestro país, y la realización de misma debido al esfuerzo de los entusiastas compatriotas Sres. Eduard Fleischmann, Guillermo Andrea C. Alberto Serra, quienes constituyen Sociedad GUATEMALA FILMS, es un demostración fehaciente, que cuando hay deseo y buena voluntad, podemos llegar a la meta de nuestras aspiraciones. Esta primicia del Cine Nacional

Ilustración 78. (a y b): La Hora Dominical, 24 de junio de 1951.

Sinopsis argumental

El padre Juan llega a la hacienda de Ramón, en la cual han estado desapareciendo cabezas de ganado. El cura dice que quizás sea El Sombrerón y, ante la incredulidad de Ramón, le narra un caso que le ocurrió años atrás y así se inicia una analépsis (*flashback*, en el cine). Un desconocido llegó en la madrugada a su iglesia a solicitar. El personaje lleva una larga capa y un enorme sombrero negro. Cuenta la historia de su vida al sacerdote a través de una confesión (sigue una analépsis más larga que la anterior): su rivalidad con Santiago por el amor de Chabela. El desconocido, un abigeo que asesina a propietarios de tierras para hacerse con ellas, acosa a Chabela y termina por matarla. Santiago se venga dándole muerte. Hasta ese momento es cuando el padre Juan (dice en su relato a Ramón) se da cuenta que ha estado hablando con un alma en pena: El Sombrerón. La historia regresa al presente, en la sobremesa del cura y Ramón. En ese momento entra el caporal quien avisa a Ramón que se capturó al ladrón de ganado, ¡Que es el propio sobrino del patrón!.

Segmentación

Secuencia I: presentación del conflicto.

Amanece en la campiña guatemalteca (que podría ser mexicana, salvadoreña o de cualquier país mesoamericano, si no fuera por el conocido lago de Amatitlán). Los arrieros llevan un hato de ganado por un camino polvoriento, mientras un trío de músicos a caballo entonan una canción. En la hacienda de Ramón, Ciriaco y Damián, peón y caporal, cuentan el ganado y descubren que faltan 5 vacas. Mientras Ciriaco ordeña y bebe un poco de leche, Damián le informa a Ramón sobre el robo y surge un imperativo: "hay que averiguar quién es el ladrón". El patrón llama a Rosalía, la empleada doméstica, para que prepare el desayuno y le pida a Ciriaco que ensille su caballo. Ernesto, sobrino del patrón, llega y saluda a su tío, quien le pregunta qué hace ahí tan de madrugada y el aludido responde que salió a hacer equitación y respirar aire puro. Ciriaco le lleva el caballo a Ramón, que gira instrucciones para limpiar la casa e invitar al padre Juan para que llegue a almorzar, no sin antes reclamar a Ciriaco por tomarse la leche. Rosalía lava ropa en una pila de grandes proporciones y el trío aparece a cantarle una conocida canción guatemalteca, *El costumbro*, de Desiderio Gallardo. Ciriaco habla con Rosalía y entre reclamos y gestos cariñosos, la empuja y ambos caen a la pila. La graciosa escena termina cuando el peón trata de salir de la pila y huir de su amada.



Ilustración 79. Un trío canta "El costumbro", de Desiderio Gallardo. Fotograma de la película.

Secuencia 2: el Padre Juan.

Ramón le pregunta al caporal si sabe sobre los robos. Este responde que los trabajadores vieron a un hombre a caballo, con un sombrero grande y la cara tapada, que desaparece cuando alguien se le acerca. Ambos ríen de las curiosas "ocurrencias de los muchachos". El padre Juan llega a la hacienda; Ramón lo invita a un aperitivo, le cuenta lo que dicen los peones y agrega riendo: –Ni que fuera El Sombrerón. El padre responde que, de contarle lo que sabe, se quedaría "turulato". Almuerzan y comienza el relato del cura.



Ilustración 80. Damián (Antonio Almorza), el padre Juan (Julio Urruela) y Ramón, (Guillermo Andreu Corzo). Fotograma de la película.

Secuencia 3: la confesión.

En *flashback* (escena retrospectiva), un desconocido llega a la iglesia a altas horas de la noche a pedirle al padre que oiga su confesión y un monólogo interior conduce la escena... Era un hombre muy rico, pero toda su riqueza venía del ganado que robaba. Mató a su tío para quedarse con sus tierras, así como a las muchachas que no accedían a sus reclamos amorosos. Un día viajó de Guazacapán a Guatemala para ver a Chabela, a quien trataba de conquistar y se enteró que era novia de Santiago, un alcohólico que le prometió a su novia no beber más. En la cantina, Santiago no quiere tomar, pero el desconocido le ofrece trabajo y lo invita a un trago que se vuelve borrachera. "Al calor de los tragos", el misterioso personaje sugiere llevarle serenata a Chabela, quien al ver que Santiago incumplió su promesa, le pide que se retire, decepcionada.



Ilustración 81. El abigeo de Guazacapán llega a su casa en Guatemala, dispuesto a ver a Chabela. Fotograma de la película.

Secuencia 4: la fiesta.

Santiago vuelve a la bebida y a oír canciones en la cantina “Al agua patos”. Mientras tanto, el abigeo organiza una fiesta en honor a Chabela: hay marimba, juegos como el “palo encebado” y el “arranca cebollas”, chistes, canciones tradicionales como “*El mishito*” y un baile del conjunto de Marcial Armas Lara (este segmento destaca el color local, el folklore y el costumbrismo propio de las obras de teatro y radioteatro en aquella mitad del siglo XX en Guatemala). El desconocido trata de convencer a Chabela que sea su pareja, pero ella lo esquiva. Eusebio acude a la cantina a despertar a Santiago y cuando este se entera de la fiesta, busca agredir a su rival. Es detenido por hombres al servicio del abigeo.



Ilustración 82. El juego del “arranca cebollas”, fiesta en honor a Chabela. Fotograma de la película.

Secuencia 5: detención y escape.

Santiago es retenido y mantenido a pan y agua. Sin embargo, Pantaleón golpea a uno de los custodios y huye con Santiago, sin que sus guardias vuelvan a capturarlos.

Secuencia 6: el padre Miguel y la mudanza (“Han de estar y estarán...”).

Esta secuencia corresponde al cuento de Francisco Barnoya Gálvez. Chon, madre de Chabela, reza en la iglesia del Cerrito del Carmen y le pide consejo al padre Miguel, porque Chabela está enloqueciendo y se la puede llevar el “chamuco” (diablo). El padre la tranquiliza, le dice que vió a Chabela, que le hizo exorcismos y que no se preocupe. Además, le sugiere moverse del barrio La Parroquia a El Guarda Viejo. Más adelante, en un regreso a la escena de confesión, el extraño personaje relata que usaba un sombrero grande para que Santiago no lo reconociera y que supo del cambio de casa de la madre y la hija, porque las vigilaba.



Ilustración 83. Pelea entre Chon, quien defiende a Chabela, y el acosador. Fotograma de la película.

Secuencia 7: muerte y venganza.

El personaje llega a la nueva casa de Chabela y Chon; pelea con su pretendida y la mata. Huye con su gran sombrero negro.

Acto seguido, los amigos de Santiago van a la cantina, lo despiertan y le cuentan que el misterioso hombre de Guazacapán mató a Chabela. Ahí comienza una persecución que al periodista G. Martínez Nolasco le pareció eterna. La riña termina cuando Santiago le quita la vida a su rival.

Secuencia 8: el confesante misterioso revela su identidad.

El extraño del enorme sombrero le pide al padre absolución, porque es una alma en pena. Pantaleón, el sacristán, llama a los vecinos, incluida una autoridad con su vara de mando, pero nadie consigue ver al confesante, solo al cura. Cuando el extraño revela que es El Sombrerón, el cura lo repite y se desmaya. Los vecinos dicen: -"El Sombrerón no existe, nunca ha existido; sólo es una leyenda". En una sobre exposición⁶, El Sombrerón se retira diciendo que está maldito. El alcalde pregunta de quién es el sombrero negro que está en una banca y Pantaleón responde que era del hombre que estaba con el cura; los vecinos ríen porque ellos no habían visto a nadie. En ese momento, el sombrero cae de la banca y se arrastra por el suelo; los vecinos se hincan asombrados y unos hasta se desmayan.

Secuencia 9: final.

Ramón le dice al padre Juan que solo cree en la historia porque se la contó él. Damián llega, anuncia la captura del ladrón y descubren que es el sobrino del hacendado. Este confiesa que roba para pagar deudas, promete trabajar y le otorgan el perdón. El padre se retira, mientras Rosalía y Ciriaco se besan.

Personajes

Según los créditos, los personajes representan una visión de los “tipos populares guatemaltecos” del siglo XIX, pero vistos desde mediados del siglo XX. Las comillas responden al hecho de que, si bien ya se reconocía la igualdad entre todos los «ciudadanos» y que los pueblos indígenas eran la mayoría y los productores esenciales de la canasta básica, seguían siendo ignorados y marginados del «imaginario colectivo», salvo como estampa folklórica o expresión estereotipada del «buen salvaje» o salvaje de naturaleza ruin». De esa cuenta, el «ser guatemalteco» era ladino, urbano y católico, caracterizado como simpático, dicharachero y amistoso a más no poder; proletario o campesino, pero siempre ladino, de buena figura y rebosante de paternalismo. Tanto es así que entre esa representación del «ser guatemalteco» los indígenas están excluidos y, por tanto, no aparecen en la película; si algo aparentemente suyo se muestra, son las danzas folklóricas de Armas Lara, que irrumpen de improviso en una fiesta, a manera de simple adorno, para fortalecer lo que llaman “guatemalidad”. En otras palabras, esta única aparición de supuestos indígenas corresponde a las representaciones del ladino urbano sobre el indígena y su cultura.

Ciriaco. Interpretado por el famoso compositor Francisco –Paco– Pérez, autor de *Luna de Xelajú* y otras piezas conocidas, a quien el público escuchaba por radio o en las veladas organizadas por el gobierno o la empresa privada, en la capital y el interior. Simple, bobo, cómico, gracioso, ingenioso... Ciriaco es el personaje arquetípico descrito por Delia Méndez Montesinos:

Destaca el arquetipo del simple, que siempre expresa su deseo de comer y dormir, es crédulo y de poco alcance mental. Su lenguaje lo caracteriza; está lleno de coloquialismos y titubeos, no sabe o no recuerda el nombre de los objetos, trastoca algunas palabras, etc. Sin embargo, el simple refleja las carencias y deseos de la gente humilde, y muchas veces esas obras no esconden el sarcasmo hacia las clases poderosas. (Méndez, AÑO: pág)

Ciriaco, novio de Rosalía, critica las exigencias del caporal y el patrón, pero no llega al desacato. A su indumentaria de manta, agrega un sombrero agujereado, para caracterizar al peón estereotipado como haragán. Moisés Viñas afirma que ese personaje tiene su modelo en los cómicos mexicanos Chaflán y El Chicote (Viñas, 1990).

Rosalía. Interpretada por Sally Polantinos, joven que provocaba suspiros entre los universitarios de los años 50. Empleada doméstica, es la muchacha del campo,

crédula y arquetípicamente pura. Obediente con el patrón y el cura, Rosalía se deja querer por el salamero Ciriaco, por quien rechaza los avances del sobrino del dueño de la hacienda. Los diálogos de Rosalía con su enamorado están llenos de guatemaltequismos ladinos hoy en proceso de extinción, pero confieren una gracia sin la cual la historia sería de difícil digestión. El modelo mexicano, de acuerdo con Viñas, es Fraustita (Dolores Camarillo).

Damián. Personaje sobrio (de los pocos en la cinta) a cargo del locutor y actor Antonio Almorza. Ojos y oídos del patrón, deja en claro su posición de caporal, intermediario entre la fuerza laboral (representada por Ciriaco) y el propietario de la finca, cuyo papel es supervisar y controlar. Le preocupa el robo de cabezas de ganado de la hacienda.

Ramón. Interpretado por el director de la cinta, es el patrón de la hacienda y terrateniente de cuño tradicional que expresa una concepción jerárquica del orden social oligárquico (Ansaldi; Giordano, 2016: 514). La relación entre Ciriaco y Ramón refleja, más que muchos sesudos estudios, las relaciones entre los dueños de los medios de producción y los trabajadores.

Padre Juan y padre Miguel. Interpretados por Julio Urruela y Augusto Monterroso (actor recurrente de las coproducciones Guatemala-México). Ambos personajes bonachones caricaturescos, que hablan pausadamente y dan consejos casi obligatorios. El padre Juan, sobreactuado por Urruela, relata cómo un abigeo asesino se convirtió en El Sombrerón. La amistad entre él y el hacendado podría verse como alegoría de las relaciones entre la iglesia y los empresarios.

Ernesto. Sobrino del patrón; un tipo desenfadado y acosador que resulta ser el ladrón. Su arrepentimiento es un legado del cine hollywoodense.

El Sombrerón. Encarnado por Octavio Paiz. Cuando asesina a Chabela se convierte en El Sombrerón. Mientras narra sus fechorías luce como un forajido bravo (de Guazacapán); después que Santiago lo mata, como una "alma en pena". Su cúmulo de fechorías y de una vida sin freno, lo condenan a vagar sin consuelo por la eternidad. La labor de los maquillistas surtió efecto para reflejar ambas condiciones. En cierto modo, este personaje representa a un malvado arrepentido, como en una narración para niños en boca de catequistas.

Santiago. Encarnación de la tragedia de un ser consumido por el alcohol; es amado, pero también rechazado por su afición a los elixires. Le gusta rodearse de cancioneros y él mismo es uno de ellos, siendo la cantina "Al agua patos" el lugar de sus frecuentes libaciones. Se enfrenta con el abigeo de Guazacapán por el amor de la Chabela y este conflicto lleva al clímax dramático de la historia y a la solución satisfactoria para todos del triunfo del bien sobre la maldad.

Chabela, Chon y Lipa. Estereotipos de los roles de género en su máxima expresión. Chabela es la enamorada que se resiste a las tentaciones de un delincuente, sufre por el amor a "su hombre", como lo exige la castidad y la pureza. Chon es la madrecita que carga con la pena de una hija a punto de caer en los ardides de un finquero acaudalado e impositivo; por eso acude al padre Miguel. Lipa es la entrometida del barrio, que hace todo para congraciarse con su patrón, el bandolero de Guazacapán, hasta que todo la empuja a la culpa y el arrepentimiento que quizás le ayude a ganar el cielo y librarse del infierno. Moisés Viñas afirma que estos personajes (la enamorada y la chismosa) se remiten a modelos de *Allá en el Rancho Grande*; así Chabela es un calco de Crucita y La Lipa lo es de una "celestina entrometida"... (Viñas, 1990).

Parroquianos. Los hay de distinto pelaje. Desde el cándido Chema, que debe lidiar con la Lipa; su interpretación corrió a cargo de Germán Bayer Santacoloma, un locutor que, de tanto diálogo somnoliento, despierta.... También figuran unos que representan tipos populares, como Eusebio y Pato (siempre junto a Santiago) y, como en *Cuadros de costumbres*, un jefe de ronda, un alguacil y un sereno.

Comentario

Esta película tiene demasiado que analizar como para detenernos solo en alabar su folklorismo y su «guatemalidad» o, por el contrario, denostarla por las imperfecciones técnicas, su aplastante lentitud o lo estereotipado de los personajes. En cuanto a la técnica, esta denota la existencia de exiguas arcas disponibles para la producción, de tal forma que es un hecho providencial que llegara a la posproducción y a las salas de exhibición, en las que, cabe decir, tuvo un paso efímero (ha sido más vista en tiempos recientes que en los posteriores a su estreno). Por otra parte, aunque la idea de la producción de El Sombrerón pareciera ser tan atractiva como golosinas infantiles, este primer ensayo de cine con recursos propios no resultó como se esperaba. Los productores apostaron por la fórmula de acudir a reconocidos actores de teatro y locutores (muchos de los cuales, aunque no recibieron paga, hicieron lo mejor posible) para tener éxito en taquilla. Tal parece que no lo consiguieron y Guatemala Films se disolvió. No bastó la apelación ad populum de saturar el metraje con caras

conocidas, planos con paisajes idílico o barrios presentes en la imagen geográfica de una ciudad pequeña y la socorrida combinación de música y tradición y, aunque los personajes despertaran cierta simpatía (sobre todo Ciriaco y Rosalía), no había frescura en la mayor parte de ellos.

Lo peor fue carecer de medios para sentar las bases de una cinematografía guatemalteca. En 1951, México tenía 58 foros de filmación (Paranaguá, 2003: 101); Estudios Churubusco y Estudios Tepeyac tenían cerca de 1,800 m² y 12 sets modernos, bien equipados; y los estudios San Ángel Inn, 9. Mientras en Guatemala se rodaba *El Sombrerón*, en México se habían producido películas que se exportaban a toda América Latina, Estados Unidos y Europa (García, 1999: 151). El grado de indefensión de los postulantes a productores cinematográficos guatemaltecos era ostensible.

El Sombrerón es rica en representaciones de lo guatemalteco («chapín») y favorece reflexiones importantes sobre la figura del ladino, el papel de la religión en la sociedad, la persistencia de la tradición, el mito de la armonía entre capital y trabajo, la honradez de unos y las malas artes de otros. Es decir, está plagada de arquetipos y estereotipos.

La película se restauró en la Filmoteca de la UNAM, lo cual se divulgó ampliamente en medios impresos mexicanos. Periódicos como *Excelsior*, *El Nacional*, *El Día*, *Novedades* y *El Diario de México* informaron de esto, señalando a Francisco Gaytán (jefe del taller de conservación del departamento de acervo de la Filmoteca) como responsable y al guatemalteco Genaro Cotón, de la Cinemateca Universitaria Enrique Torres (USAC), como acompañante.



Ilustración 84. Diario *Novedades*, 27 de enero de 1990. Departamento de documentación e investigación, Cineteca Nacional de México.

CARIBEÑA



Ilustración 85. Invitación de El Núcleo de Artes Escénicas de Guatemala⁷.

Director:	José Baviera.
Año:	1952.
País:	México-Guatemala.
Producción:	Productora Centroamericana, Salvador Abularach.
Guión/Argumentos:	José Baviera. Historia: Salvador Abularach. Adaptación: Antonio G. Orellana.
Fotografía:	José Stahl Jr. Cámara: José León Sánchez y Fernando Juárez.
Música:	Enrique Rodríguez. Ayudante: Antonio Uribe. Obras musicales: "Corazón", "Mañanitas de Abril" y "Suspiro", de Salvador Abularach. Intérpretes: Los Churumbeles de España y Pedro Vargas.
Intérpretes:	Armando Calvo (Jorge), Annabelle Gutiérrez (mencionada en los créditos como Anabel, Caribeña), Rosario Gutiérrez (María), José Baviera (don Enrique), Araceli Palarea de Luna (doña Luisa), Mario Abularach (José).
Rodaje:	1952. Estreno: 1953.
Locaciones:	Ciudad de Guatemala, México D. F.
Referencias:	Filmografía Mexicana Filmoteca UNAM; Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera; Ficha de filmes nacionales, Centro de Documentación Información, Cineteca Nacional de México.

7 (<https://lahora.gt/secciones-para-ti/cultura/wpcomvip/2015/09/21/>).

Contexto de producción

Luego de la no continuidad de Guatemala Films posiblemente porque la inversión realizada no recaudó lo suficiente para cubrir los costos de producción, otro empresario arriesgó parte de su capital para producir largometrajes de ficción en Guatemala: Salvador Abularach. Hijo de padres palestinos que vinieron a Guatemala en el último tercio del siglo XIX, Abularach siguió los pasos de sus ancestros e hizo inversiones en el comercio para luego dar el paso a la industria, actividades que no eran del agrado de la oligarquía terrateniente acostumbrada a vivir de una riqueza heredada a través de la trama de redes familiares (Véliz, 2019), (las dos grandes excepciones en las inversiones de estas familias eran la cerveza y la fabricación de cemento, esta última por una familia italiana que pronto se sumó al carro de las redes familiares tradicionales). Invertió Abularach en la fabricación de tabacos (Bethlehem Tobacco, 1929, en honor a la procedencia de sus progenitores) y la fábrica de medias y calcetines Nueva York; en el sector terciario, fundó el restaurante Rendez Vous y un hotel, el Victoria (Asociación de Amigos del País y Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2004: 71), que sería importante como locación en el rodaje de la primera de sus dos películas. Además de sus actividades económicas, era un prolífico compositor musical, tanto de música popular variada como de marchas religiosas; en sus películas no dejaba de incluir piezas de su repertorio.



Ilustración 86. Partitura de una canción de Salvador Abularach; Revista *Patria*. (Archivo Dr. Fernando Urquizú).

El Hotel Victoria era utilizado para albergar presentaciones que eran transmitidas por Radio Nuevo Mundo (Asociación de Amigos del País y Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2004: 71). Según leyenda urbana muy difundida, la producción de las dos películas (*Caribeña* y *Cuando vuelvas a mí*) le llevó a Salvador Abularach a padecer ciertos quebrantos financieros que le hicieron verse obligado vender el hotel; ahora ese espacio es ocupado por el Hospital General del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social. Salvador Abularach se identificó con el barrio de Candelaria y apoyó a la iglesia parroquial de diversas maneras; una de ellas fue la fundación de la Escuela Jesús de Candelaria, vecina del templo calle de por medio, así como a la reconstrucción del templo mismo. Su cercanía con las organizaciones católicas proviene, según Véliz Catalán, de la religión católica ortodoxa que practicaban sus ancestros, lo cual facilitó su integración con la feligresía católica guatemalteca (Véliz, 2019).

Abularach arriesgó tanto o más que los productores de *Cuatro vidas*, apostando siempre a la fórmula «del éxito garantizado» de traer equipo técnico e intérpretes que habían jugado papeles importantes en México, unos más, otros menos, con la ventaja que, al no estar bajo los requerimientos salariales de los sindicatos mexicanos, los costos se abarataban. Se suponía (y se supone) que contratar estrellas en un paso importante para obtener ganancias en la producción de películas y Abularach así lo hizo. Para la dirección contrató a un actor español que había tenido larga experiencia en la interpretación pero que nunca había dirigido y por tanto estaba imposibilitado a acceder al sindicato de directores en México. Se trataba de José Baviera, estudiante de medicina en su juventud que se enroló en el ejército español y al resultar herido inició su carrera teatral en Valencia, para luego pasar a la actuación ante las cámaras con la película muda *La bruja*, de 1928. Actuó en varias películas para la República española y realizó documentales, uno de los cuales fue filmado en Berlín y premiado en el Festival de Cannes. A causa de la guerra civil en España y para poner en resguardo su vida ya que era republicano y las cosas no pintaban bien para los antimonárquicos, se trasladó a Francia y finalmente ubicó su residencia en México a partir de 1942; ahí filmó alrededor de 150 películas como actor “de carácter” y, antes de venir a Guatemala para debutar como director, fungió como productor ejecutivo en la cinta *Deseada*, de Roberto Gavaldón, 1950. (Ciuk, 2009a: 70).

Baviera no solo dirigió la película sino también tuvo un papel en la interpretación del padre de la protagonista, *Caribeña*, pero la verdadera estrella era uno de los galanes del cine español y mexicano: Armando Calvo. Nacido en Puerto Rico durante una gira artística de sus padres por el Caribe, Calvo debutó en el teatro español desde temprana edad, antes de pasar al cine; primero participó en papeles muy pequeños, para luego llegar a consagrarse con películas como *Los últimos de Filipinas* (1945),

por la cual ganó el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos como mejor actor en papel principal. Luego de ese éxito, fue contratado al año siguiente para coprotagonizar, en México con María Félix, *La mujer de todos*, que tuvo una muy buena recepción por parte del público. Antes de venir a Guatemala a filmar *Caribeña*, trabajó en otras producciones exitosas en México: *Bel ami* (1947), *Ángel o demonio* (1947), *La casa de la Troya* (1948), *La vorágine* (1949) y *Acapulco* (1952) (Internet Movie Data Base, n.d.). Por cierto, en 1952 también coprotagonizó *El ruiseñor del barrio*, con la niña guatemalteca Pinky Molina en el papel de una niña dotada de cualidades artísticas; Armando Calvo interpretaba el papel de padre de la pequeña artista y solo deseaba su felicidad (Salvador, 1952). Para los otros papeles, Abularach contrató a una joven y bella actriz mexicana, Annabelle Gutiérrez, que también había actuado en *El ruiseñor del barrio* y en otras películas en papeles secundarios, aunque más tarde trabajaría con estrellas como Pedro Infante y Cantinflas. A ella le acompañó su hermana, Rosario Gutiérrez. Es de destacar que también participó en la película el famoso cantante mexicano Pedro Vargas, interpretando dos canciones; Abularach también contrató a un grupo musical que gozaba de fama y prestigio en aquellos tiempos: *Los Churumbeles de España*, con su voz principal, Juan Legido; mientras que Pedro Vargas tiene su participación en México; Los Churumbeles actúan en Guatemala.

Varios actores guatemaltecos tuvieron papeles secundarios: Mario Abularach, Aracely Palarea de Luna (de una familia importante de la dramaturgia nacional), Augusto "El Chato" Monterroso (prolífico actor de largometrajes guatemaltecos de ficción, en papeles secundarios o como extra), etcétera. Mario Abularach tiene una participación destacada como criado del pintor (Armando Calvo). El productor Abularach también contrató los servicios del cantante Juan de Dios Quezada, los bailarines Antonio Crespo y Manuel Ocampo (ambos de renombre), la Orquesta Sinfónica Rapsody, de Augusto Ardenois, un belga que dirigió el Ballet Guatemala y fue profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música. También participaron en la cinta las marimbas Hércules y Olimpia y (aunque no aparezcan en los créditos) el grupo de baile de Marcial Armas y el Ballet Folklórico, algo que falta corroborar.

Abularach contrató a Carlos Jiménez Mabarak para la banda sonora, a Carlos Savage Juárez para la edición y a Jorge Stahl Jr. para la fotografía; los tres fueron artistas premiados en sus respectivos campos. Mabarak, de madre diplomática, fue un destacado músico mexicano (Premio Nacional de Bellas Artes). Viajó a Guatemala con seis años de edad y comenzó a estudiar piano con Jesús Castillo. En 1937 regresó a México y se involucró en la música para cine (Serracanta i Giravent, Francesc, s.f.).

En 1950, antes de *Caribeña*, recibió un premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, por la música de *Deseada* (Brennan, 2016). Savage Juárez, mexicano, tenía prestigio como editor desde *La rosa de Xochimilco* (1938) y recibió premios por *Campeón sin corona* (1946) y *Los olvidados* (1950), la aclamada película de Luis Buñuel ("Medalla Filmoteca a Carlos Savage Juárez," 1984). Jorge Stahl Jr. comenzó a trabajar en cine con su papá, Jorge Stahl, pero luego brilló por méritos propios, desde su debut como director de fotografía de *Cuando lloran los valientes* (1945); luego trabajó con directores mexicanos importantes como Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes y Roberto Gavaldón. Recibió una medalla de la Filmoteca UNAM y un Ariel por su obra cinematográfica ("Medalla Filmoteca a Jorge Stahl Jr.", 1988).

Caribeña se rodó en ciudad de Guatemala, alternando imágenes de un desarrollo modernizante (Ciudad de los Deportes), con sitios tradicionales (Club Guatemala). También en la costa sur guatemalteca (aunque el título sugiera que es el Caribe), y en el Distrito Federal de México, con imágenes de sitios icónicos mientras se muestran imágenes de la intervención de Pedro Vargas.

Sinopsis

Jorge es un pintor académico de la Ciudad de Guatemala. Está comprometido con María, hija de un rico empresario. Jorge busca inspiración y eso lo vuelve despistado; por ejemplo, olvida recoger el anillo de compromiso y asistir a tiempo a la fiesta de pedida de mano y en sueños ve bailar a unas muchachas entre las que destaca una rubia que llaman Caribeña. María se marcha a México para olvidar a su novio; en tanto, este y su mayordomo, José, van a la costa, también para olvidar. Ahí el sueño se vuelve realidad: encuentra a Caribeña, le pide que pose para él y se enamoran. José le envía un telegrama a María y esta decide buscar a Jorge en compañía de su padre; lo encuentran abrazado a Caribeña y regresan furibundos a la capital. Caribeña invita a Jorge a un baile de marimba cerca de la playa, donde le presenta al joven con quien su padre la prometió. Jorge regresa a la capital, pide perdón a don Enrique y promete enmendar sus errores. Pero en la fiesta de compromiso no puede olvidar a Caribeña, así que deja el lugar y al volver a su casa, encuentra a Caribeña esperándolo con amor.

Segmentación

Secuencia I: una novia apurada y un pintor despistado.

María se impacienta; el teléfono no funciona y no puede comunicarse con Jorge, su novio, un pintor que persigue la inspiración. Sale a buscarlo en carro y descubre algunos sitios de la ciudad. Al llegar a su casa, lo encuentra dormido y le reclama haber olvidado que ese día harán público su compromiso matrimonial. Jorge aduce que pasó la noche haciendo bocetos pero no encuentra inspiración, que la fecha de su exposición se acerca y que todo eso lo pone nervioso. Van a la joyería y recogen el anillo de compromiso. Al despedirse, María le pide que no falte y sea puntual.



Ilustración 87. María (Rosario Gutiérrez), José (Mario Abularach) y Jorge (Armando Calvo). María busca a su prometido. Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Fotograma de la película.

Secuencia 2: el baile de compromiso y un novio que no aparece.

Ocasión para lucir a destacados artistas del ballet y la música guatemaltecos en un elegante club social, entre críticas a la impuntualidad del novio y el nerviosismo de la novia. En montaje paralelo, Jorge sueña al ritmo de la canción Caribeña, interpretada por Pedro Vargas, con bailes exóticos de mujeres donde destaca una rubia. Mediante una sobreimpresión (recurso para sugerir la ensoñación del pintor), Jorge le pregunta: –¿Quién eres tú?, ¿de dónde has salido?; la muchacha responde: –¡Soy Caribeña! Soy la reina de estos mares del Caribe, cuyas aguas bañan las costas de mi Guatemala, tierra de arte, de promisión y de dulzura. El pintor se despierta y se da cuenta que se le pasó la hora y encima de eso, el carro tiene una llanta desinflada. La fiesta concluye con comentarios mordaces a Jorge, mientras Don Enrique y doña Luisa tratan de consolar a su hija. Jorge llega a disculparse, pero no le dejan y le piden que se vaya.

Secuencia 3: México es consuelo.

Jorge llega a casa de María. El mayordomo le indica que partió con su padre hacia México. Corre al aeropuerto, pero el avión ya despegó y doña Luisa rechaza sus explicaciones. México es el Palacio de Bellas Artes, los monumentos, las corridas de toros en una plaza a rebosar y, no podían faltar, los mariachis. Pedro Vargas, con un sarape que lo resguarda del frío, canta ante la ventana de María. La calidad interpretativa de Vargas, “El tenor de las Américas” y una buena fotografía, con primeros planos de ambos personajes, son lo mejor logrado en cuanto apelación a las emociones, una “tarea” común de los dramas románticos.

Secuencia 4: boy meets girl o chico conoce a chica.

Esta secuencia puede incluirse en el subgénero de comedia romántica, en un marco general de melodrama. Xavier Robles define así esta categoría cinematográfica:

Chico conoce a chica presupone que un galán prometedor y lleno de cualidades se va a enamorar, en el género de la comedia, de una chica con no menos virtudes y encantos femeninos. No más complicaciones que las que se derivan del cortejo y los malentendidos, de los enredos, de las situaciones de lucha de los sexos. Eso es todo. (Robles, 2010: 93).

Aunque aquí no hay guerra de sexos, si un galán (el pintor) y una chica guapa (Caribeña) que se atraen y sostienen escenas de amor en lugares idílicos del Pacífico guatemalteco, entre manglares y palmeras. Los enredos se dan porque Jorge está comprometido con una muchacha de la “alta sociedad” (María) y busca en el mar la inspiración que no encuentra en la ciudad ni en el círculo social de su prometida.

Aconsejado por su mayordomo José –que asemeja una figura de la servidumbre de la serie *Downton Abbey*, como señalaba el manual de “buenas costumbres” de la oligarquía guatemalteca–, viaja hacia las playas del supuesto mar Caribe; pasa por el parque Las Ninfas, de Amatitlán. A la vera de la carretera se distribuyen extras vestidos como indígenas, las mujeres con canastos en la cabeza y los hombres con camisas y calzones blancos, como dictaba la representación de clichés y falsos valores; Jorge saluda afable y paternalista desde su automóvil. Alquila una casa frente a la playa, monta su caballete y retoma el retrato de María que ha venido trabajando. De pronto, aparece un grupo de muchachas ladinas, entre ellas Caribeña, que se queda con Jorge cuando sus amigas se retiran. –¿No me conoces, forastero?–Sí, pero en sueños. Caribeña recuerda la vieja leyenda sobre una sirena dueña de esos mares y le dice que quizás la había leído, pero este lo niega. Le pide que pose para él, cuando el padre de la muchacha llega y se la lleva.

En la playa, José viste de traje y corbatín. El grupo de muchachas, ahora vestidas de indígenas. Se burlan de él. –Indias ignorantes, por qué se inmiscuyen en la vida ajena, alega José. Le dice a su patrón que perdió la compostura propia de su ascendencia inglesa por culpa de “esas salvajes indias”. Jorge le dice que no son salvajes, que son sus amigas y que las respete. Las chicas pasan junto al pintor quien convence a Caribeña que pose para él. Al día siguiente se producen entre ambos algunos de los diálogos más acaramelados del filme. Él le pide que viajen juntos a la ciudad y ella rechaza la invitación, porque ahí, en el Caribe, tiene a su padre, a sus mares y lo que es más importante, la santa mano de Dios. Jorge termina el diálogo con un: –Hágase tu voluntad. Esta secuencia sirve para que Caribeña plantee su predilección por lo rural y para mostrar a los jóvenes que se atraen en un marco idílico; María Lourdes Cortés, historiadora costarricense del cine centroamericano, encuentra en la escena de Jorge y Caribeña sobre un cayuco, imágenes “calcadas del clásico mexicano *María Candelaria*, de Emilio Fernández”. (Cortés, 2005a: 180).



Ilustración 88. Caribeña y Jorge en un cayuco en el supuesto mar Caribe. Fotograma de la película.



Ilustración 89. Annabelle Gutiérrez, Anabel, en el papel de Caribeña. Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Fotograma de la película.



Ilustración 90. Caribeña y Jorge en el canal de Chiquimulilla, Costa Sur de Guatemala. Fotograma de la película.

Secuencia 5: amor y desamor.

Caribeña y Jorge se acercan cada vez más. Ella le cuenta que su madre fue asesinada en la ciudad y por eso no quiere ir. Jorge la comprende y la abraza. José comete la imprudencia de invitar a María y don Enrique a visitarlos. Al llegar, ven a Jorge abrazando a Caribeña y se regresan a la capital, molestos. Los enamorados se funden en un beso, mientras el melodrama romántico solo baja en revoluciones por las comicidades y la culpabilidad de José.

Secuencia 6: un baile y otro giro dramático (donde los enredos se enredan más...).

Jorge y José (quien ya viste de camisa y calzón blanco, según el cliché que uniforma a los indígenas en un todo: "los otros") asisten a un baile, por invitación de Caribeña. La puesta en escena recrea el mundo en donde los indígenas son caricaturizados, no solo por su vestuario sino también por bailes ajenos a su cultura, pero arraigados en la mentalidad hegemónica e impuesta como señal de "identidad nacional". Caribeña le presenta su novio a Jorge, quien se queda estupefacto. Aturdido, Jorge le indica a José, para entonces entusiasmado con una muchacha, que a la mañana siguiente partirán hacia Guatemala.



Ilustración 91. Jorge y Caribeña durante el baile que revelará el compromiso de la muchacha. Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Fotograma de la película.



Ilustración 92. José ha abandonado sus aires de ascendencia inglesa y dice sentirse "más chapín que Tecún Umán". Lejos ha quedado su desprecio por las "salvajes indias". Cinemateca Universitaria "Enrique Torres". Fotograma de la película.

Secuencia 7: la solución incomprensible pero feliz.

Un arrepentido Jorge habla con don Enrique y jura enmendarse por la memoria de sus padres, que Caribeña ha sido solo una santa que le enseñó el camino de la verdad. Don Enrique acepta sus promesas y le invita a la fiesta del “santo” (cumpleaños) de María. Esto da ocasión a otra fastuosa fiesta, ahora amenizada por el conjunto español Los Churumbeles, una más de las grandes apuestas de Abularach. Juan Legido, canta El besito mordelón, muy popular en la cultura de masas de la época, lo que hace que otra vez Jorge reviva el recuerdo de Caribeña; el pintor abandona la fiesta. Al llegar a casa, lo espera Caribeña, quien le pide que sea su mar. Y el final feliz se cierra... con un beso. No se resolvieron los enredos, pero qué importa si el arte y el amor han triunfado sobre los convencionalismos sociales y la ciudad.

Personajes.

María. Hija de papi y mami. Elegante, siempre vistiendo traje sastre. Es la joven con la suficiencia que da pertenecer a la oligarquía en una sociedad cargada de prejuicios de clase y etnia, donde las mayorías están excluidas de las decisiones políticas, la salud, la educación, el agua potable, etcétera. Es una joven prepotente, caprichosa y consentida por sus padres. Lo peor que pudo pasarle, es que su prometido se enamorara de una “india”.

Jorge. Pintor que lucha internamente para escapar de los convencionalismos sociales. Al retratarlo en un ambiente de confort propio de los privilegiados, se predispone al público a percibir como acto heroico su elección de una mujer del pueblo, en vez de una capitalina acaudalada.

Caribeña. Una joven rubia representa a una indígena del Caribe, en una engañifa impuesta por la cultura hegemónica: vestirse con atuendos tradicionales de los pueblos originarios es símbolo de nacionalidad, aunque se les desprecie en forma velada o descarada. Caribeña lo mismo luce un traje “típico” que un bikini. Representa la exaltación del campo y la nobleza de la tradición sobre la modernidad y la ciudad.

José. Es el personaje cómico de la película. No Cantinflas ni Tin Tan, sino una suerte de David Niven en *Mi mayordomo aristocrático* (*My man Godfrey*, 1957): elegante, siempre tratando de mantener la compostura hasta que conoce a las “caribeñas”. De mayordomo de ascendencia inglesa termina sintiéndose “más chapín que Tecún Umán”, en una transformación tan rotunda como inverosímil. De su boca salen los términos más descalificativos hacia los indígenas, pero encubiertos con el manto de la comicidad.

Comentario

Esta comedia/melodrama romántico surge en un momento en que el ejecutivo proponía y el legislativo discutía y aprobaba el Decreto 900 (Ley de Reforma Agraria), que había desencadenado una inusitada polarización de la sociedad. Entonces, presentar una familia de la burguesía y a unos personajes populares alegres y orgullosos de su destino, era una manera de "naturalizar el orden social", así como de "desustancializarlo", mientras todo se resuelve en un marco amoroso (Silva, 2011: 19). En estas películas, el sentimentalismo juega un papel preponderante y es instrumentado como evasión del conflicto social (Colina; Díaz, s.f.: 3), lo cual desnuda el papel ideológico del cine, incluido el de ficción. Aunque el filme nunca enfrenta a María (que denota en cada momento su extracción de clase) con Caribeña (que evidencia su apego al papel que aspira en la sociedad), ambas son la síntesis de las ideas romantizadas de las clases sociales. La población afrodescendiente, muy significativa en el Caribe guatemalteco, al igual que la población q'eqchi', son invisibilizadas por completo, algo usual (que no le quita lo detestable) incluso en los estudios académicos sobre la "guatemalidad". El filme tiene mucha más miga de la que se extrae si solo se observan sus cualidades y defectos técnicos o estéticos.

CUANDO VUELVAS A MÍ



Ilustración 93. Postal de la película.⁸

Director:	José Baviera.
Año:	1953.
País:	México-Guatemala.
Producción:	Productora Centro-Americana, Salvador Abularach.
Guión/Argumentos:	Historia: Salvador Abularach. Guión y diálogos: José Baviera Basada en la novela <i>Mar de pasiones</i> , de María Luz Perea.
Fotografía:	José Stahl Jr. Cámara: José León Sánchez y Fernando Juárez.
Edición:	Carlos Savage.
Música:	Carlos Jiménez Mabarak. Arreglos musicales: Jesús Mendoza. Canciones de Salvador Abularach, interpretadas por Ramón Armengod, el trío Los Murciélagos, Coro Guatemala, Orquestina Guatemala. Coreografía: Carlos Nishtal.
Intérpretes:	Ramón Armengod (Pedro), Lilia del Valle (Dolores), José Baviera (Don Cosme), Albani de Teresa, Augusto Monterroso, Mildred Chávez, Antonio Almorza, María Luisa Aragón, José Antonio Lemus, Ramón Aguirre, Otto Coronado, Titina Leal, Marion del Valle, Luis Villavicencio, Olga de Arce, Luis Aguirre, Enrique Arce Behrens, Mario Abularach, René García.
Rodaje:	Desde el 9 de marzo de 1953. Estreno: 3 de septiembre de 1953.
Locaciones:	La Antigua Guatemala, exteriores y convento Belem, Chichicastenango.
Referencias:	<i>Filmografía Mexicana</i> , Filmoteca de la UNAM; <i>Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera, Volumen 7, 2ª. Edición, pp.49-50; <i>Ficha de filmes nacionales</i> , Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México. CD <i>Cien años de cine mexicano</i> .

Contexto de producción

Salvador Abularach fue mucho más cauto en cuanto al dinero que invirtió en esta película, comparada con la anterior, *Caribeña*. Aunque nuevamente contrató a José Baviera como director/guionista/actor, redujo considerablemente el rubro de interpretación, pues ya solo dos actores mexicanos vinieron a Guatemala al rodaje (más el director, claro) y, a pesar de que no eran figuras desconocidas en México, tampoco tenían el cartel de Armando Calvo, Pedro Vargas o Los Churumbeles, para mencionar algunos que tuvieron algún papel en la producción anterior. De tal forma que en esta ocasión si hubo más protagonismo de intérpretes guatemaltecos, así como de músicos que, aparte de los fondos, sus voces e instrumentos tienen a su cargo el acompañamiento sonoro de la narrativa.

Para los papeles protagónicos contrató a Ramón Armengod y a Lilia del Valle. Armengod había tenido éxito como cantante; llegó a formar duetos con intérpretes archiconocidos como Jorge Negrete y Tito Guízar y, a su vez, popularizó muchas canciones especialmente de Agustín Lara. Sus triunfos como cantante le llevaron al cine, lo cual era muy usual en la cinematografía desde la *Época de Oro*; así, participó en cintas que tuvieron gran aceptación del público y en las que le acompañaron figuras femeninas también de renombre; entre tales películas, cabe destacar *Un viejo amor* (1938), *Noches de ronda* (1943), *Palabras de mujer* (1946), que también tuvieron buena recepción en Guatemala. De la misma manera, Lilia del Valle tuvo cartel entre las estrellas de la cinematografía mexicana; su carrera a la fama comenzó con la segunda versión de *Allá en el Rancho Grande*, 1949, en la cual Jorge Negrete, cuya popularidad había subido “como pompas de jabón”, había sustituido a Tito Guízar. Como muchas de las actrices de aquella época y hasta la actualidad, convertirse en estrella llevaba aparejado el membrete de objeto sexual, algo que alimentaba la crítica barata. Antes de venir a Guatemala ya había participado en más de una decena de películas, comedias la mayoría de ellas.

Pero, como se dijo, si en *Caribeña* las apariciones de intérpretes guatemaltecos en el metraje no solo era secundaria sino esporádica (excepción hecha de Mario Abularach), en *Cuando vuelvas a mí* tienen mucha más cabida, con la ventaja de que entonces sí iban a contar con una remuneración. Así, el papel de Antonio Almorza como el brujo indígena de naturaleza vil, Augusto Monterroso como el cura, Mario Abularach como el compadre, Enrique Arce Behrens y Ramón Aguirre como los amigos, María Luisa Aragón como la tía, tienen diálogos que los alejan de ser simples figurantes. Pero es, sin duda, en la música en que Abularach puso especial atención. Para comenzar, con sus propias melodías, de las cuales su *Cuando vuelvas a mí* es utilizada como el motivo musical de la banda sonora.

Quando Vuelvas a mí
Voleto Salvador Abularach

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the following lyrics: "Cuando vuelvas a mí / Quédate un momento / en la casa / donde del corazón / y cuando vuelvas / díme / qué venas a hacer / las cosas que yo". The piano accompaniment consists of chords and melodic lines in both hands.

Ilustración 94. Partitura de Cuando vuelvas a mí. Archivo Dr. Fernando Urquizú.

Una sorpresa afortunada del filme es la participación de la Orquestina Guatemala, dirigida con entusiasmo por Luz Macías. Una entrevista con Luisa Fernanda Rivas dio paso a conocer el contexto de producción de Cuando vuelvas a mí. Luz Angélica Macías Alfaro nació en Comitán de las Flores, Chiapas, México (hoy Comitán de Domínguez), pero de niña se trasladó a Huehuetenango, Guatemala, y de joven comenzó a destacar en la música (Rivas, Luisa Fernanda, comunicación personal, 15 de septiembre de 2022). El primer conjunto al que perteneció fue Lira Altense, dirigida en por Rafael Almorza. Años más tarde se integró como solista a Lira Mazateca, bajo dirección del maestro Max Enrique Castro. Luego se trasladó a la Ciudad de Guatemala, donde fundó la orquestina. La vinculación de su conjunto con Salvador Abularach viene de cuando el conjunto fue el titular del Hotel Victoria que, como se dijo, pertenecía al compositor y empresario ("Valores Nacionales: Luz Macías," s.f.).



Ilustración 97. Portada de la *Revista de Correos y Telecomunicaciones*, s.f. En la gráfica aparece la Orquesta Guatemala, acompañando a Pedro Infante. En la fila de atrás, al medio, Salvador Abularach. Luz Macías es la segunda de la primera fila, en el orden acostumbrado. Archivo fotográfico Luisa Fernanda Rivas.

La entrevista con Luisa Fernanda Rivas dejó mucho más que fotografías y recortes de prensa. En el álbum familiar se encuentra el contrato entre Salvador Abularach y Luz Macías, documento que brinda datos importantes, no solo de la producción del filme, sino también de las relaciones laborales entre empresarios y artistas. En este sentido, deja ver la aplicación del Código de Trabajo, que había suprimido prácticas arbitrarias del régimen de servidumbre de la oligarquía guatemalteca sobre los trabajadores, durante las dictaduras liberales; era ya una modernización de la relación trabajo/capital. Es evidente que se trata de un contrato individual de trabajo firmado entre Abularach y Macías, porque las frases escritas a máquina aparecen corridas respecto al texto impreso, algo común cuando se usaba papel carbón y se sacaban varias copias. Las partes impresas corresponden a la Productora Centroamericana Salvador Abularach, que llenaba con los datos de cada persona contratada.

Macías Alfaro, guatemalteca (se infiere que la inscribieron con esta nacionalidad), residente en la Ciudad de Guatemala, firma como apoderada del Conjunto Orquestal Guatemala. El contrato se compone de diecisiete cláusulas; la primera especifica que es exclusivamente para filmar la película Cuando vuelvas a mí “la cual será de tres a cuatro semanas”. Esto es importante, porque el tiempo de rodaje influye tanto en el monto como en la calidad de la producción. Emilio García Riera atribuye el nombre de “churros” (golosina muy popular en ferias y otros eventos concurridos) a la velocidad en que se producían algunos filmes. Para este historiador, el período mínimo de filmación para lograr un cine “decoroso” es de cinco semanas (García, 1999: 151). No se indica la fecha de inicio del rodaje. En la tercera cláusula, se estipula que, dada la naturaleza del trabajo, la jornada laboral no excederá de doce horas, admitiéndose dos horas extras para casos “determinados”, las cuales serán retribuidos de acuerdo con el Código de Trabajo. El pago por los servicios de la orquestina fue de quinientos sesenta quetzales exactos, en efectivo. Luego de otros acuerdos entre ambas partes, la apoderada del conjunto aceptó que le hicieran los descuentos necesarios para que la Productora cumpla con los compromisos con el Sindicato de Artistas Teatrales y el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social. Otra cláusula importante, que solo pudo darse en una cinematografía no desarrollada, es la del compromiso del “*Staff*” para actuar como extras, si fuera necesario. Se hicieron cuatro copias del contrato: la primera para el Departamento Administrativo de Trabajo (indicador de que la ley tutelar de los trabajadores se cumplía), la segunda para el contratante, otra más para el contratado y la última para el Sindicato Central de Artistas Teatrales y Similares (SCATS). El documento está calzado con las firmas de Abularach, Macías y el delegado sindical; cuenta con sellos de la Productora Centroamericana Salvador Abularach y SCATS, fechado el 6 de marzo de 1954.

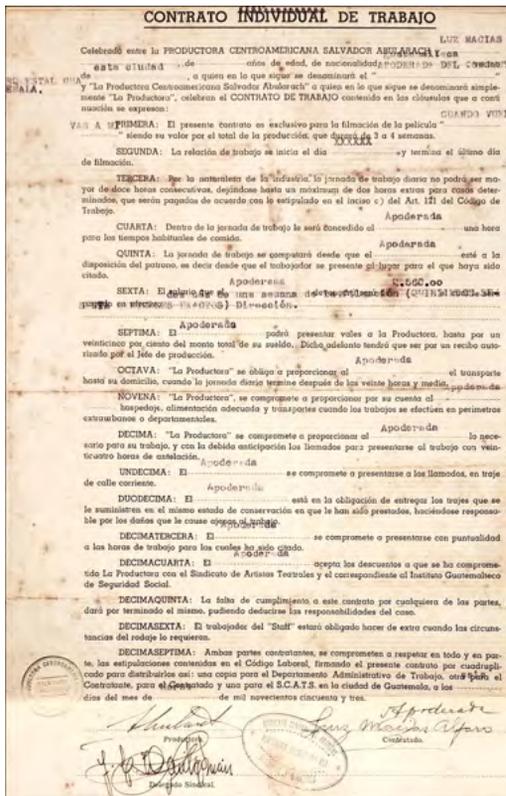


Ilustración 98. Contrato entre Abularach y Macías. Archivo fotográfico Luisa Fernanda Rivas.

Otra fuente oral (entrevista con Vitelio Castillo, antiguo director de la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres"), a través de una anécdota, nos acerca a la forma en que se producía cine en Guatemala en la década de 1950, en especial en la película Cuando vuelvas a mí. Narra Castillo que Otto Coronado, quien estaba vinculado al mundo de los medios de comunicación, fue contratado para apoyar en las labores técnicas de la película. Pero al momento de rodarse la escena en donde el protagonista llega a una cantina agobiado por las penas del amor y, en solitario toma unos tragos, Coronado sugirió que había que darle más color "típico" a la cantina y que él podría salir en segundo plano, también solitario y también tomando licor (Castillo, Vitelio, comunicación personal, 6 de mayo de 2022). Dicho y hecho, se le aceptó la propuesta y la puesta en escena cinematográfica incluyó a Otto Coronado, vestido de cofrade chichicasteco y bebiendo licor, porque de acuerdo a un prejuicio de larga data, los indígenas son borrachos por naturaleza.

Sinopsis

Dolores está comprometida con Pedro, pero sufre el acoso del cacique del pueblo, el terrateniente don Cosme. En una fiesta, don Cosme mezcla con licor una droga que le ha proporcionado Jacinto, un indio brujo, se la da a Dolores y le provoca adormecimiento. La lleva a casa y la viola. Al descubrir que ha sido ultrajada, Dolores pretende suspender la boda, pero es aconsejada por su madrina para que no lo haga. La noche de bodas, la violación queda al descubierto y Pedro desprecia a su mujer, pero decide no abandonarla. La muchacha había quedado embarazada, pero Pedro cree que es hijo suyo. En tanto, don Cosme sigue el acoso y para hacer suya a Dolores, intenta matar a Pedro a quien ha enviado a Chichicastenango; sin embargo, es el cacique y el brujo quienes resultan muertos. Es entonces cuando Dolores confiesa que el niño que ha procreado es hijo de don Cosme y no de su marido. Este, abrumado, busca consuelo en el licor, pero aconsejado por el cura y la madrina, se reconcilia con su esposa y acepta a Pedrito. Final feliz.

Segmentación

Secuencia I: en la salida del templo.

Rosalía, esposa de don Cosme (cacique del pueblo), habla con un parroquiano del futuro matrimonio entre Pedro y Dolores; unos pasos atrás, el cacique escucha el diálogo. Los futuros contrayentes llegan y la señora de Cosme le reclama a Dolores no haberle contado sobre la boda; pregunta si ya hay fecha a lo que la prometida dice que Pedro no ha fijado la fecha: señal de sumisión desde el inicio mismo del metraje. El cura propone que vayan a la feria a lo que todos acceden, menos Cosme, que busca una excusa para no acompañarlos. Se nota su incomodidad por lo conversado por el grupo. El emplazamiento de la cámara permite ver que los estelares y los secundarios están reunidos viendo el Baile de la Conquista, que se realiza frente al templo de Chichicastenango; llama la atención que en esta ocasión si se trata de una danza tradicional y no de las imposturas a las que se recurre frecuentemente, como el hombre blanco que está junto a Pedro y Dolores, usurpando un traje tradicional de Chichicastenango; los indígenas del pueblo “rellenan” el espacio, como si fueran parte de la escenografía. La charla entre los asistentes alude a don Cosme como “patrón”, “castigador” o “protector”. El cura le dice al cacique que, al parecer, no le gustan mucho “nuestras danzas”, y este responde ríspidamente que “las sabe de memoria”. Rosalía se retira a preparar el almuerzo, acompañada del compadre. No hay lugar para equívocos: es la esposa abnegada que dirige el oficio doméstico, según el rol asignado a la mujer por la sociedad patriarcal, pero, en otros momentos, también es “la dama” que tiene quien le sirva. En poco más de tres minutos se establecieron los roles de género, clase y etnicidad que guiarán el relato.

Secuencia 2: en el hogar, el que manda, manda.

Rosalía y el compadre esperan a don Cosme; ella está preocupada, pero el compadre la tranquiliza. Llega el esposo, enojado como siempre; dice estar aburrido de chismes y peticiones. El compadre lo lamenta porque tiene una petición: tuvo que empeñar sus instrumentos y necesita dinero para recuperarlos. Cosme se lo da y el compadre parte. Al quedarse solos, el cacique, también señor de la casa, se sienta con gesto adusto. No quiere ir a Sololá, pero Rosalía le recuerda que antes le gustaba ir, y Cosme responde airado: -Antes era antes y ahora es ahora. Rosalía inclina la cabeza y se retira en silencio, ¿acaso violencia doméstica?

Secuencia 3: Pedro da serenata a Dolores.

Mientras Pedro lleva serenata a su prometida cuando ya anocheció, Cosme oye la música, se impacienta y sale a la calle, alegando que no puede dormir porque hace mucho calor. Terminada la canción (Armengod haciendo uno de los trabajos para los que se le contrató: cantante), Pedro se marcha a su casa y se encuentra con el cacique. Este lo interroga sobre su boda con su característica prepotencia, llamándolo "sacristán" en forma despectiva. Le advierte que "Dolores ha estado en muchas partes y está acostumbrada a lo bueno". Pedro dice que ella lo quiere y él sabe trabajar.

Secuencia 4: Jacinto, el brujo del pueblo, entra a escena.

Cosme va a buscar a Jacinto, el curandero. Al verlo decaído, Jacinto le pregunta si está enfermo, a lo que el aludido responde que no duerme bien. El curandero le da una pócima que, con agua o licor, le harán dormir, dice.

Secuencia 5: Cosme habla claro.

El cacique visita a sus compadres y pregunta por Dolores. Le dicen que no se encuentra, pero que están contentos porque en tres meses se va a casar. Cosme se disgusta mientras la música extradiegética lo refrenda. Aparecen los novios; hay un cruce de miradas, magnificado con primeros planos; Dolores presume de un regalo de su tía Rosa, que la quiere como a una hija; Cosme dice con amargura cuánto desea un hijo. Dolores y Pedro se adelantan, Cosme los encuentra en la puerta y se lleva a Pedro, bajo la mirada iracunda de Diego, hermano de Dolores. Esta le pregunta por qué tanto odio, él responde que don Cosme persigue a su novia y, en una reacción inaudita ante lo que se ha visto, la hermana le dice que está viendo cosas que no son.

Afuera, Cosme detiene con fuerza a Dolores, le dice que vive solo para ella y que la espera en su finca, pero ella lo rechaza. Entonces Cosme la amenaza y le asegura que su padre y su hermano no dirán nada, porque los tiene controlados. Pero Dolores lo abofetea y se va.

Secuencia 6: consejo y amonestación.

Pedro y un amigo trabajan en una construcción para el cura Román. Fumando, el amigo, le dice que una línea en su mano marca que será traicionado por una mujer. –¿Dolores?, pregunta Pedro y agrega: –No, ella es toda pureza y amor... Otro rasgo fundamental del melodrama está servido: la mujer virtuosa que rechaza el pecado. El amigo le recomienda que averigüe más con Jacinto, el hierbero. El cura Román los reprende por no estar trabajando y le dice a Pedro que, si cree en Dios, no debe creer en “esas tonterías”. Don Cosme aparece y pide que Pedro lleve dinero y documentos a Sololá, porque él no puede hacerlo.

Secuencia 7: otra serenata y una advertencia.

Pedro canta Cuando vuelvas a mí al pie de la ventana de Dolores en una escena en que Lilia del Valle demuestra por qué era considerada uno de los rostros más bellos del cine mexicano). Cosme oye la canción y dice en voz superpuesta: “Canta, que mañana yo reiré”.

Secuencia 8: fiesta y violación.

Pedro y Tomás se van a Sololá para cumplir los encargos del cacique. En el pueblo, se celebra una gran fiesta. El coreógrafo guatemalteco Carlos Nisthal montó unas danzas bastante alejadas de la tradición popular guatemalteca y, guardando la enorme distancia, con mucho mimetismo con el consagrado conjunto mexicano de Amalia Hernández; sin cualquier quizás, este baile es lo más mexicano del filme. Cosme aprovecha la fiesta para dar a Dolores en una bebida el somnífero que le había proporcionado Jacinto, lo cual surte efecto casi inmediato; la lleva a casa y luego regresa al baile, informando que ella se sintió mal, la llevó a casa y la dejó dormida; Jacinto, oculto, ha visto todo. Dolores despierta y descubre que ha sido ultrajada. Como dictan las normas sociales aceptadas, perder la virginidad significa la imposibilidad de casarse. Dolores va con la tía Rosa y cuenta lo sucedido, pero ella le aconseja callarse y ocultar la verdad; el peor castigo para Cosme será verla casada con Pedro.

Secuencia 9: “Te quiero más que a mi vergüenza”.

Dolores y Pedro se casan, pero ella no acepta confesarse. En la noche de bodas, la virginidad perdida es evidente; Dolores suplica, pero dice la verdad a medias, pues no menciona quién es el violador. En un primer momento, Pedro quiere abandonar a su esposa, pero recapacita y decide que nadie se burlará de él. Se produce entonces una doble vida: al interior del hogar, el infierno, y al exterior, la felicidad aparente. Pedro se va a trabajar a la finca de don Cosme.

Secuencia 10: Pedro se entera que Dolores será madre.

Jacinto aconseja a Cosme que invente un romance entre Pedro y una trabajadora de la finca. Al regarse el rumor, Dolores le pide a su tía Rosa que averigüe si es cierto. Pero esta, en lugar de cumplir el encargo, le cuenta a Pedro que va a ser papá.

Secuencia 11: muerte y un velo que se va descorriendo.

La madre de Dolores se enferma. Poco antes de morir le pide a Pedro que no abandone a su hija. En el entierro, el cura hace confesar a Pedro el motivo de la infelicidad de su matrimonio y apela a su fe para que perdone a Dolores por no ser virgen. El cristianismo es un vale sellado en la Tierra que solo se cobrará en el más allá. Nace Pedrito, y lejos de alejar las penas de Dolores, le provoca más angustia. Pedro está aliviado por el perdón que ha concedido y vuelve a confiar en su esposa.

Secuencia 12: un plan criminal... y un final feliz.

Cosme sigue acosando a Dolores y pretende quedarse con el niño. En un momento determinado, la cita para reunirse en su finca. Ella no llega, pero si lo hace Jacinto; este propone el asesinato de Pedro en un viaje que hará a Quiché, pero al ir a cometer el crimen se despeñan en un barranco y mueren: castigo al pecador y al malo. Dolores decide contarle todo a Pedro, pero antes busca al cura para confesarse. El padre Román habla con Pedro, le revela que la paternidad del hijo de Dolores es de Cosme y le pide que, por lo más sagrado, acepte al niño como hijo suyo. Pedro huye desesperado. Al final, regresa a la sacristía donde están Dolores y el cura. La tía Rosa lleva al niño. Pedro, se conmueve. Perdona. Todos son felices tal como los finales a los que acostumbró el cine de Hollywood.

Personajes

Cosme. El director de la película también es el antagonista, papel que no le era desconocido, dada su amplia experiencia en actuación. Perversión, cinismo, manipulación, y sobre todo lujuria, son algunos rasgos del personaje, que melodramatizan en la película, los cacicazgos y oligarquías locales.

Pedro. Interpretado por el actor/cantante mexicano Ramón Armengod, pone la voz romántica a las canciones de Salvador Abularach. Además, caracteriza al hombre acosado por la duda entre cumplir los deberes de “macho” o seguir la mansedumbre que se supone propia de un sacristán y empleado.

Dolores. Lilia del Valle da vida a una Dolores casta, pues solo muestra su radiante rostro y no su afamado cuerpo, lo cual le va bien a un personaje virtuoso, pero atormentado por la culpa. Es el estereotipo cinematográfico aceptable de la mujer ultrajada que guarda silencio y no denuncia al perpetrador.

Jacinto. Interpretado por el locutor guatemalteco Antonio Almorza, usa el traje ceremonial de un cofrade chichicasteco; nada extraño pues el cine utiliza el vestuario y la utilería para caracterizar una condición social, una época, una pertenencia étnica. Pero su burda imitación del acento indígena y su personificación de los prejuicios con que se estigmatiza a los pueblos originarios es la síntesis de eso que la cultura hegemónica llama “ser guatemalteco”.

Comentario

El oligarca prepotente, los trabajadores obedientes, las mujeres dóciles versus las que no aceptan el sometimiento, configuran un melodrama en una Guatemala donde los indígenas son visibles, no por dignidad sino porque sirven de decorado o sus personajes reafirman prejuicios de raigambre colonial. Una trama sin complicaciones –pero confusa–, donde todo recae en torno al triángulo de Cosme, Dolores y Pedro. Aunque no se trate de una película religiosa, el mensaje católico está presente en las situaciones apremiantes y es decisivo para la resolución del conflicto. Las limitaciones del financiamiento son notorias ante la muerte de Cosme y Jacinto, que solo se cuenta. Con la crisis pecuniaria de Salvador Abularach, terminó el primer intento sólido de crear una industria cinematográfica guatemalteca.

El crítico García Riera, en referencia a la labor de José Baviera, dice:

Su trabajo no debió resultar fácil, pues la cinta, tan elemental como convencional, deja cabos sin atar y personajes sin cometido preciso; es más: Baviera, también adaptador y actor, debió eliminar abruptamente con una mera línea de diálogo a su propio personaje después de exhibirlo como un cacique violador y como un enemigo del folclor y la música que intentan dar sabor a la cinta, pues se declara aburrido ante unas danzas indígenas y perturbado e insomne por la primera de las dos serenatas que Ramón Armengod dedica a Lilia del Valle (uno y otra son los únicos mexicanos del reparto). También se adivina muy dificultoso un truco fotográfico que hace aparecer de pronto a Del Valle en un redondelito arriba y a la izquierda de la imagen que muestra a Armengod corriendo trastornado por la revelación de que no es suyo el bebé de su mujer. No queda claro en qué trabaja Armengod: aunque Baviera lo llama con sorna sacristán, no se le ve actuar como tal, y sí como simple mandadero ingenuo del cacique. (García, 1993: 50).

María Lourdes Cortés, la historiadora costarricense del cine, aunque no cita la fuente, refiere que al finalizar la producción de los dos filmes de Abularach (Caribeña y Cuando vuelvas a mí), "se suscitó un escándalo financiero y el realizador mexicano fue acusado de haber desviado fondos y pagado mal a los figurantes guatemaltecos. Abularach David perdió sus bienes en ese negocio y los filmes no se exhibieron sino hasta 1955" (Cortés, 2005a: 182). Lo que se sabe vox populi es que Salvador Abularach tuvo que vender su hotel Victoria para solventar las deudas. Por otra parte, los estrenos en México fueron en julio y septiembre de 1953, de acuerdo con la Filmografía Mexicana de la Fimoteca de la UNAM, algo que García Riera corrobora, aunque no se tiene la certeza de cuándo se exhibieron en Guatemala.

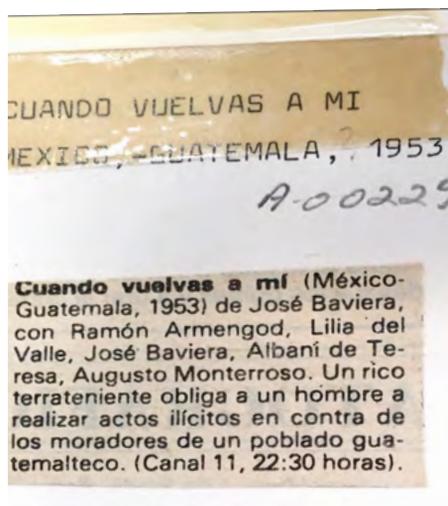


Ilustración 99. Recorte de periódico, expediente 00229, Centro de Documentación e Información; Cineteca Nacional de México.

EL CRISTO NEGRO



Ilustración 100. Póster de la película, Archivo Claudia Menéndez y Gabriela Grijalva.

- Director:** José Baviera y Carlos Véjar Jr.
- Año:** 1955 (se estrenó en México).
- País:** México-Guatemala.
- Producción:** Istmania Films.
- Guión/
Argumentos:** Argumento de Francisco Pando, "inspirado en una idea y hechos históricos recopilados por Antonio G. Orellana". Adaptación de José Baviera.
- Fotografía:** Domingo Carrillo.
- Música:** Fondos musicales de Carlos Jiménez Mabarak. Canciones de Manuel Antonio Catalán, José Ernesto Monzón, José Luis Velásquez, Paco Pérez, Luis Betancourt, Sebastián Garrido y Juan García Esquivel. Intérpretes de las canciones y piezas musicales: Raúl Martínez, Manuel Antonio Catalán, Juan de Dios Quezada, Alba del Rosario, Gustavo Adolfo Palma, Juan de Dios Quezada, Alicia Azurdia, Trío Quetzal, Trío Los Murciélagos, Orquesta Penagos, Marimba Maderas de mi Tierra. Canciones de Manuel Antonio Catalán, José Ernesto Monzón, José Luis Velásquez, Paco Pérez, Luis Betancourt, Sebastián Garrido y Juan García Esquivel.
- Intérpretes:** Rosa Carmina, Raúl Martínez, José Baviera, Carlos Agosti, Lorena Goubaud, Guillermo Andreu Corzo, Esperanza Lobos, Octavio Paiz, Antonio Almorza, Francisco Montenegro Sierra, Enrique Arce Berhens, Augusto Monterroso.
- Rodaje:** 1953.
- Locaciones:** Ciudad de Guatemala, Esquipulas.
- Referencias:** Filmografía Mexicana, Fimoteca de la UNAM; Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera; Ficha de filmes nacionales, Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México. CD Cien años de cine mexicano. Índice Cronológico del cine mexicano, Moisés Viñas.



Ilustración 101. Fotografía Cine Cancionero dedicado a *El Cristo Negro*. Archivo Edgar Barillas.

Contexto de producción

De la productora Istmania Films se sabe poco, aunque a juzgar por tres fuentes gráficas, se trata de una empresa guatemalteca. La primera son los fotogramas iniciales, donde la leyenda *Istmania Films* tiene como fondo una fotografía del lago de Atitlán. Las otras son fotografías del cantautor guatemalteco Manuel Antonio Catalán, que no solo es el compositor de la mayoría de canciones, sino que también interpreta una y a quien se atribuye la organización de la productora. En una fotografía en la que aparece con José Baviera, uno de los directores (tercera película en Guatemala), figura un pie de foto que dice: "El compositor nacional Manuel Antonio Catalán, quien formara la compañía que produjo *El Cristo Negro*, discutiendo los planes de filmación con José Baviera, actor y director de *El Cristo Negro*".

En otra fotografía aparece de nuevo Manuel Antonio Catalán con Fray José de Guadalupe, acompañada por el siguiente texto: "Fray José de Guadalupe, antes el galán de cine José Mojica, dando sus opiniones del guión de la película *El Cristo Negro*, a nuestro compositor Manuel Antonio Catalán, organizador de dicha película".



Fray Francisco José de Guadalupe, antes el galán de cine José Mojica, dando sus opiniones del "guión" de la película "El Cristo Negro", a nuestro compositor Manuel Antonio Catalán, organizador de dicha película.

Ilustración 102. Fotografía Cine Cancionero, dedicado a *El Cristo Negro*. Archivo Edgar Barillas.

Estas fotos son un hallazgo afortunado en el "Cine Cancionero, noticiero con los últimos acontecimientos fílmicos y las canciones del momento". El folleto consigna que se imprimió en la Nueva Editorial, del diario "El Espectador" de Guatemala y aunque carece de créditos, numeración de páginas y fecha, se anota que el editor fue Manuel Antonio Catalán, con la colaboración de Manuel Fuentes García y Juan Francisco Morales. El número consultado está dedicado a la película "nacional" *El Cristo Negro* y proporciona abundante material gráfico, información escrita y anuncios comerciales alusivos a la película.



Ilustración 103. Portada Cine Cancionero. Edición Manuel Antonio Catalán. Archivo Edgar Barillas.

En la dirección participaron José Baviera y Carlos Véjar Jr. (conocido como Carlos Véjar hijo y Carlos Véjar Cervantes). Este último viajó de joven a Estados Unidos a trabajar como dibujante con Walt Disney y en 1933, al volver a México, comenzó como actor y luego como realizador de películas animadas, hasta desempeñarse como editor, guionista y director de cortos y largometrajes. En 1953, tras codirigir *El Cristo Negro* y realizar otras dos películas, se retiró del cine y contribuyó como rotulista en algunas cintas mexicanas (Ciuk, 2009b: 804). La dirección de fotografía fue del mexicano Domingo Carrillo, que lo había hecho en películas arraigadas en el público de su país y Latinoamérica (*Campeón sin corona*; 1946, entre otras), y después trabajó para el productor guatemalteco Manuel Zeceña Diéguez. El camarógrafo fue Everardo de Anda, también mexicano, que más adelante trabajaría para Zeceña Diéguez en *La gitana y el charro* (1964), filmada en Guatemala. Fernando Juárez volvió como asistente de cámara, luego de su trabajo en *Cuando vuelvas a mí*. Manuel Antonio Catalán fue gerente de producción con José Joaquín García Valdés, ambos guatemaltecos.

La película y la documentación escrita o impresa constatan que muchos guatemaltecos del equipo técnico y del elenco ya habían participado en alguna película anterior. Un ejemplo de ello es el staff TECUNUMAN (sic) y Otto Coronado, asistente de dirección. Como era usual –excepción hecha de *El Sombrerón*–, la posproducción se hizo en laboratorios mexicanos (Churubusco-Azteca, para el caso). Carlos Savage intervino de nuevo como editor, en una coproducción guatemalteco-mexicana.

En cuanto a la participación de intérpretes extranjeros, además de José Baviera, figuran Raúl Martínez, cantante mexicano (por cortesía de la empresa mexicana Producciones Galindo Hermanos, se apunta); Rosa Carmina, actriz cubana conocida por pertenecer al selecto grupo de bailarinas o “rumberas” que contorneaban el cuerpo ligero de ropa en melodramas urbanos mexicanos; y Carlos Agosti, español radicado en México, que lo mismo hacía de galán que de personaje torvo en filmes mexicanos (en *El Cristo Negro* es el pajarraco...). El resto de intérpretes se compone de nombres de actores guatemaltecos conocidos, como Augusto Monterroso, Octavio Paiz, María Luisa Aragón, Antonio Almorza, Ramón Aguirre.

En los créditos finales, Istmania Films agradece a Carlos Buscairol, Farmacia Regia (donde se filmó un plano breve, algo que resalta el *Cine Cancionero* al ponerlo en la contraportada, a tres tintas), Escuela de Enfermeras, estaciones de radio TGW (nacional) y TGCO., así como a los propietarios del cabaret Ciro y Quinta Samayoa. Cabe señalar que en los créditos no aparece la orquesta Quiché Vinak, conjunto de renombre que acompaña un baile de Rosa Carmina, precisamente en el Ciro.

Sinopsis argumental

Arturo es ingeniero en una estación de radio que va a transmitir “un control remoto” de las celebraciones en torno al Cristo Negro de Esquipulas (Chiquimula, Guatemala). Pero Arturo quiere obtener ganancias con la transmisión, a lo cual se opone rotundamente don Alfonso, dueño de la estación. Arturo es el prometido de María de la Gracia, hija de don Alfonso, pero cuando va a Esquipulas a preparar el evento, se hace llamar José Buendía y acosa a Enriqueta, una muchacha del pueblo, que resulta prima de María de la Gracia. Don Alfonso, furioso por la presión que recibe para comercializar el control remoto, queda parálítico y le aconsejan visitar la imagen milagrosa de Esquipulas, pero su médico particular, el Dr. Montero, expresa incredulidad. Enriqueta duda entre el amor de su novio, Martín, y las tentaciones de Arturo; sueña que huye con Arturo, ocurren sucesos funestos y al despertar toma conciencia de su amor verdadero por Martín. Don Alfonso, María de la Gracia y el doctor Montero van a Esquipulas a ver la procesión del Cristo Negro. Se descubre la trama de Arturo y de pronto don Alfonso, que busca castigar al tramposo seductor, se pone de pie: ¡ha sanado! Las primas están felices, el médico y don Alfonso pasan de la incredulidad a la fe y Enriqueta termina del brazo de Martín. Fin.

Segmentación

Secuencia I: un ingeniero con muchas mañas.

Como en tres de las cuatro películas previas hechas en Guatemala, *El Cristo Negro* inicia con un jinete (Martín) cantando hasta encontrar a su novia (Enriqueta). Cruzan unas palabras, ella no permite que la acompañe, se despide con un beso en la mejilla y toma un atajo a su casa.



Ilustración 104. Martín y Enriqueta se encuentran, luego de la canción que abre la película. Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.

Se encuentra con Arturo, el ingeniero que prepara la transmisión radiofónica, con el templo de fondo. Arturo, que actúa bajo el nombre de José Buendía, le pregunta si quiere que vuelva, ella asiente, la besa, se despiden y sonrío. Comienzan los enredos melodramáticos.



Ilustración 105. Arturo (o José Buendía) con Enriqueta. Al fondo, el templo de Esquipulas. Fotografía del Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.

Secuencia 2. el rechazo a comerciar con la fe.

Don Alfonso Carranza (dueño de la radio) y su hija María de la Gracia se encuentran con Arturo. Como dicta el modelo de montaje de Hollywood (muchas veces adoptado ciegamente en la periferia), la segunda secuencia inicia con un *stablishing shot* o *plano de ubicación*, un gran plano general seguido de planos abiertos de la Ciudad de Guatemala. El cine es el rey de la *elipsis* temporal y del salto espacial, pues de Esquipulas se pasa directamente a la Capital, sin detenerse en otras partes, como en *El viaje al otro mundo* de José Milla. Don Alfonso le cuenta a su hija la historia del Cristo Negro y del artista que la esculpió, cuando llega Arturo. Su prometida los deja para que hablen (entre hombres de negocios) de los preparativos del "control remoto" de la procesión. Arturo dice que con la transmisión el prestigio de la radio aumentará y se obtendrán ganancias; el dueño monta en cólera y le advierte que no vuelva a hablar de hacer negocios con eso, que lo hace por fe y porque es "un acontecimiento religioso que vive en el corazón del pueblo".



Una formidable escena de la monumental película "EL CRISTO NEGRO". Vemos a la estrella nacional y dama joven Mirna Guboo, el galán español Carlos Agosti y José Baviera.

Ilustración 106. Arturo, don Alfonso y María de la Gracia. Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.

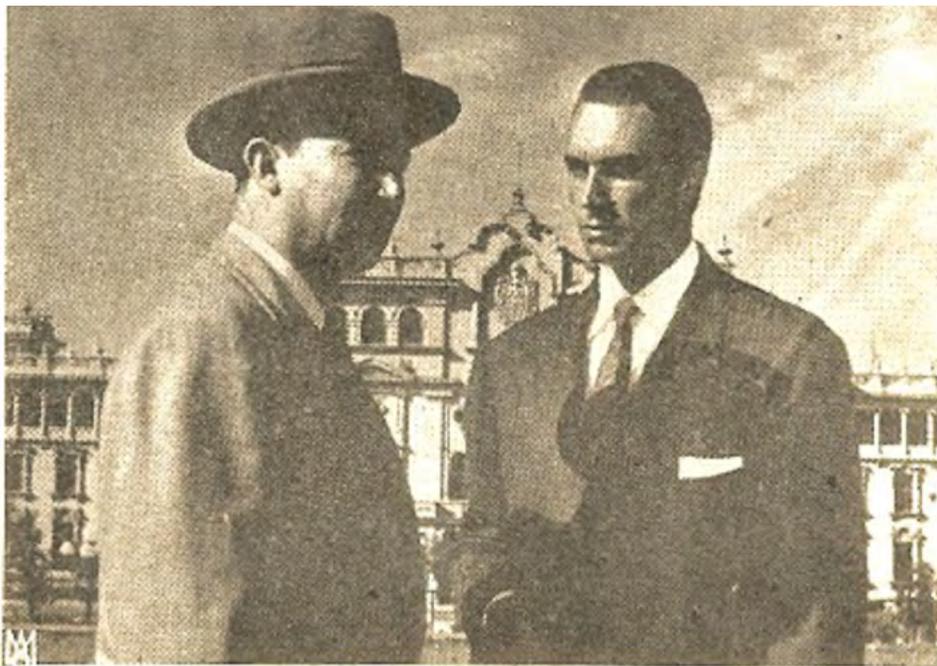
Arturo se despide, encuentra a María y le expresa su frustración porque Don Alfonso no quiere comercializar la transmisión, a pesar de tanto esfuerzo. María le promete que hablará con él y se despiden. Arturo se va y llega Don Alfonso; la hija trata de convencerlo sobre lo valioso del trabajo de Arturo y que, si desea su felicidad, debería fijar fecha para la boda. El padre duda de la honorabilidad de Arturo, pero acepta pensarlo. Caminando del brazo, experimenta un problema en sus rodillas y aduce que es un malestar pasajero.

Secuencia 3: Arturo devela sus intenciones.

En la estación de radio, Arturo presume ante sus amigos de la conquista de Enriqueta pero asegura que María de la Gracia es su futuro y la "pueblerina" solo un pasatiempo. Luego, desde una cabina, habla con un "corresponsal extranjero" que le recuerda su compromiso de comercializar la transmisión de Esquipulas.

Secuencia 4: las presiones y la salud de don Antonio.

Por medio de María de la Gracia, Arturo insiste en obtener autorización para comercializar el evento, sin conseguirlo, mientras recibe nuevas amenazas de un "corresponsal", con quien se entrevista frente al Palacio Nacional. En el Casino Militar hay una fiesta de cantantes y marimba; Don Alfonso recibe al corresponsal, quien lo presiona por hacer de la transmisión un negocio; en cierto momento cae presa de una crisis nerviosa y un médico ordena trasladarlo de inmediato. En el hospital, el Dr. Montero con sus colegas ven la necesidad de hacerle más exámenes y ante unos reporteros, confiesa que su paciente vivirá el resto de su vida en silla de ruedas.



El galán español Carlos Agosti y nuestro incomparable artista Enrique Acea Behrens en una escena de nuestra gran película nacional "EL CRISTO NEGRO", frente al Palacio Nacional.

Ilustración 107. El "corresponsal" se entrevista con Arturo, para exigirle que cumpla con su parte para que la transmisión desde Esquipulas sea comercializada. Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.

Secuencia 5: Josefita y el Cristo de Esquipulas.

Doña Josefita oye en la radio la noticia sobre la enfermedad de Carranza. Va a su casa y le cuenta a María de la Gracia que cuando perdió la vista y los médicos de Guatemala y Estados Unidos la desahucieron, pero el Señor de Esquipulas se la devolvió. María de la Gracia le propone al padre ir a Esquipulas; el Dr. Montero accede, pero rehusa acompañarlos, porque "no tiene nada que pedirle a ese milagroso Señor." La hija insiste.



La siempre aplaudida artista nacional de múltiples actividades, Marta Bolaños v. de Prado, en una interesante escena de "El Cristo Negro".

Ilustración 108. Doña Josefita escucha la noticia de la enfermedad de don Alfonso y pide que le alisten su carro para ir a visitarlo. Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.

Secuencia 6: Esquipulas.

Carranza y su hija se hospedan en casa de los padres de Enriqueta. Cuando esta llega con Martín, su madre, Magda, la obliga a que fije fecha para la boda. Las dos primas se juntan a platicar en un cuarto, pero Enriqueta no se siente bien. Al preguntarle qué le pasa, confiesa que conoció al ingeniero de una radio quien la convenció que no quiere a Martín. María se asusta, pregunta por su nombre y Enriqueta responde “José Buendía”; aquella suspira aliviada, porque su propio novio, Arturo la Fragua, es el ingeniero gerente de la radio de su padre. Enriqueta y Arturo se ven en un lugar apartado del campo; en la escena cúlspide del melodramatismo romántico de la película, en la que ella dice querer a Martín, pero que los besos de Arturo son de fuego. Arturo le propone huir; que lo piense en la noche y le cuente su decisión en la fiesta del día siguiente.

Secuencia 7: fiesta y sueño.

Todos asisten a la feria de Esquipulas, en donde se prepara la procesión y los técnicos han iniciado la transmisión. Como es natural, no faltan los famosos sombreritos de Esquipulas: “Para ir a Guatemala / voy a comprarme un sombrero / que traeré de regreso / con adornos de romero”, oración recopilada por Carlos Navarrete (Navarrete, 2013: 23). Para darle el color de lo exótico con que se pinta al «otro», la cámara retrata a los indígenas que asisten al templo con su cacaxte⁹ a cuestas. Cuando los Carranza se retiran con el Dr. Montero, Magda entra al templo y Martín canta, en atención a la solicitud de un grupo de gente. Enriqueta aprovecha que Martín está absorto en la música, para escabullirse y hablar con Arturo; este le repite que huyan y que la espera a las doce de la noche. De rodillas, Magda implora al Señor de Esquipulas que no desampare a su hija.

9 Término de origen nahuatl que designa un armazón de madera que sirve para transportar frutas o alimentos (Diccionario abierto de la lengua española).

Secuencia 8: para subir al cielo se necesita... un sufrimiento grande y uno chiquito.

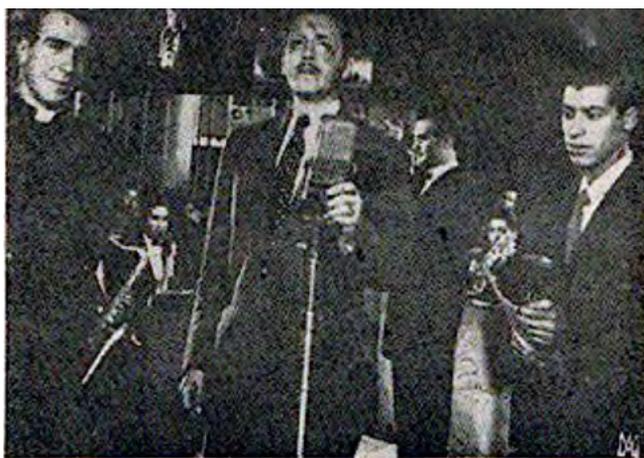
Magda besa de buenas noches a Enriqueta, que está nerviosa y observa el reloj a cada momento. Martín le lleva serenata, pero su prometida lo ignora y se pone un traje sastre para escapar con el supuesto José Buendía (Arturo, en realidad). Cuando llega donde Arturo la espera con una antorcha, Martín aparece de improviso, forcejean y la antorcha le quema el rostro a Martín, desfigurándolo. Arturo y Enriqueta Huyen hasta llegar a un hotel; él soborna a un mecánico para que finja que el carro se descompuso y dice a la muchacha que tienen que pasar la noche. Y lo que tiene que suceder para acentuar el cine de lágrimas, sucede: Enriqueta se despierta y encuentra que su acosador se marchó, dejando un sobre con dinero y una nota que dice que volverá. Mientras tanto, en casa de Enriqueta, Magda llora desconsolada al enterarse que su hija se fue, mientras Anselmo desprecia a su hija Enriqueta por haberse convertido en mala mujer. Martín llega, ciego, con el padre Ramón; ambos confían que Enriqueta volverá.



El siempre aplaudido Chato Monterroso como cariñosamente le llama todo el mundo en una jocosa escena con Rosa Carmina en la película nacional "El Cristo Negro", única en su género.

Ilustración 109. Enriqueta decide no esperar en el hotel a José y paga la cuenta. Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.

Ella paga la cuenta y sale a la capital a buscar al ingeniero Buendía, pero en la estación de radio le dicen que ahí no trabaja nadie con ese nombre. En la casa de huéspedes, le piden a Enriqueta que pague el hospedaje o ser marche; ella se ve obligada a buscar trabajo, pero no encuentra hasta que la llevan a un cabaret. Y por arte de birlibirloque, la recatada Enriqueta se trastoca en rumbera cuyas contorsiones hipnotizan a sus empleadores. el dueño del cabaret le ofrece casa, vestidos, joyas, a cambio de un poco de amor. Con un "¡canalla!", le da una bofetada y acude a su prima María, quien la acoge en su casa. Del brazo del padre Ramón, Martín llega y le pide trabajo de cantante a Don Alfonso, este le ofrece debutar de inmediato en la radio. Enriqueta, que ha escuchado la conversación, sufre de remordimiento. En la cena, Don Alfonso, el Dr. Montero y las primas oyen a Martín cantando por la radio. Enriqueta se levanta y sale precipitadamente hacia la emisora de radio donde encuentra a Martín en plena actuación.



Momento de inmensa emoción en la "Película nacional "El Cristo Negro" cuando el galán cantante Raúl Martínez canta la canción "VAMOS VI VIENDO" que le acompaña la Orquesta de Roderico Penagos, al fondo, estando también en esta escena en que Raúl está ciego y con la cara que mada, Paco Montenegro Sierra, de Guatemala Flash, que hace el papel de sacerdote; y el locutor de T. G. W. Walter House.

Ilustración 110. Martín, con las señales de las quemaduras que sufrió a manos de José, debuta en la radio, acompañado del padre Ramón. Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.

Secuencia 9: no fue más que un sueño.

El debut de Martín ha sido un éxito. Enriqueta se acerca, Martín le dice que sea feliz (“aunque no sea conmigo”) y que les pida perdón a sus padres; ella se va, destrozada. El melodrama está alcanzando su máximo nivel, aunque falta el clímax dramático. Enriqueta llega a casa de María de la Gracia y la encuentra hablando con Arturo y ante el desconsuelo de su prima, lo agarra y lo pone en evidencia. En lo más violento de la escena, Enriqueta despierta y está en casa de sus padres y todo ha sido un sueño!, desde la huida hasta el enfrentamiento con Arturo. Su madre la apresura para ir a la procesión.



mento dramático de la nunca ponderada película nacional “El Ciego” en la que se aplaude la formidable labor y actuación de ESPER A LOBOS, primera actriz nacional; de GUILLERMO ANDRÉS, valioso talento del arte nacional; de Octavio Paiz, figura de alto quilate y realizable trayectoria artística; de ROSA CARMENA, la dama joven cubana; y de JOSÉ BAVIERA, artista reconocido mundialmente, y de un grupo de artistas nacionales.

Ilustración 111. La familia Carranza acude a la procesión. Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.



Gran fervor y fe se ve en las estrellas de la película "El Cristo Negro" al ver pasar en una escena de dicha película la venerada imagen del Señor de Esquipulas, así como también del enorme público que asiste.

Ilustración 112. Panorama general de la procesión con la imagen del Cristo Negro de Esquipulas en andas. Los Carranza contemplan en primera fila. Nótese al niño con muletas y arribasuyo, un devoto luciendo un nodo de los famosos "sombrecitos de Esquipulas". Cine Cancionero. Archivo Edgar Barillas.

Secuencia 10: desenlace.

Los romeros llegan al templo acompañados por grupos musicales de Guatemala y México. Un estandarte de la Virgen de Guadalupe, trajes de charro y banderas mexicanas son el anzuelo de los productores para ampliar el público, más allá de las fronteras de Guatemala. Los devotos se postran ante la imagen del Cristo Negro de Esquipulas cargada en andas y presentan sus ofrendas por los milagros concedidos. Esto conmueve al escéptico Dr. Montero quien exclama: "Esta es la única verdad". Enriqueta descubre entre el público a Arturo y lo denuncia ante todos. En su cólera, Don Alfonso deja su silla de ruedas y toma de la solapa al tunante, pero al verse curado, lo suelta y la gente exclama: "¡Milagro, milagro!". La escena final presenta a los protagonistas que siguen devotamente a la procesión.

Personajes

Enriqueta. Papel interpretado por la actriz cubana Rosa Carmina. Lleva el papel principal del melodrama. Es la joven que duda entre el amor de su novio campesino y el galán de la ciudad. Se trata de una figura virtuosa que en sueños se ve mancillada y obligada a bailar, dejando ver sus dotes de rumbera, su hermoso y voluptuoso cuerpo (pecado y arrepentimiento en la misma mesa); por eso extrañan las palabras del crítico de Icaza, citado por Emilio García Riera, cuando dice que:

Fuera de la citada procesión, muy curiosa, hay, como es natural, su parte romántica, y abundan las canciones a cargo, la mayor parte, de Arturo [sic, por Raúl] Martínez, que comparte con Rosa Carmina -que ni aparece ligera de ropa ni baila rumba-, los principales papeles. (García, 1993: 149).

Es posible que Icaza haya visto la película a la ligera y pasara por alto el baile, que hace honor a la fama de la actriz. Como sea, a Enriqueta la salvan las oraciones de su madre y su devoción al Cristo Negro.

Martín. Raúl Martínez interpreta al enamorado noble, fiel, benevolente, que perdona luego de haber sido traicionado. Cumple el papel de “sufrir me toco a mí en esta vida, sufrir es mi destino hasta el final”, para que el melodrama funcione. Además, canta en la alegría y la tristeza, pues las canciones aligeran las penas y alegran los corazones. Una de las formas de evasión preferidas por conocidas.

María de la Gracia. Aunque tiene una participación amplia en el metraje, el significado del personaje aporta poco a la trama, más que el amor filial, la solidaridad con la prima Enriqueta y la ingenuidad ante su prometido, el ingeniero Arturo la Fragua.

Arturo o José. Carlos Agosti es el rufián de la película. El “bello y malo como Satán”, figura literaria de Miguel Ángel Asturias que encajaría con el personaje. O como dice Carlos Monsivais: “[...] villanos que repiten su papel para ir acumulando el odio del público” (Maciel, 2017: 45). Pero si las malas artes en la seducción de las dos primas, Enriqueta y María de la Gracia, es quizás la parte más visible de la película para despertar la antipatía de los públicos hacia el personaje, el verdadero lado oscuro de la historia es la obcecación de Arturo y el “corresponsal” por el lucro, mientras los demás derrochan los más nobles sentimientos y una devoción profunda. Oponer la comercialización del rito religioso con la devoción popular resulta ser una simplificación que, por absurda, funciona.

Don Alfonso Carranza. Patriarca generoso, conservador; de carácter fuerte, pero de buenos sentimientos y padre amoroso. En la cúspide del drama, su sanación milagrosa confiere todos los méritos a la venerada imagen de Esquipulas.

Magda y doña Josefita. Encarnan la devoción al Cristo Negro, sin ellas no habría mediación entre este y los incrédulos.

Dr. Montero. Hombre de ciencia, positivista, que por lo tanto rechaza todo lo que no está comprobado, como los milagros atribuidos al Cristo de Esquipulas. Sin embargo, es quien resulta más conmovido y arrepentido; de hinojos, ruega que el Cristo perdone sus pecados.

Comentario

Emilio García Riera alude a la publicidad, que presenta la cinta como “Una turbulenta historia de PECADO... ¡Y REDENCIÓN!”, a lo cual agrega un extracto de la crítica de Alfonso de Icaza: “[...] culmina (la película) con la procesión final del Cristo Negro, al que van a adorar gentes de las naciones cercanas, inclusive México”. Para ilustrar a sus lectores mexicanos, García Riera agrega la siguiente nota:

El santuario donde se venera al Cristo Negro está en Esquipulas, en la frontera de Guatemala con Nicaragua (sic), y este melodrama fue estrenado en cuaresma para que el público mexicano admirara con devoción “las suntuosas fiestas pagano-religiosas” (publicidad) que en esa región se celebran. (García, 1993).

A no dudarlo, la inmensa cantidad de información que manejaba García Riera le hacían caer en gruesos errores sobre la geografía centroamericana. Tampoco se puede dudar de que el Cristo Negro de Esquipulas es una imagen venerada en Guatemala, México y Centroamérica, aunque últimamente su culto se haya extendido por todo el continente americano (Navarrete, 2013). La película apela a ese sentimiento, devoción, fe; a veces lo hace mesuradamente, a veces con exaltación dramática. Hasta aquí, todo marcha bien, pues se podría considerar la película entre el *género religioso* o melodrama religioso. No obstante, hay un contexto que la hace una de las más política de las películas guatemaltecas no políticas.

García Riera nos acerca al asunto al citar a Alfonso de Icaza, en una acotación sobre la producción que no deja de ser interesante: "La cinta, toda, está impregnada de un hondo sentido religioso, lo que nos hace dudar de la fobia que se le ha atribuido al depuesto Presidente Arbenz, ya que la filmación se hizo cuando él estaba en el poder". Pareciera que el crítico mexicano ya estaba al tanto de algo que hoy no es ningún descubrimiento del agua tibia: la falsedad de la acusación de comunista que se endilgó a Arbenz. Y para terminar de aclarar el asunto a los no informados, García Riera enfatiza: "Jacobo Arbenz, presidente izquierdista de Guatemala, fue derrocado en 1954 por militares derechistas encabezados por Carlos Castillo Armas y apoyados por los Estados Unidos". (García, 1993: 148–149).

Al momento del rodaje, las tensiones políticas en Guatemala habían llegado a la máxima polarización y se acusaba al presidente Arbenz de comunista, ateo, anticatólico, etcétera. Y en esa coyuntura, la imagen del Cristo Negro jugó un papel primordial, por cuanto una réplica en bronce fue llevada por todo el país por los conservadores derechistas. Y lo que no podían hacer los políticos, aglutinar a la mayoría de la población en contra del gobierno revolucionario, lo consiguió la peregrinación de la imagen del Cristo de Esquipulas. Quizás el ejemplo más impactante de esto fue la llegada de la imagen a Tiquisate, en la costa sur de Guatemala pues, en palabras de Manuel Galich:

[...] Tiquisate es el centro de las plantaciones bananeras de la UFCO (United Fruit Company) en el Pacífico, y donde, por consiguiente, la conciencia sindical había madurado altamente, sin restar por eso las sencillas creencias religiosas de los trabajadores. (Galich, 2015: 411–412).

Esto confirma la aseveración de que no hay expresión artística aséptica, que no tenga contenido ideológico, aunque no se denote. El hecho que la película no se exhibiera sino hasta 1955, significa que no tuvo impacto en la caída del gobierno revolucionario, pero no implica que no haya tenido gran influencia a la hora de conseguir la adhesión al gobierno contrarrevolucionario de Carlos Castillo Armas y los Estados Unidos, en momentos en que la confianza depositada en el supuesto «caudillo» de la autodenominada «liberación», estaba en sus números más bajos. Por supuesto que hay más connotaciones, mensajes ocultos que no por eso dejan de influenciar a los públicos, verbigracia, la figura del enemigo de la familia y la honradez, representado por el ingeniero La Fragua y el "corresponsal extranjero", que lleva a temer y odiar a los reputados como peligrosos sociales. Y en ese saco entran todos los disidentes, llámense comunistas o ateos. Se trata de una película que conduce directamente a un momento álgido de la historia guatemalteca del siglo XX.

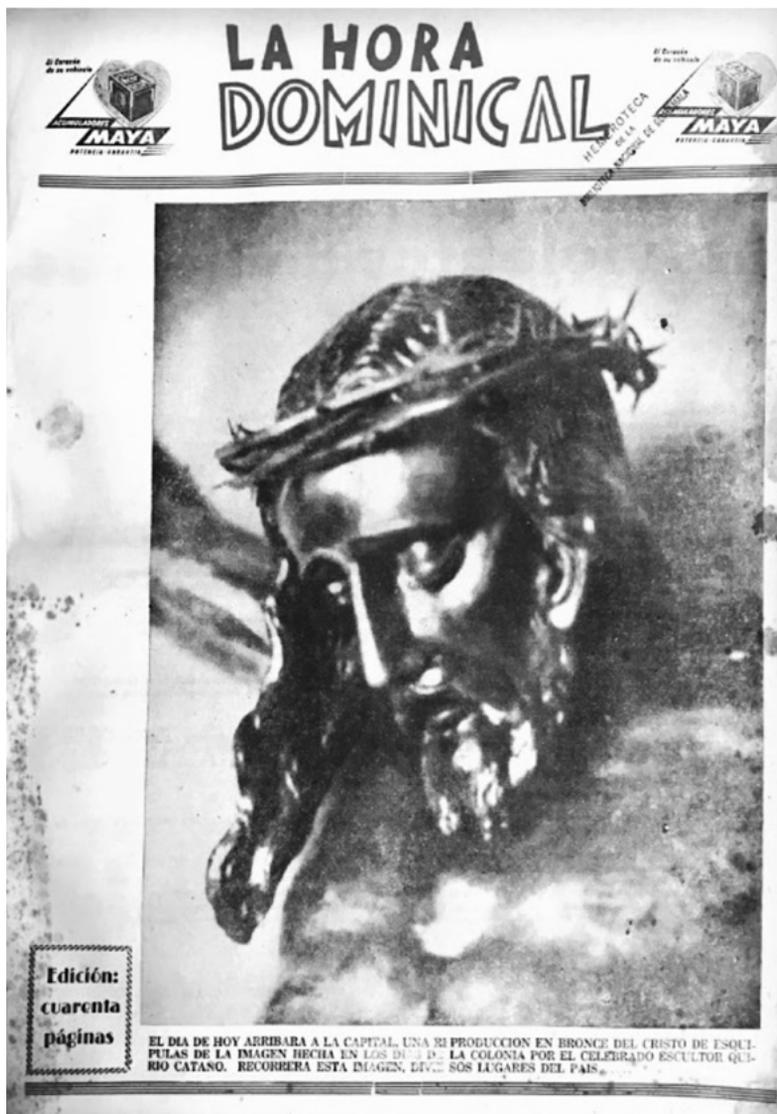


Ilustración 113. La réplica de la imagen del Cristo de Esquipulas llega a la capital para iniciar el recorrido por diversos lugares del país en una cruzada anticomunista. La Hora Dominical, 25 de enero de 1953.

Emilio García Riera es el crítico más acervo de las películas filmadas en Guatemala en coproducción con México. No obstante, frente a *El Cristo Negro*, es otra la fuente que asume ese papel. En una publicación de 1956 que figura en la página cubana *Guije.com*, no hay concesión que valga para la película:

Apreciación artística: pésima interpretación. Fotografía sin balancear. Grabación muy deficiente. Mala dirección. Algunas tomas plásticas de la procesión. MALA.

Juicio moral: mistificado y poco convincente la introducción del elemento religioso. Escenas de amor, vestimenta y bailes inconvenientes. Se pone de manifiesto los males que trae consigo el obrar en forma indebida.

MAYORES CON REPAROS ("El Cristo Negro en la Guía Cinematográfica 1955 editada en Cuba en 1956", 1956).

Independientemente de la calidad estética, denostada a más no poder, *El Cristo Negro* nos acerca al estudio del cine en las tres direcciones que proponen Ibars Fernández y López Soriano: como reflejo de una sociedad, como reflejo de una situación política (en este caso, enmascarada) y como reflejo de una ideología (Ibars; López, 2006).

CAPÍTULO 4

Los años sesenta: nuevos protagonistas en la realización y la producción

Formalmente, la Guerra Fría terminó a finales de la década de 1960; durante esos años en Guatemala sus repercusiones, aunadas a condiciones de un desequilibrio descomunal de la distribución de la riqueza, la marginación y el racismo, impactaron de sobremanera y se tradujeron en la presencia omnipresente de los Estados Unidos, la cimentación de las políticas contrainsurgentes por parte del Estado guatemalteco y el anticomunismo como arma ideológica manejada por los grupos oligárquicos. Pero también durante ese lapso se incrementó la cohesión de las resistencias hacia los gobiernos del autoritarismo contrarrevolucionario, ya no solo por la vía política, social y sindical, sino también por las expresiones armadas, las cuales se iniciaron con el alzamiento de un sector de la oficialidad joven del ejército, el 13 de noviembre de 1960. Aunque este movimiento fracasó, sería seminal para la generación de la guerrilla guatemalteca. El historiador guatemalteco, Luis Pedro Taracena señala que la acción contrainsurgente del ejército financiada, asesorada e impulsada por los Estados Unidos ya se había iniciado desde 1957 con gobiernos autoritarios surgidos con la Contrarrevolución, dando lugar a la paradoja del inicio de la contrainsurgencia antes de la insurgencia (Taracena, 2013: 228–229). Anota Taracena:

La síntesis contrainsurgente nació con una cara militar –conraguerrilla–, otra política –Doctrina de Seguridad Nacional– y otra asistencial –Acción Social, unida a una acción desarrollista más ampuloso, la Alianza Para el Progreso (impulsada por los Estados Unidos, E. B.) –... (Taracena, 2013: 228).

Las fuerzas que derrocaron a Árbenz en 1954, no eran homogéneas y pronto surgirían las escisiones, sobre todo, luego del asesinato de Carlos Castillo Armas en 1957, quien había sido impuesto por los Estados Unidos como caudillo “liberacionista” (luego, al notar su ineptitud para dirigir un gobierno de fachada democrática pero esencialmente represivo y autoritario, le retiraron el apoyo). Así, se sucedieron gobiernos cortos hasta que, mediante elecciones manipuladas, el general ubiquitous Miguel Ydígoras Fuentes asumió la presidencia. Este personaje, que había prometido gobernar Guatemala con “mano de hierro y guante de seda”, desde el principio tuvo oposición por sus políticas erráticas y por la corrupción. Los acontecimientos se agudizarían a inicios de

la década de 1960, cuando tras el triunfo de los revolucionarios cubanos, los Estados Unidos decidieron invadir Cuba y derrocar la revolución; Ydígoras Fuentes fue su aliado: otorgó permiso para que las fuerzas mercenarias dispusieran de campos de entrenamiento y de aviación, con una fuerza aérea sin bandera, en la finca Helvetia, propiedad de Roberto Alejos Arzú, un rico terrateniente con gran influencia en el gobierno ydigorista. El descontento en las filas del ejército estalló el 13 de noviembre de 1960 con el levantamiento de algunos viejos militares y un sector de la oficialidad joven. La fecha se considera como fundacional de la lucha de guerrillas en el país.

Víctor Manuel Gutiérrez, histórico líder revolucionario guatemalteco, en un folleto publicado sin fecha ni pie de imprenta que circuló en la década de 1970, da su visión de la necesidad de la violencia revolucionaria:

Por la experiencia vivida, las fuerzas democráticas se han dado cuenta cabal de que la lucha por la instauración de un régimen auténticamente democrático, que asegure el progreso económico y social, ya no es posible dentro del marco de la lucha pacífica, porque las clases dominantes y el imperialismo y el gobierno que los representa se oponen brutalmente a que el pueblo guatemalteco puede alcanzar sus más caras ambiciones. Una vez más, el Ejército, brazo armado destinado a reprimir al pueblo, ha respondido a las exigencias de las clases a cuyo poder sirve: los semif feudales y el imperialismo sojuzgador. Hoy, con más claridad, el pueblo ve que el Ejército no es una institución destinada a guardar el orden público y defender al país de la agresión extranjera, sino que es el brazo asesino que se ensaña con los guatemaltecos y los enluta. (Gutiérrez, s.f.).

La situación para Ydígoras Fuentes se hizo aún más insostenible con la rebelión de la juventud urbana en marzo y abril de 1962 que creció exponencialmente hasta lograr aglutinar a amplios sectores de la sociedad y en la que el gobierno demostró fragilidad en el control social, pese a la represión de las fuerzas policíacas y militares y de grupos paramilitares. A ello se debe sumar el regreso de Juan José Arévalo, primer presidente de la Revolución para participar en los comicios de 1963, que alimentaron el permanente (y no por ello con sustento) miedo al comunismo, la efervescencia política por las elecciones, la inseguridad provocada por el estallido de bombas para provocar el pánico ciudadano, las huelgas sindicales y estudiantiles, los continuos estados de sitio. El ejército dio entonces un golpe de Estado y prontamente se dio a la tarea de copar las instituciones que, en la letra muerta de la ley, servían y sirven de contrapesos para evitar el dominio de uno de ellos sobre los otros.

El gobierno militar convocó e instaló una constituyente en la que la participación estuvo restringida a los partidos anticomunistas y a sus propios cuadros políticos; de ahí surge la constitución de 1966, que dio lugar a elecciones en las cuales resultó electo un civil proveniente de simpatizantes de la revolución guatemalteca, Julio César Méndez Montenegro, pero que tuvo la tutela del ejército durante los cuatro años de su gobierno. Hacia el final de la década, las fuerzas armadas controlaron a la guerrilla del oriente del país y no sería sino hasta en la década de 1970 en que la insurgencia armada volvería a tomar fuerza y más ímpetu.

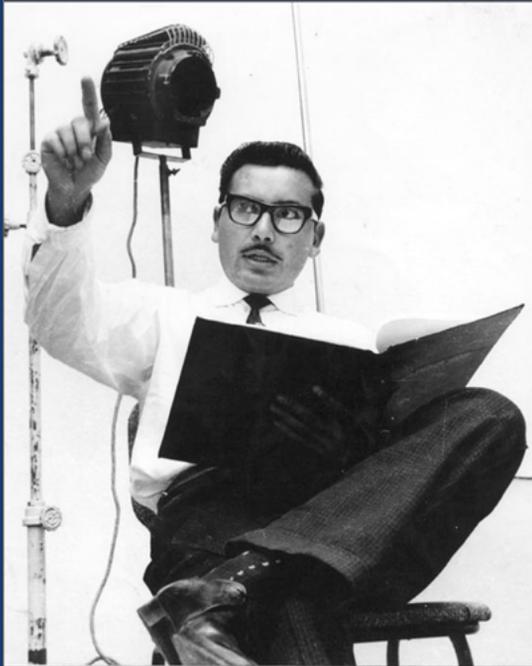
En ese contexto, el cine retomó el camino que se había abandonado luego del rodaje y exhibición de *El Cristo Negro* (1953 y 1955, respectivamente); surgen nuevos nombres que iniciarán una nueva etapa en la cual, sin llegar a la anhelada industria, se dieron pasos para el establecimiento de las bases de un cine nacional. Arias, Campang y Hurtado, resumen así el desarrollo del cine guatemalteco en esos diez años:

Los años sesenta estuvieron marcados por dos grandes etapas: el ingreso de la producción mexicana en Guatemala; y el desarrollo de la obra del doctor Alfredo Mackenney. La producción mexicana pudo penetrar en el país gracias a la ayuda que le ofrecía el presidente, general Ydigoras Fuentes, es también gracias al productor guatemalteco Manuel Zeceña Diéguez, quien trabajaba para la industria mexicana. Es así como fueron realizados, en particular en la ciudad de Antigua, numerosos filmes producidos por Z. Diéguez pero bajo los auspicios de Pemex y con actores y equipo mexicano. (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 330).

Precisa matizar lo afirmado por los tres autores citados, pues la coproducción con México ya se había iniciado desde 1949 con *Cuatro vidas* y siguió hasta 1953, con *El Cristo Negro*. Por otra parte, no solo Manuel Zeceña Diéguez (aunque sea el más importante productor de la década) se alía con la cinematografía mexicana, pues también lo hicieron los productores de *El Hermano Pedro*, al traer a Guatemala al consagrado director mexicano Miguel Contreras Torres y su equipo de técnicos e intérpretes. Es más, ignoran el trabajo de una familia que buscó hacer cine "100% nacional" (los hermanos Herminio, Arnaldo y Haroldo Muñoz Robledo), aunque esto es explicable por la exigua difusión de las producciones de esta familia. En las siguientes páginas se buscará poner a prueba una afirmación contundente de Arias, Hurtado y Campang de que los largometrajes de ficción de la década no tienen nada de guatemalteco, excepto los paisajes y una película de Alberto Serra, *La alegría de vivir*, hoy desaparecida y que puede considerarse como la única "auténticamente guatemalteca" de aquellos años. El cine de Alfredo Mackenney queda fuera del alcance de este trabajo, al tratarse de cortometrajes documentales y algunos cortos de ficción de su primera experiencia, como se vio antes.

LAS PELÍCULAS

–Catálogo comentado; segunda parte–



LA ALEGRÍA DE VIVIR

Ilustración 114. Rafael Lanuza.
Fuente: Diccionario de directores del
cine mexicano¹⁰.

Director:	Rafael Lanuza.
Año:	1960.
País:	Guatemala.
Producción:	Alberto Serra, Fonoserra Films.
Guión/Argumentos:	
Fotografía:	Rafael Lanuza.
Música:	
Duración:	
Intérpretes:	
Rodaje:	1960.
Locaciones:	Ciudad de Guatemala.

10 <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/>

Contexto de producción

La alegría de vivir es una de las tantas películas del cine guatemalteco de las que solo tenemos noticias por fuentes escritas u orales. De lo que se conoce de *La alegría de vivir* es poco. Arias, Hurtado y Campang, en su síntesis de historia del cine guatemalteco publicado en la antología francesa antes citada, dan cuenta que Eduardo Fleischmann vendió su equipo a Alberto Serra (su exsocio en Guatemala Films). Serra fundó entonces Fono Serra Films y, con Rafael Lanuza, se lanzó a producir el largometraje *La alegría de vivir*. Los autores referidos indican que, aunque no hubo escándalos que lamentar, la película también fracasó y Serra también se retiró del circuito de producción cinematográfica; así se sentía el problema que permanentemente ha frenado la producción de cine en Guatemala, la falta de capital, concluyen los tres investigadores (Arias; Hurtado; Campang, 1981: 329). En el volumen *Cien años de cine en Guatemala*, la Editorial Oscar de León Palacios afirma que fue el primer largometraje en 35 mm de Rafael Lanuza, después de sus ensayos con cortos y medimetrajes (*Cien Años de Cine En Guatemala*, 1997: 69).

El sitio EcuRed agrega amplía la información sobre la película. Al referirse a la filmografía de Martha Bolaños de Prado, que había participado en *El Cristo Negro*, anota:

En 1959 formó parte del elenco de la película *La Alegría de Vivir* junto a Claudio Figueroa y Claudio Lanuza, dirigida por Rafael Lanuza, que narra la historia de *Los Chocanitos*, personajes pintorescos de aquella época (“Martha Bolaños de Prado,” 2022).

Es posible que al mencionar a Claudio Figueroa el sitio se se refiera a Carlos Figueroa, con cierta presencia previa en películas guatemaltecas. Respecto a *Los Chocanitos*, el productor y el realizador buscaron la vena popular de una historia muy conocida en la capital de Guatemala, en la primera mitad del siglo XX. En ese sentido, sigue la línea de *El Sombrero* y *El Cristo Negro*. Aunque María Lourdes Cortés la incluya en los filmes mexicanos-guatemaltecos (*Con sabor a México*), en realidad no tuvo participación mexicana, al igual que *Los domingos pasarán*, producida por Fono Serra Films (Cortés, 2005b: 176). En cambio Herminio Muñoz Robledo la consideraría cien por ciento guatemalteca (Muñoz, 1986). Lamentablemente, no se tienen más noticias de la cinta.



PECADO

Ilustración 115. Cartel de *Pecado*. IMDB.

Director:	Alfonso Corona Blake.
Año:	1961.
País:	Guatemala-México.
Producción:	Manuel Zeceña Diéguez, Panamerican Films.
Guión/Argumentos:	Rafael García Travesí, sobre argumento de Manuel Zeceña Diéguez.
Fotografía:	Raúl Martínez Solares (aunque la Cineteca Nacional de México la atribuye a Rosalío Solano).
Música:	Raúl Lavista. Orquesta Sinfónica de Guatemala.
Sonido:	Salvador Topete.
Edición:	José W. Bustos.
Duración:	90 m.
Formato:	35 mm.
Género:	Melodrama.
Intérpretes:	Jorge Mistral, Tere Velázquez, Martha Elena Cervantes, Eric del Castillo, Jorge Mondragón, Enrique Barrios, Catarino Chávez.
Rodaje:	Junio de 1961.
Locaciones:	Puerto de San José; Río Dulce, Izabal.
Referencias:	Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera; Base de datos de la Filmoteca de la UNAM; Cartelera cinematográfica, Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amado; www.imdb.com .

Contexto de producción

Manuel Zeceña Diéguez, junto con Rafael Lanuza, fue quien realizó más coproducciones con México, en las décadas de 1960 y 1970. Ambos contribuyeron con la mayor producción cinematográfica guatemalteca de largometrajes de ficción, en el siglo XX. Zeceña Diéguez nació en Guatemala el 12 de enero de 1918 y falleció en México en 1991. De acuerdo con Perla Ciuk, Zeceña se inició en la distribución de películas mexicanas y estadounidenses en Guatemala, en coordinación con la Columbia Star Films (quizás con la sucursal establecida en México). Se radicó en México y fortaleció sus relaciones con miembros de la industria, como productor y escritor de la Cinematográfica Calderón y Teleproducciones Internacionales, de los hermanos Calderón. Con ellos escribe y produce *De rancharo a empresario* y *Sindicato de telemirones*, dirigidas por Rene Cardona en 1953. (Ciuk, 2009b: 834).

En 1961 se independizó y fundó Panamerican Films, con la cual produjo películas comercializadas internacionalmente y rodadas en México, Venezuela, República Dominicana y Guatemala. Sus coproducciones guatemalteco-mexicanas fueron nueve, algunas en calidad de productor y otras también de director. La cercanía con la industria fílmica mexicana le permitió contratar equipos técnicos e intérpretes internacionales de cartel (rostros que sustituyeron a los icónicos de la época dorada del cine mexicano), algo indicativo de su inclinación al cine comercial e industrial, más que al cine como arte. Los temas de sus películas son variados, desde melodramas y comedias hasta un cine con tintes de indigenismo (*Paloma herida*) o político (*Derecho de asilo*).

Ciuk, en su obra sobre los directores del cine mexicano (realizada con un extenso grupo de colaboradores y basada en entrevistas, cuestionarios, fuentes escritas), coloca al margen del texto principal una serie de anécdotas o información adicional a la ficha bio/filmográfica de cada realizador. En el caso de Zeceña Diéguez, aparece lo siguiente:

Se declara un fanático de la ironía fina, pues para él, ser irónico es señal de inteligencia. Las películas *Casa blanca/Curtiz 1942*, *Momento de decisión/Il momento de la verità/Francesco Rosi 1965*, se cuentan entre sus preferidas. Debido al tema político tratado en su última cinta, es encarcelado en Guatemala durante casi tres meses. En el desarrollo del proceso penal queda absuelto. Durante el tiempo que pasa en la cárcel organiza la panadería del penal y declara que nunca se ha encontrado a disgusto por estar ahí dentro; sabe que no tiene culpa de nada. Obtiene más fama estando dentro de la cárcel que cuando filma. Al morir, deja un filme inconcluso titulado *Mañana serás hombre*. (Ciuk, 2009b: 834–835).

En una entrevista de Isaura Rendón Pérez, Salvador Zeceña Franco, hijo del cineasta, dice lo siguiente:

Era muy mecánico en su trabajo, principalmente tuvo la oportunidad de trabajar con gente muy agraciada como *Tere Velázquez* y *Enrique Rambal*... siempre se rodeó de magníficos actores. Era una gente que veía el cine más como una industria, que algo cultural, independientemente de haber hecho películas muy importantes como esa que se llamó *Derecho de asilo*. (Ciuk, 2009b: 835).

Su primera coproducción en Guatemala fue *Pecado*, dirigida por Alfonso Corona Blake, que antes vino a Guatemala como asistente de dirección de *Cuatro vidas*. Corona Blake se inició como actor, anotador, asistente de dirección y guionista, hasta que en 1956 debuta como realizador en *El camino de la vida*. La película fue galardonada nacional e internacionalmente; a raíz de lo cual recibió propuestas para trabajar como director. Cuando dirigió *Pecado*, ya tenía en su haber siete largometrajes. (Ciuk, 2009: 181).

Zeceña Diéguez escribía o bien adaptaba las historias, como sucedió con *Derecho de asilo* o *Anita de Montemar*. En todo caso, es responsable que estas reflejen la cultura hegemónica guatemalteca (prejuicios, racismo, estereotipos), pese a tener atisbos de discrepancia con los cánones conservadores, como sucede en *Paloma herida*, donde el indigenismo del Indio Fernández y Juan Rulfo se contextualizan en San Antonio Palopó, Sololá; o en *Solo de noche vienes*, en la que cuestiona morbosamente el ritual más apreciado de la feligresía católica guatemalteca (las procesiones de Semana Santa), así como una de las instituciones más mitificadas: el matrimonio monogámico.

Los papeles protagónicos de *Pecado* recayeron en intérpretes conocidos de la industria cinematográfica mexicana, que ya venía en picada tras la Época de Oro, pero antes de la producción de los llamados "churros": Tere Velázquez, Jorge Mistral, Jorge Mondragón, Erick del Castillo y Martha Elena Cervantes. Según García Riera, "diríase que el calor favorece a quien más tiene que mostrar en lo físico, y así, el pobre Jorge Mondragón es de inmediato suprimido por Jorge Mistral, que luce el torso desnudo, y por Teresa Velázquez, tan perversa como provocadora en bikini" (García, 1993: 83). La revista *Somos*, dedicada a la exaltación del *star system* mexicano describió a Velázquez como una estrella "ingenua, bella y sensual", que "cautivó a toda una generación de mexicanos con su belleza y talento" ("*Somos: Lorena Velázquez, Reina Del Cine Fantástico. Tere Velázquez, Ingenua, Bella y Sensual,*" 2002). Esto, aunado a lo dicho por García Riera, favorece un acercamiento sensible a su personaje (Virginia). Al atractivo de una actriz coqueta y seductora, se añade la figura creada en torno a Jorge Mistral (Ricardo, en la película), como galán triunfante y rebosante de masculinidad. Por su parte, después de iniciarse en el teatro, Mistral se entregó al cine y alcanzó notoriedad, actuando junto a estrellas como María Félix, Dolores del Río, Silvia Pinal, Sofía Loren, Rossana Podestá, Sylvia Koscina e Ivonne de Carlo. Al llegar a Guatemala, tenía setenta películas en su haber.



Ilustración 116. Ricardo enseña a Virginia a manejar el barco. Fotografía fija de la película. (García, 1969).

Jorge Mondragón tuvo una larga carrera como actor, desde la época de oro (1930) hasta 1990, con más de cien películas, acompañando a figuras estelares (Cantinflas, El Santo, etcétera). Erick del Castillo con 300 películas, era la figura arquetípica del hombre rudo, un Antony Quinn menos internacional y más mexicano. Martha Elena Cervantes completa el elenco mexicano, con un personaje que es objeto del deseo, al mostrar el desnudo de sus encantos, algo frecuente en sus películas.

La película se rodó en Puerto de San José (Escuintla, costa sur) y Río Dulce, que nace en el lago de Izabal y desemboca en el mar Caribe. Raúl Martínez Solares dirigió la fotografía, lo mismo que en otras producciones de Zeceña Diéguez, como *La gitana y el charro* y *Paloma herida*. La foto fija fue del guatemalteco Ricardo Mata y las relaciones públicas de Jorge Palmieri, amigo personal y periodista que se consideraba un Casanova del que se enamoraban las actrices, con quienes supuestamente vivía tórridos romances. Raúl Lavista, que musicalizó más de 300 cintas en México y obtuvo seis premios Ariel, hizo la música. Los fondos se ejecutaron por la Orquesta Sinfónica de Guatemala, grabados por Salvador Falla.

La película fue censurada por los desnudos de Martha Elena Cervantes. De hecho, las versiones disponibles en Guatemala omiten dichas escenas. Así comenzó la disputa de Zeceña con los censores, que lo llevó a filmar en el extranjero.

Sinopsis argumental

Virginia, mujer joven y ambiciosa, y su amante Andrés, contratan al capitán de un yate (Ricardo), para un viaje en busca de un cargamento de oro que se hundió en un río. Cuando Andrés le confiesa a Ricardo el motivo del viaje, el capitán y Virginia deciden deshacerse del viejo y buscar el tesoro para ellos. Ricardo no consigue llegar a las profundidades del río; entonces en una aldea indígena contratan a Silvestre y su novia Juanita. Suben algunos lingotes, pero Virginia le pide a Ricardo que baje para completar la tarea. Con Ricardo en el agua, Virginia corta el tubo de oxígeno, aunque Silvestre lo rescata. Se produce una pelea, Virginia y Ricardo caen del agua y se ahogan.

Segmentación

Secuencia I: Virginia y Andrés contratan a Ricardo.

Virginia y el viejo marino Andrés, su amante, buscan cualquier dueño de una embarcación que los lleve a un viaje de dos semanas. Virginia es manipuladora, lo mismo desprecia a su amante, que lo empalaga con sus arrumacos. Ricardo llega en un pequeño motor ferroviario; tratan de convencerlo, pero al no obtener respuesta sobre el motivo del viaje, desisten. Más tarde, Virginia lo busca y haciendo gala de la coquetería que tan bien le sentaba a la actriz, lo convence. En el hotel, Andrés está enfurecido por su desaparición y tras una serie de reproches mutuos, se reconcilian y se preparan para zarpar al día siguiente.



Ilustración 117: Virginia seduce a Ricardo para que los lleve en su barco. Fotografía fija. (García, 1969).

Secuencia 2: Llegan hasta una aldea “indígena” en la desembocadura del Río Dulce.

Mientras Andrés revisa un mapa del Caribe, Virginia y Ricardo cruzan miradas cómplices. El viejo los descubre pero Virginia lo tranquiliza con sus besos. Llegan a Río Dulce (tremenda elipsis del Pacífico al Caribe en pocos fotogramas). Ricardo busca combustible y Virginia lo sigue ante la cólera de su amante. En una aldea (“puesta en escena” como hacía el dictador Jorge Ubico con su “pueblito indio”), aparecen algunas jóvenes blancas (incluso una pelirroja) con trajes indígenas tradicionales de diversa procedencia (¿descuido o simple búsqueda de colorido para acentuar el ambiente local?). Elaboran canastos, tejen con telar de cintura, llenan sus cántaros de barro y desfilan (sí, desfilan en “fila india”) sosteniendo la carga de agua con un yagual. Dos hombres indígenas posan como esculturas bajo el alero de palma de un rancho y otros trabajan en huertas. Como buena turista, aunque sin cámara fotográfica, Virginia se detiene a ver, pero Ricardo la arrastra bruscamente.



Ilustración 118. Un pueblo indígena fabricado como atracción turística. Canal De película. Fotograma de la película.



Ilustración 119. Supuestas indígenas caminan en fila con canastos y cántaros de barro. Fotograma de la película.

Secuencia 3: Andrés revela el motivo del viaje.

Ricardo se niega a seguir y Andrés le apunta con una pistola, pero Virginia interviene y le pide que le explique la razón del viaje. Andrés cuenta que diez años antes, siendo capitán de un navío que transportaba oro, fingió un naufragio y arrojó los lingotes al río. Cuando el delito prescribió se decidió a buscar el tesoro, por eso necesitaba una embarcación de solo un tripulante. Ricardo exige que el botín se reparta a partes iguales; Virginia accede y Andrés se ve compelido a consentir el trato.

Secuencia 4: Virginia y Ricardo matan a Andrés.

Al llegar al punto donde está el oro, Andrés presume que descansará con Virginia. Ricardo lo ataca, Andrés saca una pistola que rueda por la cubierta y Virginia la toma. Su amante le pide que le dispare a Ricardo, pero ella se niega. Andrés le recuerda que la sacó de la basura y la agradece. Ricardo golpea a Andrés y este fallece. Virginia arroja el cadáver al agua y le dice que ahora el tesoro será para los dos. Ricardo la quiere poseer, pero ella le pide paciencia.

Secuencia 5: un escenario imprevisto.

Ricardo se sumerge en el río, pero necesita equipo de buceo. Virginia indica que Andrés puso uno en las cajas, pero este desconfía que pueda cortar el oxígeno y ahogarlo. Ella habla de un caserío con pescadores que podrían servir de buzos, Ricardo sale a buscarlos, pero una serpiente lo muerde. En el caserío, Silvestre “pide la mano” de Juanita, acompañado de su padre. Silvestre, uno de los “indígenas” más falsos de toda la cinematografía guatemalteca, viste camisa estilizada con el pecho descubierto, *paliacate* en lugar de un *tzute*, y un enorme puñal al cinto. El padre de Juanita le pide que mejore su situación económica para autorizar la boda e invita al consuegro a tomar unos tragos. Juanita va por una carga de leña y encuentra a Ricardo agonizando. Con Silvestre lo llevan a la casa, donde recupera el conocimiento y pide que busquen a su “esposa”.

Secuencia 6: la búsqueda del tesoro y las sospechas.

Inopinadamente, en el poblado hay una fiesta con marimba, un grupo urbano de bailes «folklóricos» y trajes tradicionales, que se prestan a la estampa turística. Los

forasteros encuentran a Silvestre, que ahora viste un taparrabo que revela su atlética figura. Lo contratan para recuperar un metal que “sólo sirve a la ciencia y estudiar enfermedades tropicales”. A bordo del barco se reinicia la búsqueda. Entre tanto, Juanita regresa a la selva y en una pequeña cascada –otra digresión arbitraria–, se desnuda y se da un baño, que solo en parte sobrevivió a la censura. La actriz demuestra porqué era un símbolo sexual que aumentaba la taquilla entre el público masculino mexicano. Silvestre regresa a tierra, ante la desconfianza de Virginia y Ricardo por su condición de “indio”. Le cuenta a Juanita que no encontró nada y que regrese al caserío. Ella obedece (asumiendo el rol asignado a las mujeres por el patriarcado). Llega al pueblo, donde el alcalde (que viste un capixay de Todos Santos Cuchumatán, en las altas y frías tierras de Huehuetenango: algo absurdo en el trópico) habla de los “sabios doctores” que buscan metales. Juanita dice que no encontraron nada; el alcalde plantea que, si los *foráneos* tienen buenas intenciones, hay que ayudarlos.



Ilustración 120. Conjunto de baile de la Capital, incluido como proyección folklórica. Fotograma de la película. Digitalización Edgar Barillas.

Secuencia 7: Silvestre encuentra el oro y las pasiones suben de tono.

Ricardo afirma ante Virginia que el alcalde desconfía de ellos y que es un imbécil, pero que lo tiene controlado. Silvestre reinicia la búsqueda, encuentra el metal y descubre que es oro. Le reclama a Virginia su engaño y amenaza con dar parte a la autoridad, pero ella compra su voluntad con sexo. Ricardo regresa y corrobora que la historia del oro es verdad. Aquí se producen dos diálogos significativos: por un lado, Ricardo le pregunta a Virginia si esos “indios” no le dan envidia. Todo esto con imágenes de Silvestre y Juanita en la playa, como simples mortales, pacíficos e inofensivo; es decir, nobles salvajes de la *Suiza Tropical*. Por otro lado, Juanita le reclama a Silvestre su silencio (como si hubiera encontrado al “mismísimo demonio”) y que si los forasteros incurren en pecado, debe alejarse de ellos. La connotación es evidente: el buen salvaje no debe caer en tentaciones.

Secuencia 8: Desenlace (o el precio del pecado).

Ricardo intenta violar a Juanita, pero Silvestre lo impide. Pelean y cuando Silvestre cae derrotado, Ricardo le perdona la vida. El capitán regresa al barco para terminar de extraer el oro. Al sumergirse con el equipo de Andrés, Virginia corta el oxígeno. Silvestre y Juanita llegan y lo rescatan. Virginia apuñala a Ricardo, caen al agua y se ahogan, ante la mirada atónita de Juanita y Silvestre.

Personajes

Andrés. Viejo marinero, interpretado por Jorge Mondragón a los sesenta años. Escondió lingotes de oro que ahora busca recuperar. En términos de carga anglosajona y de moda en estos tiempos, es el *sugar daddy* de Virginia. Engañado y maltratado por su amante, como los otros miembros del triángulo pasional, es presa de la codicia.

Virginia. Teresa Velázquez pone su cuerpo y su mirada al servicio de Virginia, antigua prostituta, amante de Andrés. Lo mismo coquetea con Ricardo que con Silvestre, con quienes tiene relaciones implícita o explícitamente sexuales, dependiendo de la censura. Los primeros planos le otorgan al drama la dosis de sensualidad, pasión

o conducta pecaminosa, según la necesidad de la narración. Interpreta en bikini, casi a capela, dos canciones que refuerzan su imagen de seductora. García Riera señala: "Anotar que Velázquez es una cruel calculadora, que no renuncia a sus gestos sincopados de niña bien caprichosa ni a la índole sentimental y autocompasiva de quien es capaz de cantar *Nadie me quiere*, con tristeza insólita y en bikini".

Ricardo. Interpretado por Jorge Mistral, es la tercera pata de lo que García Riera describe como "drama de bajas pasiones". Es cómplice, rival y acosador de Virginia, aunque su apetito sexual se extiende a Juanita. Para que la película no atraiga solo a hombres, Ricardo aparece sin camisa y en pantalones cortos. Además, desarrolla una gestualidad de macho arrogante, al estilo Hollywoodense de Clark Gable, Humprey Bogard o Gary Cooper.

Silvestre y Juanita. Indígenas rebosantes de blanquitud, como lo prescribía la Guatemala artificiosa y el indigenismo de los años 40, en su afán de crear una "guatemalidad". Son buenos y no aceptan el pecado. Los cuerpos de estos falsos indígenas se ajustan a los cánones de belleza del Atlántico Norte.

Comentario: de la devoción al pecado y a la modernización del melodrama

Silvia Oroz, la investigadora del cine latinoamericano, afirma que, si la primera época del melodrama respetó y se identificó con los cánones sociales, más tarde el cine ayudó a modernizar la mentalidad imperante. Es una *modernización* derivada del arquetipo de "mujer transgresora":

La transgresora del melodrama no es necesariamente una prostituta, en el sentido de quien obtiene lucro a través de la "venta del cuerpo"; es transgresora la mujer que se relaciona con el "dinero noble" –aquel que no forma parte de la administración doméstica-; también lo es aquella que no representa la virtud, el altruismo, la renuncia, la abnegación, la generosidad. Estos tres modelos, la prostituta, la mujer que pelea con dinero no doméstico y la mujer que rechaza las "virtudes" aceptadas por la moral social, constituyen los tres prototipos de transgresoras femeninas (Oroz, 1995a: 9).

Carlos Monsivais puntualiza sobre el papel del cine como modernizador de mentalidades, incluido el mensaje de rebeldía y transgresión femenina (Citado por Maciel):

La alianza de ideologías tradicionales y tecnologías modernas resulta en un nuevo producto. En sus mensajes explícitos, ese cine podría representar la ortodoxia conservadora. Pero el código de las metáforas es diferente, en el "melodrama" se van filtrando sucesivas rebeliones: la sensualidad de las prostitutas, por ejemplo, se impone sobre cualquier prédica de contención, y la modernización del lenguaje y las costumbres utiliza el cine para imponerse en barrios y pequeñas ciudades, a pesar de la inmovilidad del mensaje. En ese sentido, el cine es parcial y restrictivamente, una norma casi siempre involuntaria de modernización de primer orden. (Maciel, 2017).

Estas menciones a la modernización cultural de la sociedad y al papel de la mujer transgresora, vienen al caso porque la aparición de Zeceña Diéguez como productor cinematográfico, implicó propuestas renovadoras, al grado que despertó reacciones políticas, al romper la monotonía y pasividad del orden conservador. En *Pecado*, el título mismo despertó el morbo, no digamos el afiche, que acentúa las curvas del cuerpo de Tere Velázquez.

No es la vileza de un aprovechado (como el ingeniero de *El Cristo Negro*) lo que condiciona el nudo dramático del relato sino la ambición y el dinero "que está más allá del ámbito doméstico", como dijera Oroz. Virginia, la transgresora, fue prostituta y busca riqueza a toda costa. Su vieja condición se rebela en un momento en que Ricardo la presiona para tener sexo:

- Yo no soy Andrés, conmigo no se juega, dice Ricardo, acostando a Virginia y besándola a la fuerza.
- Bésame, pero será como si besaras a una muerta.
- Vamos, vamos, creo que sabes hacerlo mejor...
- Eres el más fuerte. Puedes obligarme a todo, menos a sentir lo tú que quieres que yo sienta. Ya dejé esa profesión que me hacía ser complaciente con los hombres. Ahora quien me quiera tendrá que enamorarme, mimarme.

- Estarás de acuerdo conmigo en que sólo un tonto saldría al mar con los ojos vendados, sin saber a dónde va ni a qué va.
- Te juro que no te arrepentirías. No hay ningún peligro, es un viaje inocente. Además (coqueteando provocativamente) soy una muchacha que sabe agradecer los favores.
- No me lo has demostrado.
- Es que no me has hecho ningún servicio.
- No soy hombre que viva de esperanzas.
- Eso es lo malo. Lástima que no sepas esperar.
- Todo esto me divierte. ¿Por qué no eres más franca? A lo mejor me decidiría.
- Es muy sencillo... Echas a andar tu barquito y ya está. Yo te atendería muy bien, te serviría una taza de café, muy seguido para que no te cansaras. Me verías tomar el sol: tengo un bikini muy chiquitito.
- ¿Así?, pregunta Ricardo haciendo una seña con su pulgar y el índice casi unidos.
- Sí.
- Todo esto me interesa más que el café. Pero no es suficiente.
- Tantas cosas interesantes pueden suceder en un viaje tan bonito. ¿Es que no tienes imaginación?
- Palabras, puras palabras.
- ¿Tú crees? pregunta mirándolo a los ojos. Ricardo ríe; fade out o sea, desvanecimiento a negro.

Las escenas de provocación sexual son recurrentes y tanto Velázquez como Cervantes protagonizan desnudos, aunque muchos planos fueran censurados. Virginia seduce a Silvestre para que no hable del oro; se quita la parte superior del bikini y se cubre con una toalla (un primer plano demuestra todo el poder de flirteo que hizo famosa a la actriz).

En el *contra plano*¹¹, le arroja la toalla a Silvestre y exhibe su espalda desnuda. Él se acerca, ella le roza con el pie su pierna desnuda. El montaje hace que la imaginación del público vuele hacia horizontes conocidos. Quienes vieron las primeras exhibiciones, afirman que en la escena aparecían unos senos al desnudo, pero en la versión disponible por televisión satelital, este plano no aparece.

Si bien el desnudo de Virginia tiene sentido narrativo, el baño de Juanita en una cascada selvática no es más que un recurso de taquilla, una escena sin conexión con la historia, que incluye planos subacuáticos... El efecto del cuerpo en el agua persigue, sin conseguirlo demasiado, que se vea como algo artístico, no pornográfico. A no dudarlo, fue un poderoso atractivo destinado a superar los tabúes del desnudo femenino mediante la modernización del discurso cinematográfico y de las ideas dominantes (pero siempre con el freno en posición de "hasta aquí nada más").

La aparición de pueblos indígenas y de un pequeño relato paralelo parecieran una excusa para mostrar la diversidad cultural de Guatemala (aunque adulterada, edulcorada y ostensiblemente falsa) y favorecer otro nexo de identificación, al igual que la infinidad de paisajes en clave de postal turística. No se trata de población q'eqchi', sino de un desfile de trajes tradicionales escogidos por su colorido, no por su pertenencia o pertinencia étnica. Imagine a todos los pueblos del altiplano viviendo entre palmeras y guacamayas. Aquí, lo importante es el collage y no la búsqueda de la identidad múltiple de la nación guatemalteca. Según los créditos, estos extras son del "conjunto indio de Isaías Ordóñez", de evidente raigambre ladina y procedencia urbana.

Para completar esta ilustrativa muestra del imaginario ladino acerca del «otro», la conocida cantante Elenita Santos, de República Dominicana, interpreta *Maybá*, famoso bolero de Diógenes Silva y José Paxot ("canción indígena", dice la propaganda), mientras teje canastos con otra indígena de piel blanca. Para ambientarlo en Guatemala, los sonidos de las orquestas caribeñas que generalmente interpretaban la melodía son cambiados por una marimba, eso sí, sin que desaparezcan los tambores que le dan un reconocible ritmo afroamericano.

11 Encuadre opuesto al anterior, sobre el eje de la acción, la mirada o la interacción entre los personajes. (arteNativas).

En el momento en que Ricardo es mordido en la selva por un reptil, en las afueras de un rancho en una de las planicies del lago de Izabal, Silvestre y su papá llegan a pedir la mano de Juanita al padre de este. Los tres hombres lucen pañuelos amarrados al cuello y camisas "típicas" solo que, en el caso del joven, una versión de pasarela: abierta en el frente para lucir el cuerpo musculoso del joven y en la cintura un gran puñal de cazador. El padre de la muchacha no acepta que se casen de inmediato, pero si invita al posible consuegro para ir a tomar un trago, como buenos amigos que son, lo que induce a pensar en el viejo estereotipo del indígena borracho. Juanita y Silvestre encuentran moribundo a Ricardo: "-Me lo llevo pa' tu casa, tu tata sabe cómo curar estas cosas", dice Silvestre. En el rancho, adornado con un cuadro del Cristo de Esquipulas, los papás de ambos vendan la pierna de Ricardo, que está acostado en la cama cubierta por un «poncho» de Momostenango, algo inusual en el trópico guatemalteco por su confección adecuada para los meses fríos del altiplano. Un candelabro de hojalata de Totonicapán recién comprada sostiene una candela que "ilumina" el aposento. Cuando Ricardo se recupera, van a buscar a Silvestre y se topan con un baile. Una marimba simple interpreta un son y una fila de supuestos sololatecos brinca frente a una fila de muchachas. A los «forasteros» no les interesa el baile y siguen su camino, pero la «estampa típica» ya fue presentada. Una vez más, los pueblos originarios guatemaltecos sirven como decoración, pues a ello se reduce su participación en esta escena.

Los indígenas que tienen algún papel en la cinta, son blancos ataviados con prendas indígenas, algo que no era raro en la Guatemala de aquella época en que el «disfrazarse» de indígena era un deporte nacional (desgraciadamente aún lo es). Se vivía en una descarada doble moral, porque mientras la sociedad se ufana de su pasado indígena y de sus "expresiones folklóricas auténticas", se despreciaba y explotaba al indígena vivo sin ningún escrúpulo por medio del sistema lati-minifundista. Este hacía que la familia indígena, por los magros ingresos de su «finca subfamiliar» (tecnicismo para definir el minifundio, que suena como subversivo) ubicada en las tierras altas del país, se vieran obligados a ofrecer su fuerza de trabajo temporal en los latifundios, generalmente situados en la boca costa o en la costa sur o bien en otras latitudes donde se producían (y se producen) bienes para la exportación.

El imaginario ladino sobre el indígena de esta época era, pues frecuente, tanto en los grandes escenarios (por los conjuntos de danza “folklórica”, en especial por el Ballet Moderno y Folklórico, que le daba peso oficial a la visión estereotipada de los bailes y los trajes tradicionales), sino también en espacios más reducidos, como los «actos cívicos» en los centros educativos; o en expresiones privadas como lo era (y lo sigue siendo) el vestir de «inditos» a los niños de la familia para el día de la Virgen de Guadalupe, con foto instantánea incluida (por supuesto, si la tradición en este caso es pública, la decisión de vestir de tal manera a los niños es una decisión tomada por cada familia). Esta visión no era casual. Se debía a la imposición de las ideas del indigenismo que, si bien buscaba valorizar la historia y las tradiciones de los pueblos indígenas, lo hacía para imaginar una patria mestiza en donde todas las historias y todas las culturas se fundieran en una sola. Cada pueblo aportaría lo suyo a esta nueva ciudadanía, en donde todos tendrían igualdad de derechos y obligaciones. Esto se logró en algunos países (el indigenismo fue una corriente ideológica oficial en prácticamente toda América Latina) y se alcanzó bajo un manto civilizatorio la desaparición o casi, de los pueblos indígenas. En Guatemala el mecanismo no funcionó porque se oponía a la explotación de la fuerza de trabajo indígena temporal en las grandes fincas de café, caña, algodón, azúcar o el monocultivo de exportación de moda. Pero se intentó imponer desde iniciativas oficiales como el Seminario de Integración Social o el Instituto Indigenista Nacional, encargados de la creación del discurso oficial; y luego por la labor persuasiva de los intelectuales. En esa dirección, la cultura de masas jugaría un papel de divulgación de primer orden. Oficialmente, pues, ya no había una “república de españoles” y una “república de indios” como en los tiempos coloniales, o un sector “civilizado” y uno atrasado para el que “aún no había alumbrado la civilización”, como en el tiempo de los liberales; había una sola Guatemala y el guatemalteco sería solo uno. De ahí que todavía se escucha la frase hueca de: “Aquí no hay indígenas ni ladinos, sino solo guatemaltecos”.

De tal forma que Manuel Zeceña no solo moderniza las ideas sobre la decencia (o indecencia, según el canon impuesto) femenina y la adscripción obligada de la mujer al trabajo doméstico, sino también apoya la homogeneización cultural, brindando un fuerte respaldo al discurso indigenista. Pero también refrenda el racismo social difuso de la sociedad, haciendo gala de prejuicios que desvalorizan a los pueblos

originarios. En varios momentos se visualiza la concepción del «buen salvaje»: el «indio» es pasivo, inocente, crédulo, vive feliz con los otros seres silvestres; frente al blanco emprendedor, sagaz, inteligente, urbano, cosmopolita, aunque sea mañoso, marrullero y mafioso. Los pueblos indígenas representan la virtud, la bondad, la naturaleza incontaminada, mientras el blanco la lujuria, la ambición, la deshonestidad, la corrupción. En el filme, la herbolaria no es etnomedicina sino una muestra de “la cercanía del indígena con la naturaleza”. Virginia llega al cuarto del rancho donde se recupera Ricardo de la mordedura de la víbora y le pregunta por su estado. Ricardo contesta: “Menos mal estos indios se las saben todas: con unas hierbas me quitaron el dolor”. Pero hay prejuicios expresados con menos suavidad. Virginia se ha entregado a Silvestre y Ricardo lo sospecha. El marinero regresa al yate, entra al camarote y Virginia le recibe:

- Ah, eres tú...
- Estabas esperando a Silvestre, ¿verdad? –Virginia no le contesta y Ricardo continúa: -De modo que te enredaste con él, ¿no?
- ¿Te lo dijo él?
- No, pero me lo supongo.
- Pues supones mal. Iba a denunciarlo pues le prometí que sería suya en cuanto sacara el oro.
- Ja. En cuanto a promesas eres muy generosa. Pero da la casualidad de que yo no soy indio. (Subrayado propio)
-

Podría ser una frase inopinada, casual, inocente, pero no en Guatemala, donde la identificación con el otro –«el indio»– es considerado estigmatizador. “No seas indio”, “sos puro indio”, “qué indiada” y una larga lista de etcéteras son frases cotidianas de un racismo que se resiste a la derrota, aún en la Guatemala de hoy. El filme “Pecado” tiene varias motivaciones; y entre ellas, varios pecados.



Vida, obra y milagros del Hermano Pedro

Ilustración 121. Los hermanos Muñoz Robledo en el rodaje de una de sus películas. Archivo Cinemateca Universitaria "Enrique Torres".

Director:	Herminio Muñoz Robledo.
Año:	1962.
País:	Guatemala.
Producción:	Tacaná Films (Herminio, Haroldo y Arnaldo Muñoz Robledo).
Guión/Argumentos:	Haroldo Muñoz Robledo.
Fotografía:	Herminio Muñoz Robledo y Gonzalo López Arriola.
Música:	Hermanos Muñoz Robledo. Grabación de diálogos: Isaías Álvarez Marroquín y Mauricio Morales.
Duración:	
Intérpretes:	Haroldo Augusto Muñoz Robledo, Balvino Ortiz Molina, Reginaldo Valenzuela, Arturo Orellana, Nicolás Hernández, Eulalio López Figueroa, Everardo Velázquez, Carlos Quintanilla Meza, Jaime Kirste de Paz, Ramiro Velázquez, Mauricio Morales, Mario Boror López, Osmundo Mirón, Oscar Hernández, Marina Avendaño Hurtarte, Domingo Vásquez, Marta Judith Jiménez, Annelisse Kirste de Paz, Mirtala Muñoz Robledo, Olga Barillas, Ester Corzo Marroquín, Arnaldo Muñoz Robledo, José Francisco Santizo Muñoz.
Rodaje:	Noviembre y diciembre de 1962.
Locaciones:	Antigua Guatemala.

Contexto de producción

En las décadas de 1960 y 1970, Herminio, Haroldo y Arnaldo Muñoz Robledo desplegaron una modesta pero importante actividad cinematográfica, tanto en el ámbito oficial (Secretaría de Relaciones Públicas de la Presidencia) como privado, mediante dos compañías cinematográficas: Tacaná Films y Cine Producciones Muñoz. Sus filmes son los menos visibles entre el desconocido cine guatemalteco, a pesar de que hicieron sus propuestas con equipo y elenco totalmente guatemalteco, desestimando las coproducciones. En un país sin trayectoria en la industria del cine, por lo general su trabajo se quedó en un nivel artesanal, pero ellos siempre reivindicaron con orgullo que su cine era “cien por ciento guatemalteco”.

En un escrito a máquina de Herminio Muñoz Robledo a finales de la década de 1980, se describe la forma en que los tres hermanos llegaron al cine:

Del 1952 a 1958, los hermanos Muñoz Robledo estudiaron el curso de Cinematografía Técnico Práctica del Instituto de Ciencias y Artes Cinematográficas, de Hollywood, California, E.U.A. El domingo 17 de abril de 1960 fundan el *Club Filmico Guatemalteco*, para producir películas y agenciarse de fondos, presentaron veladas lírico literarias en salas de cine de la capital; habiendo tenido el honor, en compañía de 60 guatemaltecos más, de estrenar la sala del Cine Tropical, un 6 de octubre de 1960.

En 1961, el *Club Filmico Guatemalteco* se transforma en una pequeña productora bajo el nombre de “Tacaná Films S. C.”. Sus fundadores, de acuerdo a las posibilidades y circunstancias de la época, compraron un equipo de 16 mm, y con entusiasmo comenzaron a organizar el elenco artístico y técnico de “La vida y Obra del Hermano Pedro”, su primera película, filmada en Antigua Guatemala entre noviembre y diciembre de 1962. Se estrenó y exhibió en el Cine Capitol, los días 24, 25 y 26 de julio de 1963. (Muñoz, 1990).

Si bien la información dada por ellos indica que la productora del largometraje sobre el Hermano Pedro fue Tacaná Films, los créditos señalan a *Cine Producciones Muñoz*. Su trabajo de largometrajes siguió en 1965 con *Dios existe*, sobre un cantante de Tacaná, San Marcos, la tierra de los cineastas. La película es un *biopic* o película biográfica de Gregorio Monzón Domínguez, quien había participado en la película sobre el Hermano Pedro. En 1974 producen *La princesa Ixquic*, protagonizada por Norma Aguilar y basada en una historia del *Popol Vuh*.

Pero no solo realizaron largometrajes de ficción. En 1969 hicieron *Guatemala de ayer y hoy*, documental que ganó el primer lugar del certamen de periodismo de la Asociación de Periodismo de Guatemala (APG), en la rama de reportaje turístico. En 1972 produjeron otro sobre sitios arqueológicos, de acuerdo a la división tradicional en Preclásico, Clásico y Posclásico, donde los sitios de La Democracia, Kaminaljuyu, Tikal, Zaculeu, Iximché, Gumarcaj y otros se muestran sin mayor rigor. Sin embargo, un valor indiscutible del filme reside en que expone las precarias condiciones de los sitios a inicios de los años 70; un documento valioso para la conservación y restauración del patrimonio arqueológico del país. Herminio y Haroldo participaron en filmes de propaganda gubernamental; conocemos uno en el que intervinieron como laboratorista y editor, respectivamente. Se trata del filme sobre la inauguración de la carretera hacia Petén, durante el gobierno de Julio César Méndez Montenegro (1966-1970). Según el discurso de la película, el departamento más grande del país por fin se incorporaba al resto del territorio, como un paso gigantesco hacia el futuro.

Herminio nació en 1930 y lideraba las iniciativas cinematográficas de sus hermanos, demás familia y amigos. Trabajó en el Departamento de Cine, Radio y Televisión de la Secretaría de Relaciones Públicas de la Presidencia de Guatemala, de 1966 hasta 1989, a cargo del laboratorio. Su producción abarca más de 40 años, iniciando en soporte filmico de 16 mm hasta grabaciones en VHS (Muñoz, 2003).

Vida, obra y milagros del Hermano Pedro de Betancourt se filmó en La Antigua Guatemala, entre cafetales y una arquitectura que no corresponde al contexto histórico y urbanístico de Santiago de Guatemala, en el valle de Panchoy, donde vivió el personaje. Era la capital del Reino de Guatemala (que comprendía desde Chiapas hasta Costa Rica), que experimentó cambios por constantes terremotos, siendo los más significativos el *Terremoto de San Miguel* en 1717 y el de *Santa Marta* en 1773 (este último que obligó a trasladar la capital al valle de La Ermita o valle de Las Vacas, con el nombre de Nueva Guatemala de la Asunción o sea la actual capital de la República). Al repoblarse la ciudad comenzó a denominarse Antigua Guatemala y después La Antigua Guatemala. La economía también alteró la fisonomía urbana, ya que los predios vacíos, eclesiásticos y privados, que había dejado el terremoto de *Santa Marta*, fueron utilizados desde el siglo XIX para el cultivo y el secado del café que se cultivaba en los contornos de la ciudad. Esta alteración del espacio histórico en que se desarrolla la narración pasa inadvertida porque el argumento está orientado a compartir la fe en el fraile santificado y no a la indagación especializada de los profesionales de la historia. Por otra parte, el actual culto al Santo Hermano Pedro se venera en La Antigua Guatemala, ciudad ícono nacional y Patrimonio Cultural de la Humanidad, por lo que la identificación de los públicos contemporáneos es con la ciudad que conocen y no con la que conoció el hermano santificado. A ello habría que sumar la endémica impotencia de los cines tercermundistas ante la tarea de

utilizar sets contruidos para recrear espacios que ya no existen y, por tanto, verse constreñidos a utilizar la escenografía que esté a la mano. Así, La Antigua Guatemala seguiría siendo utilizada en posteriores películas como una ciudad colonial (y aún de la época republicana), no importando el período histórico de que se trate. Aquí conviene recordar las palabras de Román Gubern: “el cine produce la condensación entre el conocimiento y el reflejo sensorial y sensitivo necesario para la mayor proximidad con las representaciones sociales” (Radetich, 2008). Y si, el Santo Hermano Pedro y La Antigua Guatemala, viven en las representaciones y los imaginarios de los guatemaltecos, en realidad no importa cómo fueron, sino cómo se los ve.

Muchos de los intérpretes y del equipo técnico son personas allegadas a los hermanos, que también los acompañarán en los dos otros largometrajes. La sencillez de la puesta en escena solo refleja el enorme esfuerzo de estos entusiastas guatemaltecos que, con escasos recursos, lograron movilizar actores y técnicos, conseguir locaciones, elegir vestuario y un poco de atrezzo, rodar aún en condiciones adversas y luego editar la película.

La cinta se estrenó en el cine Capitol y luego paso al antiguo cine Popular el 27 de agosto; más adelante fue proyectada en el circuito Ciani (Mazatenango, Coatepeque, Quetzaltenango, etc.). Herminio Muñoz Robledo narró en una entrevista concedida al autor de este trabajo, que llevaron la película a municipios en donde no había salas de cine; lo hacían transportándose en una motocicleta con equipo y los rollos de la cinta, todo en búsqueda de recuperar la inversión realizada; de esa manera llegó a diferentes puntos de la geografía del país entre marzo y abril de 1964 (Muñoz, 1990). En 1991 fue el filme reestrenado en las nuevas salas del cine Capitol y en el cine Magic Place 4, durante varios días. (Muñoz, 2003).

Respecto a la película, Herminio Muñoz Robledo rememoró:

Esta película fue protagonizada por el poeta y escritor del argumento de dicha película, Haroldo Augusto Muñoz Robledo, secundado por Jaime Kirste de Paz, (como Fray Rodrigo de la Cruz), Miguel Guevara Franco (como Fray Payo Enríquez de Rivera), Marina Avendaño (como doña Elvira de Lagásti), Oscar Castillo, (como el Capitán General Martín Carlos de Mencos), Annelisse Kirste de Paz (como doña Elena), Carlos Contreras G., (como el Padre Juan de la Cruz) Rodolfo Mata, (como Alonso Zapata) Domingo Vásquez, (como el Alférez Real) Antonio Rivas, (como el hacendado), Gregorio Monzón D., (como el anciano) José Luis Monterroso, (como escribano público) Vidalia Ascencio, (La Negra enferma) y otros más que escapan a mi memoria (Muñoz, 1986).

Sinopsis argumental

Originario de las islas Canarias, Pedro viaja a Guatemala y se instala en Santiago de Guatemala, capital del Reino de Guatemala durante la colonia. Realiza diversos trabajos, antes de dedicarse por completo a servir al prójimo: enseña el catecismo mujeres y niños, construye un hospital, una escuela y un convento para monjas. El gobernador de la Capitanía General, Rodrigo de Arias, tiene un romance con una señora casada, Elvira Lagasti; en una ocasión, encontrándose reunidos los amantes, Elvira fallece, pero es vuelta a la vida por Pedro. El gobernador se arrepiente de sus pecados y se convierte en fray Rodrigo de la Cruz. Se suceden los milagros de Pedro tales como la multiplicación de los panes (ante el desconcierto del panadero) y la sanación de enfermos. Muere Pedro rodeado de frailes y en la paz de Dios.

Segmentación

Secuencia 1: Pedro llega a Santiago de Guatemala.

Luego de unos créditos basados en el precario recurso de correr las páginas de un libro, con movimientos verticales de la cámara sobre su eje, aparecen imágenes de la geografía guatemalteca: Río Dulce, océano Pacífico, riscos de Momostenango, lago de Atitlán, cocoteros y cepas de banano, acompañadas de música en marimba. En un contrapicado, tres individuos conversan en lo que se supone es una embarcación (que solo se intuye por la inserción de una toma anterior del bauprés de una nave). Uno de ellos es Pedro; están llegando a Omoa y Pedro pregunta a un tripulante qué distancia hay hasta la capital del reino y le responden que cien leguas, un viaje rudo; pero si se une a grupos de comerciantes, se le hará más fácil el viaje. Llega Pedro a Santiago de Guatemala y visita sitios icónicos de la ciudad que, como ya se anotó, es la ciudad de La Antigua Guatemala de 1962.

Secuencia 2: el descubrimiento de la vocación.

Pedro pide hablar con el padre Manuel Lobo. Le explica que quiere ser sacerdote. En un flashback, cuenta que de niño era tullido, pero sus oraciones lo sanaron. Lobo le hace ver que el estudio para sacerdote es caro y no lo puede ofrecer ayuda. Entonces Pedro expresa su decisión de trabajar para costearlo y Lobo lo recomienda en la fábrica de paños del Alférez Real Pedro de Armengol; la hija de este se enamora de Pedro. Inicialmente, el padre se opone y Pedro le aclara que su propósito es ser sacerdote. Armengol comprende su decisión, ante la congoja de la hija enamorada.

Secuencia 3: Pedro carga una cruz por las calles.

Llega a la capital del reino el nuevo Gobernador, Rodrigo de Arias, quien es recibido con toda pompa. En tanto, Pedro ha abandonado sus estudios de sacerdocio y va por las calles de Santiago vestido de fraile y cargando una cruz: ya es el Hermano Pedro. Enseña el catecismo a los niños en una escuela gratuita. Pide al presidente de la Real Audiencia, Carlos Martín de Mencos autorización para crear un hospital de convalecientes, la cual le es concedida. A base de donaciones y limosnas, compra un terreno para construir el hospital que se llamará Belén.



Ilustración 122. El Hermano Pedro con su cruz a cuestras, entre cafetales. Archivo Cinemateca Universitaria "Enrique Torres".

Secuencia 4: los milagros comienzan.

Rodrigo de Arias y Elvira de Lagasti, esposa del capitán, son amantes. Aprovechando un viaje de su esposo a contener una sublevación de indios en unas minas, Elvira se reúne con Rodrigo, pero en el encuentro ella fallece. Rodrigo encuentra en la calle al Hermano Pedro quien va con su campanilla con su pregón legendario: “Acordaos hermanos que un alma tenemos y si la perdemos, no la recobramos”; el hermano ora y resucita a Elvira, a quien ayuda para que regrese a su casa. Arrepentido, Rodrigo pide al Hermano Pedro lo acepte en su compañía, pero este le dice que se tome un tiempo para reflexionar. Pedro sigue recibiendo donaciones de fruta y ropa que distribuye entre los pobres. Llega con un panadero que siempre ha colaborado con él y llena sus árganas con pan; “Dios multiplicará vuestras ganancias”, dice y se va; los canastos de pan, que han quedado disminuidos por la donación, vuelven a llenarse milagrosamente del alimento. Pedro encuentra a unos niños abandonados y les da de comer; su padre lleva varios días sin aparecer y su madre se encuentra enferma; el Hermano Pedro ora por ella y al marcharse, la enferma recupera la salud. Rodrigo llega al hospital del Hermano Pedro y ratifica que desea dedicarse a servir a Dios; el hermano lo bautiza como Fray Rodrigo de la Cruz y le pide que lo acompañe en sus recorridos.

Secuencia 5:

Un hacendado y dueño de minas despide a un indígena que tiene una deuda (los indígenas visten camisa y pantalones blancos impolutos y hablan el “cantadito” con que los ladinos guatemaltecos se mofan de ellos, algo común en las películas guatemaltecas, nacionales o coproducciones), amenazándolo con quitarle sus tierras si no paga. Más tarde, el indígena se pone la soga al cuello dispuesto a ahorcarse, cuando llega el Hermano Pedro; lo detiene y le da una joya para que la empeñe y que trabaje para que le pueda devolver el dinero obtenido del empeño y así invertirlo en obras para los pobres. En la catedral de Ciudad Vieja, el padre Ignacio pide al Hermano Pedro que ore por él, pues va a decir misa a La Merced, en Santiago; cuando llega a esta, encuentra al hermano hincado ante el altar; pregunta al sacristán cuánto hace que el Hermano Pedro está ahí, a lo que se le indica que lleva dos horas: - ¡Imposible! -, exclama, -Hace quince minutos lo dejé en Ciudad Vieja: se representa aquí el milagro de la bilocación, o la capacidad mística de estar en dos lugares al mismo tiempo. Otros milagros ocurren con sendos clérigos que se encuentran con quebrantos de salud; el hermano les da unas rosquillas y con ese alimento encuentran la cura.

Secuencia 6: el Hermano Pedro en su lecho de muerte.

El Hermano Pedro yace postrado y dicta su testamento. Llegan varios religiosos y les dirige sus últimas palabras; deja su bastón y sus árganas a Fray Rodrigo de la Cruz, con lo que se sobreentiende que lo ha nombrado su sucesor. Mencionando el nombre de Jesús, María y José, fallece. En una misa de cuerpo presente, el pueblo de Santiago y las autoridades se despiden del hermano. Una voz en *off* cierra la película con imágenes del convento de Belén y unas monjas de la orden, en La Antigua Guatemala.

Personajes

El Hermano Pedro. En esta película se puede decir sin mucha duda que los personajes son el Hermano Pedro y los demás. De hecho, en muy contadas ocasiones un Fray Rodrigo de la Cruz, un Capitán General o un minero aparecen en escenas distintas. Por ello, la carga dramática recae en la interpretación de Haroldo Muñoz Robledo, quien además escribió el guión con el propósito de apelar a la devoción por el ahora santo. Las palabras del fraile en los últimos instantes de su vida, en donde deja sentado que desea ser enterrado en el templo de San Francisco y señala con exactitud la capilla, es un puente hacia el presente dirigido a sus actuales devotos.

Los españoles. Los españoles en la película son frailes, funcionarios reales, artesanos proveedores o propietarios de medios de producción (mineros o dueños de fábricas). Los tres primeros grupos son vistos benevolentemente, mientras el cuarto se presenta como explotador de indígenas y mestizos. En ningún momento se les mira como extranjeros o «los otros», lo que tiende a normalizar las relaciones coloniales impuestas por los peninsulares.

Las mujeres. Obedientes y sometidas al patriarcalismo institucional. Armengol decide si su hija está preparada para tener novio o para casarse, mientras su esposa acepta las decisiones del patriarca. En el adulterio cometido por Rodrigo y Elvira, ella es castigada con la muerte (aunque después redimida por el Hermano Pedro), mientras Rodrigo no recibe castigo sino su propio arrepentimiento.

Los indígenas. Los indígenas son presentados como la mano de obra explotada. Fuentes y Guzmán, quien era un niño cuando Pedro de Betancourt vino a Guatemala,

reprocha que, para finales del siglo XVII, el trato que sufrían los indígenas, “porque hoy contra ellos se ha extendido el maltratamiento de estos pobres, a todo el extremo de la osadía, y libertad de la gente ordinaria...” (Fuentes y Guzmán, 2012: 325). En el caso de Juan Manuel Juracán, según la narración, se rebela a ser tratado como esclavo, pero esa desobediencia es castigada con el despido, el embargo de su tierra y el compromiso de pagar las deudas con el dueño de la mina (en realidad, en el Reino de Guatemala, había minas como se verá más adelante, pero pocas, a diferencia de México y Perú, y la principal explotación de los indígenas era su trabajo forzado en labores agrícolas). La vestimenta de Juracán, de un blanco inmaculado y el remedo de su habla, vuelven a reflejar el estereotipo del indígena desigual, pero puro de corazón.

La población afroamericana. Aunque la población negra en la colonia fue un estrato social que comenzó esclavizada y luego, sin perder esa condición, se convirtieron en trabajadores de confianza; también habían negros pobres en la ciudad, especialmente en el barrio de Candelaria, como lo señala Fuentes y Guzmán (Fuentes y Guzmán, 2012: 256). Generalmente son invisibilizados en el cine guatemalteco, así que la aparición de una mujer negra en la película es algo que merece la pena señalar. Se trata de una mujer empobrecida y enferma a quién el Hermano Pedro carga en hombros para llevarla al hospital. Se trataría de una mujer de la plebe urbana a la que se refiere Severo Martínez Peláez y que estaría compuesta por mestizos, mulatos, zambos, negros libres y los llamados “pardos”; la plebe era la masa pobre de la ciudad”, anota Martínez Peláez (Martínez, 2001: 228).

Comentario

Género o subgénero (no es este el lugar para discutir el tema), el cine religioso volvió con *Vida, obra y milagros del Hermano Pedro de Betancourt* y volverá a las producciones guatemaltecas, como es reiterativo también en otros cines de la región. Pablo Paranaguá, dice que en el cine religioso, la intervención providencial y lo sobrenatural son elementos dramáticos utilizados en la época silente, pero que también darán un sello especial al melodrama latinoamericano (Paranaguá, 2003: 44). La película fue filmada a finales de 1962, año en que el país había sido sacudido por las manifestaciones más importantes contra los gobiernos anticomunistas que habían terminado con la década revolucionaria, por lo que la apelación a una

figura respetada y querida como la del Hermano Pedro, planteada en términos melodramáticos, resultaba ser desmovilizadora y apaciguadora, aun cuando esa no fuera en absoluto la intención de sus realizadores. La obra es representativa de los imaginarios y creencias de los sectores populares de la época y al no contar con patrocinio ni gubernamental ni privado, no puede achacársele una expresión tendenciosa destinada a fortalecer ideas antidemocráticas, como sí lo eran las de la alta jerarquía católica. Si la explicación providencial de la historia está incluso presente en los más conspicuos círculos académicos actuales, entonces, “la historia ya absolvió” a los hermanos Muñoz Robledo.

Más allá de las consideraciones sobre el filme como reflejo de una ideología y atendiendo más a los aspectos de la técnica y estética cinematográfica, *Vida, obra y milagros del Hermano Pedro de Betancourt* recuerda mucho el análisis de la película muda *Tepeyac* (México, 1917) que hace el mismo Paranaguá:

Tepeyac carece de cualquier sofisticación en la puesta en escena o la narración: ...la cámara deja su inmovilidad solamente para alguna tímida panorámica, los encuadres están desprovistos de mayor variedad, apenas se puede hablar de montaje, la gesticulación es elemental (Paranaguá, 2003: 45).

Descuidos en la investigación histórica que pueden ser criticados por los especialistas del historiar no impiden que esta película (como las otras dos de los hermanos Muñoz Robledo) sean apreciadas como esfuerzos de hacer cine en un país que carecía (y sigue careciendo), de estudios cinematográficos, así como de escuelas de cine, músicos, dirección de actores, etc. (todo esto se va subsanando). Provenientes de núcleos de trabajadores, la familia extensa de los Muñoz Robledo estaba alejada del capital que, por otra parte, nunca se interesó por invertir en el cine, salvedad hecha de Salvador Abularach, como se vio. Los descendientes de los hermanos Muñoz Robledo son ahora los herederos de este invaluable legado y la Cinemateca Universitaria “Enrique Torres” es su depositaria.



PALOMA HERIDA

Ilustración 123. Cartel de *Paloma herida*. IMDB, entrada *Paloma herida*.

Año:	Se inició a rodar en diciembre de 1962.
Director:	Emilio “El indio” Fernández.
Productor:	Manuel Zeceña Diéguez.
Compañía productora:	Panamerican Films.
País coproductor:	México.
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Juan Rulfo sobre argumento de Emilio “el indio” Fernández.
Fotografía:	Raúl Martínez Solares. Operador: León Sánchez.
Sonido:	Música: Antonio Díaz Conde. Orquesta Sinfónica de Guatemala, dirigida por Manuel Gómez. Canciones: Cuco Sánchez, Chucho González y anónimo. Guitarra: Antonio Briebiesca.
Otros miembros:	Edición: Juan José Marino. Escenografía: Ramón Rodríguez Granada.
Intérpretes:	Patricia Conde (Paloma), Emilio “el indio” Fernández (Danilo Zeta), Andrés Soler (juez), Noé Murayama (Melesio), Georgia Quental (Carioca), Columba Domínguez (Amalia), Raúl Ferrer (Esteban), Cuco Sánchez (indígena), Alberto Martínez (don Fidencio), María Teresa Martínez, Agustín Fernández (esbirro), José Luis Ortega (esbirro).
Referencias:	<i>Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera, tomo II, 2ª. Edición, pp. 243-244; <i>Base de datos de la Filmoteca de la UNAM</i> ; <i>Cartelera cinematográfica</i> , Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amado; <i>CD cien años de cine mexicano</i> ; www.imdb.com ; <i>Ficha de filmes nacionales</i> , Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.
Información adicional:	Rodada en Puerto de San José, Escuintla y San Antonio Palopó, Sololá, Guatemala.

En la promoción de la película, los indígenas son *invisibilizados* (a pesar de que sobre ellos y su territorio recae el tema de la cinta), pues lo que se buscaba para alcanzar el éxito en la taquilla, era fama de “macho” de El Indio Fernández y sus escenas de violencia: el afiche promocional lo demuestra pues hasta el lago de Atitlán es cubierto por una fotografía de Fernández y uno de sus secuaces en la película. Incluso tienen cabida en él, además de la efigie de El Indio, una riña entre dos pistoleros y, a la orilla del apenas visible lago, el cuerpo escultural de una mujer postrada. Machismo, sexo, violencia, eran pues, las cartas de presentación de Paloma herida. Pero la película es otra más que eso.

Contexto de producción

En su segunda película filmada en Guatemala, Zeceña Diéguez se lanza a una aventura arriesgada: llamar la atención sobre la explotación a que eran sometidos los pueblos indígenas guatemaltecos en un país en que la oligarquía se valía del Estado para mantener una combinación de trabajo servil con la “racionalidad” del capitalismo, con la complicidad de un ejército que no paraba en reprimir. La persistencia del latifundismo era vital para mantener la producción agroexportadora; para ello se valía de la violencia tanto física como simbólica, en donde los indígenas eran iguales ante la letra muerta de la ley, pero desiguales en la vida cotidiana. Zeceña Diéguez contrata entonces a un escritor consagrado como Juan Rulfo y a Emilio “El Indio” Fernández para escribir la historia y a este último para que dirija y actúe en la película. En sus películas de la Época de Oro del cine mexicano, Fernández ya había tocado el tema indígena bajo la corriente imperante en los círculos académicos, intelectuales y artísticos mexicanos: el indigenismo. Al llegar “El Indio” en esta primera ocasión a Guatemala (vendría para otra película más) ya había pasado su época de gloria y fama, pero traía la experiencia que le daban décadas en el medio cinematográfico al más alto nivel internacional. Ese bagaje no le sería suficiente para hacer una película digna del antiguo renombre del realizador, pero sí que causaría impacto en las oligarquías latinoamericanas, pues fue prohibida en Guatemala y en otros países.

Emilio Fernández fue una figura controversial. Ciuk anota que era difícil discernir entre sus datos biográficos y el mito de lo verdadero. Esta autora, en su *Diccionario de directores del cine mexicano*, incluye una entrevista realizada en el programa *Los que hicieron nuestro cine* con “El Indio”, en la que este se sincera sobre sus inicios en el cine y que además denota su carácter violento:

Entonces yo dije, “si el cine es esto” ...porque yo había visto en proyección, allá en Estados Unidos, el trabajo de edición que estaba haciendo Eisenstein con su película (se refiere a la película inconclusa *Qué Viva México* del realizador soviético) y me dije “esto es mi México”, pero como allá me agarraron y me encarcelaron por tener armas para venirme a la Revolución o a Nicaragua con Sandino. Fue Adolfo de la Huerta el que me fue a sacar y me dijo: “Mira Indio, estás en la meca del cine, el cine es el medio más rico que tiene para expresarse el hombre, tú aprende cine y regresa a México y realiza cine mexicano, con el cine puedes tener más fuerza que con un 30-30, con un máuser, con un cañón o con un avión”. Entonces yo escogí al director que más admiraba, que yo pagaba a los extras para que me vendieran su boleto para irlos a ver trabajar, era John Ford, que llegó a ser mi compadre y fuimos muy buenos amigos. (Ciuk, 2009a: 288).

Efectivamente, luego de una difícil niñez, en 1919 se enroló en el ejército y en 1920 ingresó al Colegio Militar del que lo expulsan tres años después. Se marchó a Estados Unidos a trabajar de barrendero, carpintero, cargador y otras labores, antes de emplearse en Hollywood como extra y bailarín, de 1925 a 1931. Aprendió cine con otro mexicano que también llegaría a ser realizador, Chano Urueta, utilizando una cámara prestada durante los fines de semana. En 1931 regresó a México decidido a convertirse en realizador. Sus inicios en el cine mexicano también fueron de extra y bailarín, aunque pronto llegó a ser argumentista. Con la película de Carlos Navarro, *Janitzio*, 1934, se aproxima al cine indigenista al que luego llegará por cuenta propia con *María Candelaria*, 1943, y *Maclovía*, 1948. Ciuk señala que a partir de su tercera película reunió un equipo extraordinario integrado por Gabriel Figueroa en la fotografía, Mauricio Magdaleno como escritor y los actores Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez y Roberto Cañedo, con los que realiza seis películas de fuerza dramática y plástica que triunfan en Estados Unidos y Europa. Su obra en general se asocia a la vida rural, aunque también refleja en su obra la vida de los barrios citadinos, con *Danzón*, 1948 y *Víctimas del Pecado*, 1950. Su decadencia como realizador llega paralela a la del cine mexicano en general, aunque sigue actuando hasta casi su muerte, en 1986 (Ciuk, 2009a: 287–288). Con las credenciales bastante deterioradas vino a Guatemala en 1962 y en 1975.

La participación del Indio Fernández en *Paloma herida* fue decisiva, no cabe duda. Más difícil es determinar cuánto lo fue la de Juan Rulfo, creador del argumento. En una entrevista con Juan Solís, Jorge Ayala Blanco –crítico, docente de lenguaje cinematográfico e historiador de cine–, recuerda lo que Rulfo dijo de su participación en algunas películas:



Ilustración 124. Juan Rulfo y Emilio Fernández. (Zúñiga, 1999: 15).

Les echaba pestes a todas. Las detestaba, empezando por *Talpa* y *acabando por Paloma herida*, de El Indio Fernández, un trabajo fallido y delirante que le gustaba. Rulfo contó que en esta fue taquígrafo de El Indio, entre copa y copa. La película es genial y la más rulfiana de todas. Filmada en Guatemala, es puramente plástica.

El hecho de que sea “la más *rulfiana* de todas” anuncia que, más allá de una historia de bandoleros y prostitutas, contiene un discurso de connotaciones humanas y sociales. El blog ENFILME (Cine todo el tiempo), alude a la actividad de Rulfo en el cine: “La relación de Rulfo con el cine puede rastrearse en dos ejes: la adaptación cinematográfica de su obra literaria y su incursión directa como guionista y asesor histórico (“Juan Rulfo y Su Relación Con El Cine,” 2017). Su participación en *Paloma herida* bien podría inscribirse en el segundo eje.

Sergio López Mena, agrega datos interesantes sobre las adaptaciones cinematográficas sobre obras de Rulfo, en muchas de las cuales participó en forma directa:

Debemos a Jorge Ayala Blanco uno de los primeros registros de las cintas cinematográficas producidas en torno a la obra literaria de Juan Rulfo, escritor cumbre de la literatura mexicana del siglo XX. En un listado que figura como apéndice en la edición de *El gallo de oro y otros textos para cine*, este crítico e investigador dio cabal cuenta de títulos, productores, directores y actores de las adaptaciones realizadas entre 1955 y 1988, tanto de los cuentos como de las novelas. Gabriela Yanes Gómez, por su parte, en un anexo al libro *Juan Rulfo y el cine*, informó de la filmografía y videografía, abarcando, hasta 1993, un total de treinta y siete títulos (López, 2004).

La fotografía fue de Raúl Martínez Solares, que había trabajado en *Pecado*, pero en esta ocasión Fernández aprovechó lo que había aprendido de Serguei Eisenstein en su paso por México, junto a Gabriel Figueroa y Martínez Solares, considerados por Eduardo de la Vega Alfaro como “máximas figuras de la estética fílmica nacional y nacionalista” (De la Vega, 2021). En la banda musical contó de nuevo con la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. La postproducción se hizo en México.



En 1961 vinieron a Guatemala varios famosos artistas mexicanos para participar en el estreno de la película "Paloma herida" del productor guatemalteco de cine Manuel Zeceña Diéguez, un entrañable e inolvidable amigo mío, compinche en numerosas aventuras. Encabezaba el gupo de artistas la guapa joven actriz cinematográfica Ariadna Welter, estrella en la película "La Rebelión de los Colgados", basada en la novela de Bruno Traven, y hermana de Linda Christian, esposa de la estrella de Hollywood Tyrone Power. En cuanto nos vimos quedamos flechados y durante algún tiempo sostuvimos un apasionado romance. En esta fotografía vemos, a la entrada del cine Cápitol, por un lado al director y actor mexicano Emilio "Indio" Fernández y en el otro extremo al popular cantante Marco Antonio Muñoz, cuando todavía era flaco y antes de que hubiese sido declarado "El lujo de México". En medio de ellos estoy yo y a mi lado izquierdo el aficionado cinematografista guatemalteco Otto Coronado y otros elementos identificados con esa industria.

Ilustración 125. Fuente: Blog del periodista Jorge Palmieri; fallecido.

Sinopsis argumental

Paloma (Patricia Conde) busca en la playa de San José a Danilo Zeta (Emilio Fernández). Lo encuentra en una cantina, rodeado de prostitutas y lo mata. En el juicio, Paloma guarda silencio sobre el motivo del crimen, pero en la cárcel tiene un parto y cuenta su historia por medio de un *racconto* (repaso, recuento). Vivía en San Antonio Palopó (lago de Atitlán), con su papá Fidencio (Alberto Martínez), un forastero que se convirtió en líder y consejero del pueblo. Cuando estaba por casarse, Danilo Zeta llegó al pueblo, reunió a la gente y le dijo que las tierras eran suyas y que de ahí en adelante tendrían que trabajar para él. Así, los somete a trabajos forzados y quienes desobedecen son castigados o asesinados, como sucede con el novio y el padre de Paloma. Viola a Paloma, que queda embarazada y entonces ella lo busca para matarlo. La película termina cuando Paloma es liberada y se va caminando por la playa, con su hijo.

Segmentación

Secuencia I: muerte de Danilo Zeta.

Unas imágenes del templo de Chichicastenango, con familias y sacerdotes indígenas haciendo ceremonias tradicionales, sirven de fondo para los créditos. Se trata de atraer y provocar entusiasmo entre los guatemaltecos y curiosidad por lo exótico entre los extranjeros. En las playas de San José, ante la mirada de pescadores con rostro grave (la fotografía recuerda la de Gabriel Figueroa), Paloma camina hacia un ranchón donde Danilo Zeta se divierte con varias prostitutas. Le dispara y lo remata en la playa.



Ilustración 126. Paloma y su tragedia. Fotograma de la película.



Ilustración127. Pescadores observan a Paloma. Fotograma de la película.

Secuencia 2: el calabozo de los secretos.

El juez busca el motivo del asesinato, durante un juicio en la plaza pública. Sin conseguir la confesión, ordena que la devuelvan a la cárcel. Ahí, una pausada voz *over* caracteriza psicológicamente al personaje y revela su mundo interior, a la vez que desarrolla el relato. Paloma da a luz a un niño, el juez se dispone a visitarla, no sin antes tomar un trago ante la reprobación de su esposa, pero él sufre porque no considera justa su labor: –¡Cuán injusta puede ser la ley!, exclama frente al hecho de que una joven parió en una cárcel. La esposa lo acompaña, cuida a Paloma e intenta de que diga la verdad. Poco a poco, Paloma cuenta su historia.

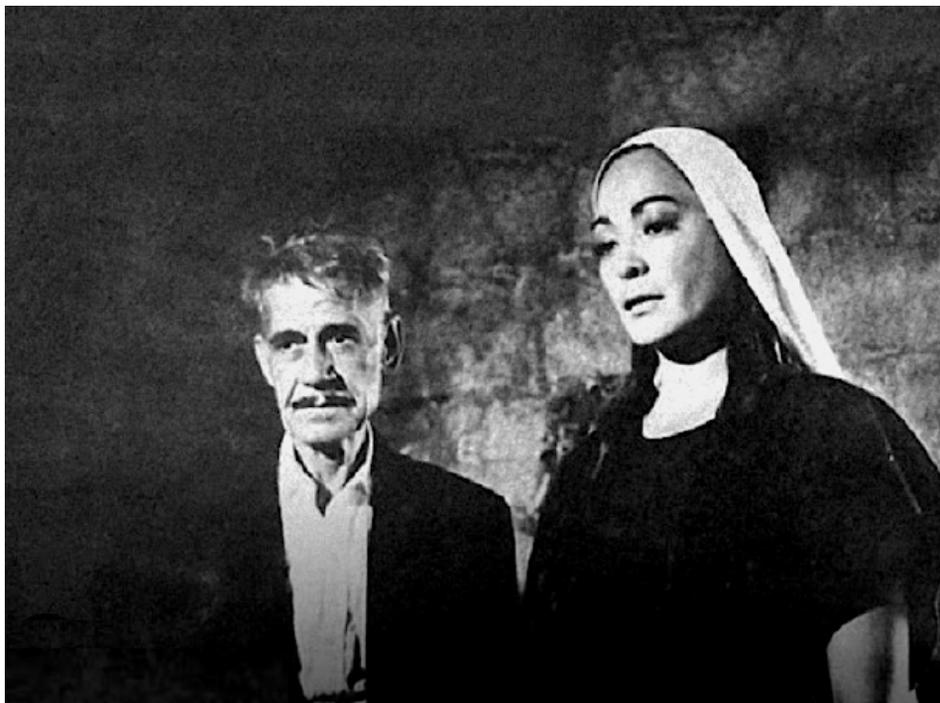


Ilustración 128. Fotograma.¹²

Secuencia 3: San Antonio Palopó.

Aquí se inicia un *racconto* o regreso al pasado. Imágenes del contexto (San Antonio Palopó, lago de Atitlán, volcanes). Aunque los indígenas son auténticos, la pose de las mujeres sacando agua del lago corresponden a una puesta en escena que interpreta de manera arbitraria las costumbres del “otro”. Paloma describe la vida en Palopó como un paraíso en el que se comunica románticamente con su novio, tocando sendas flautas como si fueran aves silvestres de Arcadia. Se trata de personajes blancos que usan prendas indígenas, pero en realidad son forasteros. Una canción de Cuco Sánchez da paso a otra serie de imágenes de mucha belleza. Esteban y Paloma construyen la casa de su futuro matrimonio cuando un sonido de cuernos con fondo orquestal anuncia la llegada de un grupo de extraños.

Secuencia 4: Danilo Zeta expropia la tierra y esclaviza a los pobladores.

Las campanas tocan a rebato; los pobladores de San Antonio Palopó acuden a la plaza donde Danilo, al mando de tres matones y acompañado de varias prostitutas, les advierte que si alguien se considera hombre “pues aquí ha dejado de serlo”. “Ustedes han dejado su coraje, su valor y su dignidad, colgados en el árbol de la miseria”. “No habrá piedad para nadie, estas tierras son mías, ustedes son invasores y si quieren quedarse, tendrán que trabajar para mí”. Estas palabras se repiten hoy por los representantes de las industrias extractivas y sus servidores de gobiernos corruptos, ajenos al bien común.

Esteban alega que esas tierras eran propiedad de sus abuelos, pero uno de los esbirros lo golpea. Cuando Zeta pregunta por la autoridad del pueblo, Fidencio aclara que la gente sigue sus consejos, pero que no necesitan de autoridad. Danilo dice que ahora si habrá autoridad “porque solo los pueblos atrasados renuncian a ella”; “Las tierras son del que las necesita; ustedes son unos inquilinos, zánganos de la Patria”; “Vinimos a traerles la civilización, haremos de este lugar salvaje un mundo nuevo”; “Soy un hombre de ideas que va a traerles el progreso”; “Ustedes serán felices cuando esto se llene de gente capaz, que hable otro idioma”. Salvajismo, atraso, haraganería, civilización, progreso, inmigración; todos conceptos implantados por las teorías evolucionistas, racistas y eugenésicas. Para terminar, Danilo se apropia de la casa de Fidencio y Paloma.



Ilustración 129. Danilo Zeta se presenta ante los pobladores de San Antonio Palopó. Fotograma de la película. Canal De película.



Ilustración 130. Hombres indígenas de San Antonio Palopó. Fotograma de *Paloma herida*. Canal De Película.

Secuencia 5: trabajo forzado.

Los indígenas trabajan para evitar castigo y recibir la mísera paga. Fidencio, Esteban, Paloma y otros comunitarios se reúnen: Fidencio argumenta que “nos creen simples y por eso nos tratan como bestias”. Esteban propone rebelarse, pero Fidencio llama a la calma. Mientras tanto, Carioca (amante de Danilo) y las otras prostitutas montan el “cabaret” *La Dolce Vita*, en realidad una vulgar cantina, destinada a que los campesinos dejen ahí lo que ganan “para mantenerlos pobres”. Un indígena trata de huir, pero lo matan y el pueblo lo entierra. Danilo acosa a Paloma. Sábado es día de paga y se ordena que lleguen al cabaret, donde las prostitutas bailan *twist* con minifaldas provocativas, ante la mirada lujuriosa de los hombres y el disgusto de sus mujeres. A la mañana siguiente, los hombres regresan borrachos a su casa. Paloma, en voz over, narra que hay desunión por culpa de las prostitutas, hasta que un día todas las mujeres se van con sus hijos. En el pueblo solo queda Paloma de mujer. El papá y el novio son colgados de las manos por no cumplir la orden de llegar al bar.



Ilustración 131. Danilo descansa, pero no deja la vigilancia sobre los trabajadores forzados. Fotograma de *Paloma herida*. Canal De película.

Secuencia 6: asesinatos y huida.

Paloma y Esteban disponen casarse. Inesperadamente, Danilo les organiza la boda y hasta baila con la novia. Con la excusa de que ver la canoa preparada para la noche de bodas, Esteban se aísla del grupo y Merencio, uno de los lacayos, lo asesina. Cuando Paloma y el grupo llegan ante el cuerpo de Esteban, Danilo ordena que tiren a Merencio al lago. Este alega que él ordenó el asesinato, pero igual lo sacrifican. Los otros secuaces reflexionan que, si mató a Merencio, su mano derecha, quién sabe qué haría con ellos. Por la noche, huyen con las prostitutas y los indígenas. Danilo los mata con un rifle de mira telescópica.

Secuencia 7: desenlace.

Paloma viste un rebozo negro. Carioca le advierte que huya con su padre; al querer escapar, Danilo mata a Fidencio y la viola. De vuelta en el presente del relato, el juez libera a Paloma que se aleja por la playa con su hijo, ante la mirada del juzgador y su esposa.

Personajes

Paloma. Interpretada por la actriz mexicana Patricia Conde. Se entiende que no vista de pobladora de San Antonio Palopó porque el personaje que interpreta es una forastera que llegó con su padre por el disgusto de él de vivir en la ciudad; pero si choca que en un pueblo indígena sea una blanca, rubia, la única mujer que ama, sueña y sufre, las mujeres indígenas ponen sus rostros, su vestimenta, pero son solo complemento, importante, pero complemento al fin. Al igual que con Amalia, esposa del juez, el director de fotografía explotó el rostro de Paloma con acercamientos de gran plasticidad, utilizando los claroscuros característicos de Gabriel Figueroa, ambos influenciados por Eisenstein.

Danilo. Interpretado por el "indio" Fernández, es el personaje fuerte de la película (su fama de pendercierto y mujeriego le sienta bien el personaje). Pero su actuación no se limita a la figura de macho violento, sino que sus textos están cargados de una ironía que denuncia las condiciones de vida de los pueblos indígenas, los estereotipos, el racismo y la discriminación. Hay un mundo de metáforas de corte indigenista en sus discursos.

Fidencio. Personificado por Alberto Martínez, el principal intérprete guatemalteco. Buscando la libertad de un pueblo, Fidencio encuentra que su destino estaría en manos de otros. Es la mentalidad guatemalteca (una pandemia que aquí adquiere matices propios) sobre que los blancos valen más que los otros; la *blanquitud* como virtud suprema.

Esteban. A juzgar por el acento que el cine instituyó como “mexicano” (obviando la diversidad cultural) también es “fuereño”. Trata de rebelarse, pero finalmente cae en las trampas de Danilo.

Mujeres indígenas. Con excepción de Paloma, son auténticas mujeres indígenas de Palopó. Sin embargo, se les hace actuar como autómatas, siguiendo los patrones diseñados por los coreógrafos, cargados de indigenismo integracionista una farsa que el Instituto Guatemalteco de Turismo ha mantenido viva, a modo de visión estilizada y fraudulenta de las culturas indígenas. Con planos medios y primeros planos, Fernández se las ingenia para que, sin diálogos, la presencia de las mujeres sea visible y dramática.

Prostitutas. Sirven de contraste ante la cultura “primitiva”. Visten blusas y pantalones ajustados, mastican chicle, bailan twist (baile de moda); son las encargadas de a los hombres esclavizados.

Comentario

El papel que desempeñó Juan Rulfo en la película es imposible de rastrear. Lo irrefutable es que fue usado como estandarte para promocionar la película: “Escrita por el Gran Juan Rulfo, ganador del Premio Príncipe de Asturias”, dice la portada del DVD de Televisa.

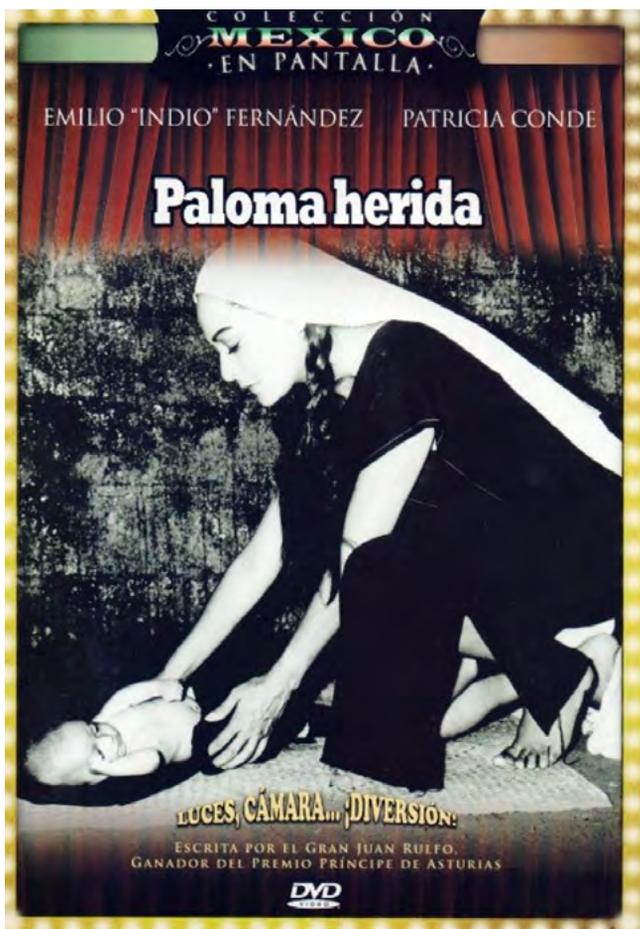


Ilustración 132. Portada del DVD de Televisa.

Entre los críticos mexicanos no hay acuerdo sobre la película, porque ante los elogios, García Riera hace comentarios ásperos a más no poder:

Por lo que se ve, la película es del *Indio*, no cabe duda: hermosos paisajes lacustres, mujeres con vestidos folklóricos y cántaros en la cabeza o lavando ropa; indígenas alineados; bucolismo [...]; contraste entre piernas de prostitutas y pies desnudos de pescadores (en referencia vestuario de los indígenas de Palopó); desnudo gratuito de la brasileña Georgia Quental en pleno baño (que no aparece en el disco distribuido por Televisa, EB); entierro de indígena con teas blandidas en pleno día. Pero el conjunto es grotesco: quizás disgustado por tener que filmar en el extranjero para un productor no demasiado exquisito, el guatemalteco Zeceña Diéguez,

Fernández dejó que su religiosa y agónica nostalgia de la pureza fuera aplastada por la amargura, un sentimiento de frustración que se traduce en un claro desdén por todos los personajes, aún los positivos, y sobre todo, por ese Danilo Zeta en quien el *Indio* descarga una rabia auto denigrante, pero a quien, con todo, se concede un privilegio irrenunciable: será el peor de los miserables, pero habrá una mujer (*Carioca*) que lo ama con fidelidad incondicional, pues, sin eso, cualquier personaje interpretado por el *Indio* quedaría peor que muerto (García, 1993: 244).

García Riera también incluye un comentario de Jorge Ayala Blanco:

Paloma herida, de Emilio Fernández, pretende ser un film agresivo, valiente. Intenta tocar dos temas fundamentales: el caciquismo y la explotación de los indígenas. Pero la forma elegida es primitiva. El Indio Fernández, esforzándose por ser fiel a sí mismo, se apoya en su notable sentido plástico y cierto lirismo. Hace a un lado toda verosimilitud en el argumento (pretendidamente realista) e incluye diálogos ridículos, sumarios y totalmente planos. El significado social se busca mediante el estatismo más desesperante; la dirección de actores se reduce a colocar perfiles hieráticos y figurantes en diversas posiciones. La violencia se sustituye finalmente, por un cúmulo de asesinatos falsos y risibles. (Jorge Ayala Blanco, en México en la Cultura, suplemento de Novedades, diciembre de 1963):

María Lourdes Cortés encuentra en las palabras de García Riera, una metáfora de la conquista:

Danilo, cuan moderno Hernán Cortés, impone la civilización -lugares de vicio, campo aéreo, etc.- y la corrupción: obliga a unos indígenas explotados y castigados a enviarse en un cabaret llamado La Dolce Vitta (sic). (Cortés, 2005b: 199).

Sin embargo, más que un discurso colonial, la concepción en la que la dupla Fernández-Rulfo basa sus argumentos, más bien tiene antecedentes en los postulados del positivismo y el evolucionismo social que los gobiernos liberales impusieron como ideología oficial a partir de 1871; esto se evidencia por la tendencia indigenista de cineasta y escritor. La importancia del filme descansa en la persistencia del racismo y la denuncia social de sistemas de expoliación y criminalización de los pueblos indígenas—extensivos en la actualidad a los otros sectores *subalternizados*—; no se queda en la simple presentación de un tema pasado, sino toca fibras sensibles de la trama tejida por la oligarquía. El discurso es modernizante, como lo fue en su momento el indigenismo, lanzado al rostro de una sociedad conservadora que acepta la hegemonía y no la discute.

Hay pues, un enorme granero en donde alimentar la discusión y reflexión sobre esta película de Fernández y Zeceña Diéguez.



LA GITANA Y EL CHARRO

Ilustración 133. Portada del DVD de la película.

Año:	1964.
Director:	Gilberto Martínez Solares.
Productor:	Manuel Zeceña Diéguez - Cesáreo González.
Compañía Productora:	Panamerican Films – Suevia Films (España).
País Coproductor:	México y España.
Género:	Comedia.
Guión/Argumentos:	José María Fernández Usain, sobre argumento de Blanca Estela Limón y José María Arozamena.
Fotografía:	Agustín Martínez Solares, Manuel Merino.
Sonido:	Música: Rubén Fuentes.
Otros miembros:	Operadores de cámara: Cirilo Rodríguez, Everardo de Anda. Canciones: José Angel Espinoza "Ferrusquilla", Augusto Algeró, Tomás Méndez, Alfredo Rossi, Juan Ponce de León, Eleázar García "Chelelo", Rafael Ramírez, Moradielo, Emilio D. Uranga, Luis Gómez, Benjamín Sánchez Mota. Escenografía y decoración: Raúl Serrano.
Intérpretes:	Tony Aguilar, Lola Flores, Manuel Capetillo, Emilio Pericoli, Florencio Castelló, Eleazar García "Chelelo", Mario Zebadúa Colocho, Antonio González, Carmen Mota, Joaquín Robles, Augusto Monterroso, Zoila Portillo, Esperanza Lobos, Alicia González, niña Lolita González Flores. Caballos "Rebelde" y "Palomino"
Información adicional:	Duración: 90'. Rodada en Palín, Escuintla, Guatemala.
Referencias:	Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM.

Contexto de producción

Manuel Zeceña Diéguez no tardó mucho en volver a Guatemala con equipo técnico mexicano e intérpretes mexicanos, españoles y guatemaltecos, pues ya en abril de 1963 estaba produciendo *La gitana y el charro*. Filmada en el municipio de Palín, departamento de Escuintla (con su vieja y enorme ceiba en la plaza) y otros sitios de la boca costa, representa un peldaño más alto en su escalada hacia la industrialización: su alianza con el productor español Cesáreo González y su productora Suevia Films.

Cesáreo González fue un gallego astuto que lo mismo jugaba al póquer en Cuba o al fútbol en México, que trabajaba en a panadería de su tío o distribuía carros Citroën en Vigo, España. Iván Fernández Amil resume su papel en el cine español y latinoamericano:

En España un gallego intuyó que podría hacerse rico con el cine y decidió apostar todo por este negocio. Este hombre no solo produjo más de 130 películas y creó a sus propias superestrellas (Carmen Sevilla, Sara Montiel, Paquita Rico, Joselito...), sino que **levantó de la nada todo un imperio cinematográfico y convirtió a María Dolores Flores Ruiz en "La Faraona"**. Esta es la historia de Cesáreo González Rodríguez, el gallego que convirtió a España en la meca del cine iberoamericano (Fernández, 2022).

Ayudó al dictador Francisco Franco a crear un plan de ocio para los españoles, basado en el futbol, el cine y el turismo. "creó un formato de cine que al régimen le encantaba: el musical nostálgico, género conocido como la *españolada* que lo hizo millonario y cambió para siempre la historia de España y Latinoamérica" (Fernández, 2022). A Lola Flores la contrató por dos años que se convirtieron en diez, en donde la popularidad de la actriz creció junto con los ingresos del productor. El éxito de ambos comenzó con *Pena, penita, pena* (1952). Al año siguiente produjo con Pedro Infante *Gitana tenías que ser*, un calco para la película filmada en Guatemala diez años más tarde.

González y Zeceña Diéguez contrataron como director a Gilberto Martínez Solares, quien luego dirigiría para el último *Me ha gustado un hombre*, 1964; *Alma llanera*, 1965 y *Amor en las nubes*, 1966). Martínez Solares se había iniciado haciendo foto fija con su hermano Raúl y Gabriel Figueroa, en un estudio fotográfico de México, para luego pasar a la fotografía de cine y más tarde a la dirección (1938); sus éxitos más sonados como director los tuvo al dirigir a Germán "Tin Tan" Valdés, aunque su filmografía tiene un largo recorrido de más de 60 años (Ciuk, 2009b: 503). Como era de esperarse con González de coproductor, una de las estrellas contratadas sería Lola Flores, a quien acompañaría su esposo, Antonio González "El Pescaílla", su hija Lolita Flores y un grupo que encarnaría a unos díscolos gitanos.

Para los papeles masculinos la dupla González - Zeceña Diéguez contaron con Antonio "Tony" Aguilar y Manuel Capetillo, los que tendrían también sus comparsas mexicanos con Eleazar García "Chelelo" y Mario Zebadúa "Colocho"; además, como invitado, el famoso cantante romántico italiano Emilio Pericoli. Por el lado guatemalteco, actuarían los ya conocidos Augusto Monterroso y Esperanza Lobos.



Ilustración 134.¹³

Sinopsis argumental

María, una gitana, baila y canta con su familia en una plaza, para vender amuletos, aguas mágicas y cadenas de oro falso. Antonio, un charro, llega cantando y aleja a los clientes de los bailaores. Al retirarse del pueblo con sus carros de trashumantes, los gitanos acampan en los terrenos de Antonio; este invita a María a conocer el mar, mientras los hombres del grupo aprovechan para robar los valiosos caballos del hacendado. Antonio cree que María es cómplice del robo y la secuestra, mientras le devuelven sus animales. El comisario del pueblo captura a la familia de gitanos y los encierra en la cárcel. El vecino de Antonio, Manuel, pretende comprarle una yegua y conoce a María en su encierro. Manuel y María fingen que se han convertido en novios y quieren casarse, lo cual enoja a Antonio. Las discusiones entre Antonio y María son violentas, pero dejan entrever que se atraen. El comisario devuelve los caballos a Antonio y este va la cárcel a entrevistar a los gitanos. Se entera que María es la sincera y honrada del grupo. Para escapar, María provoca un incendio y acude a Manuel. Al día siguiente, ambos aparecen en casa de Antonio y María confiesa que le ama; Antonio no le cree y María se va por la playa. Al final, Antonio la busca para el encuentro amoroso.



Ilustración 135. Contraportada de DVD.

Comentario

Una historia que, aunque poco tiene que ver con Guatemala, por haber sido rodada en el país siempre tiene elementos que considerar. Los diálogos, escritos para entretener, no tienen ninguna complicación y abundan los juegos de palabras, aunque no recurren al “habla guatemalteca” (para usar un recurso de la anulación de la diversidad). Componente importante es la música, que ocupa gran parte del metraje, ya sea con aires flamencos o canciones rancheras acompañadas de mariachis. A principios del siglo XX e incluso a mediados de esa centuria, aún era posible encontrar grupos de gitanos en Guatemala, trashumando de pueblo en pueblo. El diario Elperiódico del 17 de junio de 2018 publicó una gacetilla sobre ese pueblo:

A principios del siglo XX, la presencia de grupos de gitanos era eventual en algunas plazas de la capital y de la provincia. Viajaban en carretones de madera tirados por caballos, asnos, mulas o burros. Las mujeres eran de una belleza exótica y se decían conocedoras del futuro y de la fortuna; los hombres, según la leyenda, eran testarudos, agresivos y violentos. En las calles cercanas a los mercados ofrecían enormes peroles de cobre (“Gitanos En Guatemala”, 2018).

Sin embargo, hubo lugares en donde se asentaron, crecieron y dieron una característica particular a esas poblaciones. El lugar más conocido de ellos es San José Acatempa, en el departamento de Jutiapa. Entre las numerosas reacciones a la publicación de Elperiódico en Facebook, hay unas que aportan más información sobre ese grupo social, que se incorporó a la diversidad cultural del país. Carol Oligan, dice, por ejemplo...

Interesante, en Jutiapa siempre hubo un cierto estigma respecto a los pobladores de San José Acatempa, llamados despectivamente, “cachías, come vaca, catempas”. Se hace aún alarde de sus actuares violentos y sanguinarios; mala fama de embaucadores y detractores de la ley; la mayoría población de buen parecer, cabellos y ojos claros...

Enrique Rolando Rosales Murga, quien se identifica como escritor, responde a Oligan:

Perdón, pero los húngaros no son rubios. Los pobladores de San José Acatempa son descendientes de los gitanos que vivían en Granada, España. Hay un pueblo llamado Fuentevaqueros donde se pueden encontrar muchos de los apellidos de San José Acatempa (“Gitanos En Guatemala”, 2018).

Muchas de las reacciones sobre la publicación, repiten prejuicios sobre los gitanos, lo que es una muestra del desprecio, odio y temor al diferente.

Al analizar películas de gitanas y charros, Julia Tuñón encuentra varios rasgos distintivos, los cuales encajan con el argumento de *La gitana y el charro*:

- a. El amor entre los dos países (aunque la película se rodó en Guatemala, está situada en México) se plantea como un amor hombre-mujer. “Los susodichos se odian, porque, en realidad, se aman”.
- b. El lenguaje. Se busca destacar diferencias que al final no lo son, pues los amantes se entienden. “Las canciones cumplen la función de comunicar aquello que las palabras no alcanzan”.
- c. Un folklore se enfrenta a otro (los muchachos vestidos de charros y las muchachas de volantes y trajes de lunares) “particularmente cuando se toma la figura de la gitana como si fuera la quintaesencia de lo español”. “A pesar de esta diferencia, a todos les gusta cantar. En estas películas cualquier oportunidad sirve para solazarse con canciones típicas”.
- d. Rasgos intercambiables, pues las reacciones de mexicanos y españoles son iguales (Tuñón, 1999: 209–210).

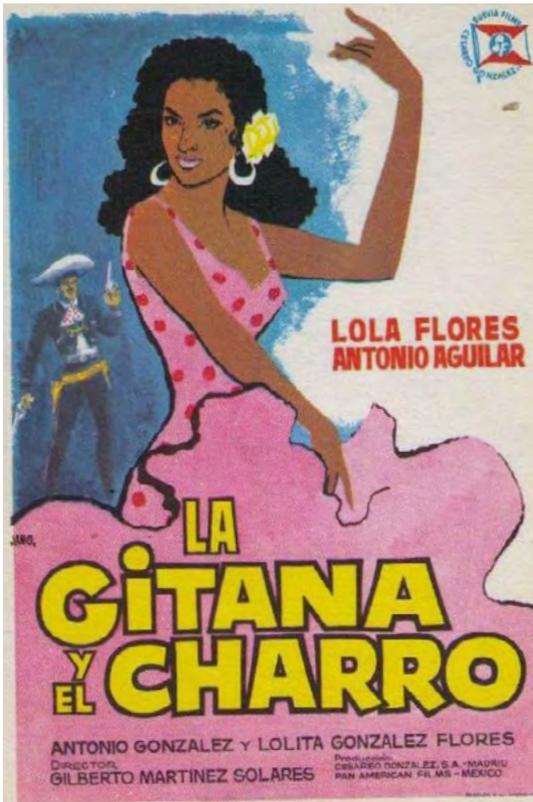


Ilustración 136. ¹⁴

Emilio García Riera también apunta en esa dirección:

La clásica pugna entre la hembra alebrestada y su macho domador (nueva variante de *La doma de la bravía* de Shakespeare), volvía a ilustrarse en esta comedia musical con la oposición y la complementariedad de los folklores representados por ambos y por el más convencional de los choques clasistas: la Flores llevaba la vida nómada y gozosa del paria y Aguilar la muy ordenada de un terrateniente progresista. (García, 1969: pág).

14 (<https://www.filmaffinity.com/es/film675201.html>)



Ilustración 137. Cartel de la película.¹⁵

15 <https://www.pinterest.es/pin/433260426623863894/>

Según los créditos, González aportó dinero y contratos con los intérpretes españoles, mientras la producción es de Zeceña Diéguez. Cabe incluir entre ellos a Emilio Pericoli, cuya aparición musical es anecdótica. Ni González ni su productora aparecen en los créditos.

En sitios de internet, la sinopsis comienza así: “En una plaza de México, un grupo de gitanos tratan de engañar...”. Pero se hizo en Palín, con un templo y un mercado exentos de contaminación visual y deterioro actuales. Los extras improvisados son ladinos; las playas de arena negra del Pacífico guatemalteco y los volcanes del cinturón de fuego completan el paisaje, alejándose de las imágenes icónicas de Guatemala.

García Riera da una visión en la que destaca la concentración de la tierra y las condiciones de servidumbre:

Quizá el que la película se filmara en Guatemala favoreció la idea de convertir a Aguilar en un charro superlatifundista con un rancho que llegaba hasta el mar y una “granja modelo” en la que se trabaja al toque de trompeta. (García, 1969: 440–441).

Por supuesto, no es esta la única película en que alude a esto, también lo hace *Cuatro vidas*, *Cuando vuelvas a mí* y *Paloma herida* y en otras películas coproducidas con México. Para todo el mundo es obvia la insultante concentración de la tierra en Guatemala, que se oculta y se trastoca detrás de un bello paraíso terrenal en el propio país. Es decir, en una Suiza tropical. La imagen de la costa sur muestra esas grandes extensiones de tierra aptas para la ganadería extensiva. Siglos atrás, esos territorios eran bosques abundantes en maderas preciosas como el cedro y la caoba, pero al volverse tierras codiciadas y privatizadas, fueron sometidas a un proceso de homogenización del paisaje. Ahora solo quedan restos de esa riqueza forestal a la vera de los ríos o en los linderos de las fincas. Por otra parte, los latifundistas se hicieron de brazos para mantener una fuerza de trabajo prácticamente cautiva.



EL HERMANO PEDRO

Ilustración 138. Cartel El Hermano Pedro. (García, 1993)

Año:	1964.
Director :	Miguel Contreras Torres.
Productor:	Miguel Contreras Torres. Ayudante: René Mendoza.
Compañía productora:	Maya-Tikal.
País coproductor:	México.
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Miguel Contreras Torres s/Biografía, Vida y virtudes del Venerable Fray Pedro de Betancur, por Fray Francisco Vásquez de Herrera.
Fotografía:	Fernando Uribe. Ayud: Felipe Hernández, J. Monroy Rivera.
Sonido:	Música: Miguel Contreras, coros del Seminario Ciudad Guatemala.
Otros miembros:	Fotografía adicional: Rafael Lanuza y Antonio Martínez.
Edición:	Alfredo Rosas Riego.
Intérpretes:	Pruden Castellanos (como el Hermano Pedro), Sonia Furió (Marta, la Reina), Francisco Jambrina (fray Francisco Vásquez de Herrera), Manuel Arvide (Alférez Juan de Urgel), Gilda Pinto Bonilla, Mildred Chávez, Samara de Córdoba, Mariana Bocaletti, Lucio Castellanos, Irma Jiménez, Mario Mendoza Hidalgo, Ramón Aguirre, Ramón Peón, Víctor Molina, Javier Espinoza, Juan Zuleta.

Información adicional: Estrenada en México el 15 de junio de 1967. Duración: 115'. Rodada en Antigua Guatemala y el Cerrito del Carmen, Ciudad de Guatemala.

Referencias: Walter Figueroa, Cinemateca Universitaria Enrique Torres. Moisés Viñas, Índice cronológico del cine mexicano, el cual consigna el nombre de Pruden Castellanos como Prudencia Castellanos. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera, tomo 12, 2ª. Edición, pp. 130-132; Cartelera cinematográfica, Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amado; CD Cien años de cine mexicano; www.imdb.com; Ficha de filmes nacionales, Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.

Contexto de producción

En 1967 se estrenó la coproducción guatemalteca-mexicana *El Hermano Pedro*, dirigida por el actor, guionista, productor y realizador mexicano Miguel Contreras Torres, con amplia experiencia en películas históricas y religiosas. Contreras no solo dirigió la película, sino también escribió el guión basado en el libro *Vida y virtudes del venerable Fray Pedro de Betancur*, de Fray Francisco Vázquez de Herrera, el notable cronista de la colonia. Aunque no se tienen más datos que los créditos de la película, la productora parece ser guatemalteca a juzgar por el nombre: Maya-Tikal. Fue filmada en la Nueva Guatemala de la Asunción (en el Cerrito del Carmen, para más señas) y en La Antigua Guatemala, contando con las actuaciones de varios intérpretes internacionales radicados en México (Francisco Jambrina, Manuel Arvide, Ramón Peón, Sonia Furió, por ejemplo); el papel protagónico lo llevó el poeta y actor español Pruden Castellanos, de larga residencia en Guatemala; varios actores guatemaltecos tienen papeles coprotagónicos como Gilda Pinto Bonilla, Samara de Córdoba, Mildred Chávez, Mario Mendoza Hidalgo, Ramón Aguirre y Víctor Molina. Algunos de los planos sonoros incluyen música del Coro del Seminario de la Ciudad de Guatemala.

El libro en que se basa la película se imprimió por primera vez en 1962 por la Tipografía Nacional de Guatemala, luego de que en 1942 se conociera la existencia del manuscrito original de Fray Francisco Vázquez, en el Archivo General de la Nación de México (Lamadrid, 1962: XI). El licenciado fray Lázaro Lamadrid, quien se hallaba preparando para la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala una edición impresa de la

Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala, del propio fraile Vázquez, fue contactado para indagar sobre aquel manuscrito. Luego de varios años de trámites en México, consiguió microfilmear el documento y pudo transcribirlo en Guatemala con el apoyo del Archivo General de Gobierno, actualmente Archivo General de Centro América.

Realizada la transcripción, el 12 de abril de 1962, el Comité Central Franciscano Centroamericano Pro-Beatificación y Canonización del Venerable Siervo de Dios Hermano Pedro de San José de Betancur se dirigió al presidente de la república, general Miguel Ydígoras Fuentes, solicitando la impresión en la Tipografía Nacional de la obra biográfica Hermano Pedro, escrita por fray Francisco Vázquez. Uno de los argumentos planteados para solicitar la impresión, mencionaba que:

Entre las muchas biografías escritas sobre el insigne Terciario fundador de hospitales para convalecientes, indudablemente, una de las de mayor importancia y trascendencia histórica, es la del autor de la *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala* y su conocimiento y divulgación en esta oportunidad que se redoblan esfuerzos para lograr la glorificación en los altares, del Siervo de Dios, será de primordial importancia, motivo por el que no dudamos gustosamente accederá a la presente solicitud. (Vázquez, 1962: VII).

El presidente Ydígoras contestó la nota el 20 de mayo de 1962, indicando que había enviado a imprimir el "histórico libro" (Vázquez, 1962: IX). Se terminó la impresión el 25 de agosto, con un total de 361 páginas; una introducción del padre Lamadrid, un prólogo *Isagógico*, una dedicatoria a la Purísima Virgen María Madre de Dios de Belén, otra dedicatoria a la imagen de nuestra Señora de Belén de Guatemala, después la obra de fray Francisco Vázquez, con una nota explicativa, a manera de introducción y luego los 22 capítulos de la investigación.

La obra de Vázquez fue concluida entre 1705 y 1706 (Lamadrid, 1962: XII). Toma como base la *Relación de la vida y virtudes del V. Hno. Pedro de San José*, escrita por uno de los confesores del Hermano Pedro, fray Manuel Lobo, de la Compañía de Jesús, que se imprimió en Santiago de Guatemala en 1667 (Lamadrid, 1962: XII). A esta Relación, Vázquez agregó una amplísima recopilación de testimonios de los confesores del Hermano Pedro y otros testigos:

Y para que los que no lo conocieron, no queden privados del fruto que se puede coger de tan santa vida, y porque el olvido no borre las huellas de sus ejemplos, de que a Dios se le puede seguir mucha gloria y a las almas muchas utilidades, pareció conveniente hacer una breve suma de ellas. En la cual protesto no decir cosa de este Siervo de Dios, que no se pueda probar con muchos testigos jurados, y casi con tantos como fueron los que lo vieron y conocieron, y de algunas más interiores deponen con juramento sus confesores (Vázquez, 1962: 1-2).

Se pone de manifiesto que Vázquez no solo utilizó el escrito del padre Lobo, sino amplió su información con declaraciones de testigos y confesores del Hermano Pedro, en un trabajo de documentación riguroso: "Esta información original se guarda en el archivo de la Tercera Orden, de donde he sacado a la letra lo aquí trasladado". (Vázquez, 1962: 49). En efecto, cada capítulo tiene un breve relato de la vida de Pedro de Betancur, de la obra del padre Lobo y los testimonios. Inician con una anotación (*Annotatio*) y luego textos que denomina "párrafos" (en realidad, capítulos). Un ejemplo es el capítulo primero (*Su patria y su venida a las Indias*), con una extensión apenas mayor a una página (presumiblemente del padre Lobo):

- ANNOTATIO
- La copiosa materia de este capítulo contenida en su breve título excita algunas ampliaciones y declaraciones que se expresarán en los seis párrafos siguientes.
- PÁRRAFO PRIMERO
- Tiempo y Lugar del Nacimiento del Venerable Hermano Pedro de San José Betancur y calidad conocida de sus padres... (Se omite el contenido).
- PÁRRAFO SEGUNDO
- Su educación y pericia y verdadera nobleza heredada y adquirida...
- PÁRRAFO TERCERO
- Motivos de su venida a Guatemala. Su viaje y circunstancias, cuándo y de qué edad.
- PÁRRAFO CUARTO
- Llega enfermo a Guatemala. Va al hospital de San Juan De Dios y de allí al obraje.
- PÁRRAFO QUINTO
- Entretenimientos de Pedro en el obraje y ocupaciones mientras en él estuvo.
- COROLARIO AL CAPÍTULO PRIMERO
- Énfasis de los nombres del lugar del nacimiento de Pedro Chasna y Villaflor.

La ampliación de Vázquez, como se puede intuir con el contenido de los párrafos, es mucho más detallada que la relación contenida bajo el título *Capítulo Primero*, de una página, mientras la ampliación abarca 24. Algunos detalles que se omitieron en la Relación, como la enfermedad que sufrió Pedro de niño o los intentos de su familia para que contrajera matrimonio, son conocidos gracias a la ampliación de Vázquez. En general, las obras de Lobo y de Vázquez, describen cronológicamente la vida del Pedro de Betancur, desde sus orígenes en las Islas Canarias hasta su fallecimiento en Santiago de Guatemala, con extensas explicaciones de sus penitencias, virtudes y obras.

La adaptación cinematográfica de Miguel Contreras Torres busca apearse al libro: “filmada en los lugares auténticos y con apego a las declaraciones juramentadas de testigos presenciales, que conocieron al virtuoso fraile, las cuales existen en el Vaticano” se anota en los créditos para darle a la película un valor testimonial que por supuesto no tiene al tratarse de una ficción. Un texto superpuesto al final de los créditos iniciales da la ubicación temporal y geográfica de los hechos: “En la ciudad de La Antigua Guatemala, Capitanía de la Nueva España, hacia el año de 1665.” Cabe hacer mención que, aunque se identifica la ciudad como La Antigua Guatemala, en tiempos de la Colonia la ciudad fue conocida como Santiago de Guatemala o simplemente Ciudad de Guatemala. También hay que mencionar que la muerte de Pedro de Betancur ocurrió en 1667, mientras que la película lo sitúa en 1665.

El hermano Pedro sería la última película de Miguel Contreras Torres, luego de una carrera que inició como exhibidor ambulante (Ciuk, 2009a: 175) hasta llegar a convertirse en realizador especializado en temas históricos y religiosos. García Riera cita a Juan Bustillo Oro, el reconocido realizador mexicano de la época de oro, cuando se refiere a Contreras Torres como “un joven terco y alucinado”. El mismo García Riera considera el caso de Miguel Contreras Torres como “insólito”, por el tesón y perseverancia “frente a una situación tan desalentadora como la del cine mexicano de los años veinte”; y agrega que fue el único que hizo obra continuada tanto en la época muda como en la sonora. Su obra inicial viajó de la influencia del cine de Hollywood a los largometrajes realizados en Estados Unidos, México, España y hacia los documentales filmados para la Secretaría de Guerra y Marina (García, 1999: 56–58).

Sinopsis argumental

Contreras Torres busca darle credibilidad al relato desde la primera escena en que están reunidos los frailes para entregar sus declaraciones sobre la vida de Pedro. El Superior llama uno a uno a los confesores para que entreguen las declaraciones juradas que servirán para canonizar al Hermano Pedro. Fray Manuel Lobo expone que él escribió su Relación de la vida y virtudes de los 15 o 16 años que convivió con Pedro; fray Fernando Espino y fray Rodrigo De la Cruz también presentan sus declaraciones juradas; fray Francisco Vázquez, al entregar su declaración, solicita permiso para escribir un libro titulado *Vida y virtudes del venerable Hermano Pedro de San José de Betancur*, que será una ampliación de la Relación del padre Lobo. En esta escena, Contreras presenta el contenido del manuscrito de Vázquez, haciendo gala de su dominio de la escritura visual. No es tan afortunado en el resto de la película, como se verá a continuación.

En el claustro de un convento, fray Francisco Vázquez conversa con el padre Julián. Ante sus preguntas, Vázquez le pide paciencia para hablarle del libro que está escribiendo. Se inicia entonces un *racconto* que concluye con la muerte de Pedro, al final de la película. A partir de ahí, Vázquez se convierte en un *narrador heterodiegético objetivo* que cuenta los hechos desde fuera, en 3a. persona, distanciándose del relato. Esto hace que la película se torne pesada por momentos, pues la narración en *over* presenta los hechos como si se tratara de intertítulos de una película silente. Así, durante largos fragmentos, la *música extradiegética* sirve de fondo para representaciones actorales sin diálogo y cuando lo usan, los protagonistas “declaman” sus parlamentos (Castellanos era reconocido declamador). El parlamento se acompaña con la actitud contemplativa de los coprotagonistas, para denotar misticismo, a lo que se suma un tema musical que se repite hasta el cansancio. La película se convierte en una experiencia apta para devotos católicos, pero no para el resto de la humanidad. Todo está planteado en clave de una exacerbada moralidad conservadora: cuando Pedro rechaza a una segunda muchacha que pretende conseguir su amor, la voz *over* apunta: “Por segunda vez vino a tentarle el demonio de la carne ofreciéndole, el mundo de la voluptuosidad”.

La película respeta el orden cronológico de la vida de Pedro de Betancur, expuesta en el libro, pero es una historia paralela la que hace más legible (y acaso *digerible*) la narración. Se trata de las vicisitudes de “la Reina”, una bella prostituta de los

antros de la ciudad: “Y por estrechas callejas donde pululaban gentes de mal vivir y habían casas dedicadas al juego y al placer, Pedro y Andrés andaban buscando pecadores para la regeneración; y pidiendo caridad, visitaban algunos lugares de estas almas perdidas”, dice la narración *over*. Al recibirlo en su habitación so pretexto de entregarle una donación de ropa, la reina quiso seducir al fraile, pero sus avances fueron interrumpidos por la súbita aparición de un personaje que la chantajeaba y que despreciaba al fraile, tanto que estuvo a punto de matarlo. Las aventuras de la cortesana y el hidalgo se tornan turbulentas y acaban con el apuñalamiento de ella, al cual sobrevive. La reina se redime y llega a portar los hábitos, mientras el agresor recibe su castigo en forma de enfermedad, según la fórmula de los filmes religiosos. La comparación de la reina redimida con María Magdalena se muestra, para hacerla explícita, mediante un cuadro ante el cual Pedro exclama: ¡“María Magdalena, pecadora y santa”!; a lo cual la reina responde “Yo solo soy una pecadora”.

El filme termina con la muerte de Pedro, presentada con una sucesión de rostros apesadumbrados y silenciosos, con música que completa el misticismo de la secuencia.

Comentario

Contreras Torres, especialista en cine religioso, era el realizador idóneo para hacer esta película contemplativa, destinada a los devotos del Hermano Pedro. Es probable que el financiamiento se haya conseguido por el Comité Central Franciscano Centroamericano Pro-Beatificación y Canonización del Venerable Siervo de Dios Hermano Pedro de San José de Betancur, que ya había conseguido fondos del gobierno para imprimir el libro de Fray Francisco Vázquez. Con más recursos que los hermanos Muñoz Robledo, la película de Contreras Torres presenta mayor trabajo de preproducción (investigación y *casting*), rodaje (equipo de grabación) y posproducción (estudios mexicanos; de ahí la gran diferencia técnica entre ambas. Tampoco derrocharon recursos, porque, por ejemplo, en lugar de filmar en las islas Canarias, de donde procedía el fraile, lo hicieron al pie del Cerrito del Carmen, en Ciudad de Guatemala. También los hermanos Muñoz Robledo, utilizaron la ciudad de Antigua para los acontecimientos de Santiago de Guatemala.

En general, el ritmo de la película es lento, tanto como los parlamentos de Pruden Castellanos en el papel del Hermano Pedro, algo que para un público no devoto puede resultar cansado y a veces exasperante. La actuación de actores experimentados

como Francisco Jambrina, por citar un ejemplo, es mucho más convincentes. Jorge Trejo, citado por García Riera, concuerda con esto:

Su vida (del Hermano Pedro) está narrada minuciosamente y, sin embargo, la cinta no cansa, sino en algunos de sus pasajes, interesando vivamente en otros.

Fotografía en blanco y negro y deplorable caracterización del personaje central mediante una peluca de utilería, pero entrega total de Pruden Castellanos, al papel con el que se identifica plenamente.

Miguel Contreras Torres trató de hacer una película de ficción, basada en documentos coloniales, sometidos a procedimientos paleográficos y finalmente publicados. Esto da pie para un debate sobre la relación del cine con la historia, algo que el realizador ya había provocado con películas sobre la historia y los cultos religiosos de su país. Rosenstone, quien ha analizado la relación entre la historia en imágenes visuales y en palabras y está convencido de que el cine puede transmitir conocimiento histórico, apunta lo siguiente:

En principio, no hay razón por la que no pueda hacerse una obra ambientada en el pasado sobre cualquier tema histórico –vidas individuales, conflictos comunitarios, movimientos sociales, el ascenso de un rey al poder, revoluciones o guerras– que se mantenga dentro de los límites de la precisión histórica, al menos al grado de no tener que recurrir a eventos o personajes inventados. (Rosenstone, 1988: 98).

El Hermano Pedro, con la base documental de las crónicas coloniales, se mantiene dentro de ciertos límites de precisión histórica, lo cual le atribuye verosimilitud y credibilidad.

Otro aspecto relevante es el uso de una ciudad histórica como locación. Aunque no se trate de Santiago de Guatemala, el filme rebasa el interés de la feligresía al tener impacto en la memoria colectiva de los guatemaltecos pues implica una percepción de ese espacio ("su" espacio, "su" monumento, "su" sitio histórico); es decir, genera identidad y nexos con un pasado que le pertenece (aunque de lo colonial solo tenga la herencia de desigualdad y discriminación). En otras palabras, el realizador mexicano contribuyó a profundizar sentimientos identitarios entre los guatemaltecos, algo que quizás no entraba en sus presupuestos mentales.



ALMA LLANERA

Ilustración 139. Afiche. Internet Movie Data Base.

Año:	1964.
Director:	Gilberto Martínez Solares.
Productor:	Manuel Zeceña Diéguez.
Compañía productora:	Panamerican Films.
País coproductor:	México.
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Alfredo Ruanova, Carlos Enrique Taboada.
Fotografía:	Agustín Martínez. Cám.: Ignacio Romero. Asist: Luis Herrera
Sonido:	Música: Raúl Lavista.
Otros miembros:	Canciones: Pedro Elías Gutiérrez, Juan Vicente Torrealba, Gonzalo Roig, Juan José Laboriel. Edición: Carlos Savage. Ayudante: Sigfrido García.
Intérpretes:	Tony Aguilar, Guillermina Jiménez, Flor Silvestre, Manuel Capetillo, Luis Herrera, Manuel Donde, Juan José Laboriel, Augusto Monterroso, Haydeé Andreu, Manuel José Arce y Valladares, Claudio Lanuza, Ramón Aguirre, José Luis Ortega, Emma Drumont, Luis Carles, Hugo Molina, Carlos Quintana, Jacobo Galindo C., Hugo Batres.
Información adicional:	Duración: 85'. Rodada en Guatemala y Venezuela.
Referencias:	Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera, Tomo II, 2ª. Ed., pp. 243-244; Base de datos Fimoteca UNAM; Cartelera cinematográfica, Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amado; CD Cien años de cine mexicano; www.imdb.com; Ficha de filmes nacionales, Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.

Contexto de producción

Filmada a partir del 21 de agosto de 1964 y estrenada en México en octubre del año siguiente, *Alma llanera* es una historia que sitúa la acción en Venezuela, pero que en su mayor parte fue filmada en Guatemala, de donde era originario su productor Manuel Zeceña Diéguez. En efecto y de acuerdo con la filmografía de la película en el Internet Movie Data Base, en Venezuela se filmó en locaciones de la finca Posada de Belén y el Club de Golf de Caraballeda (aunque el IMDB ubica este último en La Antigua Guatemala), mientras que en Guatemala las locaciones se ubicaron en el Club Antigüeño, Club Esfuerzo (en La Antigua) convertido en cantina para la película, Finca Carmona, Ganadería Santa Gertrudis, Finca La Concepción, Finca Retana y la hacienda El Caobanal; otras locaciones son la alameda de El Calvario, la fuente frente al convento de La Concepción, la fuente “de las sirenas” en el parque Central de La Antigua. Zeceña Diéguez volvió a contar con la participación de Antonio “Tony” Aguilar y de Manuel Capetillo en los papeles masculinos y de Flor Silvestre, esposa del primero, en el papel protagónico femenino. También se contrató a intérpretes guatemaltecos para papeles secundarios; Haydeé Andreu, Manuel José Arce y Valladares, Claudio Lanuza, Ramón Aguirre, y pobladores de La Antigua Guatemala como extras. Para la dirección, se contó de nuevo con Gilberto Martínez Solares.

Las locaciones en parques y calles antigüeñas dieron lugar a situaciones jocosas, pues el público se emocionaba cuando se les hacía partícipe. Así, Manuel Mendoza rememora que cuando se filmó frente al convento de La Concepción, se contrató a un personaje del oriente de apellido Molina, al que por su tamaño llamaban “Molinón”; en la escena, Ramiro (Manuel Capetillo) amenaza a un fastidioso de apellido Aranda, que no es otro que “Molinón” y que se entromete en el romance de Juan Pablo (Antonio Aguilar) y Lucía (Flor Silvestre); al dirigirse al entrometido le espeta: – ¿Tú eres Aranda?, a lo cual Molinón, poco ducho en las artes dramáticas contesta: – Si, yo eres Aranda... Y los mirones se regocijaban ante la escena que se repitió y repitió hasta que el director quedó satisfecho (“Molinón” debiera formar parte del anecdotario del cine guatemalteco). En otra ocasión se contrató a numerosos extras antigüeños improvisados para caminar alrededor del parque central de La Antigua y a la orden de “acción”, los protagonistas comenzaron su actuación hasta que uno de los extras gritó: “corten” y todo el mundo se paró, ante la incredulidad de Martínez Solares quien ordenó repetir la escena. Fueron tantas las veces que el desconocido interrumpía la filmación que decidieron hacerla de noche; la sorpresa fue que alguien filtró la información y el parque estaba esa noche pletórica de vecinos, entre ellos el desconocido gritón con su acostumbrado “corten” (Mendoza, Manuel, comunicación personal, Diciembre 12, 2022).



Ilustración 140. “Molinón” y Capetillo conversan. Fotografía de rodaje, frente al convento de La Concepción. (García, 1999:94).

Comentario

Poco puede decirse de una película que utiliza locaciones guatemaltecas como escenario, aunque no todo es desechable. A casi seis décadas del rodaje, la ciudad de La Antigua Guatemala ha cambiado y eso tiene que ver con procesos tales como transformaciones del uso del suelo, la relación tradición-modernidad, crecimiento poblacional, aspectos que, aunque distintos, están estrechamente vinculados. Aunque en la cinta el interior del Club Esfuerzo fue acondicionado como cantina (no por falta de ellas), es un hecho visible que en La Antigua (como en muchas ciudades del país) estos lugares han desaparecido. La cantina era un sitio donde los parroquianos (por lo general hombres) iban a tomar algunos tragos y a conversar, pero también a degustar la enorme variedad de boquitas (botanas, tapas). Una tradición que aparece en muchas películas nacionales e internacionales de décadas atrás.

El uso y el valor del suelo cambió, no solo por la transformación de cantinas y comedores tradicionales en bares y restaurantes ajenos al encuentro e intercambio cotidiano de la población; si no también de las pensiones y los mesones de propiedad familiar en hoteles y hospedajes *bed and breakfast* o en elegantes hoteles *boutique*. Además, fueron desapareciendo carnicerías, zapaterías, lecherías, droguerías y tiendas de telas, a cambio de cadenas o negocios globalizados. Algo notorio es que la ciudad se transformó de espacio vital para vivir a sitio comercial para atender al turismo.

Otro aspecto visible a simple vista es el crecimiento poblacional. En la filmación de calles y espacios públicos no fue necesario solicitar permiso municipal para cerrar el paso peatonal o vehicular, pues la circulación era escasa y no desentonaba con el transitar a caballo o en carretas. Hoy las calles están atestadas de motocicletas, automóviles, autobuses, peatones extranjeros, etcétera. Esto puede constatarse si se comparan *Alma llanera* con *Looking for Palladin* (Dir. Andrzej Krakowski; producción y asistente de dirección: Mendel Samayoa) filmada en La Antigua Guatemala en 2008.

Como ocurre con otras películas antañonas, se pueden notar cambios en la arquitectura, los materiales de construcción, las decoraciones, los colores de las paredes, el mobiliario urbano, etcétera, a pesar de que existe un Consejo Nacional para la Protección de La Antigua Guatemala y existen varias normativas para preservar la ciudad, el desarrollo capitalista ha sido implacable. Pero no solo se trata de observar las transformaciones en la imagen urbana, sino también la importancia de la memoria colectiva de la población donde se filmó; para ello poco importa si la narración se ubica en Venezuela, pues para una ciudad como La Antigua Guatemala, *Alma llanera* constituye una fuente de interiorización de la conciencia de la conservación de sus conjuntos históricos, no solo por los residentes sino también para la población guatemalteca. No debe olvidarse que los sitios históricos forman parte de un imaginario que ha sido impuesto, aunque esto vaya en contra del romanticismo de algunos y la propensión al lucro de otros.

Dios existe



Ilustración 141. Fotogramas de la película / Créditos iniciales.¹⁶

Año:	1965.
Director:	Herminio y Haroldo Muñoz Robledo.
Productor:	Cooperativa, formada por el equipo técnico y artístico.
Compañía productora:	Tacaná Films, S. C.
País coproductor:	
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Haroldo A. Muñoz Robledo y Herminio Muñoz Robledo.
Fotografía:	Herminio Muñoz Robledo.
Sonido:	Herminio y Haroldo Muñoz Robledo.
Otros miembros:	Vestuarios: Sastrería "Trajes Roma".
Intérpretes:	Con nombres propios: Gregorio Monzón Domínguez, Victoria Morales Pernillo, Marta Julia Sierra, Domingo Vásquez, Macario Jiménez, Arnoldo Muñoz Robledo, Everardo Vásquez, Marta Arrazola J., Abraham Díaz, Francisco Santizo Muñoz, Yudi Juan López Muñoz, Ángel Antonio Amador, Jaime Kirste de Paz, J. Alberto González, J. Luis Monterroso. Beatriz Ruiz R., Yolanda Arana P., Antonio Robledo Bocanegra, Luis Felipe de León, Rufino Villatoro R., Benjamín Gálvez V., Rodolfo Mazariegos Matta, Mario H. Noriega, Telmo Roblero Pérez, Roberto de León Espinoza, Tránsito Pérez V., Raúl Santizo Muñoz*, J. Romeo Muñoz Pérez*, William Muñoz Pérez*, Jaime Murga de León*, Virginia López Muñoz, Alicia Mancilla, Manuel G. Leal. Actuación especial: Haroldo Augusto Muñoz Robledo. * Niños.

16 <https://youtu.be/PvAhuqjm9gQ?si=ImdlYBE30kY8HMvn>

- Información adicional:** Música: “El tun quiché” y “Vamos a Serchil”, de Leopoldo Ramírez R. “Un vals para mi madre”, de Santiago Pivaral. “Huitzizil Tzunún”, de Higinio Ovalle Conjuntos marimbísticos: “Azul y Blanco”, Maderas de mi tierra y Chapinlandia. Canciones: “Mi pálida luna” y “Recordar el pasado”, de Gregorio Monzón Domínguez. “Mi pecho está sangrando”, de Gerónimo Orantes Navas. Soneto: “Mi Tacaná querido”, de Haroldo Augusto Muñoz Robledo.
- Referencias:** Genaro Cotom, Cinemateca Universitaria Enrique Torres. Herminio Muñoz Robledo, comunicación personal.
-

Contexto de producción

Los hermanos Haroldo y Herminio Muñoz Robledo asumieron en esta película las tareas de elaboración del argumento, fotografía, sonido, luminotecnia, edición, laboratorio y dirección, o sea, casi todos los papeles del equipo técnico. Como en su anterior película, esta vez también recurrieron a actores no profesionales, solo que ahora la elección fue menos acertada que en *Vida, obra y milagros del Hermano Pedro*, en especial los papeles a cargo de niños y de algunos funcionarios de la municipalidad de Tacaná, de donde eran oriundos los Muñoz Robledo; en todo caso, recurrir a la familia y a las amistades no era para nada una garantía de papeles bien interpretados. Para las locaciones, escogieron lugares de su terruño tanto rurales como urbanos y también de la capital. Como la historia es sencilla y narrada en tiempo presente no tuvieron que recurrir al uso de vestuarios de gran costo, como sí ocurrió con su anterior filme. Y no cabe duda de que la decisión de hacer una película sobre un cantante destacado en el ámbito nacional, pero sin los atributos físicos a que el *star system* tenía acostumbrado a los públicos, fue arriesgada. Quizás por eso -aunque sea especulativo- decidieron recargar la narración en lo providencial, en la existencia de un Dios omnipresente que controla lo grande y lo pequeño, que ayuda a quien se esfuerza.

También se puede aventurar la explicación de la aparición de conjuntos marimbísticos de primer orden en aquellos momentos, como Maderas de mi Tierra o Chapinlandia por el hecho de su trabajo en la Secretaría de Relaciones Públicas de la Presidencia, que les daba oportunidad de acercarse a los directores de esos conjuntos musicales y obtener sus servicios sin mayor o ningún costo. Por otra parte, al no existir sindicatos cinematográficos en Guatemala, existían facilidades de colaboración entre los gremios de artistas que eran impensables en industrias formadas como la mexicana, argentina y brasileña. De igual manera, la no aplicación de un control del uso de fondos musicales sin contar con los derechos debidos permitía que se usaran piezas de música de diversas procedencias. En fin, como se ha repetido en numerosas ocasiones, el cine de los Muñoz Robledo era un cine pobre, pero no un pobre cine.

Sinopsis argumental

Un cantante de Tacaná (occidente del país), viaja en tren a la capital para realizar presentaciones en radio y televisión. En el viaje conoce a una muchacha con la que llega a tener una relación sentimental. Cuando se declaran amor mutuo, Gregorio despierta de su sueño: es un campesino que vive humildemente con su madre en un rancho en el área rural. Gregorio deja el azadón agrícola y se pone a entonar canciones, lo cual preocupa a la madre pues considera que tiene algún padecimiento mental; busca consejo con un compadre y con el cura quien, preocupado por las quejas de la mamá, va a ver a Gregorio en sus labores. Efectivamente, Gregorio interrumpe a menudo su trabajo para ponerse a cantar, por lo que el sacerdote lo llama; el campesino le cuenta que su sueño es ir a la capital y ganar dinero como músico para sostener una familia; el cura le anima a emprender el viaje. Luego de mucho caminar, llega a la capital, pero la vida no le sonrío como esperaba y tiene que ganarse el sustento como lustrador (limpiabotas), hasta que junta dinero para estudiar música y acudir a una prueba en el conservatorio. El resultado es satisfactorio y consigue un primer contrato. Luego viene la fama, las presentaciones, el éxito. La municipalidad de Tacaná le galardona y le festeja: fue, vio y venció.

Segmentación

Secuencia 1: créditos.

Sobre un globo terráqueo que gira, se imponen créditos impresos en papel, que pasan de abajo hacia arriba. Luego, el globo se reemplaza por una imagen de olas marinas, mientras aparecen el crédito de Haroldo y Herminio Muñoz Robledo como argumentistas y otros.

Secuencia 2: Dios gobierna el destino de los hombres.

Una voz *over* afirma la existencia de Dios, aun cuando hay desequilibrados mentales que la nieguen. Pero existe en lo grande y en lo pequeño, en los astros, en los mares, el perfume de las flores... La narración se acompaña con imágenes que reafirman el discurso.

Secuencia 3: él conoce a ella.

Un joven con traje y sombrero, de baja estatura y una joroba muy visible, viaja en el tren que va de la costa sur a la capital. Al detenerse en Amatitlán, desciende, compra golosinas y conoce a una muchacha con quien entabla diálogo. Le cuenta que es cantante y que hará presentaciones en radio y televisión; ella se emociona y le da su tarjeta de presentación. Suben apresuradamente al convoy ferroviario antes de perderlo.

Secuencia 4: la ciudad como personaje de soporte.

La secuencia inicia con unos interesantes *establishing shots* (planos de ubicación) del Centro Cívico de la capital de la república (todavía con la antigua Penitenciaría central) y otros sitios. Conoce a unos niños lustradores. Alguien llega y le pregunta si es el Tenor de la Voz de Bronce a lo que responde mofándose de sí mismo. Al llegar al desaparecido hotel La Terminal, lo reciben con una cena y le desean que el éxito en las presentaciones y brindan por su nombre: Gregorio Monzón Domínguez.

Secuencia 5: cita en el Obelisco

Gregorio llama a Mirna (al fin se conoce su nombre). Van a almorzar y luego a la plaza contigua al monumento conocido como de Los Próceres. El diálogo se compone de largos discursos en los que cada uno hablan del amor y coinciden en que este no se encuentra en la belleza sino en la inteligencia y sinceridad. Se declaran enamorados.

Secuencia 6: los sueños, sueños son.

Gregorio se despierta en su humilde vivienda, donde vive con su mamá. Sale y se pone a cantar; la madre le da una reprimenda porque va a coger un resfriado; él le cuenta que tuvo un sueño muy bonito. Más tarde, Gregorio está labrando la tierra, mientras entona una canción; llega la madre con alimentos. Ella no cree que, con sus canciones, Gregorio pueda ganar dinero, pero al fin termina cantando a dúo con su hijo.

Secuencia 7: la vida en el campo es dura y Gregorio quiere ir a la capital;

está convencido que con su música podrá triunfar en la gran ciudad. Trata de persuadir a su pretendida, La Canducha, de que se comprometa con él, ya que cuando triunfe y tenga dinero la va a poder mantener a ella y a su familia. La madre de Gregorio cree que su hijo está mal de la cabeza con eso de irse a la capital; consulta con un compadre sobre la situación del muchacho y no satisfecha con las respuestas, va con el cura a pedirle que llegue a su casa y compruebe por él mismo del mal que aqueja a Gregorio. El cura habla con Gregorio y este logra que confíe en él. Gregorio emprende el viaje y la mamá va a contarle a La Canducha que su hijo se fue; la muchacha, que está bañándose en un arroyo, lamenta que su pretendiente no se haya despedido de ella; triste, entona una canción, mientras se relaja en la corriente de agua.

Secuencia 8: Gregorio llega a la ciudad, pero las cosas no son como las soñó.

Luego de caminar 15 días, Gregorio logra que le presten un caballo para terminar el viaje a la ciudad. Se convierte en lustrador, pero los más antiguos en el oficio le dicen que lo van a linchar si les hace competencia. Gregorio está alojado con doña Mariana, quien le da alimentación por cinco centavos; promete que cuando pueda le pagará la deuda que tiene con ella y que está juntando dinero para entrar a estudiar solfa en el conservatorio. En esta secuencia se producen algunos de los diálogos más interesantes de la película, pues el fuereño se encuentra con un mundo desconocido y con gente que no lo comprende; de igual manera, doña Mariana expone una identificación de las zonas de la ciudad con los mayores recursos económicos de sus moradores.

Secuencia 9: el triunfo del cantor.

Gregorio llega con el director de una empresa a preguntar si pasó las pruebas y puede firmar el contrato, a lo que le responde que sí, que se presente el domingo a las ocho de la mañana en TGW (la radio nacional de Guatemala). Luego de otras imágenes de contextualización, el cantante es presentado ante el público en la concha acústica del Parque Centroamérica, en donde se ubica el monumento a La Industria; lo acompaña una de las marimbas más prestigias de la época: Chapinlandia.

Secuencia 10: libre de pecado.

El Consejo Municipal de la ciudad de Tacaná, en el departamento occidental de San Marcos, discute si rinden homenaje al artista o no. En tanto, un mensajero lleva una carta de Gregorio a La Canducha; el padre de esta va a consultar con el cura si se pueden casar, porque son primos, a lo que el sacerdote le recuerda que ella es su hija adoptiva y no hay lazo de consanguinidad y no es pecado que contraigan matrimonio.

Secuencia 11: profeta en su tierra.

En el quiosco del parque central de Tacaná, la alcaldía declara hijo distinguido a Gregorio Monzón Domínguez. La reina de la población impone una medalla, mientras un oficial del ejército sonríe con complacencia.

Secuencia 12: la existencia de Dios y una locura bendita.

Gregorio, su mamá y La Canducha van a la iglesia a dejar las flores con que obsequiaron al cantante. El sacerdote le recuerda sus palabras antes de partir a la capital: que Dios existe en todas partes y bendice al hombre que lucha; agrega que solo entonces se daba cuenta de que Gregorio estaba realmente loco: con la divina locura de la música y el arte. Fin.

Comentario

La persistencia de lo religioso en el cine guatemalteco se explica por la pretensión de explotar esto en públicos penetrados por una cultura tradicionalista, conservadora, cristiana y patriarcal. Así, la concepción providencialista en la que la figura de Dios Padre se *terrenaliza* en la figura del patrono, es solo uno de los elementos religiosos que el cine utiliza, total o tangencialmente, para concretar la fórmula *creencias / taquilla*. Esto no ocurre solo en el "cine nacional" (para denominar al cine hecho por guatemaltecos en Guatemala¹⁷), sino en todos los países en los que la religión, sea cual fuera su denominación o denominaciones, es parte importante de las ideas de una sociedad. Esto tiene orígenes históricos que Canevacci encuentra en la tragedia griega la cual, es heredada por la tradición cristiana, genera una simbólica

17 Hay quienes extienden esta categoría al cine hecho por guatemaltecos fuera del país (arteNativas).

religiosa que se recrea y permanece en el cine. Peña Martínez sintetiza así, las ideas de Canevacci respecto al tema:

Dicho modelo simbólico es cuaternario, se centra en el conflicto entre el bien y el mal (o entre *ego* y *alter*), y su fundamento es el sistema de oposiciones entre cuatro figuras: el Padre y el Espíritu, por un lado, el Hijo y el Diablo por el otro. El eterno retorno de tales invariantes simbólicas anima las más diversas manifestaciones filmicas, independientemente de su estilo o época. Se trata de un modelo que subyace en el “espíritu” del cine y que convierte lo diverso en feo, lo inferior en animal, lo superior en divino y lo idéntico en bello (De la Peña, 2014: 41).

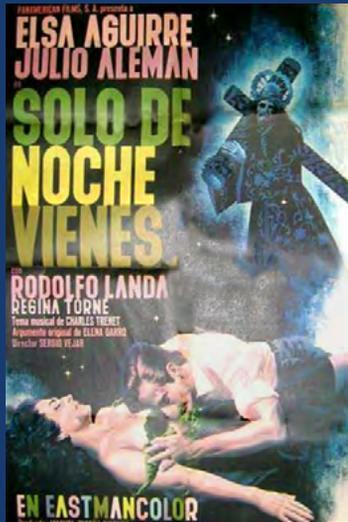
Aunque el filme cuenta la historia real (ficcionalizada) de Gregorio Monzón Domínguez, sus sufrimientos y sus éxitos siempre tienen una explicación sobrenatural. Las penas son pruebas (la dura difícil del campesino o de los trabajadores informales en la ciudad), el éxito es dado por la mano misericordiosa de Dios (mediante el sacerdote, intermediario entre lo divino y lo terrenal), la belleza no reside en lo físico sino en lo espiritual. Pero también el filme abunda en representaciones de las pautas socialmente aceptadas en las relaciones familiares, la condición social (“en las zonas 9 y 10 viven los ricos”), el lugar en que se habita, el noviazgo, la relación entre generaciones, el poder disfrazado de paternalismo.

Buscando una cercanía con los sectores populares, los intérpretes imitan el supuesto habla de los sectores populares ladinos del campo (recurso puesto en boga por la literatura, la radio y luego la televisión y el cine); este es un artificio innecesario, pues la película presenta ejemplos de las exiguas condiciones de vida de los aldeanos: magras cosechas debidas a la calidad del suelo y la vulnerabilidad ante las condiciones climáticas, alimentación a base de tortilla y frijol como elementos esenciales de la ingesta diaria del campesinado, vivienda elaborada con materiales deleznable. En algunos casos, el vestuario contradice la imagen de pobreza que se busca transmitir (tal el caso de la vestimenta de la madre de Gregorio). Y a pesar de las difíciles condiciones que se viven en el área rural, tal como lo marcan las representaciones sociales imperantes, sus pobladores son sencillos, honestos, plenos de buenas

intenciones... y temerosos de Dios. Pero en un momento determinado, la pureza y la castidad de la mujer del campo es rota por la imagen de La Canducha bañándose en el río mientras muestra sus esculturales piernas en una posición provocativa. No solo la religión atrae a los públicos.

El contraste entre la pobreza feliz y la riqueza infeliz está representada por Mirna, la novia en el sueño de Gregorio; ella luce abrigo, collar de perlas, aretes llamativos, vive en una casa que si bien no es ostentosa al menos tiene los elementos que exige la modernidad (el teléfono, por ejemplo). En uno de sus largos parlamentos, Mirna presume de ser una mujer rica a quien buscan los hombres por su dinero lo que la hace desdichada; pretendientes bellos no le hacen falta, pero ella prefiere la inteligencia a un cuerpo hermoso; el argumento aquí, como en otras partes del metraje, justifica que Gregorio se aleje del ideal del cuerpo masculino creado por el Renacimiento y elevado a la sublimación por Hollywood (del David de Miguel Ángel al Tarzán hollywoodense): "si dos almas se quieren, el físico no importa". Por otra parte, las diferencias sociales se borran en una fantasía tan enajenante como recurrente: "yo soy rica, tú eres pobre, pero te quiero"... "Pobrecito mi patrón, piensa que el pobre soy yo", entonces hace algún tiempo un cantante en una suprema manifestación de la desustancialización del conflicto social.

El poder también se manifiesta de diferentes maneras. El contratado, Gregorio, está en una relación desigual con el contratante, que impone sus condiciones sin que el cantante examine el documento. El cura es el líder religioso al que obedecen los fieles. El empresario del alquiler de bestias para el transporte ordena y no suplica. Incluso los lustradores más antiguos marcan su territorio so pena de linchamiento. Gregorio triunfa, pero no es más que una pieza en la maquinaria de la industria cultural. A no dudarlo, la escena del homenaje al artista en su natal Tacaná es la que mejor retrata la estructura que sostiene al poder oligárquico: en el sitio de honor, un coronel del ejército sonríe con beneplácito al observar el acto de premiación; un retrato exacto de la Guatemala de los regímenes militares que han custodiado el reino de las diferencias y las desigualdades a través de un largo tiempo.



Sólo de noche vienes

Ilustración 142. Afiche de la película. IMDB.

Año:	1965.
Director:	Sergio Véjar.
Productor:	Manuel Zeceña Diéguez.
Compañía productora:	Panamerican Films.
País coproductor:	México.
Género:	Comedia.
Guión/Argumentos:	Manuel Zeceña Diéguez, Sergio Véjar y Elena Garro.
Fotografía:	Rosalío Solano.
Sonido:	Música: Raúl Lavista, con temas de Chopin y otros.
Otros miembros:	Arreglos musicales: Leo Acosta. Tema: Charles Trenet.
Intérpretes:	Elsa Aguirre (Remedios), Julio Alemán (Andrés Vallarta), Rodolfo Landa (Marcial), Regina Torné (Carmen), Herbert Meneses, Cosmo Alessio.
Información adicional:	Duración: 95'. Rodada en Guatemala y El Salvador.
Referencias:	Moisés Viñas, Índice cronológico del cine mexicano. Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera, tomo II, 2ª. Edición, pp. 243-244; Base de datos Filmoteca de la UNAM; Cartelera cinematográfica, Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amado; CD Cien años de cine mexicano; www.imdb.com; Ficha de filmes nacionales, Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.

Contexto de producción

Sólo de noche vienes nació en 1962 como proyecto fílmico del Ballet Folklórico de México, encabezado por Amalia Hernández, quien le encargó el argumento a su prima, la escritora Elena Garro. Esta convocó al francés Marcel Camus para que se hiciera cargo de la dirección, tras su éxito con *Orfeu negro* (1959), ganadora de la Palma de Oro y un Oscar. Tras una visita de Camus a Guanajuato, y muchos dimes y diretes entre la coreógrafa y Garro -donde estaban involucrados también el fotógrafo Gabriel Figueroa, la productora CLASA Films Mundiales y el propio director del INBA, Celestino Gorostiza-, el proyecto fue cancelado. Pocos años después, el productor guatemalteco Manuel Zeceña Diéguez lo adquirió para producirlo en su país, con Sergio Véjar como director. (Fiesco, 2021: 155).

Encontrarse con un guión abandonado en el que intervino gente talentosa, significó descubrir el “ábrete sésamo” hacia una nueva aventura cinematográfica. Si al relato le sumaba dos estrellas sensuales de reputación y buena taquilla (Elsa Aguirre y Julio Alemán), además de la solemnidad de la Semana Santa, Zeceña Diéguez creyó tener en sus manos las palabras mágicas para abrir la cueva de la riqueza. Ciertamente, Julio Alemán era la joven y atractiva estrella con que soñaban muchas jóvenes latinoamericanas; pero la verdadera joya atrapa-públicos era Elsa Aguirre, considerada una actriz de “poderosa sensualidad y legendaria belleza” (Fiesco, 2021: solapa de libro). Ella comenzó su carrera con apenas quince años, luego de ganar un concurso de belleza de la productora CLASA. A partir de ahí, su fama creció hasta que, en 1958, tras unos veinte filmes, decidió retirarse. Pero el cine era parte de su vida, así que en 1965 acepta participar en *Solo de noche vienes*. Ella misma describe su regreso:

Cuando ya estaba divorciada -y por eso era considerada una mujer de lo peor-, no quería regresar al trabajo. Y estando en esas, una vez, mi padre -que siempre fue muy cariñoso conmigo-, me recomendó: “A ver, hija, si no quieres trabajar, quédate aquí. Pero acuérdate que tienes un hijo y se te dio una carrera. Eres una artista”. Por Hugo tuve que volver al cine y me siguió gustando porque eso también era lo mío.

Regresé con *Solo de noche vienes*, una película muy controvertida y muy fuerte para ese tiempo. La escribió Elena Garro, quien me dijo: “No sabes el gusto que me da que tú hagas esta película”. Trataba de una mujer casada que estaba engañando a su marido, porque este la veía como un mueble, como un objeto más de la casa. Todo estaba perfecto, pero había ahí una cosa que no debí haber hecho -aunque una artista debe hacer de todo-: había una escena donde le escribía un recado a mi amante en una biblia. Sin ser religiosa, ahora me doy cuenta lo que representa ese libro: es sagrado. Pude haberle dicho al productor, Manuel Zeceña Diéguez, que me diera otra cosa que no fuera la biblia, pero uno comete errores.

Aparte de ser renovadora, la prohibieron durante su rodaje. Estábamos filmando en Guatemala y tuvimos que salir porque iban a meter a la cárcel al productor. ¿Cómo están haciendo esa película medio sacrilega en Semana Santa? Así que la terminamos en El Salvador. (Fiesco, 2021: 151).

El periodista guatemalteco Jorge Palmieri, fantasioso como el que más y quien gustaba regodearse con cuanto representara poder, tiene otra explicación para la expulsión del equipo de *Solo de noche vienes*. Según Palmieri, el gobierno adujo que la producción no tenía permiso para filmar ni la película ni las procesiones, además de que no pagaba derechos para hacerlo. Sin embargo, dice el periodista, la verdad era muy distinta; resulta que el presidente de ese entonces, uno de los tantos generales que han desfilado por la alta magistratura del país, Carlos Manuel Arana Osorio, era un tipo muy enamorado que se creía “muy galán”; un día de tantos, Arana se presentó a la filmación y Zeceña Diéguez le presentó a todo el personal; Arana puso sus ojos en Elsa Aguirre e invitó a todo el equipo a almorzar en la casa presidencial. Zeceña Diéguez argumentó que los trabajadores cobraban por día y que no era posible detener la producción; al no ser aceptada la invitación, al día siguiente se presentó el ministro de Gobernación de parte del presidente, conminando a que Elsa Aguirre aceptara reunirse con el presidente a almorzar; el productor dijo entonces al mensajero que él había traído artistas a filmar una película y no putas. Eso fue el acabose; ese mismo día se presentaron agentes de la policía para interrumpir la filmación e indicar que tenía prohibido seguir rodando en el país; así, la película se terminó de rodar en El Salvador en donde, según Palmieri, las autoridades brindaron todo tipo de facilidades para terminar la producción. (Palmieri, 2015).

Además de las escenas filmadas durante las procesiones de Domingo de Ramos, Martes y Jueves Santo en Ciudad de Guatemala y el Sábado de Gloria en La Antigua Guatemala, la película se terminó de rodar en El Salvador, en Santa Tecla, San Salvador, Zona Rosa, barrio de San Benito, llanos de Renderos y el paraje conocido como la “Puerta del Diablo”. La película fue estrenada en agosto de 1966 en el cine Variedades del Distrito Federal de México y estuvo en cartelera durante seis semanas. En Costa Rica, el diario La Nación informaba que la película se exhibiría en mayo de 1967 con “restricciones muy explicables”, en tandas nocturnas y para mayores de 21 años (“Juntos En Solo de Noche Vienes Elsa Aguirre-Julio Alemán,” 1967: 36).

La película cuenta con las actuaciones de los actores guatemaltecos Herbert Meneses y Ramón Aguirre. La adaptación cinematográfica de la obra de Garro, fue realizada por la propia escritora, el productor Manuel Zeceña Diéguez y el realizador, Sergio Véjar. La dirección de fotografía corrió a cargo de Rosalío Solano. El tema musical de la película, *Mi gran amor*, fue escrito por Zeceña Diéguez sobre una melodía de Charles Trenet.

Sinopsis argumental

El turista mexicano Andrés llega a Guatemala para observar las procesiones de Semana Santa. En una de ellas conoce a Remedios, una guapa mujer casada y se produce un enamoramiento mutuo; amor a primera vista se le suele llamar. Remedios es una mujer misteriosa que esconde su verdadera identidad, haciéndose pasar por su cuñada, Carmen. Ante los mensajes de Andrés a Carmen (en realidad, a Remedios), la cuñada cree que él está enamorado de ella. La relación entre Andrés y Remedios se acentúa y aunque se mantiene en secreto, el carácter despótico de Marcial, el esposo de Remedios, no hace sino propiciar más el rompimiento de los votos matrimoniales. El romance termina en adulterio y al descubrirse esa ruptura de las “normas socialmente correctas”, los hermanos de Marcial tirotean a Andrés en medio de una procesión. Remedios deja de fingir la fidelidad a su esposo y abraza al amante que agoniza y muere en sus brazos.

Segmentación

Secuencia 1: títulos.

En un club campestre, el trío Hermanos Cárcamo, de El Salvador, interpretan un bolero mientras varios amigos disfrutan de un día soleado. La escena cambia a una playa en donde Andrés canta el tema motivo de la película, mientras aparecen los créditos. La escena termina con Andrés escribiendo en la arena la palabra “Amor”. Acto seguido, aparece el siguiente mensaje: “Nuestros agradecimientos al gobierno del Salvador (SIC) y al Instituto Salvadoreño de Turismo por las atenciones, colaboración y hospitalidad durante la filmación de esta película. El Productor”. De entrada, esto da a conocer el descontento de Zeceña Diéguez con las autoridades guatemaltecas. Mientras aparece el rótulo, los amigos se levantan, comentando que Andrés sigue en la playa, por estar enamorado de Carmen; se disponen a ir a buscar a su amigo. Terminan los créditos regresando a la escena de la playa y los agradecimientos a las personas que proporcionaron sus casas como locaciones.

Secuencia 2: Andrés conoce a Remedios.

Los amigos llaman a Andrés quien regresa de la playa y dice que se va a ver las procesiones; pide que le despidan de Carmen, pues no se quiere perder el Domingo de Ramos. En exteriores, la procesión de La Burriquita y la venta de ramos; Andrés entra al templo en donde está Remedios. Sus miradas se cruzan; ella deja caer un lápiz labial y sus manos se rozan. Cuando comienzan a ingresar las imágenes, ambos se hincan, pero con el ingreso del anda del Nazareno, ella desaparece. Andrés sale a buscarla y a quienes encuentra es a Carmen y sus amigos.

Secuencia 3: inicia el romance verdadero.

Los amigos de Andrés lo llevan a una fiesta al aire libre. Andrés ve fugazmente a Remedios, pero Carmen lo interrumpe; logra escaparse de los amigos y busca a Remedios y la encuentra en un claro de la arboleda. Ella viste deslumbrante con un vestido blanco con encajes plateados y una estola de plumas también blancas. Él la abraza y cuando ella le pregunta por la vida, un acercamiento a sus labios le escucha decir a él: -Estos-, y la besa. Al retirarse un poco le dice, pero sin que la cámara deje de encuadrar los labios de Remedios: -Déjame mirar tus ojos, para conocer el color de mi suerte-, a lo que ella le responde que son negros. Los amigos lo buscan y eso obliga a Remedios a desaparecer entre los árboles. Carmen y compañía invitan a Andrés a conocer la casa de un pintor loco; van en dos carros y al llegar al lugar, Andrés pone de pretexto que va a estacionarse, pero regresa al lugar de la fiesta. Está sentado en una banca, desorientado por no encontrar a Remedios, cuando ella aparece y el encuentro es sensual; ellos recostados en la grama y el abrigo que, al caer, descubre los encantos de Remedios. La cámara se dirige hacia las copas de los árboles e insinúa el desenlace del encuentro. Después, ellos caminan del brazo y Andrés pregunta a Remedios cuál es su nombre; ella miente y dice que es Carmen; Andrés la lleva a su casa, pero Remedios se baja en una casa ajena y urge a su enamorado que se retire prontamente; cuando él se va, Remedios corre hacia su verdadera casa.

Secuencia 4: comienzan las confusiones.

Andrés va a buscar a Remedios a la casa donde la dejó el día anterior; un empleado le dice que ahí no vive nadie de nombre Carmen. Confundido, Andrés se va en su vehículo deportivo. Más adelante, encuentra a la verdadera Carmen caminando por una acera, con un vestido blanco. Él saluda y ella sube al carro; lo abraza, muy cariñosa y, aunque Andrés no es antipático, tampoco acepta muy conforme las caricias de Carmen; la deja cerca de la casa, lo que añade más suspenso a la narración (aunque García Riera dice que es confusión) y ella le pregunta si está enamorado a lo que Andrés responde que sí; Carmen se emociona, pero cuando le pregunta de quién, la contestación es que está enamorado de una aparición; ella se decepciona un poco pero luego le pregunta si es bella la aparición y ante la respuesta afirmativa, Carmen pregunta quién es a lo que Andrés contesta que lo único que sabe es que se viste de blanco y se llama Carmen. Andrés se va, dejando a Carmen ilusionada y al verlo partir dice: -Te amo-. Cuando Andrés recorre la ciudad, en un cruceo ve a Remedios manejando un automóvil; la sigue, pero la pierde en la ciudad.

Secuencia 5: en casa de Marcial

Carmen se encuentra en su habitación con su cuñada Remedios y le pide que diga que ellas estuvieron juntas en la noche; Remedios dice que ella nunca miente, pero al llegar con Marcial si lo hace. En la calle, aparece Andrés en su carro gritando: -Carmen-; ambas cuñadas se asoman a la ventana y, colérico, Marcial pregunta quién es, a lo que Carmen contesta que es su novio, ante el asombro de Remedios. Marcial reclama que, si es su novio, porque escandaliza en la calle en lugar de hablar con él, imponiendo su sello de señor de la casa; Carmen dice que llegará, que ahora está hospedado en el hotel Intercontinental. Remedios va a su habitación y llama al hotel para hablar con Andrés; lo cita en la Puerta del Diablo.

Secuencia 6: en la Puerta del Diablo.

Andrés pregunta cómo puede llegar a la Puerta del Diablo y un conserje le indica que por la carretera de Planos de Renderos. Ahí espera a Remedios que llega apresurada; se abrazan. Remedios pide a Andrés que se vaya, que al terminar los días santos será libre; le promete que se irá con él, pero que en esos días la deje en paz. Andrés se enoja y la sube al carro para llevarla al hotel a lo que ella le pregunta por qué; él responde que como es una mujer que nadie conoce no hay problema. Se van, dejando atrás el paisaje de la Puerta del Diablo. La procesión de Cristo Rey de la parroquia de Candelaria del Jueves Santo en ciudad de Guatemala hace detener la marcha de carro, lo que Remedios aprovecha para escapar.

Secuencia 7: Remedios, ¿se arrepiente?

Remedios llega apresurada a su casa y se quita el vestido, quedando solo con el sostén y el blúmer; se pone un negligé. Entra Carmen y habla de su novio Andrés, lo que nuevamente pone nerviosa a Remedios; le promete a su cuñada que el lunes de pascua le ayudará a resolver su noviazgo, dada la intervención de Marcial. Luego, Remedios está en su cama, cuando entra su marido a reclamarle que por qué no está lista para la procesión, que tiene obligación como mujer católica; a ella no le queda más que obedecer. Procesión del Viernes Santo del Nazareno de la Merced; ella va cargando el anda (pequeña, para los tiempos actuales), cuando la descubre Andrés. Apresuradamente ella cede su turno y vuelve a escapar del enamorado.

Por la noche, en un súbito arrebato de culpabilidad, busca a su marido que está en reunión; le explica que lo necesita, pero Marcial le ordena que vaya a casa, que es muy importante su reunión. Remedios acata, decepcionada de la indiferencia de su esposo, pero en lugar de ir a su hogar, va al hotel; ve el carro deportivo que usa Andrés y escribe en el vidrio delantero con un crayón de labios.

Secuencia 8: comienzan las sospechas.

Carmen espera que Marcial se vaya para entrar a la alcoba de Remedios, quien viste un sensual camisón para dormir. Le pide que invite a su novio Andrés al balcón del gobernador (sin duda para contemplar una procesión), pero su cuñada, celosa, se niega: -No me pidas lo que no puedo hacer- le dice. Remedios llama al hotel a Andrés para decirle que le dejó un recado; en la tarde lo esperará en la Puerta del Diablo. Andrés sale muy contento, ve el rótulo con el recado de Remedios, pero que firmó como Carmen; va a un restaurante donde están los hermanos de Marcial y Carmen; ven a Andrés y se retiran, no sin antes ver el mensaje dejado por Remedios en el carro de Andrés. Los hermanos llegan a la casa e interrogan a un empleado para saber si Carmen salió el día anterior y al negarlo, afirma que la que salió de noche fue la señora Remedios. Luego, van a interpellar a Carmen: que a dónde fue Remedios la noche anterior a lo que Carmen dice que fue a casa del gobernador, a buscar a Marcial; también le preguntan si todas las mujeres dejan mensajes con el crayón de labios y la explicación de Carmen es que no todas, pero Remedios si tiene esa manía. Los hermanos piden a Carmen que invite a su novio Andrés al balcón de la casa del gobernador, a lo que ella accede entusiasmada. Andrés visita iglesias y aunque en una de ellas está Remedios, no se ven; si lo hace uno de los hermanos de Carmen.

Secuencia 9: encuentro en la Puerta del Diablo.

Remedios y Andrés se encuentran en la Puerta del Diablo; cada uno ha llegado en su auto. Él quiere saber quién es la llamada Carmen, pero ella esquivo la respuesta; se reconcilian y hay una elipsis tras la cual se les ve felices. Llegan en automóvil los hermanos de Marcial y Remedios pide a Andrés que los aleje. Se produce una persecución en autos hasta que los hermanos detienen el coche de Andrés y al bajarse este, le dicen que abandone la ciudad. Andrés regresa a buscar a Remedios, pero ya no la encuentra.



Ilustración 143. Andrés (Julio Alemán) y Remedios (Elsa Aguirre) en La Puerta del Diablo.El Salvador. *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera.



Ilustración 144. Elsa Aguirre. *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera.

Secuencia 10: en casa de la familia.

Los hermanos de Carmen y Marcial llegan a casa y encuentran a su hermana. Luego aparece Marcial y pregunta por su esposa. Carmen aprovecha para insinuar que es posible que Remedios y Andrés tengan alguna relación porque ni ella está en casa ni Andrés en el hotel. Esto pone furioso a Marcial. Cuando aparece Remedios, el esposo le pregunta que dónde estaba; ella dice que el carro se quedó sin gasolina, que se calentó mucho por lo que debió ponerle agua y por eso está con su ropa toda sucia. Remedios se va a su habitación y llega Marcial; la mujer luce provocativa con vestida solo con *brasier* y calzones y su marido la pretende besar; Remedios le esquiva y le reclama por sus aventuras; Marcial dice que las aventuras no cuentan, que ella es su esposa; ella dice con sorna que ahora se acuerda que es su esposa. Mientras tanto, Carmen dice a sus hermanos que sospecha que Remedios es infiel a Marcial, a lo que los dos hombres responden indignados que no diga nada. Marcial indica a Remedios que al día siguiente tienen que ir al Santo Entierro porque tiene que cargar el anda; la esposa dice que no puede ir porque tiene compromiso con la familia Estrada, mientras, de espaldas, se quita el sostén y fugazmente deja ver uno de sus senos.



Ilustración 145. Remedios y Andrés en *El Tunco*, El Salvador. *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera.

Secuencia II: el apasionamiento se desborda durante el Viernes Santo.

Sale la procesión del Santo Entierro de El Calvario. Andrés y Remedios se encuentran en un templo católico; ella escribe en un papel que saca de la Biblia, diciéndole que salga, que ella le sigue. Se dirigen a la playa (El Tunco, en El Salvador, para más señas).

Se produce una escena tórrida que es una copia del famoso beso de Burt Lancaster y Débora Kerr en *De aquí a la eternidad*, en un sitio con similares características (playa, arena, olas que rompen en las piedras). Mientras tanto, Marcial carga el anda del Santo Entierro; si la censura llegó a la película estadounidense por medio del corte del metraje de la escena del beso, en Guatemala el castigo fue la expulsión del país del equipo de producción. Remedios dice a su amante que han cometido pecado por tener relaciones en un día santo, pero él dice que es su amor su pecado.



Ilustración 146. Julio Alemán y Elsa Aguirre en la playa salvadoreña. *Historia documental el cine mexicano*, Emilio García Riera.

Secuencia 12: final.

Remedios está en su alcoba cuando entra Marcial y pidiéndole que se prepare para la procesión del *Pésame de la Virgen* y se va. Llega Carmen; su cuñada le dice que está triste y aquella le responde que está feliz porque habló con Andrés. Remedios se descomponen y se va a recostar. Luego, todos están vestidos de luto por ser *Sábado de Gloria*; van a encontrarse con el gobernador en la procesión. Uno de los hermanos menciona que llegará el novio de Carmen, porque consideró que era buena idea conocerlo. Llega el gobernador con sus invitados a la salida de la procesión. Andrés, que anda buscando el paso para ir a la Puerta del Diablo en donde espera encontrarse con Remedios, es detenido por la policía indicándole que no hay paso por la procesión. Entonces pide paso entre la gente que espera la salida de las andas y ve pasar a Remedios del brazo de Marcial. Grita: -Carmen-, y corre a buscarla; una pistola sale de entre la multitud; suenan disparos y Andrés cae herido. Marcial pregunta quién es y Remedios corre a abrazar a su amante moribundo. Unas imágenes de andas superpuestas sobre el rostro del agonizante Andrés y una marcha fúnebre dan la intensidad dramática para el final.

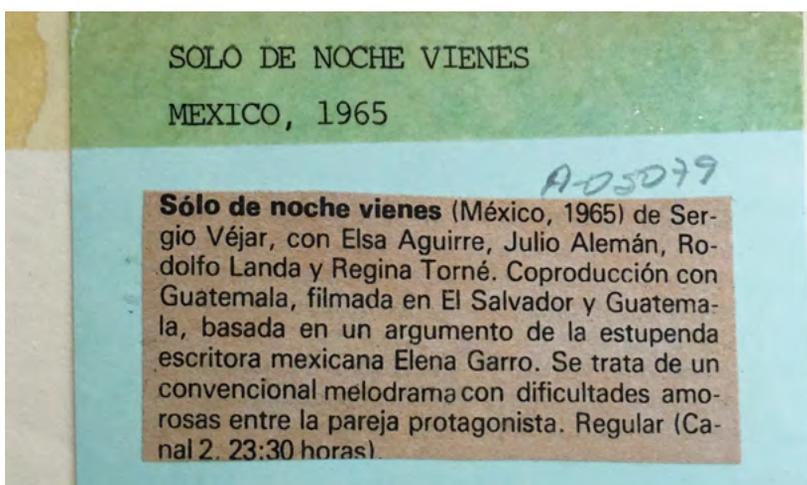


Ilustración 147. Recorte de periódico sin identificar. Expediente A-05079. Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.

Comentario

En *Solo de noche vienes*, Zeceña Diéguez vuelve a retar la mojigatería de la sociedad guatemalteca al tratar el adulterio en una familia acomodada. Fue tanto el alboroto con esta producción que tuvo que terminarse de rodar en El Salvador y sufrió la censura en diferentes países, incluyendo Guatemala, por supuesto. No solo ya era provocador el erotismo de Elsa Aguirre (ya sea vestida con elegantes vestidos -blancos o negros- o en prendas íntimas), sino la historia en torno al tema tabú del adulterio femenino (pues el masculino, también presente en la cinta, aunque sea solo en voz del hombre adúltero, era "socialmente aceptado"). Ante todo, la institución del matrimonio debía permanecer incólume: Marcial (Rodolfo Landa), el esposo de Remedios (Elsa Aguirre) se encuentra con su hermana Carmen (Regina Torné); ella, Carmen, está enamorada de Andrés (Julio Alemán) y sospecha una relación entre su cuñada y su pretendido. Se desarrolla entonces el siguiente diálogo:

- *¿No sabes dónde está Remedios?*
- No. Es curioso, Andrés tampoco está en su hotel –dice Carmen.
- ¿Qué insinúas?
- ¿Yo?... Nada, no insinúo nada.
- No tolero infamias- dice Marcial, categóricamente.
- Se escucha la voz de Remedios que llega. Marcial indica a sus hermanos:
- No quiero que haya ninguna discusión.

En la escena siguiente, Remedios en ropa interior provoca en su esposo el deseo de besarla, pero lo rechaza. –Hace mucho que sé de tus aventuras –Las aventuras no cuentan, responde, arrogándose el «derecho» machista de ser infiel. Y como el matrimonio es una unión para toda la vida, según los usos sociales, agrega: –Tú eres mi esposa; sólo hay una esposa. Con ironía, ella responde que solo entonces se acuerda de eso.

Para los católicos fervientes debió ser traumático ver a Remedios y Andrés haciendo el amor en la playa, mientras el marido cargaba devotamente en la procesión del Santo Entierro de El Calvario (en Ciudad de Guatemala, una licencia que da el espacio fílmico). El cartel de la película, que no muestra al Cristo fallecido sino al Nazareno, es provocador y anuncia la ruptura con las convenciones y códigos de honor, provocando curiosidad, morbo y en algunos casos, rechazo. Remedios en la arena con el brasier a punto de caer, mientras Andrés se recuesta lascivo en su pecho. La imagen sufriente del Nazareno ocupa la parte superior derecha del afiche, ¿sufre por los pecados de la carne?, ¿Muestra su desconuelo por el triunfo de la sexualidad sobre el recato? La sociedad era, en la década de 1960, extremadamente temerosa de la sexualidad femenina (habrá que preguntarse si aún lo es) y mucho de ello es atribuible a la influencia de las doctrinas cristianas en especial la católica, la predominante en aquellos tiempos. Como vimos, el cristianismo toma de creencias antiguas mucho de sus rasgos fundamentales; en el caso específico del temor a la sexualidad femenina, el imperio sobre la sociedad es abrumadora. Julia Tuñón afirma que:

Para la doctrina católica, el ejercicio de la sexualidad es el pecado por excelencia y la mujer, su agente fundamental; más allá de la *sublimación mariana* y del invento del amor cortés. En esta tradición, el cuerpo y el espíritu se sienten instancias separadas y separables. Queda lejos la concepción del cuerpo como vehículo para articular el sentimiento amoroso, del placer como un fin en sí mismo. Cuerpo y alma parecen actuar cada uno por su lado. (Tuñón, 1998: 228).

Elsa Aguirre representa el rompimiento del deseo contenido de la feligresía, es decir, las pasiones ocultas, pero incita al rechazo, incluso al horror de mojigatos e hipócritas. La película rompe paradigmas, pues ya no solo se trata de una mujer codiciosa, erótica y seductora -como Tere Velásquez en *Pecado*- sino de una verdadera muestra de transgresión social. El cine proponía temas antes tabúes, pero que reflejaban los cambios que la sociedad estaba sintiendo/resintiendo. Elsa Aguirre notó ese cambio cuando salió de un aislamiento cinematográfico de siete años:

Cuando regresé al cine, a mediados de los años sesenta, me di cuenta que ya habían cambiado los tiempos. Se veía en los géneros que había, en la forma de ser de los personajes, en su ropa más ligera, en que eran más libres y estaban hablando de temas más audaces. Todo ello era algo nuevo para mí [...].

Silvia Oroz resume el fenómeno de la transgresión femenina en el cine:

En suma, la sociedad y el melodrama, como discurso y metáfora, incorporan lentamente la cultura burguesa moderna. A dicha cultura no escapa la atomización del antiguo cuerpo social patriarcal, en el cual el personaje de la 'transgresora' es un caso ejemplar. Ella introduce una pluralidad que junta el sexo, la no abnegación y el dinero 'noble', a nuevos patrones morales que se incorporan dilatadamente. (Oroz, 1995a: 18).

Obviamente, la transgresión, el pecado, el castigo por el libre ejercicio de la sexualidad, el patriarcado y el poder oligárquico, presentes en la película, no son temas estrictamente guatemaltecos, ni mucho menos. Pero hay ingredientes que solo pueden ser «responsabilidad» de los grupos dominantes del país. Quizás las procesiones majestuosas –con sus andas, sus incensarios y sus penitentes–, los vitrales, los altares, los retablos y las marchas fúnebres constituyen recursos de ambientación. Pero si examinamos la historia de la relación iglesia-poder en el país, y el papel de la jerarquía católica como atizadora del temor al comunismo y a todo aquello que lo alimente (sexo, vicios, entretenimiento), pocos países podían disputar la primacía en esa materia. No es solo la incidencia de las imágenes sobre la grey, sino también la aceptación de la ley del macho y la sumisión de la mujer y del “obedezco y no delibero”, males generalizados¹⁸ que permanecían firmes ante la modernización de las costumbres y el pensamiento. Era así porque formaban parte de las reglas de una oligarquía y burguesía conservadoras para manejar a su antojo de un mercado laboral prácticamente inexistente, de una concentración de la riqueza insultante, de una sumisión al capital estadounidense que era más que complaciente. Si en México y otros países en donde la modernización también afectó los patrones del comportamiento la película atrajo por morbo, en países de moral pacata como Guatemala, cuando finalmente pudo ser vista, atrajo por expiación, es decir, para provocar el rechazo por lo disoluto, lo pecaminoso. El autor desconoce el texto de Garro y la adaptación realizada por la autora, el productor y el realizador, pero no cabe duda que el resultado sería otro si hubiese sido filmado en otro país (aquí se recurre al “si hubiera”, como una de las veleidades del historiar que no pretende hacer ciencia, sino especular).

18 “Mal de muchos, consuelo de tontos”.



Los domingos pasarán

Ilustración 148. Carlos Del Llano. Captura en pantalla. Música de Guatemala.¹⁹

Año:	1968.
Director:	Carlos Del Llano.
Productor:	Alberto Serra Guzmán.
Compañía productora	Serra Sono Films.
País coproductor:	
Género:	Musical.
Guión/Argumentos:	Carlos del Llano.
Fotografía:	Alberto Serra Hijo.
Sonido:	J. A. Guzmán.
Otros miembros:	Grabaciones magnéticas: Radio Mundial. Corte y edición: Ernesto de León y Alberto Sánchez. Maquillaje: Vito Zea Salguero. Luminotecnia: Antonio Kreiguer. Foto fija: Manuel Urrutia. Script y anotación: Tomasito Leiva.
Intérpretes:	Carlos del Llano, Adriana Palarea, Norma Ely Villagrán, Armando Toriello Hijo, Jaime Antillón. Extras: Vilma Castillo, Edgar Rodríguez, Beatriz Córdón, Regina Urrutia, Tomasito Leiva Hijo. Interpretaciones musicales: Conjunto Los Seis "Mucho amor"; Unidad Cinco, "Dime que sí"; Orquesta de Humberto Sandoval, "Nunca jamás", "Los domingos pasarán"; "Adriana. Todas las canciones de Carlos del Llano.

19 https://youtu.be/dwdp6tn_8-u?si=d20r89wc24ex9meq

Información adicional: Rodada en Ciudad de Guatemala y Likin. Tomas breves de Quetzaltenango y el altiplano. Hay una copia en la CUET.

Referencias: Walter Figueroa, Cinemateca Universitaria Enrique Torres. Arias, Campang y Hurtado, op. cit.

Sinopsis argumental

En Quetzaltenango, un joven cantante aborda un autobús. El paisaje del altiplano guatemalteco sirve de marco a sus aspiraciones en su viaje a la capital. En la ciudad, firma un contrato para grabar un disco y conoce a la hija del dueño de la disquera, Adriana, de la cual se enamora. En una ocasión la invita a un restaurante de la Sexta Avenida, epicentro comercial del país sin huellas de la economía informal que más tarde ocuparían sus aceras. Piden champán y caviar. La irrealidad evidente. Quienes se oponen al noviazgo, golpean al cantante y a ella la envían lejos. Sin embargo, todo se resuelve cuando ella vuelve y se reencuentran.

Secuencia I: títulos y un viaje que anuncia la premisa

Un globo terráqueo girando sirve de fondo para el logotipo de la productora: *Serra Sono Films*. Un cartero entrega una nota a una persona cuyo rostro no puede verse. Un viajero se encamina a tomar un autobús de la empresa Galgos, que sale de Quetzaltenango y viaja por el altiplano occidental guatemalteco rumbo a la capital. Se sobreimprimen los créditos:

Agradecimientos a: Comercial Mc Donald, Jardines de Utatlán II, Restaurante Hidalgo, Hotel París Plaza, Zapatos Lepoint, Radio Mundial, Salón Fiona, Radio 5-60, Garage Purina, Cía. Galgos. Después vienen los créditos musicales: *Mucho amor* (Conjunto Los Seis), *Dime que sí* (Unidad 5), *Revelde* (SIC) *corazón*, *Los domingos pasarán*, *Nunca jamás* (Orquesta de Humberto Sandoval, con música de Carlos del Llano, aunque en los créditos no se identifica); *Adriana* (Carlos del Llano). Colaboradores: Vito Zea Salguero, maquillaje; Antonio Kreizquez, luminotecnia; Manuel Urrutia, foto fija; Tomasito Leiva, *escript* (SIC) y anotación; y a las personas que hicieron posible el rodaje de esta producción. La escenografía usada en esta película es natural, netamente nacional. Extras: Armando Toriello, hijo; Edgar Rodríguez, Vilma Castillo, Beatriz Cordon, Regina Uruata, Tomasito Leiva. Grabaciones magnéticas: Radio Mundial.

Producción: Alberto Serra Guzmán. Argumento y dirección: Carlos del Llano. Dirección técnica: Alberto Serra hijo. Laboratorios y sonido: J. A. Guzmán. Corte y edición: Ernesto de León y J. Alberto Sánchez E. Con: Norma Ely Villagrán y Armando Toriello hijo, Jaime Antillón y Rafael Begoña y Carlos del Llano.

Secuencia 2: arribo a la ciudad

Luego de recorrer algunos sitios icónicos de la ciudad, el autobús se detiene y los pasajeros toman diversos rumbos. El viajero de Quetzaltenango viste de traje sin corbata; toma un taxi Mercedes Benz al Hotel París Plaza. El taxista lo espera; baja sin equipaje y en mangas de camisa, en un restaurante toma un café mientras hojea una revista. Acude al estudio donde le presentan al ingeniero de sonido y comienza la grabación de *Mucho amor*, acompañado del grupo Los Seis. El productor y el ingeniero asienten; entregan un anticipo del contrato que firmará.

Secuencia 3: él conoce a ella

El cantante llega a casa de don Antonio, el productor, a firmar el contrato. Este le presenta a Adriana. Carlos se va y Adriana se queda ilusionada. Jaime, el prometido, regresa de París e invita a Adriana a La Antigua.

Secuencia 4: poder, dinero y soledad existencial

Lorena y Carlos llegan a casa de los Montalván (Antonio y Adriana); ella busca a Adriana y él a don Antonio. Reunidos en la sala, don Antonio recibe una llamada de Rony su otro hijo que vuelve de Estados Unidos. Carlos y Lorena van a traerlo y al volver don Antonio menciona que Rony estudia en Yale y que le comprará un carro. Jaime presume de su poder económico y que sembrará café en su nueva finca. En una parte boscosa de la casa, Carlos pregunta a Adriana por Jaime; ella dice que es un pretendiente más, que solo habla de su riqueza. Él se expresa con convicción religiosa: –Ante Dios no hay dinero, Adriana, ni sociedad ni pobreza; lo que vale es el alma, el cariño sincero-. Ella contesta que cuando hablan de dinero se siente sola y por eso le gusta perderse en el bosque, ver cómo los árboles se mueven con el viento. Una nueva canción muestra a la pareja jugar entre los árboles y el jardín de la casa.

Secuencia 4: un matrimonio por conveniencia

Don Antonio habla con Adriana. Por segunda vez, Javier regresa a pedir su mano, pero ella no quiere engañar a su padre, casándose con alguien que no ama. Don Antonio se impacienta y le advierte que, si se enamoró de Carlos, o se va a Barcelona o romperá el contrato con el cantante. Adriana prefiere irse.

Secuencia 5: Lorena se une a la confabulación para un matrimonio impuesto

Adriana le consulta a Lorena sobre el amor por Carlos y la presión para que se case con Jaime. Lorena apoya lo del viaje a Barcelona para olvidar a Carlos casarse con Jaime, que es mejor partido. Adriana le pide recibir y darle sus cartas a Carlos y su amiga accede. La trampa está tendida.

Secuencia 6: champán y caviar; golpeadores a sueldo y Lorena se presta al juego

Adriana va al estudio donde Carlos graba un disco. En el restaurante Hidalgo, el cantante pide champán, caviar y coctel de frutas. La invita a pasear en *Likín*, complejo de la costa sur para «familias bien». Jaime contrata a unos golpeadores para darle un escarmiento a Carlos. Lorena llama a Jaime porque tiene algo importante que decirle. Le cuenta de la visita de Adriana; Jaime se muestra “extrañado” y exclama: –Como dice el dicho, el que ríe de último, ríe mejor.

Secuencia 7: playa, golpiza y viaje

Adriana y Carlos van a la playa. Se dedican palabras de amor (tiernas, pudorosas y alejadas del erotismo de *Sólo de noche vienes*): “no quiero pensar que lo nuestro es sólo un sueño”, “por qué tiene que pasarnos esto, ahora que te necesito más que el aire que respiro”. Adriana le dice que se irá a Barcelona por orden de su padre. En una breve historia paralela, Jaime llega a casa de don Antonio y le advierte sobre las

consecuencias del rompimiento de la promesa matrimonial con Adriana. Jaime y sus secuaces propinan una tremenda tunda a Carlos. Adriana aborda un avión rumbo a Europa. El triste Carlos recorre las calles del Centro Histórico, mientras se escucha *Este corazón rebelde*.

Secuencia 8: Lorena acosa a Carlos, quien no esconde su tristeza

Las hojas del calendario van pasando y Lorena quema las cartas de Adriana y le dice a Carlos que no tiene noticia alguna de ella, que no debería esperarla y lo besa, pero él la rechaza. Adriana le escribe a su padre que quiere estar a su lado y recuperar las cosas que ama. Carlos recorre La Antigua y en la Recolectación pinta el grafiti: "Adriana y Carlos". Sus recuerdos lo remiten al paseo en la playa.

Secuencia 9: un beso de aparente felicidad

Carlos se ha convertido en un cantante con gran éxito por la venta de sus discos. Adriana regresa. Carlos está dando un concierto, cuando oye unos pasos se acercan a él; es Adriana, quien lo abraza. Se besan. Fin.

Comentario

La copia disponible de la película tiene problemas de sincronización de sonido y no se sabe si el original tenía ese problema o fue falta de pericia en el copiado; esto hace que las deficientes técnicas cinematográficas se observen magnificadas. Abundan los cortes abruptos, movimientos de cámara rudimentarios, una técnica primitiva de trabajo de la banda sonora hace que el sonido *diegético* se alterne con el *extradiegético* (no hay espacios sonoros, utilización del fuera de campo sonoro, etc.), es decir, la falta de estudios y laboratorios es palpable en esta película y así, las deficiencias son notorias en la preproducción, el rodaje y la posproducción. Pero por muy elemental que sea la producción de esta película, no por ello deja de ser interesante su visionado; aquí se aplica muy bien todo lo afirmado acerca de la información que se puede extraer de un filme de ficción tanto en lo que se muestra como en lo connotativo.

La historia del cantante que llega a la ciudad y triunfa, había sido presentada en *Dios existe* de los hermanos Muñoz Robledo. En ese caso, se trataba de un campesino que sueña con obtener el éxito como cantante y en conseguir amor, mientras que en *Los domingos pasarán* el cantor es un muchacho citadino que aspira a firmar un contrato de grabación y tener presentaciones públicas. Mientras el campesino llega a la capital montado a caballo, Carlos lo hace en autobús y se mueve en taxis lujosos. El de Tacaná comía "tortillas y frijolitos", mientras el otro pide champán y caviar. Ambas narraciones se basan en la historia real de los protagonistas, con marcadas diferencias. El conflicto entre un pretendiente rico y cantante que vive de sus contratos es un ejemplo de la desustancialización del conflicto social, reducido a la lucha por la posesión de la mujer; no son las diferencias de clase las que deciden la suerte de los protagonistas sino el amor. Automóviles Mercedes Benz, comida y bebida gourmet, viajes a Europa, un centro recreacional exclusivo, vestuario y peinados «a la moda» servidumbre que viste de corbatín, son aspiraciones de una clase media que vive el ensueño de la ideología hegemónica que coloniza los imaginarios sociales. Mientras *Dios existe* se aferra a la tradición, en especial a la religión, *Los domingos pasarán* da cuenta de una desesperada intención de mostrar la modernidad de los personajes (aviones, lanchas con motor fuera de borda, teléfono, piscina, las primeras colonias residenciales, etc.). Por muy sencilla que fuera, la propuesta de los hermanos Muñoz Robledo contiene relatos verosímiles, no atado a moldes, mientras que Alberto Serra y Carlos del Llano se quedan en una imitación de las películas sobre cantantes de moda en el ámbito hispanoamericano, que sigue los patrones de las películas musicales juveniles de España (Rafael, Rocío Dúrcal, Marisol), Argentina (Palito Ortega) y México (César Costa, Enrique Guzmán, Julissa).

CAPÍTULO 5

Los años de la guerra. Una década que termina en silencio y otra que comienza con luto

En 1970, tras el gobierno civil de Julio César Montenegro (que duró cuatro años bajo la «tutela» del ejército), el gobierno del general Carlos Arana Osorio, las fuerzas armadas y la derecha extrema, con la aquiescencia de los sectores oligárquicos, ocuparon todos los espacios del poder político el aparato estatal, desde la presidencia de la república, los ministerios de Estado hasta los puestos medios, sin mostrar alguna dosis de recato. Los cargos que no ocupaban militares, lo hacían sumisos anodinos. A ello debemos sumar que la sucesión presidencial se obtendría a partir de entonces por medio de fraudes que llevaron al poder a otros dos generales, Kjell Laugerud y Romeo Lucas García. Un tercer fraude no se consumó por un golpe de Estado perpetrado por el mismo ejército; se montó una dictadura enmascarada por la palabra fetiche “democracia” que, desesemantizada, significaba que si había elecciones entonces existía democracia (Velásquez, 2016: 139–143): una panacea efectiva para un pueblo que no sabía en qué creer. Por si no fuera suficiente la sangre, sudor y lágrimas de los sectores guatemaltecos precarizados, en 1976 un terremoto de gran magnitud provocó miles de muertes y heridos, viviendas derruidas, infraestructura dañada, etcétera. Los padecimientos y la violencia física y simbólica llegaron a un punto álgido a partir de 1978, lo cual incidió en el cese de la producción cinematográfica, solo rota en 1986 y 1987 por dos golondrinas que no hicieron verano: *Tahuanka*, *el Gran Señor de la selva* y *Judas*, largometraje de Rafael Lanuza, ambas en soporte magnético. Habría que esperar hasta *El silencio de Neto*, de Luis Argueta en 1994, para romper la tendencia del cine guatemalteco de apelar a las emociones o buscar el entretenimiento e inaugurar lo que se denominó *nuevo cine guatemalteco*.

Oposición y represión. A pesar de las desapariciones forzadas, las eliminaciones extrajudiciales, el control social mediante la dominación y la manipulación, la década de 1970 vivió una creciente movilización popular. El investigador Ricardo Sáenz de Tejada señala la importancia de la iglesia católica, las cooperativas, los partidos políticos, la insurgencia, las élites indígenas, los sindicatos, el movimiento estudiantil, el magisterio y las organizaciones de pobladores para generar nuevas identidades y luchas (Sáenz de Tejada, 2015: 160–173). Este autor apunta que:

Desde principios de la década de 1970 se inició un ciclo de protesta que se prolongó hasta finales de la década e incluyó paros y huelgas de trabajadores urbanos y rurales, movilizaciones indígenas y campesinas, así como reivindicaciones estudiantiles, de pobladores y de otros actores sociales organizados. Esta movilización fue el resultado de los procesos de organización y construcción de identidades colectivas en las décadas anteriores, de la crisis económica y de la imposibilidad del Estado para responder a las demandas de la sociedad (Sáenz de Tejada, 2015: 171).



Ilustración 149. Manifestación frente al Palacio Nacional. 1982. Fotografía: Oscar Eduardo Barillas.

Algunos movimientos triunfaron sobre la dictadura militar o los empleadores, como la del magisterio en 1973 o la del sindicato de Coca Cola en 1978. Las protestas estudiantiles y de los sectores populares en contra de la represión relanzaron al monstruo del terror y fortalecieron la omnipresencia del ejército. Luis Pedro Taracena lo llama "La contrainsurgencia como eje transversal del sistema político" y "el Estado como carnada" (Taracena, 2013: 228–241). Carlos Figueroa Ibarra, al escribir sobre los mecanismos del terrorismo de Estado, los clasifica en terrorismo abierto, terrorismo clandestino, terror selectivo y terror masivo, y que puntualiza sobre las ejecuciones extrajudiciales y las desapariciones forzadas (Figueroa, 2013: 175–182). La violencia del Estado se destinó "a desarticular a las fuerzas que se oponían o buscaban subvertir el orden que reproducía la dictadura militar guatemalteca", dice Figueroa Ibarra, orden que "implicaba un modelo económico y social excluyente y un régimen político e ideológico también excluyente" (Figueroa, 2013: 187).



Ilustración 150. Manifestación contra la represión de estudiantes de la Facultad de Humanidades, 1983. Fotografía: Oscar Eduardo Barillas.



Ilustración 151. Pancarta del Sindicato de Trabajadores de la Universidad de San Carlos de Guatemala (STUSC) en contra del terrorismo del Estado, 1983. Fotografía: Oscar Eduardo Barillas.



Ilustración 152. Vendedores y otros sectores populares se manifiestan en contra de la represión, 1983. Fotografía: Oscar Eduardo Barillas.

El mismo investigador, Figueroa Ibarra, distingue tres momentos de terror en la Guatemala de la segunda mitad del siglo XX: el primero en 1954, luego de la entronización del anticomunismo “liberacionista” que derrocó a Jacobo Árbenz; el segundo entre 1966 y 1972 (gobiernos de Méndez Montenegro y Arana Osorio); y el tercero de 1978 a 1983 (Lucas García, Efraín Ríos Montt y Mejía Vítores). Aunque esos son los momentos álgidos de la política contrainsurgente del Estado, la década de 1970 completa estuvo marcada por la violencia estatal y paraestatal. Este autor cita a Edelberto Torres Rivas para dar un estimado de 18 000 asesinados en la segunda ola de terror (gobiernos presididos por Julio César Montenegro, civil controlado por el ejército, y Carlos Manuel Arana Osorio, militar). Figueroa Ibarra indica que el tercer momento se inició en mayo de 1978 (al término del gobierno presidido fraudulentamente por el militar Kjell Laugerud García) con la masacre de Panzós, la disolución violenta de una manifestación popular por reivindicaciones sociales y democracia el 4 de agosto y el asesinato del líder universitario Oliverio Castañeda de León el 20 de octubre del mismo año (Figueroa, 2013: 184–185). Al llegar al poder el general Romeo Lucas García (también impuesto), la violencia tuvo un repunte significativo que alcanzó su máxima expresión con los gobiernos administrados por el general Efraín Ríos Montt (sentenciado por genocidio años después) y el general Humberto Mejía Vítores (quien murió en la impunidad también años más tarde) y que fueron producto de golpes de Estado por militares en 1982 y 1983.

El terremoto. El miércoles 4 de febrero de 1976, a las 3:03:33 horas de la madrugada, un terremoto de gran magnitud azotó a 17 de los 23 departamentos del país. La cifra oficial de muertos oscila entre 23 000 y 76 000 personas. Se calcula que se destruyeron 260 000 viviendas, dejando sin techo a más de un millón y medio de habitantes. Pero el terremoto fue selectivo: se ensañó con la población de escasos recursos y según la Universidad de San Carlos de Guatemala, hizo más evidentes los males crónicos que afectaban (y afectan) a la sociedad: atraso y miseria en que vivía (y vive) la mayor de la población. Señala que todo esto se manifestaba en una desigual distribución de la riqueza, penetración determinante del capital extranjero (enajenación de la riqueza nacional), marginación creciente y desatención generalizada de la niñez, violación permanente de los más elementales derechos humanos, imposición del terror institucionalizado, exclusión de importantes sectores políticos de oposición, profundización de problemas derivados del analfabetismo, sin preocuparse por sentar las bases para una solución estructural basada en la mejora de las condiciones de vida. A casi medio siglo de la catástrofe, la situación general del país no ha cambiado mucho y las autoridades encargadas de dirigir la economía "han tratado de presentar una imagen de bonanza que está muy lejos de reflejar la realidad" (Centeno, 1976: 34).

Esa "imagen de bonanza" que publicitaban el gobierno y los empresarios iba acompañada con una campaña de desprestigio de los movimientos populares. Para ello, los sectores conservadores crearon la imagen del "enemigo interno", es decir un «otro» distinto al «nosotros», malvado, ruin e indigno, términos que tomaban carta de ciudadanía en conceptos más concretos como subversivo, terrorista y comunista. Umberto Eco, en *Construir al enemigo*, da las pautas de estos procesos de producción y demonización, algo que ayuda a examinar las películas producidas en la década de 1970 en Guatemala:

Tener un enemigo es importante no solo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo. (Eco, 2013: 14–15).

Eco recorre la construcción histórica de enemigos, desde la Antigüedad Clásica hasta los tiempos contemporáneos, comenzando con los pueblos bárbaros (barbudos, chatos, con lenguaje y pensamiento defectuosos) vistos como enemigos por los romanos. Apuntala Eco:

Ahora bien, desde el principio se construyen como enemigos no tanto a los que son diferentes y que nos amenazan directamente (como sería el caso de los bárbaros), sino a aquellos que alguien tiene interés en representar como amenazadores aunque no nos amenacen directamente, de modo que lo que ponga de relieve su diversidad no sea su carácter de amenaza sino que sea su diversidad misma la que se convierta en amenaza. (Eco, 2013: 16).

Al evolucionar la concepción del enemigo, ya no solo se considera como tal a quienes viven fuera y exhiben su extrañeza desde lejos, sino “al que está dentro, entre nosotros”. Extranjero y extraño por excelencia, es el negro, distinto por su color, pero también los pueblos originarios, los pobres, los no blancos, los de la diversidad sexual, los “del interior” y así (en Guatemala, se mantiene vigente el pensamiento de la diversidad como mácula). Las características que, según Eco, acompañan al enemigo, ese otro que conviene ver como amenaza, son que es feo (porque se identifica lo bello con lo bueno); pero también por sus costumbres (los judíos mataban a los niños y bebían su sangre: no hay que sorprenderse con la similitud de un rasgo atribuido a los comunistas); otros son herejes (tampoco es de extrañar que los comunistas sean ateos, no importando si lo son o no); el enemigo es, por lo general, de una clase inferior (¿indígena, negro, campesino, obrero, comerciante informal?). Al parecer, no podemos vivir sin el enemigo, ironiza Eco (Eco, 2013: 17–34). En las publicaciones de organizaciones paramilitares en Guatemala en los años de la mayor represión, el enemigo “que vive entre nosotros”, el “enemigo interno” se define como aquel (aquellos) que resultan ser una amenaza para la nación, la familia, la religión; toda disidencia es tipificada como comunista y, por tanto, es el enemigo que convive en la sociedad y pretende destruir sus instituciones.

Boletín de la N. O. A.

AL PUEBLO DE GUATEMALA

Con repugnancia tenemos que ocuparnos de los órganos publicitarios "VERDAD" No. 120 del PGT y "FAR" No. 25 correspondientes al mes de junio pasado; el primero paladinamente dice la verdad que los comunistas están en franca derrota, y hasta se especula que el mismo PGT trasladará sus cachiaches a Quezaltenango en estos días; y el segundo, o sea el vocero de las FAR, ni más ni menos está cumpliendo con su fatídico lema de MORIR POR GUATEMALA..., porque la verdad escueta y lironda, es que el comunismo, los comunistas, y los asaltadores-asesinos mal llamados "guerrilleros", no se hallan siquiera a la defensiva, si no desorganizados, acobardados, perseguidos, denunciados y el asesino que cae en nuestras manos le damos lo que le corresponde: así que le sacamos lo que debemos sacarle, es ajusticiado y se le tira en cualquier recodo para que se lo coman las aves de rapaña... porque ¿qué es un castrocomunista?... un enemigo de la patria, de la sociedad y de la religión.

Quiénes hayan leído los citados voceros comunistas: "VERDAD" y "FAR" de seguro han dicho para sí: "pobres miserables, que la quietud del cementerio, sea su descanso", porque como lo pretendían ser los salvadores del país (sic), ahora no son más que unos miedosos, en retirada, sin dinero, desorganizados, acobardados, sin armas ni municiones, desacreditados hasta con su propio amo Fidel Castro, y todo ¿por qué?: sencillamente, porque un grupo de patriotas les salió al paso y con sus mismas tácticas y mejores armas los han batido, buscado, perseguido y liquidado en sus propias guaridas como ratas despreciables...

Lo que el pueblo de Guatemala tal vez ignora, es que las Organizaciones Anticomunistas que se conocen con diferentes siglas, tienen a la perfección un servicio para conseguir información y espionaje, y sin jactancia alguna sabemos y podemos decir, qué hace tal o cual comunista, pues los ojos y oídos de nuestros correligionarios están al acecho de los enemigos de la patria, y tan pronto como tenemos información veraz, nuestros pelotones les caen encima, deteniéndolos para liquidarlos cuando el momento es oportuno; ello es en represalia de cualquier ANTICOMUNISTA muerto. Así operamos y seguiremos operando hasta limpiar el suelo de la patria, de tanto bandido criminal, asaltador, extorsionador, secuestrador, mal llamados "guerrilleros" y quien tenga este membrete es perro sarnoso muerto en vida..., porque tarde o temprano le damos su merecido.

La realidad de realidades pueblo anticomunista de Guatemala, es que los malhechores mal llamados "guerrilleros" son cosa o lacra del pasado y solamente estamos controlando a los comunistas del único periódico **El Gráfico** que dicen que nosotros sólo torturamos, cuando en verdad sólo ajusticiamos, y ya estamos tratando de averiguar quiénes son los que sólo tratan de hacer daño al Anticomunismo, así como los que redactan tales voceros rojos "Verdad" y "FAR", y los imprimen en mimeógrafo en la misma Universidad de San Carlos de Guatemala, para que reciban su fatal castigo.

POR GUATEMALA, TODO.

COMUNISTA VISTO, COMUNISTA MUERTO.

N. O. A.

7 de julio de 1967.

Ilustración 153. Comunicado de una organización paramilitar que tipifica al enemigo interno.

Al Pueblo de Guatemala

El CONSEJO ANTICOMUNISTA DE GUATEMALA, C.A.D.E.G., comunica a la ciudadanía honrada, que ante el desplante publicitario y llorón que hicieron las gavillas de bandolerismo en un periódico vespertino, y que se hacen llamar FAR y donde niegan que sirven al Castrocomunismo y menos que hayan extranjeros en su organización, y hasta miedosamente niegan también que las FAR sean las que han desatado la lucha a muerte que vive la patria, y como tales bandidos — dicen — registra en su haber los asesinatos de tres connotados anticomunistas, el C.A.D.E.G. en fiel cumplimiento de lo ofrecido al pueblo anticomunista de Guatemala, informa:

- 1o. Por un líder anticomunista que han matado las FAR, el C.A.D.E.G. ha liquidado físicamente a CINCO ROJOS, y no echará un pie atrás, y por el contrario aumentará el castigo a DIEZ COMUNISTAS, por cada patriota anticomunista muerto.
- 2o. En cumplimiento de lo ofrecido fueron ametralladas las residencias de los connotados rojos, los licenciados Bauer Paiz y Silva Falla, así como la sede del líder del P.G.T. que es la FASGUA.
- 3o. Ayer fueron muertos dos guerrilleros en Villa Nueva, no importando conocer sus nombres, pues para el CADEG su misión es matar y acabar con los rojos... ¡antipatrias!
- 4o. El C.A.D.E.G. en su lucha a muerte hasta limpiar el suelo de la patria de antipatrias al servicio del Castrocomunismo, ha desplegado sus pelotones de represión hacia los departamentos siguientes: Chiquimula, Jutiapa, Jalapa, Escuintla, Santa Rosa, Suchitepéquez, Retalhuleu, San Marcos, Chimaltenango y Alta Verapaz y oportunamente irá informando a la ciudadanía de cuanto rojo liquide físicamente.
- 5o. El C.A.D.E.G. cumplirá al pie de la letra lo ofrecido en el boletín anterior, impreso con tinta roja en el plazo fijado.
- 6o. Habiendo sacado la cara de la madriguera de la oficina "Coordinadora Económica" donde trabaja el conocidísimo comunista profesor RAUL OSEGUEDA PALALA, quien es la avanzada del "arevalismo" que pretende regresar a comunizar más el país, el C.A.D.E.G. ya le controla y sigue los pasos, junto a su compinche rojo ROBERTO PAZ Y PAZ a quien alude en carta pública dirigida a un columnista y dorista... y ya sabrá el pueblo el castigo físico que recibirán tamaños antipatrias...
- 7o. El C.A.D.E.G. se encuentra listo y preparado para enfrentarse a los COMUNISTAS en el terreno que escojan en el esperado mes de JUNIO, donde de seguro morirán muchos antipatrias rojos... ¡vinculados al Castrocomunismo!

POR GUATEMALA, TODO. ¡MUERTE A LOS TRAIADORES!

C. A. D. E. G.

Ilustración 154. Publicación del Consejo Anticomunista de Guatemala (CADEG) en donde el enemigo interno es traidor y antipatria.

Un apunte final de Eco ayudará a comprender, no solo la guerra interna, sino también las películas de los 70 y la excepción de 1986. Eco cita el caso de una publicación norteamericana anónima de 1968, titulada *Informe secreto de Iron Mountain sobre la posibilidad y conveniencia de la paz*. Dicho panfleto concibe que una sociedad sin guerra sería un desastre porque la guerra es el fundamento del desarrollo “armónico” de la sociedad; también afirma que la guerra permite que una comunidad se identifique como “nación”, que sin la guerra el gobierno no podría declararse “legítimo”; la guerra asegura el equilibrio entre las clases y permite el control de los elementos antisociales; mientras la paz produce inestabilidad y delincuencia, la guerra encauza las “fuerzas turbulentas” dándoles un “estatus” (subrayado propio); el ejército es la última esperanza de los desheredados y de los inadaptados (en nuestros lares, desde la época liberal, se apelaba a la concepción de que solo el ejército podía “civilizar” a la población indígena y en la década de 1980 se crearon las “aldeas modelo”, mecanismo utilizado para el control social a través de la disciplina y el adoctrinamiento religioso protestante, además de la ocupación de todos los órganos del Estado). El “informe” terminaba con una joya de las concepciones eugenésicas: hasta el siglo XIX, en la guerra solo morían los miembros valiosos de la sociedad y se salvaban los ineptos; los bombardeos sobre poblaciones civiles permitieron superar ese problema, de mejor forma que el infanticidio ritual, la castidad religiosa, la mutilación forzada o la pena de muerte (Eco, 2013: 35–36). ¿El informe vaticinaba la política de tierra arrasada del ejército y la oligarquía guatemalteca a principios de la década de 1980?, ¿Ayudarán las observaciones de Eco a desenmarañar el discurso audiovisual de las películas guatemaltecas en los 70?

Para 1977, los sindicalistas indicaban que ya habían descubierto la forma en que se ejecutaba el plan represivo del Estado, los empresarios agrupados en la Comité Coordinador de Agrícolas, Comerciales, Industriales y Financieras (CACIF) y grupos paramilitares. En una publicación mimeografiada titulada *El fascismo en Guatemala. Un vasto plan represivo antipopular*, publicado por el Comité Nacional de Unidad Sindical (CNUS) en julio de ese año, identifican tres objetivos del plan: a) destrucción de la organización popular, con énfasis en el movimiento sindical; b) aumento de la represión con medidas terroristas de intimidación y uso del terror; y, c) la eliminación de las personas que se consideran valiosas en el desarrollo del movimiento popular (Comité Nacional de Unidad Sindical, 1977: 14).

El CNUS señala el énfasis del plan en los aspectos ideológicos; en otras palabras, la manera en que el gobierno y el CACIF construían al enemigo. Al gobierno le atribuye

la divulgación de que todo movimiento reivindicativo es subversivo y al CACIF, dos tipos de acciones, unas dirigidas a la propia burguesía y otras a las organizaciones sindicales. Las primeras se realizaban mediante conferencias de fuerte contenido ideológico y la infiltración en los medios de comunicación creando incluso un órgano divulgativo de televisión (que no identifica). En cuanto a la penetración ideológica a nivel popular por el CACIF, la clave era el trabajo en los medios de comunicación y la escuela, con acciones complementarias como la creación de la Oficina de Prensa de la Asociación de Amigos del País, que funcionaba como "agencia de noticias de Guatemala". En cuanto al noticiero televisivo, el CNUS lo acusa de grabar extensas cintas de las cuales solo transmiten unos segundos y lo demás "lo llevan a los cuerpos de seguridad" para la identificación y detención de supuestos "agitadores y provocadores". Otro mecanismo empresarial fue la distribución de panfletos en las fábricas. Todo remite a considerar que los dirigentes sindicales sabían muy bien las tácticas para demonizar la disidencia pacífica, armada o ideológica.

El Nuevo Cine Latinoamericano en Centroamérica: afiliaciones y desentonos

América Latina se conmocionaba en las décadas de 1960 y 1970 con los movimientos sociales que buscaban sacudirse las pesadas cadenas de la herencia colonial y liberal; la represión estatal y paramilitar no hacían sino atizar el fuego de la rebelión. Y el cine latinoamericano no permaneció impávido ante las demandas de cambio, sino se sumergió en las aguas profundas del conflicto social con la mirada puesta en apoyar los movimientos reivindicativos, teniendo como punta de lanza el documental, aunque no tardarían en aparecer los largometrajes de ficción con una visión también contestataria. Pero pronto esa respuesta llevó al debate teórico y al planteamiento de que, para que surgiera un cine de raigambre latinoamericana, había que superar los paradigmas que se habían impuesto desde el norte. Andrés Lénárt señala que los filmes latinoamericanos (de aquella época) diferían en mucho del cine realizado en otras regiones del mundo. «Los cineastas latinoamericanos han elaborado un método de representación y una visión que son peculiares de aquella misma nación y que no tienen casi nada que ver con las superproducciones estadounidenses».

Para Lénárt, el influjo del neorrealismo italiano fue decisivo a la hora de cambiar de rumbo (algo que podemos constatar en las realizaciones del pionero del cine hondureño, Sami Kafati). Los realizadores brasileños -dice Lénárt- delimitaron el concepto básico del cine latinoamericano; según ellos -prosigue- el hecho de que un país sea subdesarrollado económicamente no implica que sea necesariamente atrasado en su cultura. Y termina apuntando que “en resumidas cuentas, la película latinoamericana quiere presentar la realidad latinoamericana, en escenarios latinoamericanos, con participantes latinoamericanos” (Lénárt, 2011: 155).

María Lourdes Cortés también abona en esa dirección al explicar el Nuevo Cine Latinoamericano. De acuerdo con la investigadora costarricense, en los diferentes manifiestos de los realizadores de aquella época se marca el interés por romper con el pasado para proponer un cine crítico, realista, antiimperialista y revolucionario. Un cine al que Glauber Rocha llamó “cine de la pobreza” o “estética del hambre”, Julio García Espinoza un “cine imperfecto” y Octavio Getino y Fernando Solanas “tercer cine”. Cortés cita a García Espinoza para exponer que ese cine era un arma fundamental para la transformación social en momentos de ideales y esperanza:

Parecía de pronto que el mundo se volvía joven. El colonialismo se desplomaba, la revolución era posible, trabajadores y estudiantes de países desarrollados desempolvaban sus inercias, las minorías de todas las tristezas al fin sonreían, las costumbres y el arte se transformaban y nos transformaban. Y luego, la utopía mayor: creíamos poder ser felices sin necesidad de ser egoístas (Cortés, 2005b: 224).

El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá se afiliaron a ese cine rebelde y cuestionador. Al margen quedaron Guatemala y Honduras (a excepción de Kafati, en este último país). Mientras en El Salvador y Nicaragua las guerras civiles involucraron decisivamente a cineastas en los movimientos revolucionarios y en Panamá el cine del Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) sirvió de conciencia para la lucha por la soberanía panameña sobre el canal, Guatemala siguió la senda del cine mexicano que trataba de dar vida artificial a un cine en picada. Para Carlos Monsiváis, el cine mexicano entró en una caída resonante entre 1955 y 1965: se pierden las plazas fuertes en América Latina, las familias ya no suelen acudir al cine de barrio y se generalizan las alertas sobre “el churro mexicano”. Mordaz como el que más, Monsiváis sentencia unos rasgos de esa época que son casi como una lista de cotejo para las producciones guatemaltecas: Las excepciones (o sea, el cine de autor) ...

... nada le dicen al tiempo de vampiros, luchadores que le aplican llaves al Mas Allá, cabareteras ebrias de cinismo, hijos capaces de sostenerles sin rubor la mirada a sus padres, boxeadores que noquean a la vida pero no al adversario, reducción del horizonte campesino a los límites de una serie musical, entretenimientos de la nota roja, españolerías, leyendas virreinales con dos únicos sets a la disposición, juegos con la pobreza, secretarias, quinceañeras, chicas en edad de merecer Marcha Nupcial, abaratamiento de la idea del pecado (Monsivais, 1999: 101).

En las décadas siguientes -dice Monsiváis-, aparte de los realizadores independientes, el cine mexicano tocó fondo. Se aplicó la fórmula que aún no desaparece de "si el cine no es negocio a corto plazo, no es negocio". Al "substituirse la lírica por la técnica", se llegó a lo que él llama "la rapidez indiferenciada". Y, naturalmente, al coproducirse con México, la enfermedad también llegó a tierras guatemaltecas. Las palabras del crítico mexicano son aún más punzocortantes para una clase de películas que tuvo su origen en México y luego fue copiado en diversas latitudes del planeta: el cine de luchadores. Dice Monsivais (citado por Maciel):

Una patética, innovación nacional: las cintas de luchadores que, desprendiéndose de *El Enmascarado de Plata* (1952) de René Cardona, llevarán durante una década a un personaje, *El Santo*, al dominio infatigable de la taquilla y a un éxito internacional muy vinculado a la estética del fracaso artístico (Maciel, 2017: 60-61).

María Lourdes Cortés, dando una mirada retrospectiva al cine centroamericano de los primeros setenta años de existencia define cuatro tendencias básicas: el "oficial", el "artesanal", el de pretensiones "comerciales" y el de "autor". Por referirse principalmente a la década que se analiza, interesa la tercera tendencia, los intentos de realizar un cine comercial, con realizadores como Oscar Castillo, en Costa Rica, y Rafael Lanuza, en Guatemala. Cortés traza los rasgos de este cine (comercial):

[...] es poco viable en nuestra región, pues las condiciones de producción no permiten competir con los países hegemónicos, con una larga tradición, mayores recursos y, especialmente, con el control de los canales de distribución y exhibición, por lo que dichas producciones -casi siempre de entretenimiento- aparecen la mayor parte de las veces como pálidas copias de sus modelos dominantes. (Cortés, 2005b: 30-31).

De las 19 películas producidas en Guatemala en la década, los hermanos Muñoz Robledo realizaron su último largometraje (*La princesa Ixquic*); Zeceña Diéguez redujo sus pretensiones de cine de contenido, excepto por un drama político (*Derecho de Asilo*) sin que esta cinta implique renunciar a las soluciones melodramáticas; Otto Coronado, a quien ya se vio antes en las películas de Abularach se apuntó con sus dos *pepianes western* (el *western* guatemalteco) no dejan de tener su encanto (*La muerte también cabalga* y, sobre todo, *El tuerto Angustias*); Rafael Lanuza tuvo participación en doce del total de cintas, ya sea como coproductor o como director/productor siempre con el acompañamiento del productor mexicano Rogelio Agrasánchez. El tema preferido de Lanuza fue el de luchadores, cine que no puede reducirse a un solo género, pues contiene un amplio espectro de subtemas, géneros y subgéneros en un coctel alucinante de cine de terror, ciencia ficción, películas que van ida y vuelta del presente a los tiempos coloniales, aventuras, acción, comedia. Pero también Lanuza incursionó en el cine religioso (*El Cristo de los milagros*) con una perspectiva incrustada en el *pepián western*, el drama (*Terremoto en Guatemala*), el melodrama (*Candelaria*). Otras películas rodadas en Guatemala tienen alguna oportunidad de ser consideradas coproducciones, aunque no se puede abrirles la puerta sin una revisión más exhaustiva y contrastada; en esta categoría entran *La satánica* (Crevenna, 1971), *El ogro* (Rodríguez, 1971), *Trampa para una niña* (Rodríguez, 1971), *La mujer del diablo* (Crevenna, 1972), *Una rosa sobre el ring* (Martínez, 1972), *Treinta centavos de muerte* (Delfoss, 1972), *Zindy, el niño de los pantanos* (Cardona, 1972), *La sangre derramada* (Portillo, 1973), *El látigo contra Satanás* (Crevenna, 1978), todas consideradas coproducciones entre Guatemala y México por la Fimoteca de la UNAM.²⁰

Así, el cine guatemalteco dio la espalda a la tendencia del cine de América Latina de aquella época de romper con los esquemas importados, pero ello no le salvó de reflejar el momento en que se vivía. Dicho de otra manera: el cine guatemalteco de los setenta no se afilió a las pautas del Nuevo Cine Latinoamericano, aunque esto no implica que estuviera fuera del contexto de la guerra militar e ideológica que se vivía.

El cine de luchadores

Cuando ya no bastaban las coplas rancheras y las serenatas tequileras con revólver en mano, el cine nacional descubrió la mina de oro del gran espectáculo popular de México: la lucha libre.

Raúl Criollo

En su libro *Mitologías*, Roland Barthes dedica el primer capítulo al *catch*, la lucha libre. Ahí describe la figura de un viejo protagonista de los encordados, un tipo gordo y feo: Thauvin; el retrato de Barthes es toda una pieza de ciencia y lírica: no solo se refiere al luchador sino también a los signos que se desprenden de su figura, a su circunstancia. Dice Barthes:

Como en el teatro, cada tipo físico expresa hasta el exceso el lugar asignado al combatiente. Thauvin, cincuentón, obeso y desvencijado, cuyo horrible aspecto asexuado siempre inspira sobrenombres femeninos, ostenta en su carnosidad los caracteres de lo innoble, pues su papel consiste en representar lo que, en el concepto clásico del canalla (concepto-clave de todo combate de *catch*), se presenta como orgánicamente repugnante. La náusea inspirada en forma voluntaria por Thauvin va muy lejos dentro del orden de los signos: no sólo se sirve de la fealdad para significar la bajeza, sino que esa fealdad está concentrada en una cualidad particularmente repulsiva de la materia: el agobio desvaído de una carne muerta (el público llama a Thauvin “el bofe”), de modo que la condena apasionada de la multitud no se desprende del juicio, sino que se eleva de la zona más profunda de su sentimiento. (Barthes, 2010: pág).

No es para nada difícil observar las concordancias entre el pensamiento de Eco y el de Barthes: la fealdad asociada al «malo», al canalla, al condenado por el público, al representante de la bajeza; y el espectáculo que no provoca el razonamiento del público sino su sentimiento, en su “zona más profunda”. (Barthes, 2010: 11–12).

Agrega Barthes que en Estados Unidos “el catch representa una suerte de combate mitológico entre el bien y el mal; engloba una heroización de orden ético y no político.” “Lo que busca el público aquí es la construcción progresiva de una imagen eminentemente moral: la del canalla perfecto”, dice el teórico francés (Barthes, 2010: 18). El escritor y periodista mexicano Juan Villoro une dos expresiones aisladas de Barthes en su texto ya citado para presentar una visión global de la lucha libre: “La función del luchador no consiste en ganar sino en realizar exactamente los gestos que se esperan de él... Lo que el público reclama es la imagen de la pasión, no la pasión misma” (Villoro, 2011: 14). Antes de pasar a la especificidad de las películas de luchadores, Villoro afirma que La lucha libre no es tan libre como se proclama: “Cualquier agresión está permitida siempre y cuando forme parte del libreto. Ahí la calidad no depende de la mejoría atlética ni de estrategia alguna, sino de la repetición de valores compartidos, ademanes que encarnan el bien y el mal”. Esos valores contrapuestos del bien y el mal se trasladaron del ring y sus doce cuerdas a las historietas, las fotonovelas, a la prensa y al cine.

Para Villoro, fue en el cine en donde la lucha libre encontró su mayor caja de resonancia; las películas (de «bajísimo presupuesto») trasladaron la mitología del ring “a las más diversas zonas del espacio exterior, con escala obligada en la ciudad de México”. En el cine de luchadores -dice- se conservan las rivalidades canónicas, por ejemplo, de técnicos contra rudos, y se añadieron criaturas de ultratumba, marcianos de un solo ojo, vampiros, científicos dementes con acento ruso (¿La Guerra Fría aún con vida?), mayordomos impertérritos y celebridades en estado de disparate.

Otro historiador mexicano del cine de luchadores, Rafael Avitia, señala que “la popularidad de la lucha libre fue tal que el cine encontró una veta para explotar otras densidades argumentales y crear un nuevo tipo de personajes, más allá de los charros, las prostitutas y las madres abnegadas”. El cine de luchadores -agrega Avitia- alcanzó la categoría de subgénero filmico dominante en el cine mexicano en las décadas de los sesenta y setenta, en “un curioso, ingenuo y delirante camino, sometido al presupuesto más irrisorio y a la premura más desvergonzada”. El cine mexicano -dice el citado autor- encontró en los luchadores la mejor opción de héroes para rescatar el antiquísimo enfrentamiento entre el bien y el mal. Las grandes figuras de la lucha libre fueron verdaderos mitos de la cultura popular en el interior de una industria en crisis (Avitia, 2011: 21).

Avitia, al sintetizar las primeras cuatro películas de luchadores en México, señala que los primeros filmes de luchadores retomaban, entre otros temas, el melodrama familiar, el sexo amoroso, el humor y la comedia ligera, la amistad viril, la lucha libre y el suspenso, terminando por inclinarse hacia esta última vertiente:

Es decir, explotando la imagen del justiciero oculto bajo una máscara que enfrentaba a científicos locos, monstruos de pacotilla, luchadores dementes, autómatas con pies de plomo, alienígenas hermosas y cachondas, hechiceras, hampones, asesinos de otros mundos, caciques rurales incluso, y toda una parafernalia de villanos y villanas, en un divertido registro entre el humor involuntario, el horror fantástico, el suspenso policiaco, el misterio y los combates cuerpo a cuerpo. (Avitia, 2011: 23).

Para el mencionado autor, las películas iban y venían entre la parodia o “imitación de una suerte de James Bond del subdesarrollo y el cine fantástico más escapista”. Estos filmes de acción no se detenían en ninguna lógica o coherencia narrativa y a pesar de ello, lograron cruzar fronteras y llegar a países como España, Francia y Líbano, en donde al Santo, por ejemplo, se le consideraba un fantástico superhéroe justiciero.

Juan Villoro apunta algo que está a la vista de todos pero que se observa escasamente: el lado erótico de los luchadores y sus compañías; el cine permitió la llegada del rival erótico -dice Villoro-, la estupenda mala mujer. Pone el ejemplo de Gina Román para el cine mexicano, pero Oscar Contreras, amplía la lista incluyendo a Lorena Velásquez (que en Guatemala fue la maléfica en *Leyendas macabras de la Colonia*), Ofelia Montesco, las «inquietantes» Maura Monti y Eva Norvind y otras como Elizabeth Campbell «o la no menos importante Amadee Chabot», quienes eran los *partenaires* de El Santo o sus amantes de ocasión; cabe agregar que una de esas hermosas vedettes que vino a Guatemala fue Zulma Faiad (*El castillo de las momias de Guanajuato*, 1972), cuando ya era una rutilante estrella del espectáculo en su natal Argentina y en México, caso contrario de Lucía Méndez, quien vino a rodar en los inicios de su carrera (*Vuelven los Campeones Justicieros*, 1972). Esto puso a prueba el peculiar *sex appeal* de los luchadores, acota Villoro: aunque trabajaban con el torso desnudo, los héroes eran castos (en sus inicios, El Santo, por ejemplo, actuaba con el pecho desnudo, pero cuando sus películas se volvieron exitosas en la taquilla, cambió su atuendo por trajes, sus locaciones ya fueron sofisticados apartamentos, laboratorios impecables y su medio de transporte los autos convertibles). El compromiso de los luchadores con la humanidad resultaba tan grande que no podían particularizar su afecto. Dice Villoro que las obras canónicas del cine de luchadores tratan a los protagonistas como mártires del cristianismo primitivo, ajenos a otro goce que el del servicio social. Bajo su ajustado pantalón, el sexo del luchador es apenas un botón de muestra... Los luchadores comparecen ante las rubias en calidad de esculturas morales (Villoro, 2011: 18). En la misma dirección, Oscar Contreras brinda una acotación importante: el cine de luchadores para adultos. Señala que «la monumental actriz» Meche Carreño posó desnuda para copias consignadas exclusivamente *for export* y obviamente dirigidas al público adulto. “La más popular de todas esas *nudies* -dice Contreras- fue *Santo en el tesoro de Drácula* (1968), conocida en el extranjero como *El vampiro y el sexo*”. (Contreras, 2012: 42-43).



Ilustración 155. Cartel de *El vampiro y el sexo*, película adaptada para públicos adultos. (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 133)

Sagaz observador, Juan Villoro también señala un rasgo común de los luchadores en el cine: el doblaje, el “único virtuosismo reconocible en el género”. Trae a colación el ejemplo de la serie de *Caronte*, en la cual “todas las personas que se ponían la máscara del luchador hablaban como Narciso Busquet. Otorgadora de identidad, la máscara estaba doblada”, acota. Contreras identifica la voz de Víctor Alcocer (a cargo del doblaje de Telly Savalas en *Kojak*), al doblar al personaje de Blue Demon.

Para Villoro, el cine de luchadores vio crecer sus públicos para luego caer casi en el olvido y al final recuperar sus brillos de antaño:

El cine de luchadores ha vivido el ciclo de las artesanías: su sentido inicial se volvió obsoleto y más tarde fue revalorado como objeto de culto. El cine de luchadores pasó por el purgatorio del *kitsch* hasta adquirir la posteridad de DVD. Al margen de la programación comercial, ganó espacios en la piratería, los circuitos de género y la variada gama de fetichismo y la erudición, que cristalizan en quienes buscan estímulos en el mercado informal de Tepito o en los sitios virtuales de Japón (Villoro, 2011: 19).

Humberto Domínguez Chávez tiene otra explicación más cruda para explicar la conversión del cine de luchadores en objetos de culto. Este autor atribuye el fenómeno, entre otras cosas, a “sus primitivos efectos especiales que mostraban murciélagos volando sostenidos por hilos, grotescos maquillajes de los personajes y monstruos, además de la mezcolanza en la trama, de una forzada integración de ambientes rurales y urbanos, donde los héroes, auténticos luchadores promovidos por la TV, defendían a atractivas jovencitas de las amenazas de vampiros y hombres lobo, dentro y fuera del encordado de una arena de lucha libre (Domínguez, 2011: 9).

José Xavier Nívar da una explicación de la obsolescencia del cine de luchadores, que poco a poco fue perdiendo adeptos en la década de 1970. Dice Nívar:

La llegada del color... La repetición del mismo *Sunderland Tracks* (con torturante música de orgánico Lily Ledy –sic–, xilófonos alternativos, cuando no monótono *jazz* de bar, que nunca terminaba) y la aparición de una nueva fauna de enmascarados, que no tendrán el peso ni la estatura de la vida y hazañas del Santo, son los síntomas con los que el cine de luchadores entra al quirófano, herido de muerte, en los tempranos años 70.

El uso y abuso de las fórmulas del género que no son “acción, acción y más acción”, sino delirio, humor involuntario, ingenuidad y ramplonería a granel –con barniz de aventura, thrillers cándidos (cuando no fantásticos) e interminables combates luchísticos– hacen que el genuino invento mexicano de fama internacional, luego de salir del hospital, se mueva durante las tres décadas siguientes como un Frankenstein de laboratorio; es decir, dando tumbos entre la repetición y el reciclaje, a excepción de *La leyenda de una máscara*, de 1989. (Návar, 2011: 30).

Dejando de lado algunas películas de El Santo, el cine de luchadores fue de bajo presupuesto. Este personaje comenzó con producciones financieramente raquíticas, pese a que ya era un ídolo latinoamericano. De acuerdo con Oscar Contreras, investigador de la Universidad de Lima, el debut cinematográfico de El Santo ocurrió en 1958, con dos películas rodadas en Cuba, producidas por los hermanos Rodríguez, quienes dudaban que las películas de luchadores pudiesen convertirse en éxito de taquilla “por lo que la realización de ambas cintas denota un enorme descuido y grandes dosis de improvisación”. Como dato anecdótico, Contreras agrega que el rodaje terminó un día antes de la entrada de Fidel Castro y compañía a La Habana. Según este mismo autor, las primeras películas de Santo duraban entre tres y cuatro semanas de rodaje, contrario a las que ya gozaron de un presupuesto adecuado a la fama del luchador, que contaron con hasta diez semanas de rodaje (Contreras, 2012: 43). La mayoría de las películas de luchadores pasaron por la cuerda floja de los magros presupuestos, anemia en la construcción de los sets, *atrezo* carnavalesco y reducidas semanas de rodaje, dándose el caso de filmar dos películas simultáneamente.

Los rasgos de las películas de luchadores enumerados arriba para el cine mexicano también bordarían las circunstancias de las producciones de Rafael Lanuza, el único cineasta guatemalteco que buscó crear una industria cinematográfica con el atractivo de la lucha libre entre el público chapín.

Tres películas guatemaltecas de la década de 1970 tienen características de *western*, que construye y recurre a los imaginarios ficticios sobre el «lejano oeste» o «*Far West*». A principios del siglo XX y con el cine en etapa de experimentación, se produce en Estados Unidos de América el primer *western*: *Asalto y robo de un tren* (*The great train robbery*, 1903), de Edwin S. Porter, jefe de laboratorio de los estudios cinematográficos de Tomás A. Edison. En esta corta cinta (una suerte de «*paleowestern*» que impresionó a la mentalidad precinematográfica), Porter ofreció “un nuevo universo de relaciones físicas y psicológicas: distancias que se acortan,

CINE DEL OESTE: LOS WESTERNS

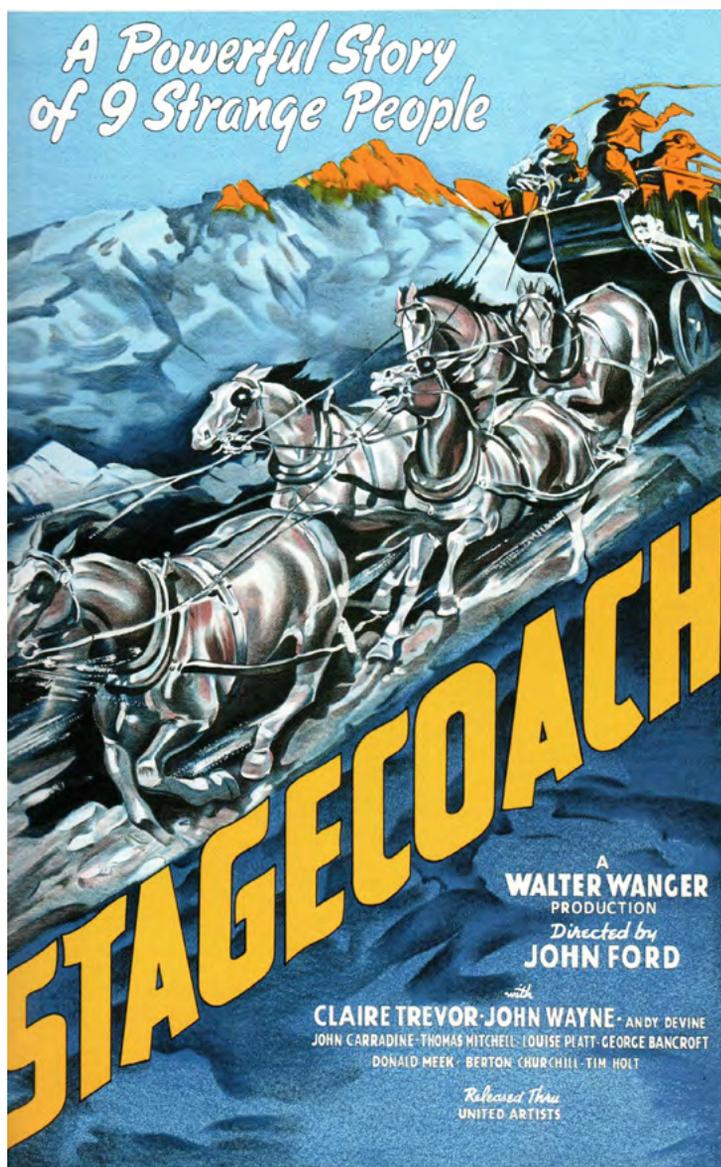


Ilustración 156. Cartel de *La diligencia*. (Dacre, 2021: 51).

tamaños que aumentan²¹, emociones que se potencian”, según el historiador español Román Gubern (2014: 62). Es un filme que posee una técnica narrativa embrionaria, cuya acción nace cuando unos bandoleros someten al telegrafista de una estación del tren y lo obligan a enviar un mensaje a un convoy ferroviario, asaltan el tren, roban el dinero que se transporta en el vagón de equipaje, desvalijan a los pasajeros, dan muerte a uno de ellos que quiere escapar, obligan al maquinista a llevarlos al lugar donde están sus caballos, se alerta a los hombres que están en una alegre fiesta típica del *Far West*, se produce la persecución hasta que los bandidos son hechos prisioneros. El corto termina con un primer plano que no solo impactó a los públicos sino que se convirtió en una de las imágenes más icónicas de la cinematografía de todos los tiempos: el jefe de los bandoleros apunta y dispara su revólver hacia el público; el primer plano describe al bandido con su sombrero, pañuelo al cuello, enorme bigote y su pistola amenazante (Gubern, 2014: 62).

Según José Luis Sánchez Noriega, el *western* buscaba crear un mito fundacional para un país sin historia. Se populariza en novelas, fotografías y pinturas que enaltecían a los vaqueros (los *cowboys*), las manadas de reses, los revólveres, las sillas de montar y una figura estereotipada del indio. A esa mitologización del oeste contribuyen espectáculos como los del famoso *Búfalo Bill*, con números de rodeo, combates con indios y ataques a diligencias. En la aceptación de esa representación imaginaria por los públicos iletrados, incide la presencia narrativa de testigos icónicos (Wyatt Earp) y la creación de estudios cinematográficos próximos a los lugares donde aconteció la llamada *conquista del Oeste* (Sánchez, 2018: 105), con paisajes de fondo, icónicos del género.

Edwin Porter, Broncho Billy y Francis Boggs crearon los patrones fundamentales del cine de vaqueros, basados en los esquemas morales de los *pioneros*, sobre una *América* virtuosa, puritana y antindígena. Se consolidaba la mitología de la conquista y colonización del oeste, donde la acción se imponía a la psicología de los personajes y el paisaje natural a los sets prefabricados. La historia blanca, en un acto alevoso de exclusión de la historia y la cultura de pueblos originarios (*native americans*), comienza con la expansión hacia el territorio de Ohio y continúa con la *fiebre del oro*, la construcción del ferrocarril, la guerra contra los indios, las disputas entre ganaderos y agricultores. Estas películas iniciales tienen una visión parcial (*parcializada* y *tendenciosa*), cuya visión coincide con la sentencia del general Sheridan: “Los únicos indios amigos son los indios muertos” (Gubern, 2014: 100).

21 “Primeros planos” y “planos generales, que se entiende (Edgar Barillas).

Quien dió los toques finales al género, al nivel de la industria hollywoodense, fue Thomas H. Ince. Fundó *Bison 101* y contrató a *cowboys* e indios verdaderos, tiradores de rifle, domadores de potros y lanzadores de lazo. En 1913 impulsó al estrellato a *William Shakespeare Hart*, con su personificación de *Río Jim*:

Como un Homero de los nuevos tiempos, Ince llevó de la mano a Río Jim, cabalgando sobre su fiel Pinto, por desfiladeros y praderas, entre acechanzas y emboscadas y tal vez sin darse cuenta de que estaba introduciendo en el cine algo muy importante: la naturaleza como decorado insustituible, los escenarios de California en todo su agreste esplendor, y el hombre, el vaquero, fundiéndose en ellos en cabalgadas y persecuciones sin cuento. (Gubern, 2014: 101).

Thomas Ince utiliza el gran plano general para mostrar una gran extensión de tierra y el tiempo que toma recorrerla. Esto hace ver la pequeñez del ser humano frente al vasto mundo circundante, en muchos casos estéril e indomable. Es una representación orgánica del espacio, el tiempo y la acción, impensable en el teatro ("Thomas Ince y el gran plano general"; s/f). El *western* posterior perdió la pureza épica y buscó en la literatura y la psicología de los personajes, las bases de una transformación que llegaría a reivindicar al indio; dejando para la televisión el *western-acción*.

En resumen, en el cine del Oeste se presentan, como en un círculo cerrado, los siguientes campos simbólicos, identificables por sus signos atinentes:

- El espacio: el desierto, el pueblo-calle, el *salón*, la vivienda rústica, la iglesia, la herrería.
- Prácticas culturales: duelos, persecuciones, caravanas, ganadería, hipismo y agricultura.
- Sistemas simbólicos: la religión y el idioma.
- Personajes: el bueno, el villano, el *sheriff*, la chica, el juez, la prostituta noble, los hacendados, los peones.
- Utilería y vestuario: sombrero, pistolas al cinto, chalecos, sillas de montar.



Ilustración 157. Cartel de *Shane*.²²

Si bien el *Western* nació en Estados Unidos, como las películas de luchadores lo hicieron en México, su popularidad hizo que surgieran variantes en distintos países; tal el caso del *Espaghetti western*, con Sergio Leone a la cabeza. También llegó a México y de ahí a Guatemala.

Con el tiempo, Glauber Rocha (Brasil, 1939-1981), uno de los fundadores del Cinema Novo, se apoya en el western para darle a la región del Sertón y al mestizaje, un protagonismo cinematográfico inédito. En Estados Unidos se configuran variantes que rechazan el maniqueísmo del western originario en favor de un retrato fidedigno y crítico. Destaca Robert Altman con su célebre *Mr. McCabe y Miss. Miller* (1971) y el llamado "Western revisionista" (arteNativas, comunicación personal, febrero 2024).

LAS PELÍCULAS

–Catálogo comentado; tercera parte–



MI MESERA

Ilustración 158. Afiche de la película.²³

- Año:** 1970.
- Director:** Manuel Zeceña Diéguez.
- Productor:** Manuel Zeceña Diéguez.
- Compañía productora:** Panamerican Films.
- País coproductor:** México.
- Género:** Drama.
- Guión/Argumentos:** Fernanda Villeli, Manuel Zeceña D. S/telenovela de Fernanda Villeli.
- Fotografía:** Luis Medina. Cámara: Tomás Pastén.
- Sonido:** Canción tema: "Por amor". Canción: "La mesera", Esteban Navarrete.
- Intérpretes:** Julio Alemán, Flor Procuna, Raúl Ramírez, Anita Blanch, Natalia "Kiki" Herrera Calles, Tito Junco, Ada Carrasco, Verónica Castro, Raúl Ferrer, Blanca de Kayre, Augusto Monterroso.
- Información adicional:** Duración: 90'. Rodada en Guatemala.
- Referencias:** Moisés Viñas, Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Fimoteca de la UNAM.

23 https://www.imdb.com/title/tt0228586/mediaviewer/rm3873524992/?ref_=tt_ov_i

Contexto de producción

La película se rodó en Guatemala entre enero y febrero de 1970, con un costo aproximado de un millón seis cientos mil pesos y estuvo en cartelera tres semanas (García, 1993: 17). Manuel Zeceña Diéguez ya había superado el trauma de tener que contratar a directores con experiencia, se sintió capaz y a su trabajo como productor sumó la dirección. El resultado fue una merma, sea estética o técnica, por decirlo eufemísticamente: el arte y la experiencia no se prestan en el cine. En *Mi mesera* vuelve Zeceña Diéguez a recurrir al actor que le había dado tan buen resultado comercial en *Solo de noche vienes*, Julio Alemán, que interpreta a Jorge Aragón y Leiva, un ricachón borracho e irresponsable; acompañan a Alemán, actrices que después tendrían éxito en el consumo de la cultura de masas, Flor Procuna (esposa de Zeceña Diéguez) que hace el papel de la mesera Magda López, y una jovencísima Verónica Castro, cuñada de Magda y también mesera; otro de los protagonistas sentiría los siguientes años una gran atracción por utilizar el territorio guatemalteco como locación: Raúl Ramírez, quien actúa como Manuel, hermano de Jorge, individuo responsable, a diferencia de su hermano borracho; y nuevamente el actor nacional Augusto Monterroso aparecería... como mayordomo, papel que parecería como dedicado a él (excepción hecha de un par de cintas).

En esta ocasión, fue la ciudad de Guatemala en donde se ubicaron las locaciones (como siempre, nada de sets construidos), aunque se trató de ocultar lugares identificables como guatemaltecos; esto se logró a base de rodajes en el interior de viviendas o en el frente de ellas, evitándose al máximo los panoramas generales. Aun así, se pueden reconocer el hotel Camino Real y la Cervecería Centroamericana, que no son precisamente símbolos identitarios para los capitalinos, menos para los habitantes de otros departamentos. De igual manera, para mayor acercamiento con el público mexicano, los intérpretes hablan con el acento y expresiones con las que se identifica «al mexicano» (con clara omisión de la diversidad cultural del vecino país), pero haciendo una diferenciación entre el habla de las clases populares (verbigracia, Magda y su familia), con el de Jorge y los suyos, la burguesía. Cabe mencionar que, aparte de Manuel Zeceña Diéguez (dirección, producción y guionización), el resto del equipo técnico fue integrado por trabajadores mexicanos del cine.

Sinopsis argumental

Magda López, proveniente de una familia pobre, vive con su madre y su padrastro; tiene un hermano en la cárcel. En tanto, Jorge Aragón y Leiva integra con su madre, Lorenza y su hermano Manuel, una familia empresaria, adinerada, burguesa. Magda entra a trabajar como mesera en un restaurante y ahí conoce a Jorge, quien se sorprende de su belleza y la corteja.

Una noche se emborrachan y al amanecer descubren que se casaron. Jorge lleva a su esposa a la casa familiar donde la suegra y el cuñado la reciben con disgusto. Magda resulta embarazada, lo cual no agrada a Jorge. Manuel se ve atraído por Magda y, en oposición a las borracheras, desapego e infidelidades del hermano, es un hombre recto y sobrio. Le paga a Magda clases de urbanidad, ballet y estilo, para que no desentone en el ambiente de su distinguida familia. Magda se convierte en una «dama de la sociedad» y se gana el cariño de su suegra. Cuando Jorge decide rectificar su estilo de vida, muere en un accidente. Magda tiene a su hijo y la suegra pronto asimila la muerte de Jorge porque tiene un nieto de su propia sangre. Manuel no oculta sus sentimientos hacia Magda.

Comentario

A falta de verosimilitud, Zeceña Diéguez recurre al sentimentalismo. La publicidad lo confirma "A pesar de su origen humilde ¡Tenía madera de reina!". En una de esas sinopsis dedicadas a la cosecha de consumidores, se enfatizan las situaciones melodramáticas:

La historia de una mujer cuyos encantos la llevan a momentos de humillación exacerbados. Flor Procuna amanece un día unida sin remedio al rico joven que la hace inmensamente desdichada. Julio Alemán es el infiel marido, cuya afición al alcohol lo lleva más allá de lo que él se imagina... Pero el cuñado de Magda, Raúl Ramírez, tiene otros planes para ella (Contraportada del DVD, Zeceña Diéguez, Manuel, 2002).

Una muchacha pobre que luce bien según los cánones de belleza «occidental», se convierte primero en una perfecta inadaptada en un ambiente ajeno a su extracción social y luego en una señora burguesa, que luce caras vestimentas y exhibe modales elegantes. El cambio de una mujer que defiende su identidad de pobre (que no obstante no llega ni por asomo a conciencia de clase) a una dama, transcurre sin la más leve dificultad, como si de un cuento de hadas se tratase: aquí no hay vuelta a su condición anterior a las doce de la noche ni hay pérdida de zapatilla alguna. García Riera lo dice sin ambages: “El género invita a un arreglo de la mujer semejante al de la sala, la cocina o las flores, pues aquí sí cuentan mucho las apariencias”. Remarca que ese culto se traduce en un aprecio de los torneos verbales con indirectas; y es que, efectivamente, las constantes batallas orales entre Magda, la suegra (al principio, antes del sublime acto de aceptación de la nuera) y sobre todo con la antigua novia de Jorge, buscan que el espectador tome partido por «la más débil». Al final todos o casi todos terminan felices (menos «las malas», por supuesto), el conflicto social se diluye y todo vuelve a la normalidad, pues una pequeña tormenta en un vaso de agua no va a venir a alterar el orden socialmente aceptado.

El director exhibe una novatez de grandes proporciones, a limitarse por lo visto al «corre cámara» y «corte»; los intérpretes son dejados a la libre y entonces no se esfuerzan mucho que se diga. Pero es nuevamente Emilio García Riera quien apuntilla al productor metido a director:

El muy mercantilizado y más bien torpe Zeceña dejaba asomar otro yo que quería parecer culto. La *Kikis* (Leonor, la ex pareja de Jorge que lucha por regresar, E. B.) ilustra su situación amorosa con citas de libros (*La gran traición*, *El divorcio* y otros) que terminan con el encomio de *Cien años de soledad* de García Márquez, y Ramírez (Manuel) que no en balde tiene una amplia biblioteca, se burla de Blanch (Lorenza) y de Procuna (Magda) porque ellas ven en TV *Anita de Montemar*, otra de las telenovelas llevadas al cine por un Zeceña que así se muerde la cola. (García, 1993: 16–17).

Pero la película devela circunstancias más allá de la sensiblería. Las diferencias sociales, expresadas a través del capital simbólico, no solo se notan en el habla y el vestuario (excepto el de Magda) de los protagonistas, sino también en sus viviendas. Mientras las casas de los Aragón y Leiva y sus amigos se ubican en zonas residenciales, cuentan con piscina, teléfono, televisión, amplios ventanales de vidrio, es decir, todo lo que implica una modernidad importada, la familia de Magda vive en un barrio popular, en una casa de muros de adobe, en donde conviven hacinados la madre, el padrastro, Magda y su hermano, cuando no está preso. Este hecho, que podría parecer solo un anzuelo para generar la solidaridad con el sufrimiento ajeno -que no es tan ajeno para muchísimos públicos-, evidencia la situación de las numerosas viviendas que no seguían el Reglamento de Construcción Municipal de la capital y que posibilitó la destrucción de unas 60 000 casas en la ciudad durante el terremoto de febrero de 1976, o sea, cinco años luego de filmada la película. Los datos de las viviendas que sufrieron deterioro en la ciudad, desde la destrucción total hasta las que no mostraban daños aparentes, es denotativa de la desigualdad social por zonas: las zonas habitaban las familias más vulnerabilizadas y las más populosas (1, 3, 5, 6, 7 y 11, para reducir la muestra) fueron significativamente más golpeadas que aquellas en donde vivían las familias más acomodadas (9, 10, 14 y 15), según los datos publicados por la Universidad de San Carlos de Guatemala (Consejo de Planificación Económica y otros, 1976: 58–61).

Por mucho que Zeceña Diéguez se esforzara en presentar a su esposa (Flor Procuna) como *reina de belleza* en una familia depauperada y que banalizara la desigualdad de clase, la cámara no miente cuando se acerca a la condición de la vivienda de la familia de Magda. He aquí que la ficción se vuelve documento... aun cuando el director/productor, el director de fotografía, la dirección de arte (si la hubo) y los encargados de la exploración de locaciones jamás fueran conscientes de ello.



RENZO EL GITANO

Ilustración 159. Afiche de la película²⁴.

Año:	1970.
Director:	Manuel Zeceña Diéguez.
Productor:	Manuel Zeceña Diéguez.
Compañía productora:	Panamerican Films.
País coproductor:	México.
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Olga Ruilópez, Manuel Zeceña Diéguez sobre argumento de Olga Ruilópez.
Fotografía:	Luis Medina. Cámara: Héctor Medina, Tomás Pastén.
Sonido:	Música: Fernando Cruz, sobre la canción "Gypsy".
Otros miembros:	Edición: Alfredo Rosas Priego. Ayudante: Saúl Aupart.
Intérpretes:	Braulio Castillo, Flor Procuna, Raúl Ramírez, Enrique Lucero, Cristina Rubiales, Anita Blanch, Ada Carrasco, Raúl Ferrer, José Luis Ortega, Augusto Monterroso, Armando Hernández, Cristina Rubiales.
Información adicional:	Duración: 70'. Rodada en Guatemala.
Referencias:	Moisés Viñas, Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM.

24 https://www.imdb.com/title/tt0314572/mediaviewer/rm2447977984/?ref_=tt_ov_i

De esta película solo disponemos de información bibliohemerográfica y de la escena final, disponible en YouTube. Se filmó en Guatemala en septiembre de 1970, con Manuel Zeceña Diéguez en su doble papel de director/productor, amparado en su productora *Panamerican films*. Flor Procuna, su esposa, fue la protagonista femenina y el actor puertorriqueño Braulio Castillo interpreta al gitano. Raúl Ramírez volvió a entrar en el elenco, al igual que el actor guatemalteco Augusto Monterroso. Emilio García Riera hace un gracioso comentario sobre este intérprete:

Mientras tanto, el director guatemalteco Zeceña no acierta a mover ni la cámara ni a los personajes, y uno, para no aburrirse, espera la aparición de su paisano, el notable escritor Augusto o Tito Monterroso, pues se ha visto su nombre en los créditos; es en vano: un caso pérfido de homonimia hace que el actor Monterroso sea otro señor. (García, 1993: 137).

Por ahora carecemos de elementos, pero dejamos constancia de su existencia para analizarla a fondo cuando se tenga acceso a una copia.

EL ROBO DE LAS MOMIAS DE GUANAJUATO



Ilustración 160. Afiche de la película²⁵. Nívar, José Xavier; Aviña, Rafael, 2011, 164.

Año:	1972.
Director:	Tito Novaro.
Productor:	Rogelio Agrasánchez.
Compañía productora:	Producciones Fílmicas Agrasánchez S. A. - Cinematográfica Tikal.
País coproductor:	México.
Género:	Aventura, luchadores.
Guión/Argumentos:	Miguel Morataya sobre argumento de Rogelio Agrasánchez. La filmoteca consigna: Francisco Morayta y Miguel Morayta, sobre argumento de Rogelio Agrasánchez L.
Fotografía:	Antonio Ruiz. Cámara: Lorenzo Contreras.
Sonido:	Música: Rafael Carrión. Arreglos musicales: Tito Novaro.
Otros miembros:	Edición: Ángel Camacho.
Intérpretes:	Mil Máscaras, Blue Angel, Mabel Luna, El Rayo de Jalisco, el niño Julio César Agrasánchez, Tito Novaro, Rafael Rosales, Carlos Figueroa, René García, Anabella Portilla, Kyra Rosenhouse.
Información adicional:	Duración: 86'. Rodada en Guatemala a partir de enero 1972
Referencias:	Moisés Viñas, Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Quiero ver sangre, Criollo, Nívar y Aviña. Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera. Diccionario del cine mexicano 1970-2000, de Quezada. https://www.imdb.com/

Contexto de producción

La Filmografía de la UNAM (Filoteca UNAM, s.f.), la Historia documental del cine mexicano (García, 1993: 333) y el Diccionario del cine mexicano 1970 – 2000 (Quezada, 2005), consignan la participación del cineasta guatemalteco Rafael Lanuza en *Superzán el invencible* (1971; Dir. Federico Curiel, "Pichirilo"). Sin embargo, en los créditos no figura el nombre de Lanuza. En aquellas fuentes se afirma que la película fue rodada en Guatemala con la participación de intérpretes guatemaltecos, pero el visionado del filme permite aseverar que también son datos erróneos. Es posible que el origen de la confusión provenga del texto del investigador hispano-mexicano (García Riera), por la confianza que otorgaba su obra (una investigación de largos años de trabajo y copiosa documentación) y que luego fue repetida por otros autores e instituciones, algo muy común en la historiografía sobre el cine y más aún en la actualidad con las bocinas de las redes sociales. Por supuesto, el que se haya comprobado que, como en este caso, García Riera presente algunos datos desafortunados en su monumental obra, en nada demerita su investigación que, sin temor a equivocarnos, es una de las grandes obras de la historiografía del cine en el ámbito mundial.

Luigi Lanuza, actor, productor y realizador guatemalteco, confirma que su papá se vinculó al cine mexicano cuando Rogelio Agrasánchez vino a Guatemala con los intérpretes y equipo técnico a rodar *El robo de las momias de Guanajuato* (1972, Tito Novaro); es decir, un año después del rodaje de *Superzán el invencible*. *El robo de las momias de Guanajuato* es una película en la que los héroes llevan máscara y, cuando vinieron a Guatemala, ya eran ampliamente conocidos por sus hazañas en los cuadriláteros y su fama trascendía las fronteras mexicanas. Lanuza se involucró en la producción facilitando la contratación de luchadores guatemaltecos para completar el elenco, así como locaciones y permisos de grabación. Al terminar el rodaje, el productor mexicano le propuso pagar sus servicios, pero Lanuza le explicó que más que dinero quería la oportunidad de trabajar con él; entonces Agrasánchez le planteó que escribiera el guión de una película basada en un personaje que él había creado, Superzán, un superhéroe enmascarado (de los que eran más de salir en películas que de luchar en los cuadriláteros); Rafael lo hizo y así surgió *Superzán y el niño del espacio*; el libreto convenció a Agrasánchez y de esa manera se inició una relación que los llevaría a coproducir varias películas, algunas de las cuales fueron dirigidas por el propio Lanuza (Lanuza, 2019). Sin proponérselo, Luigi Lanuza confirma que en *Superzán el invencible* Rafael Lanuza no tuvo participación; en cambio, si se ha comprobado su involucramiento en *El robo de las momias de Guanajuato*.

En los créditos de *El robo de las momias de Guanajuato*, Rafael Lanuza aparece como “coordinador” (sic) sin aclarar a qué se refiere. Junto a Producciones Agrasánchez, también aparece la productora de Lanuza: Producciones Tikal Internacional. Obviamente, Lanuza tuvo bastante trabajo para escoger diversas locaciones en Guatemala: La Antigua Guatemala (cementerio, claustro circular de Capuchinas, antiguo museo de armas), Nueva Guatemala de la Asunción (cementerio, Kaminaljuyú, gimnasio Teodoro Palacios Flores) y el sitio arqueológico Zaculeu, en Huehuetenango, a fin de que la película estuviera ambientada... en Guatemala y no en Guanajuato; de esta manera no se rompía con el guión basado en una historia del productor, Rogelio Agrasánchez (filmar en países cinematográficamente menos desarrollados fue un mecanismo recurrentemente utilizado para disminuir los costos de las producciones, según José Xavier Návar, o para evadir a los sindicatos mexicanos en la versión de García Riera). Además de los espacios naturales en que se rodó, también se utilizó un set construido, que según Návar, eran unos laboratorios peor equipados que los de *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1969): mínimo mobiliario de cartón piedra, hule camuflado y las rigurosas tres lucecitas de colores). García Riera es mucho más riguroso al describir este set, la utilería y el vestuario: laboratorio deplorable dentro de una escenografía mísera, accesorios mínimos que no parecen ni siquiera juguetes (cerebros electrónicos, relojes transistores), momias menesterosas y un Guanajuato fingido en Guatemala (García, 1993: 24). Este es el laboratorio al que llega el Conde Cagliostro a pactar con el científico doctor Raymond (con el acento ruso, alemán o cualquier «enemigo de la humanidad» al que la televisión tenía acostumbrada a las audiencias) a fin de dominar el mundo. En el ataque final de los héroes enmascarados al laboratorio de los malvados, se utilizan explosivos que son eludidos ágilmente por aquellos; si bien estas explosiones pueden tener alguna dosis de verosimilitud, el tan afamado estallido que destruiría el mundo no pasa de ser un fuego que sobresale detrás de una colina.

Lanuza contactó a intérpretes nacionales que compartieran roles con los enmascarados y la actriz mexicana Mabel Luna. Este es el caso de René García (jefe de la policía “judicial”, como se llamaba a los detectives en aquella época y que se diferencian por vestir de particular). También se contrató a otros guatemaltecos figurantes como Anabella Portilla, unas muchachas que solo aportan su físico como decoración para atraer a los públicos que no a los enmascarados y unos luchadores pintarrajeados que luchan contra Mil Máscaras y Rayo de Jalisco en el encordado instalado en el gimnasio

nacional. De las protagonistas femeninas, dos tienen breves parlamentos, mientras las demás solo hacen acto de presencia, como joyas que lucen los luchadores: «bellas decorativas», uno de los papeles clásicos asignados socialmente a las mujeres.

Las momias son las figuras monstruosas de la película. Jafet Israel Lara hace un interesante análisis de los monstruos en el cine mexicano. Señala que el primer monstruo que apareció en las películas de horror en el cine del vecino país fue el vampiro, en sus versiones masculina y femenina; luego surge el licántropo, el hombre lobo, para dar paso al último monstruo en aparecer: la momia. En las películas de luchadores producidas en Guatemala, no hay vampiros ni hombres lobo, pero sí momias (también otros seres considerados anormales por la cultura hegemónica: los hombres y mujeres de talla pequeña llamados despectivamente enanos). La momia, el monstruo que regresa de la muerte, solo surgió en Europa en el siglo XIX y se reavivó con el descubrimiento de la tumba de Tutankamón en 1922, dice Lara. La primera película mexicana en que aparece la momia es *La maldición de la momia azteca* (1957, Rafael Portillo). Luego, con *Las momias de Guanajuato* (1970, Federico Curiel, predecesora de la producida en Guatemala: *El robo de las momias de Guanajuato*), surge la versión de la momia luchadora. La momia es un ser que vuelve del más allá, adquiere vida, pero carece de voluntad, es una «cosa» que revive para cumplir una profecía. Pero, para causar impacto, en *Las momias de Guanajuato* no solo resucita una momia sino todas las que están expuestas en un museo de la ciudad, lo que causa terror entre la población; pero ahí están El Santo y Blue Demon para defender a la humanidad en un combate entre el bien y el mal. Según Lara, ese combate no solo refleja los miedos a lo externo: la Guerra Fría; pero ese autor también señala algo determinante, la defensa de los valores tradicionales, algo que será una indicación útil para el análisis de las películas producidas en Guatemala. Si el apareamiento de la mujer-vampiro es una referencia al temor por el surgimiento de las corrientes feministas que atenta contra los valores y la estabilidad de la familia, los otros monstruos delatan el miedo, las amenazas y los tabúes de la sociedad. La presencia de los monstruos responde a reservas sobre los extranjeros en el país, que traen extrañas costumbres (... y viven entre “nosotros”, Edgar Barillas). Mientras, el enmascarado posee todos los valores de humildad y masculinidad de que presume la sociedad y que muestra cómo se debe defender a la familia del “otro”, el monstruo (Lara, 2016: 348–350).

Sinopsis argumental

El conde Cagliostro, muerto viviente, busca a el científico Raymond en su laboratorio; le propone dominar el mundo para alcanzar venganza por la forma en que fue ejecutado dos siglos antes; Raymond no parece muy convencido, pero finalmente decide que pueden trabajar conjuntamente para terminar un proyecto de un explosivo que destruiría el mundo y, bajo esta amenaza, dominar el mundo. Por medio de un conjuro, reviven a las momias y las roban para conseguir su propósito de encontrar una mina en donde se encuentra un material indispensable para sus propósitos; les colocan un cerebro electrónico que alargará sus vidas y garantizar su trabajo forzado y gratuito para el conde y el científico loco. Un niño, Efrén, es testigo del robo de las momias, corre a contarle a su amigo Tomás y juntos van a la policía judicial, en donde no les creen su historia. Como Tomás es compadre de Mil Máscaras, acuden al héroe quien está acompañado de Blue Angel, el Rayo de Jalisco y unas muchachas uniformadas; los enmascarados deciden averiguar. Efrén y Tomás son hechos prisioneros por Raymond y Cagliostro, son hipnotizados y enviados con un mensaje para la ONU que es entregado a los enmascarados. Estos deciden prescindir de la policía para atacar el laboratorio de los malvados, dominan a los seis hombres de talla pequeña y a las momias a las que les quitan el cerebro electrónico. Acechan el búnker de Raymond y Cagliostro y estos, en su desesperación, hacen volar el sitio. De esta manera, la humanidad queda a salvo.

Personajes

Cagliostro: Tito Novaro, el director de la película interpreta al conde Cagliostro, un brujo que se escapó de ser quemado siglos atrás y regresa a la vida para cobrar venganza por los brujos que si lo fueron. Tiene poderes sobrenaturales (hipnotizar, revivir a los muertos y así). Busca al doctor Raymond porque él tiene la capacidad de destruir al mundo, algo que Cagliostro desea.

Dr. Raymond: un científico que tiene el acento con que se identificaba a los «enemigos» (principalmente soviéticos) en la televisión y el cine durante la Guerra Fría. Raymond y su aliado coyuntural, Cagliostro, representan el peligro, la amenaza y son figuras

utilizadas para despertar la psicosis anticomunista. Estos personajes reviven el temor a los rojos, la intolerancia, la xenofobia, la aversión al extraño; dicho de otra manera, propone a los públicos la idea de un enemigo interno que hay que combatir y derrotar.

Las momias: con maquillaje excesivo y ropas en harapos, las momias cumplen la función de generar horror, aunque con un resultado bastante relativo. Son seres que a los que se les da vida momentánea para que cumplan estrictamente las órdenes de sus amos, ya sea por un hechizo de Cagliostro o por un cerebro electrónico que les pone Raymond. El miedo que ocasionan estos monstruos corresponde a los temores creados por las instituciones privadas y estatales sobre los individuos y naciones que amenazan a la familia, la religión, los valores de una sociedad conservadora buscando imponer su sistema político y económico.

Los personajes de talla pequeña: son empleados serviles de los líderes malévolos, Cagliostro y Raymond. No hablan, no gesticulan, solo reciben órdenes y siempre actúan en gavilla para dominar a los héroes, como para remarcar que los «otros» siempre actúan a mansalva, ventajosamente, a traición y, por tanto, generan animadversión. Un ejemplo más de las mil y una manera en que el cine reproduce los prejuicios arraigados en la sociedad sobre las personas de talla pequeña.

Los héroes enmascarados: Mil Máscaras es el líder del bando de los buenos y se hace acompañar de Blue Ángel y Rayo de Jalisco. El primero de ellos es quien piensa, da las órdenes y el que decide cómo actuar, ya sea en el ring o en la lucha contra los malos. Los tres héroes enmascarados se hacen acompañar de muchachas que casi siempre lucen uniformadas.

Las acompañantes: son un grupo de muchachas que acompañan a los enmascarados en sus aventuras para rescatar a la humanidad del peligro. Aparte de Mabel Luna que tiene unos breves parlamentos y viste diferente a las demás, el resto solo tienen papeles de figurantes; entre ellas, está la actriz guatemalteca Anabella Portilla.

Comentario

Aunque solo se presenta un combate de lucha libre (de dos a tres caídas, tal lo acostumbrado en esos espectáculos), la película se ciñe estrictamente a las convenciones del *catch*. Los malvados son los correspondientes a los «rudos» y los héroes enmascarados siguen los patrones de virilidad (con las excepciones ya anotadas) y nobleza de los «técnicos». Tal como una lucha en el cuadrilátero, los héroes pueden ser derrotados en primera instancia, pero luego del fragor del combate resultarán triunfadores. Los tres enmascarados tienen que luchar solos (las muchachas son solo una grata compañía y a la policía no la toman en cuenta, o sea operan como un grupo parapolicial) contra unas ocho momias, seis personas de talla pequeña y los dos líderes del plan de destrucción masiva. Es, pues, una lucha del mal contra el bien. Sin embargo, al final de la cinta, Raymond y Cagliostro asumen el discurso de los grupos insurgentes en las sociedades en las cuales había guerras civiles cuando envían un mensaje que Mil Máscaras y compañeros deben trasladar al secretario general de la Organización de Naciones Unidas. He aquí el mensaje:

Ante la incapacidad que viene demostrando la humanidad para gobernarse, para las guerras y distribuir la riqueza equitativamente entre todos los individuos (subrayado propio) y hacer justicia... ordeno a todos los gobiernos del mundo que se comuniquen conmigo inmediatamente a fin de que sepan lo que tienen que hacer. En caso contrario se atengan a las consecuencias. Dado en el puesto de mando, Profesor Raymond.

La respuesta de Mil Máscaras pone de nuevo todo en orden para que se sepa quienes defenderán el orden instituido y asume el discurso que manejan los grupos dominantes para crear la ilusión de que defienden los intereses «de todos»: “¿Acaso no hemos expuesto nuestras vidas por la justicia y ayuda de los débiles? ¡Pues ha llegado el momento de jugarlos por algo mucho más importante!”. Hoy ya se ha olvidado, pero en aquellos tiempos de guerra, se escuchaban los atambores de los volantes anticomunistas que ofrecían una “lucha a muerte hasta limpiar el suelo de la patria de los apátridas...”. (Confróntese los documentos de organizaciones anticomunistas de este capítulo).

El papel de las personas de talla pequeña en la cinta expone con meridiana claridad los estereotipos y a la discriminación de la época sobre el «otro», el diferente. No pocas veces la ficción lleva a identificar aspectos de la sociedad que no están presentes en los documentos oficiales, en las investigaciones académicas o en los filmes documentales, tal como lo repitiera Marc Ferro hasta la saciedad. Las personas de talla pequeña sufrían (y aún sufren en muchos casos) los efectos de una normalización de estereotipos como el de que su sitio estaba en los circos u otras atracciones. En la actualidad y gracias a los organismos internacionales con acciones como declarar el Día Mundial de las Personas de Talla Baja para combatir los estigmas que sobre ellos pesan, por una parte y, por la otra, la inclusión de personajes en el teatro y en el cine en igualdad de condiciones con los demás intérpretes, la situación comienza a revertirse. En el filme, las personas de talla pequeña no hablan, no tienen siquiera lenguaje gestual, solo reciben órdenes, caminan como los obreros autómatas de *Metrópolis* (1927, Fritz Lang) con su división del trabajo bien definida: la «mente» (Cagliostro y Raymond) y las «manos» (las personas de talla pequeña).

No muy distinto es el caso de las mujeres, que se puede insertar como un ejemplo típico de la violencia contra las mujeres por ser mujeres y que es un fenómeno social que se mantiene vigente. Es esa violencia simbólica en que a las mujeres se les valora como objetos sexuales, subordinadas permanentemente a los hombres y con papeles determinados en la sociedad patriarcal y clasista, situaciones que aún se ven como «normales» en la sociedad. De todas las mujeres que aparecen en el filme se explota la sexualidad (minifaldas, pantaloncillos ajustados, escotes pronunciados, posturas sensuales, que son destacados por una cámara que hace énfasis en la mujer como objeto). No es que esos atuendos estén fuera de la moda de esos tiempos, es la forma en que se las representa: objetos sexuales de los hombres (en este caso de los asistentes a la función o a las teleaudiencias masculinas, aunque no de los luchadores, como ya se hizo ver), esclavas de la belleza y sin ideas propias. Es la utilización de la violencia simbólica que naturaliza la subordinación de la mujer en la sociedad. En el caso de la película *El robo de las momias de Guanajuato*, las mujeres que acompañan a los luchadores están en una situación de desigualdad, de subordinación y, por tanto, la película ayuda a reproducir la dominación a que son sometidas en la sociedad. Espectadora en una función de lucha libre (contrapicado de la cámara para resaltar las piernas y la minifalda), masajista, entrenándose en un gimnasio con bikini como atuendo para ejercitarse, vocera de Mil Máscaras, víctima indefensa de los maléficos, admiradora pasiva de las luchas por el bien de los enmascarados, el papel de las muchachas en esta película responde a la práctica social que definiera Julia Tuñón: mujer (en abstracto), se construye un modelo para las mujeres concretas y se espera que ellas actúen en la discreción, la pasividad, la sumisión y la obediencia (Tuñón, 1998: 71).



VUELVEN LOS CAMPEONES JUSTICIEROS

Ilustración 161. (Criollo; Nívar; Aviña, 2011: 161)

Año:	1972.
Director:	Federico Curiel.
Productor:	Rogelio Agrasánchez.
Compañía productora:	Cinematográfica Tikal Internacional, Producciones Agrasánchez.
País coproductor:	México.
Género:	Aventura, luchadores.
Guión/Argumentos:	Ramón Obón, sobre argumento de Rogelio Agrasánchez.
Fotografía:	Antonio Ruiz. Cámara: Lorenzo Contreras.
Sonido:	Música: Bernardo Serrano. Canción "Es mi ciudad", Carlos Blanco.
Otros miembros:	Edición: Jorge Rivera.
Intérpretes:	Blue Demon, Mil Máscaras, El Rayo de Jalisco, El Fantasma Blanco, El Avispón Escarlata, Yolanda Lievana, Martha Angélica, niño Julio César Agrasánchez, Santa Oviedo, Carlos Blanco, Alba Lety, Lucía Méndez.
Información adicional:	Duración: 85'. Rodada en Guatemala.
Referencias:	Moisés Viñas, Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Quiero ver sangre, Criollo, Nívar y Aviña. Historia documental del cine mexicano, de Emilio García Riera. Diccionario del cine mexicano 1970-2000, de Quezada. https://www.imdb.com/

Contexto de producción

Vuelven los Campeones Justicieros es la segunda película que produjo la sociedad entre Rogelio Agrasánchez y Rafael Lanuza, apenas dos meses después del rodaje de *El robo de las momias de Guanajuato*. *Los Campeones Justicieros* fueron una especie de "Liga de la Justicia", creada por Rogelio Agrasánchez, que luchaba contra poderosos enemigos y que hizo su debut cinematográfico en la película homónima de 1970. En esta primera aparición en la pantalla, ese grupo de enmascarados estuvo integrado por Blue Demon, Mil Máscaras, el debutante en el cine Tinieblas, un Médico Asesino que no era el original y La Sombra Vengadora, bajo la dirección cinematográfica de Federico Curiel y argumento, como no, de Agrasánchez (Criollo; Nívar; Aviña, 2011: 161). A Guatemala vinieron Blue Demon y Mil Máscaras como en la anterior película, pero ya no Tinieblas, el Médico Asesino y la Sombra Vengadora, quienes fueron sustituidos por el Rayo de Jalisco, el Fantasma Blanco y el Avispón Escarlata; también repitieron el director Federico Curiel, el argumentista Agrasánchez y el "cordinador" (sic) (no se sabe si los exiguos presupuestos también les hacían ser ahorrativos con las letras de los créditos).

A diferencia de la primera película, esta fue rodada utilizando locaciones de la capital de Guatemala, el lago de Amatitlán y el altiplano guatemalteco cercano a la ciudad. De la capital se escogieron, entre otras, el hotel Camino Real, el gimnasio nacional Teodoro Palacios Flores, interiores del recién construido edificio del Ministerio de Finanzas, los pabellones de la antigua Feria de Noviembre, el aeropuerto La Aurora, el sitio arqueológico Kaminajuyu; en el municipio de Mixco, una ciudad San Cristóbal aún despoblada y, en el municipio de San Miguel Petapa, las ruinas de la primera iglesia católica; una pelea entre el Rayo de Jalisco y unos hampones en la azotea del colegio Salesiano Don Bosco permiten tomas aéreas del Centro Cívico y lugares aledaños en la Ciudad de Guatemala. Conocedor del medio de la lucha libre en su país, Lanuza contactó para rivalizar con los cinco enmascarados mexicanos al localmente conocido Mazámbula y los casi desconocidos el Terror del Ring, el Príncipe Inca, Toro Sentado y otro que García Riera no identifica. Como se ve, la mayor parte de espacios filmados son naturales y unos pocos son sets construidos con lo que permitió el enjuto presupuesto, que también influyó en la calidad de los luchadores nacionales contratados (que por lo general no pasaban de los turnos preliminares en las programaciones regulares en el Teodoro Palacios Flores).

También a diferencia de la primera película del dúo Agrasánchez-Lanuza, en esta ocasión protagonistas y antagonistas son mexicanos y los guatemaltecos solo son figurantes.

Sinopsis argumental

Yamil Faruk, conocido como “El Rey de los Diamantes” es raptado a su llegada al país y la policía y el Comisionado de la Seguridad Nacional, lucen desconcertados y se ven obligados a recurrir a los Campeones Justicieros por el miedo de provocar un conflicto internacional. Blue Demon, con Sandra, su asistente, llama de urgencia a sus compañeros justicieros, pero estos tienen primero que terminar sus peleas individuales contra todo tipo de maleantes. Saben que la situación es grave y se enfrentan a poderosos enemigos que envía a unos hombres ratones a cometer sus fechorías, pero... antes, los campeones tienen que acudir a una lucha de cinco contra cinco. En un montaje paralelo, mientras los Campeones Justicieros pelean por su prestigio en el ring, los hombres ratones, Gato Negro (el lugarteniente de la principal malhechora, Gatusy) y unas muchachas, roban unas piedras lunares en el Instituto de Geografía. Gatusy secuestra, por interpósita mano (el Gato Negro y unos matones) a una recién llegada, Laura, hija de un famoso antropólogo maya, a pesar de la protección que le brindaba Blue Demon; en la huida de los bandidos, el enmascarado jefe de los justicieros coloca un geolocalizador en el carro donde aquellos huyen, lo que le permitirá conocer más tarde la guarida de la jefa del bando del mal, la Gatusy. Los ratones también secuestran a un cantante que según el presentador del club nocturno Folies Bergere Grill fue el ganador de un festival de música en Tokio y más tarde secuestran también a Mil Máscaras y al Avispón Escarlata. Cuando Blue Demon llega al centro de operaciones de la Gatusy, también es capturado, pero acciona una pequeña bomba y, tras la consiguiente pelea entre buenos y malos, los justicieros logran dominar a los enemigos de la humanidad. En una escena final, Laura, Sandra, el cantante, el jefe de la policía y el comisionado de la seguridad, brindan por los Campeones Justicieros.



Ilustración 162. (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 161).

Comentario

Si consideramos que la primera mitad de la película se dilapida en peleas de héroes enmascarados, una lucha de cinco contra cinco y que el resto del pietaje no está exento de tales acciones, se puede concluir que la trama es sencilla. Si a ello sumamos una interpretación musical forzada y la visita de una arqueóloga cuyo papel es incierto, se tendría muy poco material para comentar. No obstante, conviene acercarse a través los análisis de críticos especializados.

José Xavier Návar se pregunta por qué tres miembros del grupo original de los Campeones Justiciero fue sustituido en esta segunda película de la saga por otros que no estaban a su altura, así como las razones por las cuales el Fantasma y el Avispón son puestos a luchar junto a Demon, Mil Máscaras y el Rayo de Jalisco, cuando apenas estarían capacitados para actuar (recordemos que la lucha está considerada como espectáculo, que no deporte) en las preliminares. Termina Návar planteándose que en el filme nunca se explica la presencia de los héroes mexicanos en tierras de Arjona (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 161).

Más incisivo, Emilio García Riera se pregunta a qué viene el cuento de que Laura sea hija de un antropólogo maya, que tenga conocimientos arqueológicos que deslumbran a Demon y que la Gatusy también sea descendiente de un príncipe de esa civilización: "Vale decir que la gravitación ominosa en todo cuanto ocurre del misterio maya (?) se acentúa con el hecho de que Gatusy es descendiente de un príncipe de esa raza". También cuestiona que los ratones esperen a que el cantante termine su actuación para ser raptado por los ratones y se mofa del traje del Avispón Escarlata "que va disfrazado de algo así como tiro al blanco", que el Gato Negro utilice una máscara con una lengua protuberante y que los hombres ratones sean unos niños o "enanos" que van enmascarados a lo *Bugs Bunny* "pero en siniestro". Sin embargo, el más alto nivel de causticidad lo expresa García Riera cuando afirma: "Me temo que esta película puede acabar por ser de las llamadas «de culto», porque las miserias evidentes de su realización no inhiben el exceso delirante" (García, 1993: 45).



Ilustración 163. (Criollo; Nívar; Aviña, 2011: 161).

Exceptuando el espacio concedido en el edificio del Ministerio de Finanzas, el club nocturno, uno de los museos de la zona 13 y la azotea del colegio de los salesianos, las demás locaciones son paupérrimas como lo comprueban una choza de blocs en el campo y una habitación más bien modesta que sirve de «cuartel general» de los justicieros. Completan la escenografía unas máquinas de ciencia ficción bastante simples, piezas como salidas del curso de Artes Industriales que llevaban los muchachos del nivel básico de educación. Los vehículos con que se movilizan son vetustos aún para la época y solo se puede decir que salvan ese apartado las motocicletas que utilizan los enmascarados y a las cuales se les da suficiente tiempo en la pantalla. Ahora bien, no deja de ser llamativo, para denominarlo de algún modo, el uso de Kaminaljuyu; en él se instaló el cuartel de la malvada Gatusy, con sus aparatos de ilusorio futurismo, luminotecnia cuasi psicodélica y una puerta corrediza eléctrica con un vidrio a través del cual Blue Demon, Mil Máscaras y el Avispón observaban las fechorías de la antagonista principal; mejor hubiera sido que la pelea final para salvar el destino de la humanidad no tuviera lugar en el interior de una de las edificaciones para preservar la delicada arquitectura de tierra, pero al parecer los trámites para obtener el permiso del Ministerio de Educación de aquella época no debieron ser muy engorrosos y sin demasiados remilgos para utilizar el patrimonio cultural.

- Aún hay más para el análisis de la película. La conversación del jefe de la policía con el Comisionado de la Seguridad Nacional y de este con Blue Demon, así como de Mil Máscaras con otras autoridades, traen de nuevo el tema del uso de una terminología de la guerra interna. Luego del secuestro de Yamil Faruk a manos de desconocidos, el jefe de la Policía llama al Comisionado de Seguridad Nacional dando parte del suceso; el comisionado pregunta si hay pistas, a lo que el jefe de policía contesta: -Solo la muerte brutal, fulminante y misteriosa (subrayado propio). El comisionado llama entonces al cuartel general de los Campeones Justicieros; Sandra, la asistente de Blue Demon le avisa que tiene una llamada de Seguridad Nacional; el comisionado le informa que hay evidencias de que Faruk fue secuestrado, a lo que Demon pregunta por pistas y por respuesta recibe que no hay ninguna concreta, pero que por su forma de actuar son enemigos muy hábiles, sanguinarios y dispuestos a todo (subrayado propio). Cuando Blue Demon trata de contactar a sus compañeros justicieros, estos se encuentran combatiendo al crimen.

- Mil Máscaras lo hace en el lago de Amatitlán persiguiendo maleantes que huyen en una lancha; se trata de contrabandistas a los que finalmente captura y entrega a las autoridades de la Capitanía del Puerto: -Misión cumplida, capitán -dice el enmascarado- los contrabandistas de estupefacientes son suyos-. El capitán responde: -Gracias Mil Máscaras, gracias en nombre de la sociedad. Además de dejar en claro que los Campeones Justicieros luchan por defender a la sociedad, llama la atención la vestimenta de la patrulla que llegó a prestar auxilio al justiciero enmascarado: parecen miembros de la Guardia de Hacienda de aquellos tiempos, en los que era común verlos armados y realizando "patrullajes" conjuntos con la policía y el ejército.
- En tanto, el Avispón Escarlata lucha contra unos enmascarados a quienes su lidereza indica que lo tienen que matar; cuando el justiciero parece que va a derrotar a sus adversarios, la mujer trata de escapar, pero es interceptada por el Avispón; ella le ofrece hacerlo inmensamente rico además de que la puede poseer; el héroe le replica que jamás podría aceptar el oro y el amor de una espía (¿de nuevo la Guerra Fría?).
- El Rayo de Jalisco se encuentra en apuros por el ataque de una gavilla de una banda internacional de asaltabancos, por lo que Blue Demon tiene que acudir en su defensa; se transporta en helicóptero para llegar a la azotea donde se pelea para domeñar a los ladrones; indica a Sandra, quien conduce la nave, que llame a la policía y regrese al cuartel.

Secuestradores sanguinarios, contrabandistas, asaltabancos, policías, guardias de Hacienda, el plato está servido en la lucha contra el enemigo interno.



SUPERZÁN Y EL NIÑO DEL ESPACIO

Ilustración 164.²⁶

Año:	1972.
Director:	Rafael Lanuza.
Productor:	Rogelio Agrasánchez y Rafael Lanuza.
Compañía productora:	Cinematográfica Tikal Internacional y Producciones Fílmicas Agrasánchez.
País coproductor:	México.
Género:	Aventura, fantasía infantil.
Guión/Argumentos:	Rafael Lanuza.
Fotografía:	Antonio Ruiz.
Sonido:	
Otros miembros:	
Intérpretes:	Superzán, Luigi Lanuza, Antonio Almorza, Claudio Lanuza, Freddy Peccerelli, Carolina Lanuza, Enrique Bremermann, Edgar Echeverría, Rolando Klussmann, Augusto Monterroso, Carlos Figueroa, René Figueroa.
Información adicional:	Rodada en Guatemala. La base de datos All Movie Guide la califica como buena para niños y le da una nota de 2.5 sobre 5. Además, presenta la sinopsis y la acredita a México solamente.
Referencias:	Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Quiero ver sangre</i> , Criollo, Nívar y Aviña. <i>Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera. <i>Diccionario del cine mexicano 1970-2000</i> , de Quezada. https://www.imdb.com/

Contexto de producción

Con *Superzán y el niño del espacio* debuta Rafael Lanuza en su papel de director en las series de luchadores coproducidas con Rogelio Agrasánchez (su *opera prima* en cuanto a largometrajes había sido *La alegría de vivir*, 1960, como se anotó en el capítulo correspondiente), luego de dos filmes en los cuales apoyó desde su productora Cinematográfica Tikal Internacional, las ya mencionadas *El robo de las momias de Guanajuato* y *Vuelven los campeones justicieros*. Retoma Lanuza el personaje de Superzán que había sido creado por Agrasánchez y que no respondía a las características del típico luchador enmascarado que luchaba por la justicia y la defensa de la humanidad, pues además de sus cualidades físicas y de la moral socialmente aceptada, también tenía poderes sobrenaturales, como el de volar por el espacio para mencionar un ejemplo. Para demostrar esas características diferenciales, en las primeras escenas de su primera película, *Superzán el invencible*, el superhéroe detiene un convoy ferroviario utilizando solo su propia fuerza; una voz *over* subraya sus recursos: “Superzán el invencible, dotado de superpoderes, lucha por la justicia y el bienestar de la gente buena” (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 158–159), Nada que envidiar a Superman, el héroe de las tiras cómicas. Superzán no surgió en los espectáculos luchísticos para después pasar al cine, como había ocurrido con El Santo, Blue Demon o Tinieblas por mencionar a unos y era lo usual, sino como personaje fue creado por Agrasánchez específicamente para la pantalla y solo después llegó a los encordados. Tras la máscara se ocultaba el fisicoculturista veracruzano Alfonso Mora, por recomendación de Tinieblas. Al decir de García Riera, su primera película, *Superzán el invencible*, no tuvo éxito en la ciudad de México, pero sí con otros públicos “y en especial con los más humildes de Guatemala”, ya que en ese país se filmaría muy rápidamente *Superzán y el niño del espacio* (García, 1993: 333).

Rafael Lanuza merece un capítulo aparte en la historia de la cinematografía guatemalteca. Para destacar ese mérito, baste mencionar que son, junto con Manuel Zeceña Diéguez, los únicos realizadores guatemaltecos que aparecen en la versión digital del prestigioso Diccionario de directores del cine mexicano (Ciuk, Perla, y otros, n.d.), el cual abunda en información sobre Lanuza, incluyendo muchas fotografías y una entrevista con su hijo Luigi. De acuerdo con dicha fuente, Lanuza se inició en el cine en 1952, motivado por la producción del filme *El Sombrerón* (1950, Guillermo Andreu Corzo); fue alumno de Antonio Orellana en la Academia Cinematográfica fundada por Salvador Abularach y completó su formación en México y Estados Unidos. Entre los filmes mencionados en el diccionario, están:

- **La aventura**, de suspenso, en blanco y negro (8 mm)
- **Salvación**, para el patronato antialcohólico (8 mm, color)
- **El ciego penitente**, de tema religioso ((8 mm, color).
- **El tesoro del fantasma**/1957 (16 mm, b/n, con sonido directo)
- **Una corona para mi madre**/1957 (16 mm, b/n, con sonido directo).
- **La alegría de vivir**/1960 (35 mm, en blanco y negro, cinta cuyos rollos se extraviaron en México).

Entre 1961 y 1970 realiza un promedio de 600 spots comerciales para televisión en 16 y 35 mm, distribuidos internacionalmente, y los documentales:

- **Guatemala** (Movius Film, de Estados Unidos, documental).
- **El café** (Wolf Productions).
- **Carnaval** (Alcaldía de Mazatenango).
- **Un nuevo amanecer, Campamento de vacaciones y San Carlos Alzatate** (Secretaría de Bienestar Social).
- **Una ciudad** (Banco Nacional de la Vivienda).
- **Así se construye una casa** (Agencia publicitaria).
- **Escuela politécnica** (Ejército de Guatemala).
- **50 años de nuestra moneda** (Banco de Guatemala).
- **Los ángeles de Chinautla** (Dirección General de Bellas Artes).
- **El florecer de una esperanza** (Ejército de Guatemala).

En coproducción con Guatemala, Lanuza dirige en México, dice el diccionario (lapsus comprensibles porque se trata de un texto sobre directores mexicanos, aunque en este caso se tratara de un guatemalteco) seis largometrajes en 35 mm con el productor mexicano Rogelio Agrasánchez. En 1972:

- **Superzán y el niño del espacio**/1972.
- **El Cristo de los milagros**/1972.
- **El Triunfo de los campeones justicieros**/1974.
- **La mansión de las siete momias**/1975.
- **Terremoto en Guatemala**/1976.
- **Candelaria**/1977.



Ilustración 165. Rafael Lanuza.²⁷

Esa fuente consigna que Lanuza fue director de fotografía en *El tuerto Angustias*/ José Delfos 1974 y *La muerte también cabalga*/Otto Coronado 1979, en 35 mm y a color, producciones de Adán Guillén.

Termina la biografía de Rafael Lanuza en la entrada del diccionario en su versión virtual, anotando que...

Rafael lanuza se esfuerza en hacer en su país una verdadera industria invirtiendo su propio capital ya que es poco el estímulo recibido para la producción de largometrajes. Fallece poco antes de iniciar la película **Sexo, ra, ra, ra**, cuyo argumento disgusta a un funcionario del gobierno guatemalteco, quien le niega la licencia para la filmación, trabajo en cuya preproducción trabaja con muchos años de anticipación. La película se filma tiempo después en México y aunque en Internet Movie Data Base (IMDB) aparece su crédito como director esto es un error. Desconocemos quién la dirigió.

Antes de morir filma los videos **Cuentos de Navidad** y **Judas** y termina de escribir el guion de la película **Soy de Zacapa** que 24 años después produce su hijo Luigi Lanuza a manera de homenaje. Se exhibe en todo Guatemala, en Acapulco, Pátzcuaro y Los Ángeles, California.

En otro lapsus, el diccionario indica que “a partir del deceso de Rafael Lanuza en 10 años no se produce ninguna película en Guatemala”. Rafael Lanuza murió en 1987, pero en 1994 se produjeron dos películas en Guatemala: *El silencio de Neto* (Luis Argueta) y *Justicia* (Raúl Marroquín); sin embargo, la información que presenta dicha obra resulta sumamente valiosa para el reconocimiento del trabajo del realizador y productor guatemalteco.

Sergio Valdés Pedroni, cineasta, productor independiente, crítico de cine, en su libro *La crítica de las almas*, un compendio de sus escritos sobre el cine y la cultura en Guatemala, presenta una entrevista con Rafael Lanuza que ha sido objeto de numerosas citas, entre ellas la de María Lourdes Cortés en *La pantalla rota*. La nota de Valdés es reveladora del carácter de Lanuza y su visión sobre las posibilidades del cine guatemalteco o, mejor dicho, siguiendo al entrevistado, *cine en Guatemala*. Transcribimos la parte conducente de la entrevista:

Sergio Valdés Pedroni (en adelante, SVP): De no ser por usted, el cine guatemalteco carecería por completo de historia, es decir, de mitología.

Rafael Lanuza (en adelante, RL): No estoy de acuerdo. Para ser sincero con usted, yo nunca pensé en hacer cine guatemalteco. Nunca lo hice. Simplemente quería hacer mi vida, ganar dinero, y pensé que el cine podría ser la manera adecuada para conseguirlo.

SVP: Entonces, ¿cómo le llamaría al cine que hizo?

RL: Mire... A mí me gustaba mucho el cine, el mexicano especialmente, y yo lo que hice fue ver muchas de esas películas, aprenderme su forma de hacerlas y tratar de llevarlas a cabo en Guatemala. Creo que con la belleza de nuestras locaciones naturales y con la riqueza de nuestras tradiciones se puede tener éxito comercial.

SVP: Rafael Lanuza, ciudadano guatemalteco, cineasta con doble nacionalidad.

RL: Yo creo que primero me sentía productor, después camarógrafo y técnico, y hasta después director. Eso de cineasta se lo debo haber oído por primera vez a ustedes o a Justo Chang, no me acuerdo.

SVP: ¿Qué pasó entonces con el sueño empresarial?

RL: Invertí mis propios recursos y encontré muy poco apoyo, pero al fin de cuentas pude hacer varias películas. (Hace una pausa, piensa un poco, y prosigue). Nunca tuve el éxito que esperaba y que necesitaba para seguir adelante.

SVP: *Pero lo hizo.*

RL: Ni modo, en el camino me aficioné mucho, no sólo a la cámara sino a los otros aspectos del cine. A veces estaba bien el guion y además había cómo filmado (¿filmarlo?), pero a veces era como un capricho, una necesidad. Algo que no se podía evitar...

SVP: *¿Qué hace falta para hacer cine en Guatemala?*

RL: Paciencia, mucha paciencia (risas). Hay que convencer a los inversionistas de que se puede hacer cine comercial, y después asegurarse que van a pasar la película en los cines y que la van a distribuir en el extranjero, por lo menos en México y en Centroamérica. El gobierno también debería apoyar.

SVP: *¿Cuáles son sus planes?*

RL: ¿Ahorita? Irme a la casa (risas).

SVP: *¿Y respecto al cine?*

RL: Quiero hacer una película para adultos donde se mezclen las aventuras, la comedia y cuestiones un poco eróticas, y que se vea la belleza natural de Guatemala. Estoy pensando en algo para filmarlo en Río Dulce (filmaría en Río Dulce, pero como actor en *La isla de Rarotonga*, 1979, Alfredo B. Crevenna).

Luego de la entrevista, Valdés Pedroni agrega unas notas:

Director o camarógrafo, hombre de negocios o productor cinematográfico, guatemalteco o mexicano, las películas y las reflexiones de Rafael Lanuza, son ya inseparables de la (pre) historia del cine de este país.

No obstante, más de una vez la revisión historiográfica y los homenajes universitarios le atribuyeron valores ajenos a sus características formales y a sus intenciones comerciales. Traicionándolo (Valdés, 2019: 273–275).



Ilustración 166. Rafael Lanuza dirigiendo. Cinemateca Universitaria "Enrique Torres".

En orden cronológico, *Superzán y el niño del espacio* fue el tercer filme producido por la sociedad Agrasánchez-Lanuza; fue filmada en junio de 1972, aunque la postproducción y la exhibición en México tuvieron que esperar hasta diciembre del año siguiente, cuando fue proyectada en diez cines del Distrito Federal durante una semana (García, 1993: 79). En la película, además de Rafael en la dirección, también participaron otros miembros de la familia Lanuza: Carlos, como gerente de producción y Luigi, Claudio y Carolina como intérpretes; sobre este hecho hace mofa José Xavier Návar al decir que se trata de una película familiar, pero no por el público al que está dirigida sino porque "casi «actúa» toda la familia del director (lo que inspiró a Gabriel Retes para hacerlo en el futuro)" (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 167). La película fue rodada en locaciones del sitio arqueológico Kaminaljuyu (en donde se instaló el «platillo volador», lo que atrajo a numerosas familias, pero que los productores tuvieron el buen cuidado de que no aparecieran); Amatitlán, sets construidos y exteriores en el altiplano guatemalteco.



Ilustración 167.²⁸

Sinopsis argumental

Cirio, un científico del planeta Arimina, galaxia Andrómeda, aterriza en suelo guatemalteco buscando enseñar a los humanos a vivir en armonía; tiene 273 años, pero su apariencia es de un niño de 14. Explica al Dr. Ventini, quien lo recibe, que el consumo irracional de petróleo en la Tierra hará que esta sea absorbida por el Sol y esto también repercutirá en la destrucción de Arimina. Para evitar el desastre, tienen que fabricar unos dispositivos, pero lo tienen que hacer en secreto porque si un ser malvado los descubre, puede utilizarlos para hacer el mal. El Dr. Ventini se vuelve loco con la posibilidad de dominar el mundo y se convierte en Diabólico. Una campesina, Carmen, que, con su padre, Beto, habían visto el aterrizaje de la nave espacial, es secuestrada por Diabólico, convertida en una muchacha sideral, a la que busca someter; Cirio también es dominado, pero pide ayuda al padre de Carmen y a Superzán, quien también viene de Arimina.

El grupo de los bien intencionados lucharán no solo contra Diabólico sino también contra Sartilo, un genio del mal venido del planeta de Cirio y Superzán y unos técnicos en computación convertidos en científicos-luchadores-autómatas. Finalmente, Cirio y Superzán, con la ayuda de Beto y Carmen, derrotan a Diabólico y sus secuaces. Sin embargo, Cirio, quien resulta ser un príncipe de Arimina y heredero del trono, se siente fracasado pero su padre lo perdona e impide que viaje al planeta de la muerte.

Personajes

Superzán. Superhéroe venido de Arimina. A diferencia, no solo de los profesionales de la lucha libre en general sino también de los seres extraterrestres (Cirio y Sartilo), Superzán puede volar y transportarse fácilmente por el espacio. Luce máscara y una estorbosa capa que no se quita ni en el fragor del combate. Increíblemente, un superhéroe que en su primera aparición fílmica fue capaz de detener una locomotora o ser inmune a las balas, en esta segunda película de la saga sufre bastante para dominar a sus enemigos; es decir, actúa más como un profesional del encordado que como ser intergaláctico.

Cirio, el niño del espacio. Interpretado por Luigi Lanuza, es el sabio que viene a advertir a la humanidad que el uso del petróleo puede generar una descompensación que alteraría los sistemas planetarios. Es portador de un mensaje conciliador y debe luchar contra la maldad de algunos humanos; a pesar de sus poderes telepáticos y de su ciencia avanzada, no es ajeno a los vaivenes del amor, pues se enamora de Carmen.

Beto. Un joven Claudio Lanuza interpreta al campesino dicharachero, jovial, que no duda en usar sus aperos de labranza para apoyar la lucha de Cirio y Superzán. Resulta ser importante a la hora de desfacer entuertos y termina luciendo cualidades de nobleza y humildad. Es el prototipo (también estereotipo) del campesino ingenuo, de pocas luces, pero servicial y voluntarioso.

Carmen. Interpretada por Carolina Lanuza, es la hija de Beto, que comienza como campesina inhibida pero que es transformada en una joven espacial que se apunta en la defensa de la humanidad en apoyo a Cirio y Superzán. Cuando el bien termina de imponerse al mal, vuelve a ser la campesina del inicio, con su timidez y sencillez, pero enamorada de “el muñeco de hojalata”, como Beto llama a Cirio.

Dr. Ventini/Diabólico. Interpretado por Antonio Almorza, es quien recibe a Cirio en la Tierra (Ventini) pero que se convierte en malvado (Diabólico) al descubrir que puede dominar al mundo con los dispositivos que él y unos científicos construyen bajo la dirección de Cirio. Su ambición desmedida le hace traer a un cómplice, Sartilo, genio del mal venido también de Arimina.



Ilustración 168. Rodaje de *Superzán y el niño del espacio*. Rafael Lanuza aparece con sombrero. Cinemateca Universitaria Enrique Torres.

Segmentación

Secuencia I: Cirio llega en su nave espacial.

Beto y Carmen, padre e hija de aspecto campesino, observan el descenso cuando de un ovni desciende un niño dorado con traje espacial. El Dr. Ventini, que esperaba en otro lugar el aterrizaje, se reúne con el niño, que se presenta. Es Cirio, tiene 273 años, aunque parezca de 14; llegó del planeta Arimina, Galaxia Andrómeda y es un científico de prestigio en su planeta donde también rige el Concilio I; no necesita hablar y se comunica con telepatía, porque su cerebro es una fuente de energía poderosa. Mientras Beto va a avisar al alcalde de la existencia de la nave y del niño, Carmen es capturada por considerar que es espía.

Secuencia 2: el laboratorio del Dr. Ventini.

Cirio explica que los habitantes de Arimina son pacíficos y que quieren compartir sus adelantos científicos con los humanos. Hablan sobre el poder de Dios: Ventini indica que los de Arimina han tocado algo que pertenece a Dios y es el control de la vida; Cirio replica que en su planeta se respeta el poder y la magnificencia de Dios, pero de manera diferente; usted y yo somos parte de Dios -dice Cirio-, porque Dios es la conciencia universal y el universo es materia y energía. Ventini inquiriere sobre la misión de Cirio, a lo que este responde que viene a buscar solución al problema que tiene la Tierra: la explotación (irracional) del petróleo, lo que haría que el planeta fuera a chocar con el Sol y esto afectaría el sistema planetario, incluyendo a Arimina; por ello hay que actuar de inmediato y en secreto: hay que contratar técnicos especializados para trabajar en una computadora y un transmutador de energía. Al lograr esto, los adelantos se podrán propagar y marcar en «su país» (o quizás sea la Tierra), la nueva era de la ciencia. ¿Por qué en secreto? -inquiriere Ventini-. -Porque, si un hombre ambicioso se apodera de las máquinas y el gas de la inconciencia, podría ser el amo del mundo, lo convertiría en un ser diabólico. Los técnicos trabajan aceleradamente en las máquinas. Pero a Ventini lo domina la ambición y anuncia que solo habrá un genio, un ser omnipotente, diabólico, dueño del mundo: él; de Ventini pasa a ser Diabólico; saca una pistola (ostensiblemente un juguete) y apunta a Cirio; ordena a los técnicos que lo amarren. Lleva Carmen bajo un haz de reflectores y la convierte, de una campesina a una muchacha espacial; le da instrucciones para activar las máquinas y él mismo se convierte en un ser espacial, dispuesto a conquistar la galaxia. Cuando Carmen, por instrucciones de Ventini, se dispone a convertir los técnicos en científicos, Cirio le habla telepáticamente y la convence de luchar contra Diabólico. El nuevo plan consiste en que Beto, el padre de Carmen, vaya a la nave, tome el selector de conciencia y se reúna con ellos en el laboratorio (que es la casa de Ventini); por otra parte, tienen que llamar a Superzán, quien vive en Arimina.

Secuencia 3: Beto llega a la casa de Ventini: otra oportunidad para Augusto Monterroso en el cine guatemalteco.

Al llegar Beto a la casa del Dr. Ventini (no olvidar que ahora es Diabólico y que ahí está su laboratorio), se encuentra con el mayordomo (Augusto Monterroso, en el

papel asignado en esta y otras películas como por designio), que se está retirando porque dice que su señor se ha vuelto loco: anda disfrazado de payaso y hablando cosas sin sentido. Beto entrega el selector de conciencia y Cirio hace llegar a Superzán (que aparece tras 34 minutos de iniciada la cinta); dice el superhéroe que en Arimina conocen los planes de Diabólico, que ha partido hacia Nueva York para luego dirigirse a otros continentes. Al llegar Superzán al laboratorio, domina a los técnicos quienes ahora son una especie de autómatas al servicio del diabólico; este regresa y menciona que un ser invencible le arruinó su primer plan. Diabólico acciona el transmutor y aparece Sarcilo, un genio del mal, venido también de Arimina. Diabólico y Sarcilo se disponen a ejecutar otro plan, cuando llega Superzán y pelea contra ellos y los científicos-luchadores. Todos terminan desmayados. El genio del mal despierta a Diabólico y le indica que necesitan unas cápsulas que se llevó Superzán.

Secuencia 4: el reportero.

Un editor de un periódico contrata a un reportero (llamado Reportero Fantasma) para cubrir la noticia de la aparición de una nave intergaláctica y un niño dorado. Sin mucho ánimo, el reportero acepta. Al día siguiente va al sitio en donde está la nave; se esconde al ver llegar a Diabólico y Sarcilo; estos entran en la nave y se exasperan porque no la pueden hacer funcionar. Superzán, haciendo uso de sus poderes extrasensoriales, oye que Diabólico se propone obligar a Cirio para que ponga en funcionamiento el ovni.

Secuencia 5: huida.

Al ser advertido Cirio de los planes de Diabólico decide escapar a casa de Beto, que la ha ofrecido como refugio; huyen con Carmen y son descubiertos por el reportero que desde entonces los acompañarán; el padre de la muchacha indica que de la vida del niño del espacio depende la vida en la Tierra. Al llegar Diabólico y Sarcilo al laboratorio y encontrar que Cirio no se encuentra, ordena a los técnicos autómatas matar a Beto y Carmen, pero no a Cirio. Cuando Cirio y compañía se disponen a abordar una lancha que los llevaría a casa de Beto, llegan los autómatas, Sarcilo, Diabólico. Cirio y Carmen son llevados en helicóptero a la nave, secuestrados.

Secuencia 6: la batalla final.

En la nave espacial, Diabólico ordena a Sarcilo que torture a Carmen para que Cirio se vea obligado a poner a funcionar la nave; sin la computadora que tiene Superzán eso no es posible, contesta el niño. Se producen una batalla campal dentro y fuera de la nave. Beto sujeta el ovni ¡con su azadón! para que no pueda despegar. Diabólico huye con las cápsulas. Superzán derrota a Sarcilo y los autómatas y junto con Beto entran en la nave. Cirio dice a Beto que espera que la maldad y la ambición desaparezcan y que todos sean buenos como él y su hija; entrega su medallón a Carmen y se confiesa: es el Príncipe Cirio, heredero del trono de Arimina; no cree regresar a la Tierra y si lo hace solo sería por ella. Beto y Carmen se van con notorias muestras de tristeza en la muchacha.

Secuencia 6: Cirio habla con su padre.

Superzán aconseja a Cirio que hable con su padre. Este enciende una pantalla de televisión y se comunica con el padre; le dice que fracasó en la Tierra y que se dispone a viajar al planeta de la muerte a pagar sus culpas. El padre le indica que el fracaso es de todos, que no contaban con la maldad y ambición de algunos terrícolas. En tono de comprensión, afirma que si en algo se parecen a los humanos es en el amor, la esencia de Dios, que une todos los átomos del universo. Terminada la comunicación, Cirio recibe el mensaje de Carmen de que Diabólico se llevó las cápsulas; el niño dice que anulará todo eso. Diabólico lleva las cápsulas y de repente, como en Méliès, las capsulas desaparecen de sus manos; llega a un arroyo y vuelve a vestir y ser otra vez el Dr. Ventini. Los técnicos autómatas tratan de despertar a Sarcilo, pero este desaparece. Carmen también vuelve a ser la muchacha campesina.

Secuencia final.

Beto molesta a Carmen diciéndole que se enamoró del “muñeco dorado” y que sus hijos nacerían con cara de medallita. El reportero se ufana que va a publicar el mejor reportaje de la historia porque tiene fotos de la nave y del niño dorado; Beto, que tiene el rollo de las fotos, lo extiende y lo vela, ante la mirada desesperada del reportero. Beto y Carmen se van por la colina.

Comentario

Los críticos mexicanos se ensañan con la producción de *Superzán y el niño del espacio*. José Xavier Návar dice, por ejemplo, que es “mísera y pordiosera” (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 167) y Emilio García Riera dice que es “una película conmovedora de tan mísera: es la «ciencia ficción» del subdesarrollo del subdesarrollo”. Estos comentarios hay que contextualizarlos, pues los recursos para producir la película estaban distantes de los que disponían los filmes de Santo, por una parte, y por otra, la necesidad de obtener un retorno del capital invertido para poder seguir produciendo, algo que Lanuza y Agrasánchez harían copiosamente (se podría decir) durante dos años seguidos (1972 – 1973) y algo más esporádicamente en los años posteriores hasta 1977.

Pero más allá de lo limitada que pueda parecer la producción, hay detalles que conviene destacar. Lo primero es que el filme no es en esencia una «película de luchadores», pues no hay combate en el ring ni el coprotagonista (Superzán) era un profesional de la lucha libre (lo fue hasta después, como se ha dicho). Sin embargo, algunos de sus antagonistas sí estaban vinculados con la lucha libre o con el fisicoculturismo en Guatemala, tal el caso de Edgar Echeverría, Enrique Bremermann, Rolando Klusmann y Freddy Peccereli; también hay que considerar que las batallas entre Superzán, de lado de los buenos, y Sarcilo y los científicos automatizados, de parte de los malos, si están marcadas por las convenciones de la lucha libre; es decir, son combates entre el técnico solitario (con una ayuda más bien simbólica de Beto y el Reportero Fantasma) y los rudos. Y para finalizar ese acercamiento de la película con las cintas de luchadores, están los trajes de Superzán, Cirio, Sarcilo y en determinado momento Carmen y Diabólico, que se ajustan a los trajes habitualmente utilizados por los héroes del ring.

En el filme hay tres personajes extraterrestres: Superzán, Cirio y Sarcilo. Ellos comparten con Supermán, el superhéroe de las historietas y del cine, el hecho de llegar a la Tierra procedente de un planeta más allá del sistema solar. Y es que este superhéroe se instala en la cultura de masas, sin ambiciones elitistas, de acuerdo con Román Gubern en su tratado *Máscaras de la ficción* (Gubern, 2006: 4185-4189) y va a influir en los demás seres dotados de cualidades sobrehumanas que vendrán después: *Batman*, *Robin*, *Wonder Woman*, *Capitán América*, el *Hombre Araña*, etc. Superzán, a diferencia de los otros seres venidos del espacio sideral y a similitud con Supermán, es capaz de volar y posee una fuerza extraordinaria, aunque en esta película esté más cercano a las aventuras mundanas de los luchadores profesionales.

Gubern inicia su exhaustivo estudio sobre los héroes enmascarados (aunque acentuando su doble identidad como hombres o mujeres corrientes y el ser superior que usa máscara para ocultar su identidad) con personajes tan remotos como la Pimpinela Escarlata (The Scarlet Pimpernel), quien entre 1905 y 1940, pasó por el teatro, la novela y el cine en su tarea de defender de la guillotina a aristócratas en plena Revolución francesa, para finalmente llegar a proteger a los perseguidos por la Gestapo en la Alemania nazi. Más cercano al público americano es el caso de El Zorro, quien en su identidad de héroe es valeroso e hiperviril, una especie de Robin Hood hispano-californiano "cuyos lances estuvieron legitimados por la nobleza social de sus acciones, en favor de los más humildes y explotados" (Gubern, 2006: 4103-4105).

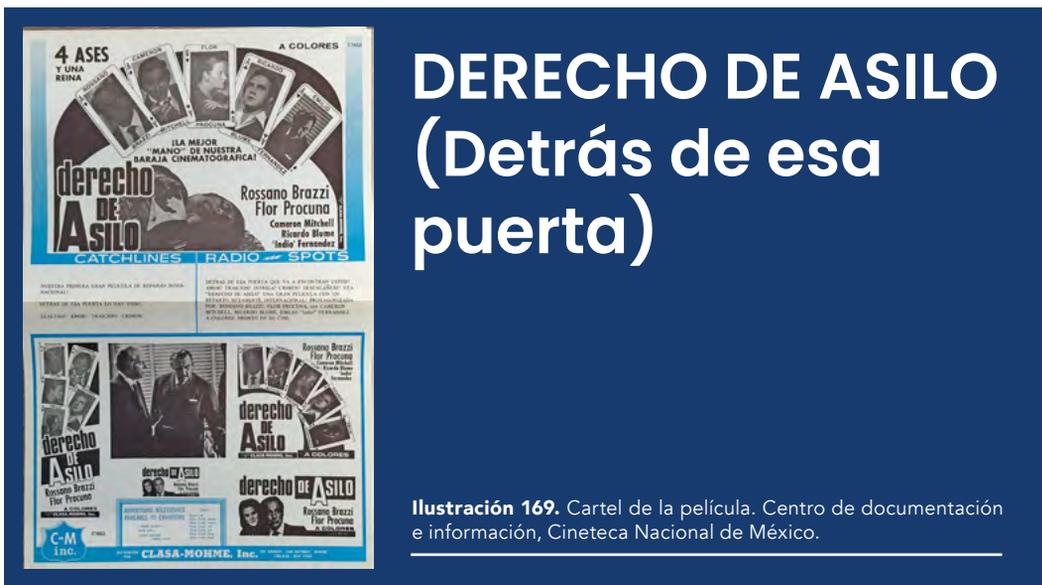
En el caso de Superman, ideado en 1933 por Jerry Siegel en plena Depresión, se delineó un personaje cuyos superpoderes actuaban "como un consolador social" -dice Gubern-, con una potencialidad sobrehumana. En 1940 la revista *Supermán* vendía ya 1 400 000 ejemplares, lo que da idea de la magnitud del impacto en el imaginario social. Para Gubern, desde un punto de vista psicoanalítico, *Supermán* pertenece a la familia de "fantasías de omnipotencia", propias del pensamiento infantil y posibilita que el público descargue sus pulsiones agresivas, en defensa de la justicia (Gubern, 2006: 4277-4282); no es casual que *Superzán y el niño del espacio* sea frecuentemente clasificada entre las películas para un público infantil. Desde sus inicios en su planeta adoptivo (la Tierra), *Supermán* se dedica a ayudar a los necesitados y a defender a los oprimidos, es antibelicista, lucha contra saboteadores, cumple una función redentora y más, ideas que retomarán las películas de luchadores. *Supermán* y otros héroes de características similares, serán una buena inspiración para *Superzán*.

Un aspecto que diferencia a *Superzán y el niño del espacio* de las dos películas anteriores de Agrasánchez-Lanuz, es la referencia al amor. Aunque sea solo en breves momentos, este es visto tanto como sentimiento (Carmen y Cirio enamorados), como de un valor universal, proclamado por el padre de Cirio. Mientras en *El robo de las momias de Guanajuato* y *Vuelven los campeones justicieros* los héroes enmascarados están rodeados de muchachas guapas sin que entre ellos y ellas haya más acercamiento que la misión de la defensa de la humanidad, en la película dirigida por Lanuz, solo existe un personaje femenino, Carmen y su constante vinculación con Cirio en la lucha por la justicia, les hace tener un acercamiento romántico.

Cirio entrega a Carmen el medallón que su padre le había dado y le dice que solo volvería a la Tierra por ella, aun cuando su propósito en ese momento sea viajar al planeta de la muerte. Pero el padre de Cirio lleva el tema del amor al plano metafísico y declara que es la esencia de Dios. Al unir el amor humano con el amor divino, Lanuza apela a dos conceptos que son sensibles en grandes sectores de los públicos guatemaltecos.

La referencia a Dios no se limita al amor. El Dr. Ventini, antes de ser poseído por la ambición, le reclama a Cirio que ellos, los de Arimina, tocaron algo que pertenece a Dios: el control de la vida. Al replicar Cirio aclara que en su planeta se respeta su magnificencia, aunque de manera diferente, ya que consideran que Dios es la conciencia universal. La conversación se diluye en consideraciones sobre la materia y la energía. Pero la idea ya ha sido sembrada: el control de la vida solo corresponde a Dios. Es aseveración nada trivial, pues aún en la tercera década del siglo XXI la discusión se ha polarizado entre quienes defienden el derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo y las sectas religiosas fundamentalistas, así como los grupos denominados *Provida*. Claro, el que en la película se mencione que el control de la vida pertenezca a Dios, no significa que los productores ya tuvieran una opinión sobre la discusión actual, ya que fue apenas en la década de 1960 en que sucedió en los países del primer mundo la revolución sexual que significó la legalización de métodos anticonceptivos, no penalización del aborto, planificación familiar, educación sexual en los centros de enseñanza, desafío a la idea de la familia constituida por padre, madre e hijos. Jaime Villarreal, en su trabajo *Melodrama, cine y política*, hace alusión a esas mentalidades, atribuyéndole la persistencia de ellas a la influencia que sigue teniendo el discurso melodramático:

Melodramáticos y anacrónicos, claro, discriminatorios, me parecen los recursos narrativos a los que alude en la actualidad el llamado Frente Nacional por la Familia, con sus reacciones tremendistas y desproporcionadas que, por otro lado, son perfectamente entendibles desde esa competencia narrativa melodramática en la que hemos sido formados. (Villarreal, 2016: 84).



DERECHO DE ASILO (Detrás de esa puerta)

Ilustración 169. Cartel de la película. Centro de documentación e información, Cineteca Nacional de México.

Año:	1972.
Director:	Manuel Zeceña Diéguez.
Productor:	Manuel Zeceña Diéguez.
Compañía productora:	Panamerican Films.
País coproductor:	México.
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Manuel Zeceña Diéguez sobre pieza teatral <i>Detrás de esa puerta</i> , de Federico S. Inclán.
Fotografía:	Juan Manuel Herrera.
Sonido:	Música: tema de Manlio Espinosa, ejecutado por Conjunto musical Isis.
Otros miembros:	Edición: Alfredo Rosas Priego. Sonido: Salvador Topete. Maquillaje: Antonio Castañeda. Estudios: Laboratorios México.
Intérpretes:	Rossano Brazzi (embajador Francisco Lara), Flor Procuna (Eloísa), Cameron Mitchell (MacPierson), Ricardo Blume (Armando Barreiro), Emilio "indio" Fernández (General Salido), John Kelly (Embajador Goodrich), José Lledra (mayor Jiménez), Carlos Bravo y Fernández Carl-Hillos, Raúl Ferrer, Janine, Dick Smith, Carlos Valdés, Damián Acosta, Luis Domingo Valladares.
Información adicional:	Duración: 85'. Rodada en Guatemala a partir del 1 de agosto de 1972.
Referencias:	Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera, Vol. 16, 2ª. Edición, pp. 94-95. <i>Diccionario del cine mexicano 1970-2000</i> , Quezada. https://www.imdb.com/ . Centro de documentación e información, Cineteca Nacional de México. CD <i>Cien años de cine mexicano</i> .

Contexto de producción

Con *Derecho de asilo* o *Detrás de esa puerta* (1972), Zeceña Diéguez nos trae un tema prácticamente ignorado en la cinematografía guatemalteca de ficción de la época: los acontecimientos políticos. En la que García Riera califica como “la más ambiciosa de sus películas” (García, 1993: 94) el productor guatemalteco (quien también es el director del filme en esta ocasión) se arriesga con un tema tabú, evadido, soslayado en Guatemala, cuando ya en otros países el cine proporcionaba modelos de reflexión sobre el poder, los grupos dominantes y los dominados, la represión, la exclusión política y social, los regímenes antidemocráticos, la conflictividad social y más. Para ello, Zeceña cargó un poco más la mano a sus temas polémicos: tomó una obra de teatro político-melodramática premiada en México sobre el derecho de asilo político; se rodeó de un elenco aún más internacional que en sus anteriores filmes, Rossano Brazzi, el galán italiano de gran recorrido en Europa y Estados Unidos; Flor Procula y El Indio Fernández, del cine mexicano; Cameron Mitchell, del cine estadounidense, conocido en Guatemala por la serie de televisión *El gran chaparral*; y el actor peruano Ricardo Blume, a quien el público guatemalteco conocía bien por su participación en telenovelas peruanas y mexicanas; también tuvo la participación de personajes del teatro guatemalteco, entre los que cabe destacar a Luis Domingo Valladares y Dick Smith. La película se comenzó a rodar en Guatemala en agosto de 1972 y solo fue estrenada en México en el año 1975.

Federico S. Inclán escribió en México un libreto para teatro sobre una historia ocurrida en Haití y Zeceña Diéguez lo adaptó al cine contextualizándola en Guatemala. La historia original es la siguiente. En 1957, César Garizurieta, siendo embajador de México en Haití, concedió asilo político a Louis Dejoie, opositor al régimen haitiano. En la isla antillana, gobernaba Françoise Duvalier, un sangriento dictador conocido como *Papa Doc*. *El gobierno* supuestamente quiso incendiar la embajada y Duvalier habló personalmente con el embajador para que le entregara al asilado. Finalmente, Garizurieta obtuvo el salvoconducto que permitió a Dejoie salir del país (Morales, 2010).

La historia fue tomada por Federico S. Inclán y la convirtió en la obra de teatro *Detrás de esa puerta* (1959), aderezándola con tintes melodramáticos para hacerla más «apetecible» al gran público. Tuvo éxito en su adaptación, puesto que la obra fue galardonada con el Premio Juan Ruiz de Alarcón que otorgaba anualmente la Agrupación de Críticos de Teatro de México, a la mejor obra de autor mexicano estrenada en el Distrito Federal (María y Campos, 1959). Al no tener acceso al libreto de la obra teatral, es menester acudir a otras fuentes para conocer el contenido de este. Armando de María y Campos, periodista, historiador y crítico teatral mexicano, resume la trama de la obra de esta manera:

Inclán lleva la acción de *Detrás de esa puerta*, a una república sudamericana y se alza el telón en los instantes en que una rebelión que de pronto estalla contra el tiranuelo de esa republiquita, pone a un embajador mexicano ante un tremendo dilema de melodrama: el derecho de asilo característico de la política mexicana y el amor de su esposa, hija de ese país y... que lo ha venido engañando de muchos años atrás y nada menos que con el jefe de la rebelión que ha pedido asilo a la embajada mexicana. ¡Qué conflicto, lector! Pues bien. Fuera de la esencia de este aspecto de la política internacional de México, todo es falso en la obra, tan falso como la esposa del embajador. Este dice frases patrióticas y asume actitudes heroicas, pero no reacciona virilmente ante el evidente adulterio más o menos sentimental de la esposa; falso el personaje de la mujer y falsos también el del general Salido...; el del cabecilla Barreiro, el del canciller Otero y si no falso, por lo menos convencional, el del embajador norteamericano Mr. Goodrich. Otro personaje que sólo a ratos tiñe perfiles verosímiles es el del periodista norteamericano (María y Campos, s f.).

La adaptación de Zeceña al cine introduce algunos cambios para no volver a entrar en conflicto con el general Carlos Arana Osorio, quien para ese entonces ya era presidente de la República. En primer lugar, sitúa los hechos en un país y una embajada no identificados; por tanto, el embajador (Rossano Brazzi) no defiende la política exterior de un país (México, en el caso de Garizurieta e Inclán, aunque al final del metraje, la película es dedicada a ese país), sino del derecho internacional en general y específicamente el derecho de asilo. Mediante ese recurso, Zeceña pretende darle un carácter más universal al tema. Tampoco se trata del estallido de una rebelión, sino de un atentado contra un general del ejército por parte de dos guerrilleros, uno de los cuales solicita asilo al embajador del país no identificado (para darle un carácter más internacional, su bandera tiene los colores de la insignia francesa). Aunque las locaciones son de la ciudad de Guatemala y el parecido con los sucesos en la Guatemala de la guerra interna es demasiado evidente, sin duda el hecho de no identificar el país en donde suceden los hechos ni el país al que pertenece la embajada le quita un peso político a la película que pudo ocasionar problemas al productor ante las autoridades guatemaltecas. La esposa del embajador (Flor Procuña) y el guerrillero asilado (Ricardo Blume) no son amantes en el momento del asilo ni lo fueron siendo ellos muy jóvenes; la antigua relación, sin embargo, permite todo tipo de insinuaciones de parte del jefe de la policía, el embajador de Estados Unidos, de un reportero, y le da siempre la dimensión melodramática al filme, manteniendo así la tónica de la obra de teatro.



Ilustración 170. El embajador Lara con el primer secretario Otero. (*Historia documental del cine mexicano*, 1993: 95).

Sinopsis argumental

En un país latinoamericano, el general Villagrán (Rositas) es asesinado por dos guerrilleros: Barreiro, el líder, y Mauricio, quien accionó el arma; el general Salido, jefe de la policía ordena la persecución: los quiere vivos. Uno de ellos muere al huir en carro, pero el otro, el líder, se asila en una embajada de otro país de la región; el embajador, Lara, le concede asilo político. Salido presiona para que el embajador entregue a Barreiro y recurre al chantaje, mostrando unas cartas que la esposa del embajador, Eloísa, escribió a Barreiro, insinuando que eran amantes.

Ante la negativa del diplomático, el jefe de la policía amenaza con invadir la embajada, pero el personal de esta se rehúsan abandonar la residencia y acuerpan a su jefe; el embajador de los Estados Unidos llega a presionar también para que se desaloje el lugar y entreguen al asilado. Un corresponsal estadounidense, MacPierson, llega a la embajada para solidarizarse con Lara y su personal; recibe una llamada de su embajador, pero el periodista le amenaza con publicar una carta comprometedor por sus vínculos con la policía y el gobierno. El Ministerio de Relaciones Exteriores extiende el salvoconducto a Barreiro y el mismo embajador Lara lo lleva al aeropuerto; ahí los espera Eloísa, para sorpresa de ambos. Barreiro aclara a Lara que las cartas que enseñó Salido eran de una Eloísa quinceañera que admiraba las hazañas del guerrillero; ella confiesa que espera un hijo del embajador. Cuando el avión despegue, Lara y Eloísa son asesinados por una francotiradora de la guerrilla. El gobierno y los revolucionarios se achacan mutuamente el crimen.

Segmentación

Secuencia 1: asesinato.

Un hombre en motocicleta recoge a otro enfrente del edificio de la rectoría de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Pasan por un hotel y el acompañante baja del vehículo y al cabo de un rato sale vestido de camarero, portando un ramo de flores. Llegan a la Avenida Reforma y se estacionan. Un carro se aproxima y baja el general Villagrán. El hombre del ramo de flores pregunta si es el general y al recibir respuesta afirmativa, le da muerte por los disparos de una ametralladora oculta entre las flores. Huyen.

Secuencia 2: persecución y muerte.

Los dos hombres huyen en la motocicleta y luego la ocultan en un remolque; la huida es entonces en un carro; un detective los observa y da parte a la central de policía. El jefe ordena que den la alerta y un radio operador avisa a las patrullas que cierren todas las salidas y tiren a matar. Interviene el general Sabino, jefe de la policía, arrebatando el micrófono y ordena que los capturen, pero los quiere vivos; regaña al operador y le dice: "Los muertos no hablan, estúpido, me propongo hacerlos hablar". Mientras el piloto de la moto se esconde bajo el agua en la fuente de la plazuela España, el que disparó al general escapa en el carro, es perseguido por la policía en una carretera de terracería, pierde el control y el auto se va al barranco.

Secuencia 3: identificado.

Llegan dos compañeros a sacar de la fuente al motorista; lo introducen en un furgón, en el cual tienen una radio con que interceptan las comunicaciones de la policía. Escuchan que fue identificado uno de los asesinos del general Villagrán: se trata de Armando Barreiro, líder del movimiento revolucionario. Se ordena que los agentes vigilen todas las embajadas. Los compañeros de Barreiro, dos hombres y una muchacha, le piden que se vaya del país porque pone en riesgo toda la organización; que se asile en una embajada y tramitar su salvoconducto.

Secuencia 4: el corresponsal.

El embajador de un país latinoamericano no identificado recibe a un corresponsal estadounidense amigo, MacPierson; hablan sobre la situación y el periodista indica que el general Salino está que arde, que encontrará, cueste lo que cueste, a los asesinos del general Villagrán, al que apodan Rositas. El embajador señala que, dada las circunstancias, morirán muchos inocentes; la respuesta del corresponsal no se hace esperar: muchos inocentes nacen para eso (morir). Rositas, dice el diplomático, fue quien mató al hermano y al padre de la esposa del embajador. MacPierson pide saludar a la esposa del embajador; ella está en su habitación, pendiente de las noticias. "La policía sólo da las noticias que le convienen", dice el visitante. Cuando llegan a la alcoba, ella les pide silencio. El presentador indica que "el vil asesinato" de Rositas ha causado mucha tristeza, porque se trataba de un hombre íntegro y valeroso. Los términos "íntegro" y "valeroso" no le gustan a la esposa del embajador; "lo único que siento es no poderlo matar yo misma", dice Eloisa. Mac (MacPierson) dice que su embajador está furioso: era amigo de Rositas.

Secuencia 4: ocultamiento de destino.

El general Salino llega a reconocer el cadáver del guerrillero accidentado. - A este ya no podemos hacerlo hablar-, dice. -Es Mauricio Rodríguez, ¿verdad? -pregunta un detective- y Salino ordena que se lo lleven, -pero solo nosotros sabemos que está muerto-, manda enérgicamente. El detective judicial pregunta por qué, pero solo recibe por respuesta un "imbécil".

Secuencia 5: juegan el embajador y Mac.

Mientras disfrutan su partida de ajedrez, el embajador, Francisco Lara, y Mac oyen la radio. El locutor indica que se ha capturado a Mauricio Rodríguez y que el gobierno podrá obtener la información sobre los responsables del crimen. El embajador revela que Rodríguez es el novio de su sobrina; avisa a su jefe de seguridad, el mayor Jiménez, y al secretario, Otero, que saldrán con Mac y que ellos se hagan cargo de la embajada, mientras él ve que se puede hacer por Rodríguez. Hay mucho movimiento enfrente de la embajada, dice el secretario.

Secuencia 6: el asilo.

En las afueras de la embajada se oyen disparos, lo que hace recordar a la esposa del embajador la noche en que asesinaron al padre y al hermano. El secretario, Otero, avisa que hay un hombre en el patio que pide asilo. Eloísa instruye al secretario para que lo deje entrar. Llega Barreiro y se produce un momento de tensión entre la mujer y el guerrillero. Al quedarse solos en la sala a petición de ella, pregunta a Barreiro por qué esa embajada; él dice que porque se descuidó el patio trasero. Parecen conocerse desde antes. Cuando llega el embajador, Barreiro se presenta y le dice que conoce a su esposa; le dan una habitación para que la ocupe mientras esté en la sede diplomática. Lara, el mayor Jiménez y Eloísa se reúnen en la sala; ella inquiriere por Rodríguez, a lo que el embajador responde informando que no lo dejaron verlo, pero que MacPierson pedirá al embajador de los Estados Unidos que intervenga para que no vayan a torturarlo.

Secuencia 6: Salino en la embajada.

Llega Salino a la embajada y Barreiro quiere de nuevo su arma para morir peleando; Lara lo tranquiliza y atiende al jefe de la policía. El general Salino expresa que es muy linda la casa; Eloísa se ofende y replica que sí, que las circunstancias han cambiado desde que se conocieron. “Olvidar las cosas desagradables es tener buena memoria, señora” -le contesta. Salino. El jefe policiaco ofrece un intercambio de Rodríguez por Barreiro, aún a sabiendas que el primero está muerto. Lara no acepta y Salino amenaza con entrar con la policía a detener al guerrillero. – “Sobre de mi cadáver”- dice el embajador y agrega que la embajada cumple con el derecho de asilo. Salino comenta que el asilado que está detrás de esa puerta fue el amante de Eloísa y muestra unas cartas que encontraron en la casa de Barreiro. Lara exige al jefe policiaco que salga de la embajada.



Ilustración 171. Fragmento del cartel de la película. Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.

Secuencia 7: Lara llega a cancillería.

La policía intercepta las transmisiones de los guerrilleros y dan una falsa instrucción a Barreiro para que escape por el patio trasero de la embajada; ahí lo esperan francotiradores, pero Eloísa lo convence de que es una trampa. Mientras tanto, Lara va a la cancillería. El canciller está hablando con Salino quien presiona para que no se le otorgue el salvoconducto a Barreiro, a lo que el canciller no accede. El jefe de la policía le aclara al ministro que Rositas era su íntimo amigo, pero el canciller replica que Rositas vivió y murió en la violencia: “gajes del oficio”, le dice. Al cortar la llamada, pide que pase el embajador. Lara pide al canciller que se le conceda el salvoconducto a Barreiro y el ministro de relaciones exteriores accede a solicitarlo al presidente.

Secuencia 8: Salino asedia la embajada.

El jefe policiaco pone cerco a la embajada. Lara pide a los empleados que abandonen la sede diplomática en carros que el embajador estadounidense pondrá a su disposición; todos los empleados rehúsan cumplir la orden de desalojo y deciden permanecer hasta las últimas consecuencias. Eloísa dice que tiene rifles y municiones que pertenecieron a su padre y hermano; con ese armamento pueden dar unos minutos de batalla.

Secuencia 9: llega el embajador de los Estados Unidos.

El embajador estadounidense llega a pedir a Lara y Eloísa que desistan de la oposición a Salino. Pero ellos le expresan que todo el personal está dispuesto a ofrendar su vida para defender el derecho de asilo. El visitante se va visiblemente contrariado. Ante la petición de Lara a su esposa de que abandone la embajada ella le responde que comenzó a morir el día que asesinaron a su padre y a su hermano, que no tiene la culpa de que la tiranía haya envenenado su alma.

Secuencia 10: MacPierson apoya a sus amigos de la embajada.

El corresponsal estadounidense llega a terminar la partida de ajedrez inconclusa, a sabiendas del inminente asalto a la sede diplomática. Le llama, Goodrich, el embajador de su país, para incitarlo a desalojar la embajada, pero el periodista le contesta agriamente que ha dejado un escrito en donde le incrimina por su amistad con el difunto Rositas; también le llama "americano feo", o sea, un extranjero que desprecia la cultura del país en el que vive; cuelga abruptamente el teléfono y vuelve a jugar la partida con Lara. La policía da unos minutos a MacPierson para que desaloje la sede diplomática; Salino espera en su carro.

Secuencia 11: Lara es llamado a Cancillería.

El jefe de protocolo del Ministerio de Relaciones Exteriores llega a la embajada y pide a Lara que le acompañe, porque el ministro tiene documentos de suma importancia que quiere entregar en propia mano. Al irse Lara, Eloísa y MacPierson conversan sobre la situación; ella indica que Rositas propició su propia muerte porque masacró

a tanto inocente. El corresponsal va a la habitación de Barreiro para platicar con él; el guerrillero afirma que seguirá vivo para seguir luchando por la causa, que recurrieron a la violencia porque no les dejaron otro camino; en el caso de Rositas, debía pagar los crímenes cometidos y que aplicaba la tortura a inocentes para obtener nombres y utilizarlos con fines políticos. En Cancillería, el ministro entrega el salvoconducto para Barreiro.

Secuencia 12: desenlace.

El embajador Lara regresa a la sede diplomática y pide a sus colaboradores que avisen a Barreiro que lo llevará al aeropuerto. Durante el trayecto hay tensión en el guerrillero, pues teme que le tiendan una trampa. Pero el vehículo conducido por el embajador llega al aeropuerto sin mayores contratiempos. Al llegar a las escaleras, Lara y Barreiro ven con sorpresa que les espera Eloísa. Suben Barreiro y Lara y el embajador entrega el salvoconducto al capitán del avión. Entonces Eloísa explica que Mac le llevó para ser la primera en felicitar a su esposo por haber protegido el derecho de asilo; le habla al oído y Barreiro les felicita por el hijo que tendrán. El guerrillero aclara que las cartas que le entregó Salino fueron escritas por una niña de quince años quien, ante la muerte de su padre y su hermano, consideraba que Barreiro era un héroe. Se despiden y la aeronave parte con rumbo desconocido. Cuando Lara y Eloísa van al carro son ametrallados por la guerrillera que ayudó a Barreiro luego del asesinato de Rositas. Los voceadores gritan los titulares de los periódicos con dos versiones: el gobierno culpa a los guerrilleros y estos al gobierno. MacPierson llega a la embajada a presentar sus condolencias y se sienta desconsolado. Los créditos finales son leídos por una voz over: Esta película está dedicada a México y a los países que han luchado en defensa del asilo.

Comentario

La apuesta cinematográfica de Zeceña Diéguez, pese a que busca mantenerse dentro de lo «políticamente permitido» es provocadora y no convencional, amparado en sus relaciones personales en México y en Guatemala. De cualquier manera, la película plantea situaciones que se vivían en Guatemala. Las presiones del Gobierno y del jefe de la policía (Emilio Fernández) que amenaza invadir la embajada, eran hechos frecuentes en las décadas de 1970 y 1980, que tuvo su punto álgido con la quema de la embajada de España en Guatemala el 31 de enero de 1980 a manos

de la policía nacional. Y qué decir de la omnipresente intervención de la embajada estadounidense que queda en evidencia en la película, aunque evitando convertir la película en denuncia; de cualquier forma, la calificación de “americano feo” imputada por MacPierson a su embajador, trae a la memoria el libro de 1958 y el filme de 1963 que hizo famosa la expresión para denotar la arrogancia y lo abusivo del actuar de los embajadores estadounidenses en los países víctimas de su imperialismo. La imparcialidad del periodista norteamericano (Cameron Mitchel) como amigo del embajador con quien juega ajedrez, remite a los corresponsales y documentalistas que cubrieron las guerras internas en América Latina y trataron de trascender los discursos oficiales. Al final, el guerrillero abandona el país, mientras el embajador es asesinado por la guerrilla para culpar al gobierno. Esto se interpreta como intento de alcanzar una pretendida neutralidad; es decir, quedar bien con Dios y con el Diablo; García Riera dice al respecto: “ese final solo sirve para que a Zeceña no lo acusen de simpatizar con los guerrilleros”. El Indio Fernández encarna a un jefe de policía represivo, lo cual más que metáfora parecería un símil de los verdaderos jefes policíacos de la época. La violencia revolucionaria como respuesta a la falta de espacios democráticos fue una determinación siempre manifiesta en las guerras internas en Centroamérica. La muerte del general Rositas tiene sustento en la violencia política que se vivía entonces y se debe contextualizar en el marco de la doctrina de Seguridad Nacional promocionada desde Estados Unidos y los respiros de la Guerra Fría. Que los guerrilleros partan de la rectoría de la Universidad de San Carlos de Guatemala hace referencia a la orientación de las fuerzas represivas contra esa institución, la cual era una acusación constante para ejercer presión y control de la institución (nuevamente son significativos los documentos presentados al inicio del capítulo).

Un suceso que puede pasar inadvertido en el filme es la estrategia de Salino de ocultar la muerte del guerrillero Mauricio Rodríguez. Esta fue una práctica común en Guatemala, en donde las víctimas de desaparición forzada y ocultamiento de su destino llegaron hasta 45 000 durante la guerra interna. Las víctimas eran secuestradas sin orden judicial por elementos del Estado, detenidas ilegalmente en cárceles clandestinas, torturadas a fin de obtener información, asesinadas en su mayoría y, por lo general, sus restos eran enterrados en fosas clandestinas y se negaba el destino de sus restos. El llamado Diario Militar o Dossier de la Muerte es un ejemplo de estas prácticas al presentar 183 casos de víctimas de desaparición forzada. En fin, un filme para analizar.



EL CRISTO DE LOS MILAGROS

Ilustración 172²⁹.

Año:	1972.
Director:	Lanuza, Rafael.
Productores:	Rafael Lanuza, Rogelio Agrasánchez.
Compañía Productora:	Cinematográfica Tikal, Cinematográficas Grovas, Producciones Fílmicas Agrasánchez.
País coproductor:	México.
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Rafael Lanuza.
Fotografía:	Antonio Ruiz.
Sonido:	Música: Rafael Lanuza.
Otros miembros:	Edición: Ignacio Chiu. Estudios: Laboratovios T.V. Cine.
Intérpretes:	Juan Gallardo, Norma Lazareno, Claudio Lanuza, niño Julio César Agrasánchez, Víctor Molina, Enrique Bremermann, Carlos Pleck, Maximinio Pérez.
Información adicional:	Duración: 105'. Rodada en Esquipulas, Guatemala.
Referencias:	Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera, Vol. 16, 2ª. Edición, pp. 135-136. <i>Diccionario del cine mexicano 1970-2000</i> , Quezada. https://www.imdb.com/

Contexto de producción

El rodaje de la película se inició el 3 de noviembre de 1972, pero fue estrenada en México hasta marzo de 1975. En esta cinta, Rafael Lanuza adquiere más independencia respecto a Rogelio Agrasánchez, pues no solo es el director, productor y argumentista, sino los personajes son creación suya, en una historia basada en la devoción del pueblo guatemalteco por la imagen del Cristo Negro que se venera en la población oriental de Esquipulas. Aunque los créditos otorgan un papel preponderante a los intérpretes mexicanos Juan Gallardo (Cristo) y Norma Lazareno (turista), quienes sostienen la narración son tres guatemaltecos que actúan como bandoleros: Enrique Bremermann (Chalío), Víctor Molina (Chucho) y especialmente Claudio Lanuza (Ventura, el jefe de los malhechores); el niño Julio César Agrasánchez, sin duda familiar del productor asociado (Rogelio Agrasánchez), completa el elenco sobre el que gira la trama; los demás personajes, cuando intervienen (el jefe de la policía, el cura) tienen papeles secundarios (bastante secundarios) y los figurantes, algunos pobladores de Esquipulas (bastante figurantes).

La película, como era de esperarse, fue filmada totalmente en el municipio de Esquipulas y con más asiduidad, en la villa del mismo nombre. En esto sigue el patrón de las películas de drama religioso; Xabier Robles describe estos escenarios así:

Las locaciones habituales del cine religioso son los lugares donde vivieron esos personajes históricos o dichas apariciones, salas de trono feudales, castillos y palacios, salas y celdas de la Inquisición, iglesias y parroquias, monasterios y conventos, misiones, calles de barrios o lugares donde se propaga la fe, casas y habitaciones donde se vive sencillamente o no, y hasta balnearios (Robles, 2010: 256).

En la película de Lanuza hay un traslado geográfico de la pasión de Cristo hacia Guatemala y a un contexto de bandoleros a caballo (en una apropiación del género *western*). Cristo se le aparece por primera vez a Ventura en un río cercano a la población de Esquipulas, en donde está a punto de morir ahogado; la escena recuerda mucho, guardando las distancias, a la de *Ben Hur* (1959, William Wyler); en la película guatemalteca, Cristo viste una túnica y un manto nuevos, luce una cabellera bien cuidada y una sonrisa compasiva, a diferencia de la producción estadounidense que viste pobremente y de espaldas, pero con gran presencia gracias a la composición (la película de 1959, por supuesto, no la casi parodia de 2016). Pero *El Cristo de los milagros* busca impactar más con los planos de la segunda aparición del Cristo, en la que Ventura asume el papel de los centuriones romanos que martirizaron a Cristo: le coloca la cruz de espinas, flagela en su camino al templo, obliga a cargar la cruz, lleva frente a la basílica y ya crucificado, causa una herida en el costado con una lanza; en este caso, se trata de escenas que comienzan de día y terminan de noche en las calles de la villa.

Las cabalgatas de los tres delincuentes ocurren tanto en el poblado, a un costado de la basílica y la campiña que rodea al pueblo; otras locaciones se ubican en el mercado al aire libre que existía frente al templo en locales improvisados y en varias calles, en especial la que lleva desde el calvario (parroquia de Santiago) hasta la basílica. La producción también obtuvo el permiso para rodar en el interior del templo o del monasterio benedictino.

JUAN GALLARDO · NORMA LAZARENO
CLAUDIO LANUZA · VICTOR MOLINA
ENRIQUE BREMERMAN y el niño
JULIO CESAR

A COLORES

EL CRISTO DE LOS MILAGROS

CLASA-MOHME, Inc.

CATCHLINES **RADIO SPOTS**

SOLO UN MILAGRO PODIA SALVAR EL ALMA ATORMENTADA DE UN HOMBRE PERSEGUIDO POR EL INFORTUNIO.
 UN HOMBRE QUE SUFRE, QUE LLORA Y QUE SE REBELA CONTRA TODOS.
 NO RESPETA A NADA Y A NADIE Y ES UN SALVAJE CONTRA LO QUE REPRESENTA LO MAS SAGRADO . . .

"EL CRISTO DE LOS MILAGROS" UNA PELICULA COMO USTED QUERIA VER . . . DIFERENTE . . . EXTRAÑA . . .
 "EL CRISTO DE LOS MILAGROS" HABILMENTE PROTAGONIZADA POR: JUAN GALLARDO, NORMA LAZARENO, CON CLAUDIO LANUZA, VICTOR MOLINA, ENRIQUE BREMERMAN y el niño JULIO CESAR . . . A COLORES
 PRONTO EN SU CINE FAVORITO

C-M inc. C1689

ADVERTISING ACCESSORIES AVAILABLE TO EXHIBITORS

1-sheet poster	Each . . . \$1.00
4-sheet poster	Each . . . \$3.00
10-sheet poster	Each . . . \$7.00
1-sheet sign	Each . . . \$1.00

CLASA-MOHME, Inc. LOS ANGELES · SAN ANTONIO · DENVER
 CHICAGO · NEW YORK

Ilustración 173. Cartel de la película. Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.

Sinopsis argumental

Ventura es un maleante resentido porque un incendio provocado por su padre le dejó inválido de por vida; para sus fechorías se hace acompañar de Chucho y Chalío, ladrones igual que él. Llegan a Esquipulas a robar los tesoros de la basílica y Ventura se gana el cariño de Luisito, un niño que vende recuerdos de la imagen del Cristo Negro que se venera en la población; en su inocencia, el niño le cuenta dónde se guardan las reliquias. Una turista descubre sus planes y se propone denunciarlos a la policía, pero es secuestrada por Chalío. Perpetrado el robo, Ventura se propone asesinar a la turista; la persigue por un río, pero por sus dificultades físicas, se ve en desventaja y está a punto de ahogarse; lo rescata la mano de Cristo. En la noche, Ventura sueña que tortura a Cristo, le crucifica y, al herirlo con una lanza, la sangre del Redentor cae sobre él; se produce el milagro y sus padecimientos físicos desaparecen. Ventura devuelve al templo lo robado y cuando sus secuaces notan que sus tesoros han desaparecido, lo castigan hasta dejarlo muy lastimado. Luisito lo rescata. Al final, ya recuperado, Ventura abandona Esquipulas y lleva consigo a Luisito; la turista también se marcha del pueblo.

Comentario

Los melodramas no solo son historias de amores y desamores, madres sufridas, hijos descarriados; su abanico abarca géneros, situaciones y temas, dentro de ellos, la religión, que mantiene la tendencia al maniqueísmo: bondad versus la maldad para educar con valores morales judeocristianos considerados universales. Drama o melodrama, el filme de Lanuza también puede catalogarse como “trama de redención”, de acuerdo con Norman Friedman, de quien Robert McKee dice que es un neoaristotélico que desarrolló una clasificación de los géneros cinematográficos por estructuras y valores. El mismo McKee, en *El guión*, presenta el género «trama de redención» como aquel donde el protagonista tiene un cambio moral y presenta ejemplos paradigmáticos: *El buscavidas*, *Lord Jim*, *Drugstore cowboy*, *La lista de Schindler*, *La promesa* (McKee, 2011: 110). En *El Cristo de los milagros* es claro el propósito de fomentar la religiosidad, pasando del culto al Cristo Negro a una redención que proviene directamente de Jesucristo, sin negar la vinculación entre ambos). Un hombre cegado por el odio (Ventura), un niño pleno de inocencia (Luisito), una turista honesta, dos vulgares ladrones (Chalío y Chucho) e imponiéndose sobre todo y todos, los valores acerca de lo considerado sagrado. En este caso, el drama religioso propone unas trayectorias positivas, ascendentes y virtuosas (Luisito, la turista, el cura) y otras descendentes, negativas y viciosas (los tres maleantes) (Robles, 2010: 254). La película rehúye cualquier situación polémica y los dos bandos están plenamente identificados: los bandidos del filme son “muy malos” aunque no

“extremadamente malos”, son “odiosos”, pero no “cruels” o “viciosos” en extremo; y los buenos, son “buenos y comunes y corrientes”, sin llegar a ser “implacables a la hora de impartir justicia” (Robles, 2010: 257), porque la redención viene por vía providencial. La amplia devoción al Cristo Negro de Esquipulas por la población católica guatemalteca hizo que la película se acreditara, además de que contó con los dos requisitos para el aseguramiento de la popularidad: adecuación del nivel de comprensión de acuerdo a la oferta y la demanda en la que se destierra cualquier innovación formal o conceptual; y, la incorporación de elementos populares en su estructura que respalden una comunicación (Colina; Díaz, s.f.), lo que aseguraban tanto el culto al Cristo Negro como la historia de la Pasión de Cristo, en general.

Pero no solo se trata de un melodrama religioso sino de un *western* en su versión guatemalteca, algo que podríamos definir como *pepián western* en alusión al popular platillo de la gastronomía «chapina». A las zonas áridas y los pueblos desolados característicos de las cintas estadounidense e incluso las italianas y mexicanas, en la película de Lanuza el espacio fílmico lo constituyen un río, vegetación tropical y un poblado con un templo de grandes dimensiones (es una basílica menor desde inicios de la década de 1960), hoteles (no un hotel, como en los *westerns*), venta de electrodomésticos, restaurantes, mercado local, romeros, etc.; ya no es el espacio agreste, sino una naturaleza exuberante y un poblado dinámico. No hay mito fundacional en el filme, ni reses, ni *cowboys* bondadosos (los buenos son otros), ni el ser humano es insignificante ante la naturaleza sino ante la majestad de Dios; o sea, una apropiación del género de vaqueros por parte de un inquieto realizador.

Claudio Lanuza alcanza aquí notas sobresalientes en su actuación, muy lejos del bueno pero tonto de *Superzán* y *el niño del espacio*. Como el objetivo del filme es conmover a los creyentes, su caracterización del malo redimido logra el propósito de instruir sobre el arrepentimiento que lleva al perdón, tal como lo prescriben los dogmas cristianos. La prestancia física de Juan Gallardo da solemnidad a su personaje, no tanto en la escena del río, pero sí en la de la flagelación y crucifixión. Ahora bien, si Lanuza fue capaz de extraer buenas interpretaciones de su hermano Claudio y de Juan Gallardo, no lo logró con los otros protagonistas (la turista, Luisito, Chalío, Chucho) y menos aún con los extras, pobladores de Esquipulas que hacen gala de la lo forzado de su conversión en actores improvisados.



EL CASTILLO DE LAS MOMIAS DE GUANAJUATO

Ilustración 174. Cartel de la película. Blog del Archivo Fílmico Agrasánchez.

Año:	1972.
Director:	Tito Novaro.
Productor:	Rogelio Agrasánchez.
Compañía productora:	Tikal Internacional, Producciones Fílmicas Agrasánchez.
País coproductor:	México.
Género:	Aventura, Lucha Libre.
Guión/Argumentos:	Laura H. De Marchetti, Tito Novaro s/argumento de Rogelio Agrasánchez.
Fotografía:	Antonio Ruiz. Cámara: Lorenzo Contreras.
Sonido:	Música: Bernardo Serrano. Canción: "Qué calor en la ciudad".
Otros miembros:	Edición: Ignacio Chiu. Escenografía: Roberto Muñoz.
Intérpretes:	Zulma Faiad, Superzán, Blue Angel, Tinieblas, El Gigante, María Salomé, Tito Novaro, Alex Agrasánchez, Jorge Pingüino, Luis Quintanilla, Rafael Lanuza, Carlos Bravo y Fernández Carl-Hillos.
Información adicional:	Duración: 85'. Rodada en ciudad de Guatemala, La Antigua Guatemala, San Jorge La Laguna (Atitlán), el castillo Dorión (Amatitlán).
Referencias:	Moisés Viñas, Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Quiero ver sangre, Criollo, Nívar y Aviña. Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera. Diccionario del cine mexicano 1970-2000, Quezada. https://www.imdb.com/

Contexto de producción

La película se rodó en Guatemala (y algunos fragmentos en México, en especial los combates de lucha libre) entre el 30 de noviembre y el 18 de diciembre de 1972. Esta es otra película en donde la función de Rogelio Agrasánchez padre como productor fue decisiva, pero en la que Rafael Lanuza participó en apoyo a las tareas de producción, gestión y actuación; es más, las familias de ambos, Agrasánchez y Lanuza, se involucraron ampliamente, tal como lo habían hecho en las anteriores y lo harían en las posteriores. La función de Rafael Lanuza fue complementaria pero necesaria a la de Rogelio Agrasánchez, el productor y argumentista. Para haber sido rodada en tres semanas, la producción tuvo bastantes locaciones en distintos lugares del país: la ciudad de Guatemala, lugares aledaños a los lagos de Amatitlán y Atilán y también La Antigua Guatemala. Es quizás la cinta que más sorprende por la variedad de locaciones en distintos puntos del país. Así, cerca del lago de Atilán, la población de San Jorge la Laguna y el sitio conocido como la Catarata, en el camino hacia Panajachel. En el lago de Amatitlán ocurre lo mismo, ya que no solo se filmó el hecho geográfico, sino que el recinto de las momias y del maléfico y desquiciado Dr. Tanner es el castillo de Dorión, sito en sus riberas; este es una réplica de un castillo europeo medieval, que Carlos Dorión Nanne ordenó construir entre 1935 y 1938, en tiempos de la dictadura de Jorge Ubico. En la Ciudad de Guatemala, se filmó en el mapa en relieve del Hipódromo del Norte, frente a las fachadas de los templos de San Francisco, el Santuario de la Virgen de Guadalupe y de Ciudad Vieja, así como en la Hemeroteca Nacional. Se lleva a cabo un recorrido por diferentes calles de la ciudad, que conduce de la sexta calle, frente al Palacio Nacional, el viaducto de las cinco calles, Avenida Reforma, la 12 Calle Zona 1 con el arco del Palacio de Correos, la 2ª. Calle de las zonas 10 y 9, comenzando en el monumento de Miguel García Granados y la antigua sede de la Escuela Politécnica con un paneo que termina en la Torre del Reformador. También se rodó en la parte posterior de la estación del ferrocarril y el interior de sus bodegas. Y hay una escena nocturna en el cruce de la Sexta Avenida y 12 Calle zona 1, en donde se observan los restaurantes, Frankfurt (de unas muy famosas tortillas «mixtas» de maíz, guacamol y salchicha, ya desaparecido) y el Fu Lu Sho (de comida china, recientemente remodelado), así como una de las farmacias Klee (hoy también desaparecidas).

En este caso se cuenta con una descripción amplia de lo acontecido en la producción, por Rogelio Jr., miembro de la familia Agrasánchez (que, como los familiares de Lanuza, se involucraban en las producciones). Su relato permite un acercamiento al modo en que se producían las películas de la dupla Agrasánchez-Lanuza. Hacer películas en el extranjero (dice Agrasánchez Jr.), era toda una experiencia. Relata que el productor (su padre) buscaba locaciones idóneas para el desarrollo de la historia, se aseguraba contar con el equipo y materiales necesarios, así como con la colaboración de personas del propio país (Rafael Lanuza, en el caso de Guatemala), que conocieran los servicios disponibles y los reglamentos legales para la filmación (Agrasánchez, s.f.). La familia Lanuza apoyó decididamente la producción de la cinta; cuatro integrantes tomaron parte, desde Rafael en la asistencia a la producción y la actuación, como se indicó, su hija Carolina (a quien ya se vio en *Superzán y el niño del espacio*), con un pequeño papel, Carlos en la foto fija y Oscar, encargado de vestuario.

En *El castillo de las momias de Guanajuato* las labores de producción, los desempeñaron Rogelio Agrasánchez padre y Rafael Lanuza. Las dificultades de la productora mexicana por las políticas del Banco Nacional Cinematográfico la obligaron a buscar en Centroamérica, en especial en Guatemala, la opción para sus realizaciones. Si bien, en Guatemala no se contaba con estudios ni personal capacitado, en cambio se disponía de «magníficas» locaciones y el apoyo entusiasta de las comunidades y autoridades. El personal contratado era el mínimo, pero no era difícil conseguir quienes quisieran participar, no solo por la oportunidad de viajar, sino también por la escasa demanda en el mercado cinematográfico mexicano. En cuanto a los propios rodajes, no había una rigidez en cuanto a las atribuciones para los que se contrataba al personal:

En *El castillo de las momias de Guanajuato*, Luis Quintanilla, gerente de producción, tuvo también a su cargo el papel del doctor Simmons; Roberto Muñoz, ingeniero de grabación de diálogos, fungió como escenógrafo y el buenazo de Toño Castañeda, acreditado como maquillista, fue además pizarrista, ayudante de vestuario y chinchihuilla (aprendiz, Barillas). Tito Novaro, el director de la película tuvo a su cargo uno de los papeles protagónicos, que hizo estupendamente: el desequilibrado y macabro doctor Tanner.



Ilustración 175. Algunos técnicos e intérpretes. Atrás, los camiones que transportaban el equipo y materiales desde México. Fotografía: Carlos Lanuza. Blog *Archivo Fílmico Agrasánchez*.

Agrasánchez dice que no solo los intérpretes y técnicos se tenían que desplazar a Guatemala, sino también tenían que traer el equipo propio de la productora y disponer del transporte necesario; entre los vehículos en que transportaban al personal y el equipo, estaba una camioneta VW de las que en México llaman Combi, sin duda la misma que aparece en las primeras escenas de la película. Había una clara división social del trabajo, que se expresaba en los medios de transporte y el alojamiento: director, productor y estrellas viajaban en avión y se alojaban en hoteles de primera, mientras el resto venía en los vehículos de la compañía o en autobuses del servicio público y los hospedaban en lugares más modestos o incluso en casa de la familia Lanuza. Rogelio Agrasánchez hijo, da algunas previsiones técnicas que se tomaban antes de viajar a Guatemala:

Era importante llevar todo el equipo en perfectas condiciones, porque una falla o la falta de algún aparato en Guatemala hubiera significado retrasos en la filmación, puesto que en el país no existían servicios especializados. Para esto era fundamental la colaboración del cinefotógrafo y de sus asistentes. En este caso, la producción contó con el excelente equipo formado por Antonio Ruiz *Kilo* (así apodado por kilowatt), Lorenzo Contreras y Febronio Tepozte.

Normalmente se filmaba con una o dos cámaras, dependiendo de la toma. En ocasiones, cuando se trataba de escenas peligrosas o que implicaban el movimiento de mucha gente, se usaban tres. Todo se hacía con cámaras Arriflex de 35mm.

El equipo de cámara y sonido se probaba en México previamente a la partida. Se compraban rollos de negativo y se realizaban algunas tomas, para luego enviar el material al revelado. Si la calidad era satisfactoria, podía asegurarse que el equipo estaba funcionando debidamente. En cuanto a los rollos de negativo, era necesario comprarlos con el mismo proveedor y revisar que fuera de un mismo lote. De esta manera se garantizaba la consistencia en la luminosidad y el colorido.

Obviamente había mucho más que hacer en México, pues el proceso de preproducción de una película tiene más tareas que supervisar que equipo y material. Rogelio Agrasánchez padre escribió el argumento sobre el que Laura H. De Marchetti y Tito Novaro prepararon el guión. Con base en este, la productora debió hacer un presupuesto, gestionar los fondos y prever su uso en el extranjero (aunque en una producción que parece incluye el trabajo familiar no remunerado, como se verá pronto). Al conocer el presupuesto se podrá definir hasta dónde alcanzan los recursos para contratar personal y programar los gastos de funcionamiento. En coordinación con el colaborador extranjero (Lanuz), se tuvo que definir un plan de rodaje (identificación de locaciones, movilización, hospedaje, alimentación, calendarización, etc.).

Las precariedades de la producción, que debieron presionar al realizador, quedan expuestas en la cita que hace Rogelio Jr. de su hermano Alex. Este miembro de la familia Agrasánchez era un niño cuando actuó en la película como el hijo del científico Dr. Simmons y que es raptado por el perverso Dr. Tanner:

Mi actuación en *El Castillo de las Momias de Guanajuato* no fue muy grande; sin embargo, tuve que quedar la filmación completa en Guatemala. Compartía una pequeña recámara en la casa de Rafael Lanuza con la prima Geno, que era la que administraba el dinero y llevaba la contabilidad; siempre le hacía burla porque traía su portafolio lleno de billetes para todos lados, hasta para ir al baño.

En cuanto a mi experiencia como actor en esta película, recuerdo que no tenía mucha comunicación con el director (Tito Novaro); Me ponía nervioso pues era muy imponente y tenía una voz muy fuerte. Con el que platicaba más era con el asistente de director Luis Quintanilla, quién también hizo el papel de mi papá. Él era el que me daba consejos de cómo actuar. Me costaba trabajo la actuación... no sé por qué, pero cada vez que estaba frente a la cámara y decían; "¡Acción!", me ganaba la risa de ver a los enanos junto a mí, tan serios... (yo creo que eran los nervios). Lo bueno es que casi siempre estaba amordazado porque supuestamente me habían secuestrado y con la pañoleta que me tapaba la boca no se me veía la sonrisa. Un día Luis Quintanilla me jaló detrás de las cámaras y me dijo que recordara que en la película me habían secuestrado y que estaba preso en un castillo lleno de momias y que me debía de ver preocupado y angustiado; no se me olvida que me dijo: "piensa como si se acabara de morir tu mamá.



Ilustración 176. Jorge Bauza (El Pingüino), Alex Agrasánchez y un actor no identificado. Fotografía: Carlos Lanuza. Blog *Archivo Fílmico Agrasánchez*.



Ilustración 177. Alex Agrasánchez y otros niños amordazados por órdenes del Dr. Tanner. Fotografía: Carlo Lanuza. Blog *Archivo Fílmico Agrasánchez*.



Ilustración 178. El equipo técnico, bajo la dirección de Tito Novaro (de gorra blanca), busca opciones para evitar los rayos directos del Sol. Fotografía: Rogelio Agrasánchez. Blog *Archivo Fílmico Agrasánchez*.

Rogelio Agrasánchez Jr. describe en el blog del Archivo Fílmico de la productora, las difíciles condiciones de filmar tanto de día como en la noche. De día, porque era difícil evitar la luz directa del sol y tenían que utilizar a veces materiales improvisados para que las tomas salieran bien expuestas. Y por la noche, la dificultad de conseguir una iluminación adecuada para resaltar el papel de los protagonistas.



Ilustración 179. Escena nocturna. Norma y su representante no advierten el peligro Fotografía: Rogelio Agrasánchez. Blog *Archivo Fílmico Agrasánchez*.

Finaliza su relato aludiendo a dos luchadores:

Blue Angel y Superzán fueron personajes creados para el cine por Rogelio Agrasánchez. El Sr. Blue Angel no era otro que Orlando Hernández, famoso fisiculturista venezolano que llegó a ostentar el título de “Mister Latinoamérica”. No sabía luchar y por ello su papel en las películas era limitada. Apareció en las cintas en las que Blue Demon, el protagonista, no podía participar por tener otros compromisos. Afortunadamente, la creación de este personaje no enturbió la duradera relación existente entre mi papá y el gran luchador. Por su parte, Superzán era personificado por Alfonso Mora Veytia, quien sí logró convertirse en luchador profesional.



Ilustración 180. Superzán, Tinieblas y Blue Angel conocen a Nora y a su representante. Fotografía: Rogelio Agrasánchez. Blog *Archivo Fílmico Agrasánchez*.

Sinopsis argumental

Por instrucciones de un desquiciado, el Dr. Tanner, cuatro individuos (tres de ellos de talla pequeña) secuestran al hijo del Dr. Simmons y luego al propio médico. Tanner, quien había sido expulsado del Colegio de Médicos por charlatán, chantajea a Simmons para que le trasplante un corazón, que le prolongue la vida. Con el nuevo hálito vital, el trastornado Tanner revive a unas momias y forma un ejército que se encargará de reclutar víctimas que le pueden proporcionar sustancias que le prolonguen la vida. Superzán, Tinieblas, Blue Angel y Nora, una vedette amiga, son contactados para apoyar a la policía para resolver los secuestros; Simmons, que ha sido liberado, les ayuda con datos que les permitirán a los enmascarados encontrar el castillo de las momias y destruir el poder de Tanner.



Ilustración 181. Dos de las momias resucitadas por Tanner. Fotografía: Rogelio Agrasánchez. Blog *Archivo Fílmico Agrasánchez*.

Comentario

En esta ocasión, el elenco de luchadores presenta una merma notable: se forma de dos enmascarados que debían su existencia a la fantasía y sentido empresarial de Rogelio Agrasánchez padre (Superzán y Blue Angel) y un minusvalorado Tinieblas, el gigante (nada que ver, por ejemplo, con Blue Demon y ni siquiera con Mil Máscaras que ya habían venido a Guatemala). De Tito Novaro no solo se le contrató como director sino también para uno de los papeles protagónicos, el Dr. Tanner, como se adelantó; y otro intérprete que tenía cierto cartel en las películas serie B mexicanas, era la vedette argentina Zulma Faiad, quien además de acompañar a los héroes enmascarados a buscar el escondite de Tanner y sus momias, da un espectáculo cabaretesco con ropas provocativas que otorgan un toque de morbosidad a la cinta, supuestamente para un público familiar; familiar sí, pero de familia patriarcal.

Algo notorio en el filme ocurre con Superzán: de sus dos películas anteriores a esta, ha perdido sus superpoderes. No son palabras menores, porque luchar contra las momias y la gavilla de maleantes a la orden de Tanner, ahora recae solamente en sus aptitudes físicas. De cualquier forma, Superzán se las arregla para triunfar contra los

malos tanto en el encordado (gana uno de los tantos campeonatos que existían en la lucha libre) como en la búsqueda de que impere la paz.

A la distancia, puede resultar sorprendente que en el filme ya se hable de trasplantes de corazón. Sin embargo, esos avances científicos venían siendo noticia desde 1963 en que comenzaron los procedimientos experimentales con órganos de animales impuestos a seres humanos. Y mayor difusión tuvo el trasplante de un corazón humano a un ser humano en Sudáfrica por un equipo de treinta médicos encabezado por el Dr. Christiaan Barnard, en diciembre de 1967. A pesar de que el paciente solo sobrevivió 17 días, pronto la hazaña del equipo de médicos sudafricanos sería imitada en todo el mundo. De tal forma que, en 1972, año del rodaje de la película, el tema era novedoso y conocido.

Pero tratándose de una película de un moderado terror, del tipo misterioso (en donde la fuente del terror es sorprendente pero "racional", según la clasificación de los géneros cinematográficos de McKee (McKee, 2011: 110), no podrían faltar los monstruos (las momias) y el maniático (Tanner). Claro, las referencias a los «malos» (que no son los luchadores adversarios) tampoco se podrían extrañar. En una conversación entre el inspector de policía, los enmascarados y Nora, se produce esta conversación:

Inspector de policía: -Nunca habíamos tenido algo parecido.

Nora: -Parece una pesadilla, ¿verdad?

Tinieblas: -Leí en uno de los periódicos que tanto el procurador como los de la Interpol opinan que se trata de un movimiento terrorista.

Nora: -Los de la CIA consideran que se trata de una banda de fanáticos religiosos.

Son tan insólitas esas aseveraciones, que hasta uno de los enmascarados y el inspector reaccionan.

Blue Angel: - ¿Disfrazados de momias?

Inspector: -En todo caso, no se está siguiendo ninguna de las rutinas habituales.

El mensaje está, pues, contextualizado históricamente en la época y el lugar donde se filmó la película. El enemigo interno, el «otro», el diferente, sea monstruo, desequilibrado, banda de fanáticos, movimiento terrorista y las instituciones creadas para el control social nacional, extranjero o internacional (policía, procurador, CIA, Interpol), son términos que no dejan lugar a dudas. No es que el argumentista, los guionistas, el productor o el realizador apoyaran a las iniciativas que supervigilaban a la población, sino que sencillamente no podían escapar a la realidad que tenía una ubicación y una temporalidad ineludibles.



Ilustración 182. Cartel de la película.³⁰

Año:	1973.
Director:	Rafael Lanuza.
Productor:	Rogelio Agrasánchez.
Compañía productora:	Producciones Fílmicas Agrasánchez.
País coproductor:	México.
Género:	Drama, lucha libre.
Guión/Argumentos:	Rafael Lanuza.
Fotografía:	Javier Cruz.
Sonido:	
Otros miembros:	Edición: Ignacio Chiu.
Intérpretes:	Blue Demon, Superzán, Elsa Cárdenas, El Fantasma Blanco, Carol Lanuza, Carlos Figueroa, César García Cáceres, Claudio Lanuza, Jorge Abunza, Armando Mérida, Alfonso Milián, Carlos Barrios.
Información adicional:	
Referencias:	Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Quiero ver sangre</i> , Criollo, Nívar y Aviña. <i>Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera. <i>Diccionario del cine mexicano 1970-2000</i> , Quezada. https://www.imdb.com/

30 <https://www.zomboscloset.com/.a/6a00d83451d04569e201b8d0e0d556970c-pi>

Contexto de producción

Regresan los Campeones Justicieros a Guatemala, solo que cada vez más disminuidos, pues solo forman el equipo Blue Demon, Superzán y El Fantasma Blanco (ya no vinieron Mil Máscaras, Rayo de Jalisco ni El Avispón Escarlata), quienes cuentan con la compañía de Elsa Cárdenas (en el papel de Venus). Sardónico como siempre, José Xavier Návar dice que “como quedaron tres quetzales de la secuela (de los Campeones Justicieros), un guatemalteco (Rafael Lanuza) le propuso a Producciones Fílmicas Agrasánchez que hicieran la tercer de la saga con ese dinero. Total, la tercera es la vencida” (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 188). A diferencia de lo que afirma García Riera que hay “luchas rutinarias y aburridísimas”, no hay disputas en los cuadriláteros, sino solo peleas de los enmascarados ahora con... extraterrestres. También hay moderación en el rodaje en locaciones naturales en esta película y solo una cueva de cartón arrugado como sede de unos extraterrestres muy humanos, como set construido. El lago de Amatitlán, el Centro Cívico de la capital, el Circo Rex (de los guatemaltecos hermanos López, con protagonismo del más famoso de ellos, el Tarzán López) y, una Torre del Reformador en la que los extraterrestres recargan energía, para no convertirse en una especie de gel verde, son los más socorridos espacios naturales. Los tres quetzales que dice Návar se deben haber estirado para permitir alquilar lanchas con motor fuera de borda y hasta una avioneta en la que Blue Demon y Superzán imitan las hazañas de James Bond.



Ilustración 183. El Fantasma Blanco lucha contra los robots que huyen en una avioneta. Muy raro para unos seres que aparecen y desaparecen controlados por el Gran Rector desde otra dimensión, pero la escena está llena de acción y para eso la lucha en el aire da emoción, aunque se salga de una mínima racionalidad. (Criollo; Nívar; Aviña, 2011: 188).

Los Lanuza tienen otra vez una amplia participación en la película. Aunque Producciones Fílmicas Agrasánchez aparece como la única compañía productora, Rafael Lanuza escribió el argumento y el guión, además de encargarse de la dirección, aunque el Internet Movie Data Base le asigna también el papel de productor sin que aparezca en los créditos. Claudio Lanuza tiene un importante papel como un mago de circo, el payaso Farolito y como un científico que se esconde de los extraterrestres en el circo Rex. Termina el triángulo de hermanos con Carlos Lanuza, quien nuevamente funge como gerente de producción. En tanto, Carol Lanuza es la hija de otro científico que disimula su ciencia presentándose como el Sr. Mendoza, el dueño del circo; se aleja de la interpretación de niña tontuela de *Superzán y el niño del espacio* y es la que expresa mayor calor humano entre todas las caracterizaciones. Muchas de las acciones ocurren en el circo Rex y se cuelan entre la trama del filme, algunos de los actos circenses, como el domador de leones, los elefantes amaestrados, unos payasos y también algunos trapezistas, con una doble de Elsa Cárdenas para no arriesgar a la estrella. Tazán López (el guatemalteco, no el mexicano que también lo había) se representa a sí mismo como el presentador y domador en las funciones de circo; la fragilidad financiera que siempre atravesó su compañía se nota en las lonas rasgadas de su carpa y lo reducido de los graderíos.



Ilustración 184. El señor Mendoza (científico que oculta su identidad como el dueño del circo), con un robot y el personaje de talla pequeña que es el asistente del Gran Rector (otro personaje de talla pequeña). Nótese un rifle utilizado por los extraterrestres, que cambian sus armas sofisticadas por armamento terrestre. (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 188).

Sinopsis argumental

Blue Demon y Venus descubren a unos extraterrestres tratando de escalar la Torre del Reformador; al ser dominados y evitar que lleguen a la fuente de energía, los hombres del espacio (si no se dice, no se sabría que los son) se convierten en desechos de una gelatina verde. Desde otra dimensión, el Gran Rector (un individuo de talla pequeña vestido como luchador), da la orden para dominar la Tierra. En un circo, dos científicos, Krasnor y Herschel se hacen pasar, el primero como el dueño del circo y el segundo como el mago Alí Mustafá y el payaso Farolito; los extraterrestres necesitan de ellos para cumplir sus propósitos de dominio. Los pleitos entre los Campeones Justicieros y los enviados del Gran Rector se suceden en el aire (una avioneta), en el agua (lanchas) y en el suelo. Al final, los superhéroes envían a los malos a la dimensión negativa, es decir, la antimateria.



Ilustración 185. El Fantasma Blanco, Superzán, Blue Demon y Venus (Elsa Cárdenas), revisando un aparato que puede enviar a los enemigos del planeta Tierra a la dimensión negativa. (Criollo; Nívar; Aviña, 2011: 188).

Comentario

Los Campeones Justicieros ya no son todos los que fueron, Superzán sigue sin ser el superhombre de las primeras películas, economía en los desplazamientos para encontrar nuevas y atractivas geografías y un único escenario construido, delatan las carencias financieras del proyecto. Para García Riera, es la más ingenua de las películas de luchadores, pero también la menos cínica. En esta película, aparte de que la amenaza extraterrestre debe ser mantenida en el mayor secreto según las instrucciones del inspector (de la policía, se supone), no hay menciones directas a «enemigos» que atenten contra la seguridad y la libertad en el mundo; ello no quita que siempre se insista en que hay amenazas para la paz y que estas deben ser controladas por los justicieros.

Los extraterrestres son el Gran Rector y su asistente, ambos de talla pequeña, que lucen vestimentas de luchadores, unos robots enmascarados y otros con figura humana. Para ser extraterrestres parecen demasiado terrícolas, más cuando están en otra dimensión que no es sino una cueva de papel rugoso. La utilización de armas de juguete que simulan ser de tecnología avanzada se combina con el uso de viejos rifles; tampoco se entiende por qué si los extraterrestres tienen el don de la teleportación telemática, recurren a lanchas y avioneta.



Ilustración 186. Venus y Farolito, el astrónomo que descubrió el planeta Urano que se tiene que disfrazar para no ser víctima de los extraterrestres. (Criollo; Nívar; Aviña, 2011: 168).

Las escenas del circo vindican un espectáculo que ya para esa época estaba en situación de franca vulnerabilidad por la competencia de la televisión, el cine y... la misma lucha libre. El circo en Guatemala fue en su momento uno de los medios de entretenimiento que subsistió los embates de la cultura de masas, pero poco a poco comenzó a perder estatus entre los públicos. La sobrevivencia fue cada vez más extenuante y su permanente inclinación a la desaparición hizo que se hicieran campañas para su preservación. Así, el 24 de septiembre de 2012, el Ministerio de Cultura y Deportes declaró al Circo Rey Gitano de los hermanos López López, como Patrimonio Cultural Intangible de la Nación "por su aporte al espectáculo público", "desarrollar capacidades artísticas a los guatemaltecos" y brindar "recreación cultural y popular". Las imágenes de la película son un documento iconográfico de gran valor para la historia cultural del país.



LEYENDAS MACABRAS DE LA COLONIA

Ilustración 187. Cartel de la película.³¹

Año:	1973.
Director:	Arturo Martínez.
Productor:	Rafael Lanuza, Rogelio Agrasánchez.
Compañía productora:	Producciones Fílmicas Agrasánchez.
País coproductor:	México.
Género:	Aventuras.
Guión/Argumentos:	Arturo Martínez s/argumento de Rogelio Agrasánchez.
Fotografía:	Antonio Ruiz. Cámara: Lorenzo Contreras.
Sonido:	Música: Bernardo Serrano.
Otros miembros:	Edición: Ignacio Chiu. Vestuario: Elías Charur.
Intérpretes:	Lorena Velázquez, Mil Máscaras, Rogelio Guerra, El Fantasma Blanco, Tinieblas, El Gigante, Dinora Judith, Nancy Vega, Arturo Martínez, Manuel Corcuera, Enrique Bremerman, René Fernández, Ely Moreno, Claudio Lanuza, María Luisa Salazar, Alfonso Milián.
Información adicional:	Duración: 80'. Rodada en Guatemala.
Referencias:	Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Quiero ver sangre</i> , Criollo, Nívar y Aviña. <i>Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera. <i>Diccionario del cine mexicano 1970-2000</i> , Quezada. https://www.imdb.com/ .

Contexto de producción

Rodada simultáneamente con *Las momias de San Ángel*, *Leyendas macabras de la Colonia* comparte con aquella, intérpretes, vestuario, locaciones, técnicos. Las dos comenzaron a rodarse en febrero de 1973, aunque *Leyendas macabras de la Colonia* solo tuvo un año de posproducción hasta su estreno en 1974, mientras *Las momias de San Ángel* duró dos años (1975). Eran tales las carencias financieras que los actores tenían también funciones técnicas, como Arturo Martínez, quien personifica al inquisidor y también es el director y guionista de la cinta; otro caso es el de Elías Charur, quien tiene doble papel como sereno y como duelista, pero también es el encargado del vestuario; por cierto, un vestuario que va de lo contemporáneo a lo colonial y a lo prehispánico. Para Arturo Martínez, rodar dos películas en simultáneo no era novedad, pues cuando se inició como realizador, lo hizo en 1959 con *Jugándose la vida* y *Servicio secreto*; por otra parte, la actuación no le venía mal, ya que actuó en casi 200 cintas (Ciuk, 2009a: 494–495, tomo II).

La Posada de don Rodrigo, el hotel Cortijo de las flores, el portal del Ayuntamiento de La Antigua Guatemala (frente al parque central), sirven de locaciones para la mayor parte de escenas de la película; hay breves apariciones de calles, de la sala de sesiones de la municipalidad, una iglesia con altavoces muy siglo XX, frontispicios de la Catedral y del templo San José el Viejo y lo que parece ser una bodega del Museo de Arte Colonial.

En la actuación, Mil Máscaras es el líder del grupo de Tinieblas y el Fantasma Blanco (interpretado por el físico culturista guatemalteco Freddy Peccerelli, según Luigi Lanuza). Los acompañan dos jovencitas de altas botas y faldas cortas. Lorena Velásquez (Luisa, como mestiza, hija de una bruja quemada en la hoguera por la inquisición), se hace servir por unos guerreros aztecas flacos y un panzón, que portan unas armas cortas con exageradas cuchillas de obsidiana; la madre es una momia para quien Luisa sacrifica a «los blancos» que procura tener a su alcance, ya sean estos soldados de la Corona o los mismos enmascarados y su compañía femenina; para ser momia, la madre pelea muy bien contra Mil Máscaras. Rogelio Guerra es el otro actor reconocido por su larga trayectoria en el cine mexicano, en donde ya había tenido papeles como luchador y aquí interpreta al capitán Antonio de Talamantes. Para el personaje del Monje Loco, que era originalmente un programa de radio (del de radiofónica memoria, dice García Riera: “nadie sabe”, “nadie supo”) se pidió autorización a Taidé Macías Vda. de Carrasco, sin duda la poseedora de los derechos de imagen. Se vistió a un intérprete no identificado (por el hábito y por la máscara que usó); en realidad, el papel del monje es solo de un narrador diegético, que dice su parlamento mientras toca el órgano; la risa y el parlamento fueron doblados en México (Lanuza, s.f.). Aunque Claudio Lanuza aparece en los créditos, su papel no pasa de ser un bit. Las máscaras de las momias se hacían en México con látex que era un material no usual en esos tiempos, además de ser muy caras, según el testimonio de Lanuza (Lanuza, s.f.).

Sinopsis argumental

Tinieblas llega a una venta de antigüedades y observa un cuadro de un esqueleto que, cosas de la imaginación, tiene piernas gordas y es saludado por un caballero de sombrero emplumado; el anticuario le advierte que esa pintura está embrujada, pero este no hace ningún caso y la compra. Luego de 22 minutos de lucha libre entre Mil Máscaras y Tinieblas (el Fantasma Blanco solo está para lucir los músculos y enamorar a unas muchachas), los tres enmascarados se reúnen con dos muchachas que los acompañarán en todas las aventuras del presente y del pasado. Cuando están reunidos en cordial cháchara luchadores y beldades, el cuadro adquirido por Tinieblas comienza a expeler humo y, por esas cosas de magia, brujería y misterio, son transportados al siglo XVI. Ahí presencian al sereno anunciando las doce en punto (a las doce en punto, en luna llena, el anticuario advirtió del embrujo del cuadro). Caminan hacia un portal y ven un duelo en el que uno de los duelistas queda herido. Luisa, que ha presenciado el duelo con espadas, sale de su casa y entra al herido; sin mucho protocolo lo ofrece en sacrificio a su madre, sentenciada por la inquisición y convertida en momia. Un piquete de soldados que capturan a la mujer, que llaman mestiza, bruja y asesina, pero unos guerreros aztecas los agarran y los llevan al calabozo. Los héroes enmascarados toman cartas en el asunto y entran a la casa; liberan a los soldados, pero ellos también caen presos y descubren que en esa casa está el cuadro maldito. Mientras tanto y sin explicación alguna, Antonio de Talamantes y Diego de Velásquez protagonizan un duelo para ver quién es el mejor de la Nueva España; Don Antonio hiere de muerte a Don Diego, pero también sufrió una herida y lo meten a casa de Luisa. Ella lo acusa de haber asesinado a su madre en nombre de la inquisición; llama a la momia-madre que mata a Talamantes. Los aztecas atacan a los enmascarados y sus amigas para llevarlos ante Luisa y eliminarlos. En una batalla campal entre los héroes y los guerreros aztecas, las amigas de los enmascarados toman el cuadro embrujado y lo rompen en la cabeza de Luisa. Así termina el embrujo y los amigos vuelven al siglo XX. En una lucha final, Mil Máscaras y el Fantasma Blanco dejan que Tinieblas enfrente a cinco guerreros aztecas; el gigante enmascarado vence, pero cae desfallecido en la lona del ring.

Comentario

Muy poco que sobre una película de 80', realizada simultáneamente por el equipo de *Las momias de San Ángel*. Los vestuarios están bien logrados, también la escenografía en locaciones de La Antigua Guatemala, que se presenta como ciudad del siglo XVI, aunque la arquitectura sea del XVIII (al igual que en la película de los Hnos. Muñoz Robledo). Esto no es inusual porque la ciudad se consideraba y «vendía» como colonial, sin tomar en cuenta los cambios que experimentó por más de dos siglos. Se trata del *imaginario impuesto* de que la Colonia fue un período durante el cual no hubo cambios sociales, económicos y arquitectónicos. "La Antigua siempre fue así", decían.

Los duelos se suceden como si fueran hechos cotidianos y la inquisición solo se asoma como algo a lo que hay que temer, pero sin denunciar su terror, represión y mecanismo de control social. Se plantea el mestizaje como una circunstancia que divide a la sociedad entre blancos y no blancos, en donde los mestizos tienen que castigar a los blancos "por su maldad individual" y no como una clase explotadora y dominante formada por peninsulares y criollos; los "indios" son sirvientes de la mestiza; el nombre de Luisa (apellido ininteligible) recuerda al de Luisa Xicotcatl, la esposa que fue otorgada a Pedro de Alvarado, para dejar sembrada la semilla de un mestizaje seminal en la hija de ambos, Leonor Alvarado Xicotcatl. En fin, una Colonia en la que hay un ocultamiento del conflicto social, porque todos son apenas reclamos y venganzas personales. Y luego dicen que entre los historiadores y el cine hay un divorcio manifiesto, pero aquí queda claro que, para algunos cineastas, la historia es pan comido y no hay que recurrir a los emperifollados especialistas.



LAS MOMIAS DE SAN ÁNGEL

Ilustración 188. Afiche de la película.³²

Año:	1973.
Director:	Arturo Martínez.
Productor:	Rafael Lanuza, Rogelio Agrasánchez.
Compañía productora:	Producciones Fílmicas Agrasánchez.
País coproductor:	México.
Género:	Aventura, Lucha Libre.
Guión/Argumentos:	Arturo Martínez, Rogelio Agrasánchez.
Fotografía:	Antonio Ruiz. Cámara: Lorenzo Contreras.
Sonido:	Música: Bernardo Serrano.
Otros miembros:	Edición: Ignacio Chiu. Vestuario: Elías Charur.
Intérpretes:	Mil Máscaras, Rogelio Guerra, Lorena Velázquez, Tinieblas, El Gigante, El Fantasma Blanco, Alicia Encinas, Sacha, Arturo Martínez, Claudio Lanuza, Fredy Peccerelli, El Enmascarado Negro.
Información adicional:	Duración:74'.Rodada en Antigua Guatemala, en febrero de 1973, conjuntamente con <i>Leyendas macabras de la colonia</i> .
Referencias:	Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Quiero ver sangre</i> , Criollo, Nívar y Aviña. <i>Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera. <i>Diccionario del cine mexicano 1970-2000</i> , Quezada. https://www.imdb.com/

32 <https://www.benitomovieposter.com/catalog/las-momias-de-san-angel-p-67854.html>

Contexto de producción

Dice Raúl Criollo que, con *Leyendas macabras de la Colonia* y *Las momias de San Ángel*, el director de ambas no quiso dejar ni la locación, ni los maquillajes ni el vestuario de la Nueva España y se propuso hacer un díptico, por lo menos en lo temático, referente a los espectros de ultratumba vistos en cruces de tiempo entre el pasado y el presente. Si una “se voló la barda”, la otra “se salió del estadio”, dice Criollo utilizando términos beisbolísticos (Criollo; Návar; Aviña, 2011: 182). Igual de sarcástico se manifiesta García Riera:

Paradojas de la coproducción misérrima: el productor Rogelio Agrasánchez y el director Arturo Martínez no lograron completar otro largometraje con el material de desperdicio de su película *Leyendas macabras de la Colonia* y filmaron por eso en Antigua Guatemala, lo que faltaba para lograr *Las momias de San Ángel*. (García, 1993: pág).

Y refiriéndose al hecho de que La Antigua Guatemala hizo el papel de un barrio de la ciudad de México, dice: “Caray, otras cintas por el estilo, *Las momias de Guanajuato* y *Los vampiros de Coyoacán* (1974), también producidas por Agrasánchez, incluyeron cuando menos locaciones en los lugares anunciados por sus títulos” (García, 1993: 184). Sin embargo, esta película tiene escenas filmadas en el gimnasio nacional Teodoro Palacios Flores de Guatemala, donde tienen lugar los combates de lucha libre, y la urbanización aún despoblada de Ciudad San Cristóbal (plenamente identificada en una valla publicitaria de la constructora DEINCO). En La Antigua Guatemala se repiten la Posada de don Rodrigo y la calle del arco de Santa Catalina; la batalla final entre el bien (los luchadores) y el mal (las momias) tiene lugar en una pequeña plaza situada al oriente de la alameda de Santa Rosa.

Sinopsis argumental

El comandante de la policía (Arturo Martínez) pide a Mil Máscaras que en el encuentro de lucha que tendrá con El Enmascarado Negro, lo desenmascare pues sospecha que tras la máscara se esconde el peligroso asaltante El Cortado. Mil Máscaras gana la lucha y descubre el rostro de El Enmascarado Negro: es la persona que busca la policía, pero este escapa no sin antes asesinar a uno de los detectives que trató de atraparlo. Dos muchachos recogen en la carretera a Sonia y Clara y las llevan a su casa en San Ángel (la Posada de don Rodrigo) y tras una intentona romántica, las muchachas les piden que se vayan y ellos obedecen; como olvidaron una chumpita, los jóvenes regresan a la casa, pero no encuentran a Sonia y a Clara sino a un anciano encorvado; este los lleva a un cuarto donde reviven las momias y los encierra, hasta que mueren entre alaridos. Un ahijado de Mil Máscara, el arquitecto Manuel (Rogelio Guerra), se casa con Alicia (Lorena Velásquez) y deciden ir a la casa de la familia en San Ángel.

Las fechorías de El Enmascarado Negro no cesan; uno de sus secuaces (Claudio Lanuza) vigila a un pagador de una empresa y cuando este sale a pagar a los empleados, es emboscado en Ciudad San Cristóbal, asesinado juntamente con sus escoltas y sus cuerpos dejados en el lugar. Con el dinero robado, El Enmascarado Negro decide esconderse en la casa abandonada de San Ángel. Manuel y Alicia se alojan en la misma casa; una noche oyen ruidos extraños y al levantarse para ver qué los ocasiona, descubren una escena del pasado: don Manuel de Monsivais (el mismo Guerra) encarga a un alarife que construya un muro, lo cual este hace luego de oficiar una misa negra. Manuel y Alicia tratan de escapar, pero en eso aparece la banda criminal. Los ladrones buscan capturarlos, y al llegar Mil Máscaras, Tinieblas y El Fantasma Blanco se produce una batalla campal entre los villanos, las momias y los enmascarados justicieros. El Enmascarado Negro huye y Mil Máscaras va en su persecución; lo alcanza y le da muerte ahogándolo en un río. Las momias salen a atemorizar al pueblo, pero Mil Máscaras organiza a los vecinos que portan antorchas. Luego de una intensa refriega, los enmascarados capitaneados por Mil Máscaras derrotan a las momias y las destruyen con el fuego de las antorchas. Nuevamente ha triunfado el bien sobre el mal.

Comentario

Las idas y venidas del presente al pasado con boleto de retorno hacen que una trama simple se convierta en un verdadero *quirigay*. Pero en esta película ocurren situaciones inéditas en el cine de luchadores. La primera es que El Enmascarado Negro mata a uno de los suyos por propasarse con Alicia; lo ejecuta torciéndole el cuello y luego ordena: "Saquen eso y tírenlo". La segunda es que, si bien por lo regular los superhéroes solo asesinan a momias, extraterrestres y monstruos, en *Las momias de San Ángel*, Mil Máscaras, el luchador bueno, toma la justicia por sus propias manos al dar muerte a El Enmascarado Negro. Raúl Criollo lo explica así:

Mil Máscaras perpetra aquí el único explícito y brutal crimen que cometiera una leyenda enmascarada: ahoga en el río al Enmascarado Negro. Digamos que lo merecía, pero por esta ocasión el héroe dejó de lado los comunes «apoyos policiacos» para enfriar al criminal. En el género luchístico todos los héroes matan alguna vez, pero si se trata de seres del más allá o muertes por explosión de laboratorio, ni quien proteste...

En este caso, el perpetrador del asesinato es considerado bueno y la víctima mala; no existió una captura y consignación a los tribunales sino una ejecución extrajudicial. Una tercera situación es el asesinato del pagador, el chofer y los policías que los custodian. En esa escena, los malhechores emboscan a las víctimas, las apartan del camino y las asesinan a sangre fría, dejando sus cuerpos en un paraje despoblado de Ciudad San Cristóbal. Esto es demasiado parecido a la realidad en un país donde la cifra de asesinados y abandonados en parajes despoblados fue sumamente alta. Uno de los «botaderos» (o «tiraderos») de cadáveres fue precisamente Ciudad San Cristóbal, cuando eran parajes desolados y no la zona densamente poblada que es hoy. En los tres casos mencionados, se trata de asesinatos en donde los cadáveres fueron dejados en el lugar del crimen o bien se trató de un hecho *post mortem*. Confróntese la publicación del Nuevo Diario, edición del 26 de febrero de 1980:

Otros 2 cadáveres en San Cristóbal. Los cuerpos sin vida de dos personas de sexo masculino aún sin identificar, con heridas provocadas por armas de fuego, fueron recogidos por los Bomberos Voluntarios ayer a las 11 de la mañana en la entrada sur a la urbanización Ciudad San Cristóbal. Los bomberos acudieron a dicho lugar por petición del juez de paz competente, quien oportunamente había sido informado del apareamiento de los dos cadáveres los que habrían sido tirados ahí en horas de la noche del domingo. La unidad 6 de CBV traslado los dos cuerpos a la morgue del Hospital San Vicente. Por otra parte, el CBV también informó que en horas de la mañana de ayer fueron encontrados otros cuerpos sin vida, de sexo masculino, a la altura del kilómetro 3 que conduce a la población de Palencia, el que por su avanzado estado de descomposición fue enterrado en el propio lugar del hallazgo, por orden del juez de paz de ese municipio. (Fotografía: Ricardo Bin, del CBV) (Nuevo Diario, 1980).



EL TUERTO ANGUSTIAS

Ilustración 189. Portada del DVD.

Año:	1974.
Director:	Delfoss, José = José García D.
Productor:	Otto Coronado, Adán Guillén Paiz, Juan Manuel Herrera.
Compañía productora:	Víctor Films, Cineteca Guatemala S. A.
País coproductor:	México.
Género:	Aventura.
Guión/Argumentos:	José Delfoss = José García D.
Fotografía:	Rafael Lanuza. Ayudante: Carlos Lanuza.
Sonido:	Música: Ernesto Cortázar H.
Otros miembros:	Edición: Ángel Camacho. Editor de sonido: Rogelio Zúñiga. Corte sincrónico: Tere Moreno.
Intérpretes:	Sonia Furió (Rosaura Ventura), Julián Bravo Santos Vaida), Leonardo Morán (Sebastián "Tuerto" Angustias), Antonio Raxel (Felipe Bujanda), Claudio Lanuza Mingo Ordóñez), Rafael Pineda (Teniente Vargas), Alfonso Milián (Abuelo de Santos), Mario Montúfar, Víctor Molina, María Teresa Martínez (Abuela de Santos), Armando Hernández, Miguel Ángel Quezada, Luzmila Hoyos de González, Manuel Fuentes, José Luis Cabrera, Antonio Arriola, Josefina Cabrera, Mortimer Calvillo, Olga Marroquín.
Información adicional:	La película fue estrenada en octubre de 1985, es decir, 11 años después de su filmación. Duración: 85'. Rodada en Guatemala.
Referencias:	Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filмотeca de la UNAM.</i>

Contexto de producción

Con *El tuerto Angustias*, un nuevo productor guatemalteco aparece en el horizonte de las realizaciones coproducidas con México: Adán Guillén Paiz, con el apoyo de Otto Coronado. Juntos realizaron *El tuerto Angustias* y *La muerte también cabalga*, la primera dirigida por el mexicano José García D. (José Delfoss) y la segunda por Guillén Paiz y Coronado. Con el director y equipo técnico de mayoría mexicana, *El tuerto Angustias* también permitió la participación de técnicos e intérpretes guatemaltecos. Rafael Lanuza fungió como director de fotografía y sus hermanos, Carlos como asistente de fotografía y Claudio en la parte técnica y en la actuación. El tuerto Sebastián Angustias fue interpretado por el debutante guatemalteco Leonardo Morán y en papeles secundarios intervinieron María Teresa Martínez, Rafael Pineda, Antonio Arriola, Víctor Molina y Alfonso Milián, por mencionar algunos.

El director y argumentista José Delfoss se inició como anotador y más tarde como dialoguista y argumentista hasta llegar a la dirección. Su guión de *El tunco Maclovio* (1969, Alberto Mariscal), inspirado en los filmes de Sergio Leone, es considerado como un "western barroco, cruel y violento", con situaciones truculentas, extremas, sádicas, personalidades psicopáticas y rebuscamiento estético, tanto en lo visual como en el lenguaje, "elementos que afectan la inteligibilidad". Estos rasgos marcarán la tónica de sus siguientes trabajos (Ciuk, 2009a: 238). Delfoss también dirigió en Guatemala *Treinta centavos de muerte*, porque el gobierno de Honduras no autorizó rodarla en ese país.

Todos los escenarios de *El tuerto Angustias* son rurales. A diferencia del *western* tradicional, el ambiente es de selva húmeda tropical, a veces cerca de la cadena volcánica, a veces en el casco de una finca, a veces a la orilla de una laguna o un río.

Sinopsis argumental

Felipe Bujanda, enganchador al servicio de la terrateniente Rosaura Ventura, recluta a condenados por la justicia para trabajar en la beneficiadora de mercurio (mina del Apóstol) destinado a la extracción de oro. El teniente Vargas expresa su desagrado por tal práctica, por lo cual, un muchacho, Santos Vaida, le tiende una emboscada y le corta la lengua, según dice, por la ofensa proferida contra Rosaura. La patrona recluta al Tuerto Angustias y al saber de su experiencia como pistolero, lo contrata no para trabajar en las minas sino como guardia personal. Santos roba una res en terrenos de Rosaura y es descubierto, pero ella le perdona la vida y más tarde termina uniéndolo a su círculo de pistoleros.

Por órdenes de Rosaura, Angustias mata a un indígena que se niega a seguir proporcionando mercurio a la finca El Apóstol. Mingo Ordóñez lleva al viejo Macario Alpuche a cobrar la indemnización destinada a su familia, pero es asesinado por el mismo Ordóñez, quien lo despoja del mercurio que contenía el cadáver de Macario. Santos se vuelve amante de Rosaura y comienza a obtener fortuna, sin que se sepa el origen de esta. Rosaura organiza una fiesta por los 21 años de Santos (le dobla en edad) y todo es diversión hasta que sus pistoleros le entregan la cabeza de Santos en un costal, atribuyendo el asesinato al teniente Vargas. Rosaura y sus secuaces ejecutan a Vargas y su cuerpo es arrastrado por el campo. Llega el Tuerto y reconoce que fue él y no el teniente quien asesinó a Santos, porque este obligaba a matar a los mineros que terminaban su contrato y así quedarse con el dinero de la indemnización. Sebastián Angustias pide a Bujanda le contrate para trabajar en las minas.

Segmentación

Secuenciar; Rosaura ignorada.

Un tren con prisioneros llega a una estación y son conminados a bajar por unos bravucones armados; se trata de hombres a los que se ha sentenciado a diversas penas, incluida la muerte y llegan para contratarse en un beneficio de mercurio; una mujer, de la que solo se ve la silueta, observa sin intervenir; unos ofrecen contratarse por un año, otros por tres. Llega el teniente Vargas al cual le explican que cada seis meses reclutan trabajadores para el beneficio; Bujanda le explica que en el beneficio el mercurio mata, va metiéndose por la nariz, en la carne, en la médula de los huesos: el mercurio mata lenta y dolorosamente. Uno de los que ofrece su fuerza de trabajo es Sebastián Angustias, el Tuerto Angustias, a quien el teniente identifica. Rosaura invita al teniente a sentarse, pero él responde que ninguna mujer le va a decir qué hacer; el Tuerto le pide que se disculpe con la señora a lo que el teniente dice que se disculpe su m... Solicitan al teniente Vargas que testifique sobre lo actuado, pero él se rehúsa. Rosaura lo conmina a que lo haga y se va.

Secuencia 2; la emboscada.

Un muchacho, Santos Vaida, embosca a Vargas y le corta la lengua; la ofrece a Rosaura a nombre del pueblo, porque el teniente ofendió a la «señora». Ofrece trabajar para Rosaura. Al preguntarle su nombre, el muchacho responde que se llama Santos Vaida y ella se exalta al oír ese nombre y se va apresuradamente en su cabalgadura, seguida por su séquito de pistoleros. No aceptan la oferta de Santos de trabajar con ella.

Secuencia 3: Rosaura contrata a Sebastián Angustias.

Rosaura y sus escoltas están descansando cuando llega el Tuerto Angustias. Ella le propone que trabaje directamente para ella en lugar de trabajar en el beneficio; necesita un hombre que no le tenga miedo a su propia muerte ni le tenga asco a la muerte ajena. - Usted no necesita un hombre sino un asesino- dice Angustias. – Digamos que así es- responde Rosaura. Ella va a la orilla de un cuerpo de agua (río o laguna), se quita el sombrero, acaricia su pelo y se saca las botas; se frota las piernas observada por sus empleados; Angustias les dice que ella está “para otras solemnidades” y para disuadirlos dispara contra un árbol, desgajando una rama; todos se quedan sorprendidos por el poder de las balas...

Secuencia 4: Santos y su familia.

Santos llega a casa y se encuentra con la mamá y el abuelo. Tiene hambre, pero no quiere comer frijoles y tortillas sino carne; con el abuelo disponen ir al día siguiente a conseguir carne. La madre le dice que por qué no le pide trabajo a la dueña de la finca El Apóstol, Rosaura Ventura; Santos cuenta que cuando le mencionó su nombre a ella, ella corrió como loca.

Secuencia 5: en el casco de la finca.

Rosaura, Bujanda, Angustias y los pistoleros llegan a la casa patronal. Un cura da la bendición a unos ataúdes: todos los días hay cajas qué llenar, dice Rosaura. Cuando se oye una melodía en guitarra, Rosaura llora desconsoladamente; Bujanda cuenta a Sebastián Angustias que la patrona llora así cuando recuerda a su hijo. Ambos buscan mujeres para la noche.

Secuencia 6: la altanería de Santos.

Santos roba una vaca de la mina, pero el abuelo le advierte que está contaminada con mercurio; el muchacho no hace caso de la advertencia y se propone destazar la res. Rosaura ha llevado al campo a Angustias para convencerlo de que trabaje para ella. Le cuenta que ya los indios no le llevan cinabrio (mineral que contiene el mercurio); Angustias pregunta si ella es la dueña de la mina, a lo que Rosaura responde que ningún blanco es dueño de minas en el país; ni siquiera saben dónde se encuentran los yacimientos del llamado oro rojo, el mercurio. Encuentran a Santos destazando la vaca; Rosaura le dice que “todo lo que camina y se mueve, todo lo que respira y se mueve, incluyendo la tierra que pisas, es de Rosaura Ventura” y le advierte que el robo de ganado se paga con la vida, pero se retira no sin antes ordenarle que llegue al día siguiente a la beneficiadora. La enfurece la altanería de Santos.

Secuencia 7: Santos llega a la casa de Rosaura.

Los pistoleros al servicio de Rosaura buscan a Santos en los ranchos de El Apóstol. Este se aparece en casa de Rosaura dispuesto a que lo ahorquen; ella pide a Bujanda que se haga cargo de él, pero luego recapacita y ordena al caporal que lo incorpore como uno de sus trabajadores. Santos pregunta a quién vende el mercurio la patrona, pero la respuesta es que no lo vende sino lo usa en las minas de oro, pues el mercurio amalgamado es el procedimiento que se usa para extraer el oro y la plata. - ¿Dónde están las minas? -pregunta Angustias. Bujanda le dice que no muy lejos y que los llevará a ver los hornos.

Secuencia 8; un campesino toma posición ante la explotación.

Mientras el teniente Vargas, vestido de civil, vaga por el campo, Angustias va a buscar a un líder indígena para exigirle que vuelva a vender cinabrio. El campesino se niega a seguir vendiendo el metal porque "no van a seguir regalando su trabajo". Angustias mata al campesino y advierte a su familia lo que les ocurrirá si no venden el cinabrio.

Secuencia 9: La muerte de los condenados.

Santos espía a Rosaura cuando va a bañarse y le pide un caballo a cambio de dejarla en paz; ella accede. Macario va a cobrar el dinero para su retiro; le informan que tiene que ir con el notario; este está borracho y recibe a Macario y a su custodio Mingo Ordóñez. Mingo enciende el horno y regresa para avisar que va a extraerle el mercurio del cuerpo a Macario antes de enterrarlo y repartirse el dinero que le tocaba.

Secuencia 10: Rosaura y Santos.

La patrona acepta las bromas de Santos; este ya la tutea, juguetea y ella lo recibe en su alcoba, pero antes de complicarse la vida, el muchacho huye.

Secuencia 11: Rosaura cuenta su vida a Sebastián Angustias.

Rosaura va con Angustias a la orilla de un río, donde dice que hay diamantes del tamaño de un puño, pero también anguilas que son capaces de matar a un hombre de una descarga. Rosaura cuenta que vivió con un hombre dos o tres meses, pero un día desapareció: se llamaba Santos y le heredó todas las tierras. Cuando Angustias le pregunta por su hijo, evade la respuesta. Dice que en sus tierras están ocurriendo cosas extrañas: quienes terminan su contrato desaparecen sin dejar huella alguna; pide al tuerto que averigüe qué pasa y ejecute sin acusar recibo.

Secuencia 12: escape, castigo y confesiones.

Varios de los trabajadores escapan, pero son delatados por uno de ellos. Los arrastran para llevarlos de nuevo a las minas y a la muerte; el teniente Vargas observa la escena y escupe en señal de reprobación. Angustias conversa con Mingo Ordóñez; le pregunta por los desaparecidos, pero este dice no saber nada. Mingo comenta que la patrona padece de abstinencia sexual y que, si alguien la toca, “afloja todo lo que tiene que aflojar”.

Secuencia 13: Santos, el preferido.

El acercamiento entre Rosaura y Santos es cada vez más notorio; los empleados ya tratan a Santos de “jefecito” y “patroncito”; ahora él es quien propone a los trabajadores forzados que mueran para pagarles a las familias la indemnización que habían consensuado. Angustias sigue asesinando a quienes se rebelan. Rosaura explica al abogado que ella paga sus impuestos porque el gobierno se comprometió a invertir en agua, luz, carreteras e implantar justicia, pero si el gobierno no cumple... ella no tiene por qué cumplir. Rosaura pregunta al rábula por la huelga de los textiles; el gobierno acabó con ella, dice el interpelado. - ¿El presidente o los gringos?, inquiera Rosaura, sin verdaderamente esperar respuesta y agrega: -Todo este país está a punto de agitarse como el jarabe, para que no se enrancie; espero que así sea. Llega Santos y le da un beso en la mejilla. El abogadillo comenta a la patrona que está dejando atrás al pasado a lo que ella responde que ahora sus pies prefieren el camino de Santos Vaida y le invita para la celebración de los 21 años del muchacho. Santos también invita a la fiesta al abuelo.

Secuencia 14: la fiesta.

Rosaura y Santos bailan elegantemente vestidos, como si de una boda se tratara. Llegan el abuelo y la mamá de Santos, quien los presenta a Rosaura. Sebastián Angustias llama aparte a Santos; le pregunta de dónde saca el dinero para todo lo que gasta y agrega que ya descubrió quién es el culpable de la desaparición de los trabajadores que cumplen con su contrato, a lo que Santos le insulta: - Imbécil. En la mesa principal de la fiesta están Bujanda y la patrona; llegan unos de los pistoleros y dicen que el teniente Vargas le envía la cabeza de Santos Vaida. Rosaura grita de dolor.

Secuencia 15: el Tuerto Angustias.

Rosaura y sus pistoleros encuentran al teniente Vargas. Ella le espeta: Santos le pidió amor y ella se lo dio; quiere de vuelta a su Santos con cabeza y todo entero; y ordena:

–Que no quede ni un pedazo de su cuerpo y de su carne. El teniente Vargas es ejecutado y luego su cuerpo es arrastrado por el campo. Llega el tuerto: –Yo vine a cumplirle por la plata, señora, así que cumplí lo que me ordenó: yo fui quien mató a Santos Vaida. Mingo y Bujanda explican que Santos los obligaba a matar a quienes cumplían su contrato para quedarse con el dinero de las indemnizaciones. La patrona se va y Angustias mata a dos pistoleros; le pide a Bujanda que lo contrate para trabajar en las minas porque se quiere morir.

Comentario

De más allá del Cunaviche, de más allá del Cinacuro, de más allá del Meta! Demás lejos que más nunca -decían los llaneros del Arauca, para quienes, sin embargo, todo esta siempre «ahí mismito, detrás de aquella mata»-. De allá vino la trágica guaricha. Fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india, su origen se perdía en el dramático misterio de las tierras vírgenes.

Doña Bárbara, Rómulo Gallegos.

No se necesita ser erudito en literatura latinoamericana para encontrar las similitudes entre *El tuerto Angustías* y la novela *Doña Bárbara* del venezolano Rómulo Gallegos, tanto para los que leyeron la novela venezolana como los que vieron la película mexicana (1943, Fernando de Fuentes) con otra de las excepcionales interpretaciones de María Félix en un papel hecho a su medida. Tanto Rosaura Ventura como doña Bárbara son hacendadas, bellas, con pasado difícil, convertidas en terratenientes, pero crueles, sin escrúpulos, vengativas. Viven en sus haciendas, Bárbara en *El miedo* y Rosaura en *El Apóstol* en donde son amas y señoras. García Riera dice que Rosaura Ventura es una Doña Bárbara centroamericana “que mata a una serpiente lanzándole un chuchillo y se acaricia sus piernas desnudas para provocar la lujuria general”. Pero hay más semejanzas observadas por el investigador:

Tanto es ella una nueva Doña Bárbara, que hay dos Santos en su vida amorosa, como un Santos Luzardo en la venezolana: un primer Santos, según ella fue su amante y le dejó sus tierras, un segundo Santos es el adolescente (Julián Bravo) que la libera del velo negro que suele cubrirla y de la dureza ganada en su trato con los hombres (García, 1993: 58).

Rosaura (Sonia Furió) sigue el patrón de la «devoradora», una tendencia del cine mexicano de la época, es decir, una figura cargada de erotismo, glamour y maldad, evocación directa de Eros y Thánatos (Fernández, 2011). García Riera alude a las crueldades extremas: hay asesinatos a cada rato y buitres que comen cadáveres, dice, para concluir que esta película tardó once años para estrenarse en México, por razones comerciales, ya que la película “no sólo es algo ridícula, sino bastante aburrida”. Pero, más allá de esto, podemos catalogar la película como “un filme de corte criminal”, así lo define Álvaro A. Fernández: “un paradigma estético, acudiendo, cuantitativa y cualitativamente, a estrategias narrativas de dilación o suspenso para generar una tensión en el espectador, tras colocar a la víctima en constante peligro y alargar la espera de su salvación” (Fernández, 2011).

Este drama rural, entre tanta violencia física (asesinatos, castigos), psíquica (amenazas, chantajes, coacciones) y simbólica (mujeres bonitas con papeles estereotípicos de prostitutas o de servidumbre), tiene otros muchos aspectos importantes a la hora de ponerlo bajo la lupa de las representaciones y los imaginarios sociales. Para comenzar, uno es la explotación de los pueblos indígenas y su dominio por hacendados. Y aunque apenas tiene un par de minutos en el metraje, el diálogo entre Claudio, el líder indígena y el tuerto Angustias y su desenlace son esclarecedores:

- Claudio, quiero hablar contigo- dice Angustias.
 - ¿Para qué me buscas, Tuerto?
 - Bueno, hace ya tiempo que no se te ve por esta región. Y es necesario que nos traigas el cinabrio.
 - Ya no les voy a vender a ustedes, están pagando mal.
 - Te arrepentirás.
 - ¿Por qué crees que puedes humillar a los pobres, tuerto? Prefiero enfrentarme a tus balas que vivir como un cobarde.
 - ¿Eso prefieres?
 - Sí, yo soy un hombre y sé pelear como tal-. Intenta sacar el machete.
 - Haré que cumplas con tus obligaciones.
 - Tu patrona no será quien me domine.
- El tuerto mata a Claudio y amedrenta a la familia del difunto:
- No olviden lo que oyeron y vieron. Este es el fin que les aguarda.

Aunque el retrato de los pueblos indígenas sigue el patrón de utilizar una mezcla absurda de prendas por parte de los hombres (solo las mujeres visten el traje de la comunidad) y un lenguaje de la cultura capitalina clasemediera, la situación presentada remite a la dominación de clase sobre los pueblos indígenas a través de la historia. La advertencia final del tuerto a los deudos de Claudio revela la opresión de cinco siglos, desde que se imponía el sometimiento por medio del Requerimiento de Palacios Rubios (una farsa que daba paso a la imposición del orden colonial), hasta el dominio actual que ejercen la oligarquía y burguesía guatemaltecas, las empresas extractivas transnacionales y el narcotráfico sobre las poblaciones a las cuales se les ha despojado de su determinación en sus territorios. La historia de sudor y sangre de los pueblos indígenas se resume en esas breves imágenes: los patronos deciden sobre las vidas de sus trabajadores como si estos fueran objetos de su propiedad; tal sucedió en la Colonia, durante el Régimen conservador, la época liberal y sucede actualmente por la expansión del capitalismo más cínico y la corrupción de la política. La única ventana de diferenciada fue la década revolucionaria de 1944 a 1954.

Otro aspecto para destacar es el del trabajo forzado: los presos son obligados a aceptar las condiciones del enganchador Felipe Bujanda, ante la mirada de Rosaura Ventura. Cada cual ofrece su fuerza de trabajo por uno o tres años y Bujanda anuncia la paga: veinte pesos, más casa y comida. Aparentemente se trata de mozo colonato, pero en realidad es un descarado trabajo forzado de mano de obra vigilada por bandidos armados. El trabajo forzado en Guatemala tuvo diversas formas desde la época colonial y sus mecanismos se extendieron hasta la década de 1940 con la Revolución guatemalteca, en que se decretó su prohibición. Mandamientos, habilitaciones (adelantos en dinero) o la ley contra la vagancia fueron las figuras legales que regulaban el reclutamiento de fuerza de trabajo. Como la mano de obra indígena generalmente no se utilizaba en las minas, entonces se enganchaba a otros individuos; el historiador guatemalteco Julio C. Castellanos Cambranes hace ver que, en 1847, durante el gobierno conservador, las habilitaciones se hacían con el pretexto de que muchos de los trabajadores habilitados eran "hombres viciosos", "fugos de cárceles" y "perseguidos de la justicia": la película *El tuerto Angustias* nos acerca a esta realidad. En la trama de la película y respecto al reclutamiento de mano de obra, hay una discrepancia con la historia, pero obedece más a la construcción de los personajes para profundizar el drama que a una concordancia con los procesos históricos: la autoridad militar (el teniente Vargas) se rehúsa a testificar la contratación de los presos. Esto difiere de la experiencia vivida durante la época liberal (que es la época en que se contextualiza la narrativa), en la que las autoridades (jefes políticos, alcaldes, comandantes de armas) estaban al servicio de los hacendados, para el reclutamiento, control y sanción de los trabajadores. El teniente Vargas es un hombre de bien, víctima de su recto proceder, una imagen muy alejada de la realidad que se vivió durante las dictaduras liberales.

No menos significativa es la cuestión de las desapariciones forzadas; Rosaura se pregunta qué está pasando que la gente que termina su contrato desaparece sin dejar huella y pide a Angustias que investigue. En la película la muerte y el ocultamiento de cadáveres son realizados por un grupo armado que actúa en la ilegalidad bajo las órdenes de Rosaura Ventura y más tarde sin el conocimiento de la patrona, por instrucciones de Santos Vaida; tal como ocurrió durante las dictaduras liberales en las que se dejaba a discreción de los terratenientes la impartición de «justicia», lo que los exoneraba de culpa si había desapariciones. Los cafetaleros eran jueces y señores en sus feudos y la dictadura de Jorge Ubico es paradigmática respecto al tema. La desaparición forzada fue un mecanismo de terror y control social a lo largo de los siglos en Guatemala, pero que experimentó niveles inusitados durante la guerra interna (1960-1996) que dejó 45 000 desaparecidos.

Empero, el tema que es el trasfondo de toda la historia en *El tuerto Angustias* es la explotación minera. En Los Apóstoles, la hacienda de Rosaura, se beneficia mercurio (suministrado forzosamente por los indígenas) para la extracción de oro. El mercurio ha sido considerado como altamente contaminante, no solo en su explotación sino también en su uso y sus desechos y por eso, en 2013, se aprobó el *Convenio de Minamata* sobre el Mercurio, a instancias del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (ONU, Medio Ambiente, 2017). António Guterres, el secretario general de la organización prologó el documento que contiene el texto y los anexos del Convenio. Apunta Guterres:

En 1956, en la bahía de Minamata (Japón), dos hermanas, de dos y cinco años, fueron diagnosticadas con los efectos terribles, intratables y estigmatizantes del envenenamiento por mercurio. En los decenios que siguieron, su historia sería contada muchas veces, convirtiéndolas en símbolo de decenas de miles de adultos, niños y nonatos que padecían lo que ahora se conoce como la enfermedad de Minamata.

Lamentablemente, esta es una historia que todavía debemos contar porque, aun cuando han transcurrido varios decenios, son demasiadas las personas que siguen pensando que el mercurio es simplemente un elemento fascinante contenido de manera segura en los termómetros. Son muy pocos los que entienden que es letal e indestructible y que está presente en todo lo que nos rodea... Aún menor es el número de personas que sospechan que artículos tan mundanos como las cajas de pizzas, las bolsas para palomitas de maíz para microondas o los desechos electrónicos contaminan nuestro aire, nuestra tierra, nuestra agua, nuestras cadenas alimentarias y ecosistemas durante generaciones.

Al igual que muchos contaminantes, el mercurio no solo afecta a víctimas individuales. Causa daños a comunidades enteras. Agrava la pobreza, exacerba los conflictos y aleja aún más las posibilidades de lograr la igualdad...

Cuando Bujanda explica que “el mercurio mata, va metiéndose por la nariz, en la carne, en la médula de los huesos: el mercurio mata lenta y dolorosamente”, parece que estuviera leyendo en voz alta el Convenio de Minamata. Aún hay más, el convenio tiene un artículo específico (Artículo 7) para el uso del mercurio en la extracción y tratamiento de oro artesanal y en pequeña escala, tal como parece ser el caso del beneficio en El Apóstol. Pero ¿minas en Guatemala? La película no solo habla del mercurio (cinabrio) suministrado por los indígenas sino también de las minas de oro. Es usual decir que, en el pasado, no hubo extracción de metales en el país, pero quizás lo más certero sería decir que no lo hubo en comparación con México o Perú.

Una aseveración de Rosaura Ventura da pie a un recorrido historiográfico. La patrona dice a Angustias que, “ningún blanco es dueño de minas en el país”, de lo que se deduce que son los indígenas los que las poseen y explotan; Bujanda dice que las minas están cerca, pero en ningún momento hay imágenes de ellas. Recurrimos al historiador guatemalteco de ineludible referencia, Severo Martínez Peláez, cuando en su obra *La patria del criollo*, refiere la historia de una mina de oro en Motocintla (actualmente Motozintla, en el estado de Chiapas, México, pero en tiempos coloniales pertenecía al Corregimiento de Totonicapán y Huehuetenango) que un cura español trataba de ubicar, ante la negativa de los indígenas. Los moradores de Motocintla concedieron al pertinaz religioso el privilegio de ser llevado a la mina, con el compromiso de hacerlo con los ojos vendados; en la mina, el cura obtuvo una muestra del metal. Cuando se retiró del poblado, rindió un informe a la Audiencia de Guatemala, la cual envió a uno de sus oidores a localizar la mina; para ello, el delegado de la Audiencia trató primero con amabilidad y cada vez con más presión hasta la prisión, tortura y simulación de ahorcamiento, pero los indígenas no cedieron. El oidor regresó a Santiago de Guatemala sin obtener nada de lo buscado, luego de 11 meses de acoso a la población (Martínez, 2001: 185–186). No solo esta historia nos proporciona Martínez Peláez, pues también nos brinda referencias de lo publicado por Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán y Pedro Cortés y Larraz.

El cronista criollo, entre quejas y lamentos por lo que llama mal gobierno, refiere que, desde los primeros tiempos de la Colonia, Pedro de Alvarado y algunos otros conquistadores, se vieron beneficiados con la explotación de oro y plata. Menciona algunos lugares cercanos a Santiago de Guatemala (la actual La Antigua Guatemala) y, en grados de mayor lejanía, Dueñas, Comalapa, Tecpán, minas de plata y plomo en Chiantla y las más lejanas Sula y Guayape (Honduras). Unas líneas de Fuentes y Guzmán vienen al caso:

[...] los ricos lavaderos, y los mantos, aún prueban su nobleza y su tesoro con algún oro, que gente pobre y miserable, sin ciencia y sin posible, desentraña en Zaragoza y en el *Corpus*, que contribuyen todavía con buena suma, al mal posible de los pobres mineros que las labran (Fuentes y Guzmán, 2013: 341).

Fuentes y Guzmán refería que eran los indios quienes trabajaban en la extracción de los minerales, algo que se manifiesta la trama de la película y también consigna Cortés y Larraz, cuando describe el pueblo de Sacapulas hacia 1770:

También se cree haber minas abundantes de oro en este territorio, y que en las cercanías de Sacapulas hay una de ellas, sobre la que todos los años el alcalde, que se nombra, manda que ninguno la manifieste, ni descubra bajo penas bárbaras y crueles que acostumbran... asimismo se dice que cultivan otra, cerca del pueblo, sacando no más que para el pago de tributos y gastos de comodidad y que por haber tenido cierta pretensión un Alcalde Mayor, echaron el río por encima de ella, pero aún al presente se ve alguna boca y entrada que solo sé por relación del cura (Cortés y Larraz, 1958: 41).

Ahora la explotación de minerales se hace a cielo abierto en Guatemala y en Latinoamérica, con grave daño al ambiente, pero especialmente a las comunidades que ven cómo son despojados de sus territorios y cómo sufren las consecuencias de la contaminación (en algunos casos el oro se extrae utilizando cianuro y con excesivo uso del agua). Como se ve, *El tuerto Angustias* es un filme que más allá de ser un pepián *western* tiene mucha miga.



LA PRINCESA IXQUIC

Ilustración 190. Fotograma de la película *La princesa Ixquic*. Cinemateca Universitaria Enrique Torres.

Año:	1974.
Director:	Herminio Muñoz Robledo.
Productor:	Herminio y Haroldo Muñoz Robledo.
Compañía productora:	Cine Producciones Muñoz.
País coproductor:	
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Gonzalo López Arriola y Herminio Muñoz Robledo, basado en el Popol Vuh.
Fotografía:	Herminio Muñoz Robledo.
Sonido:	Arnaldo Muñoz Robledo.
Otros miembros:	Vestuario: Annelisse Kirste de Muñoz.
Intérpretes:	Norma Aguilar (Princesa Ixquic), Gladys González (Ixtaj), Vilma de León Toledo (Chomijá), Domingo Vásquez (Cuchumaquic), Jaime Kirste de Paz (Patán), Arnaldo Muñoz Robledo (Ajalcáná), Juan Gualberto Cu Caal (Ajalmés), Miguel Bravo (Xiquiripatz), Byron Sierra C. (Hun Camé), Moisés Mendoza (Vucub Camé) José Lino Cabrera Ajalpuch, César Pérez Folgar, Alicia Mancilla (Ixmucané), Aureliano Soto R. (Patán) Actuación especial de los niños: Sabina Muñoz Kirste y Ranferí Muñoz R. Danza: alumnos del Colegio Mariano Castillo Córdoba.
Información adicional:	Música de tambor y pito: Moisés Mendoza y Domingo Vásquez. Procesada y editada en Laboratorios Muñoz, Guatemala, C. A. Marimba La única chimalteca. Rodada en Iximché, Zaculeu, Cerro Alux, Finca "Samohají" y Finca "Las Vigas". Vestuario y murales: Annelisse Kirste de Muñoz.
Referencias:	Genaro Cotom, Cinemateca Universitaria Enrique Torres. Herminio Muñoz Robledo, comunicación personal.

Contexto de producción

En esta película de los hermanos Muñoz Robledo la producción fue mucho más audaz que en las dos previas, a pesar de seguir con la carga de presupuestos limitados: incorporación de más intérpretes (en especial un gran número de figurantes), locaciones en sitios arqueológicos distantes como Tikal y Zaculeu que significaron costos de traslado, hospedaje, alimentación, combustible, etc.; uso de vestuarios y murales que buscaban interpretar la cultura maya; elaboración de un guión con muchas licencias respecto al texto original. Fue una producción familiar y de amigos. Herminio fungió como coguionista, director de fotografía y realizador; Arnaldo trabajó el sonido directo y actuó; la esposa de Herminio, Annelisse Kirste fue encargada del vestuario y de los murales que se usaron para ambientar la historia de Ixquic; los niños Sabina Muñoz Kirste y Ranferí Muñoz R., también eran de la familia. Los demás miembros del elenco también eran familiares o amigos y colaboradores, como el grupo coreográfico del colegio Mariano Castillo Córdova y familia Molina Loza, que permitió filmar en su finca Samohají.

La película se rodó en 1973 y 1974, pero se estrenó hasta 1989, quince años después. Esto da indicios de las dificultades de los Muñoz Robledo para terminar la posproducción. Estuvo en cartelera nueve días de enero y siete de octubre de 1989, en salas de la capital. Luego vendrían las proyecciones por todo el país, siempre a cargo de los productores. Basada en una historia del Popol Vuh, es una ficción libre del texto original.

Sinopsis argumental

La princesa Ixquic, hija de Cuchumaquic, uno de los señores del reino de Xibalbá, es pretendida por Xiquiripatz, pero ella tiene novio, Utiú, quien no goza de las simpatías de su padre. En una ceremonia, Cuchumaquic habla de un árbol misterioso que está en el valle de los muertos, lo que despierta la curiosidad de Ixquic. La princesa llega al pie del árbol y contempla los frutos, que se miran como morros, pero en realidad son calaveras de los sacrificados por los señores de Xibalbá. Una de las calaveras escupe en la mano de Ixquic y la deja embarazada: ella será madre de los héroes Hunahpú e Ixbalanqué. Va a buscar a la abuela Ixmucané; al principio la anciana no acepta que Ixquic esté embarazada de sus nietos y la pone a prueba; superada la misma, Ixmucané la acepta como su nuera. Cuchumaquic y los señores Camé sentencian a muerte a la princesa por considerar que su embarazo se debe a las relaciones con Utiú; piden a los sacrificadores que la lleven a la montaña y le den muerte como ofrenda a los dioses; como prueba del sacrificio, deben traer el corazón de Ixquic en una jícara. Utiú se entera de la noticia. En el lugar del sacrificio, Xiquiripatz le propone que le perdonará la vida si acepta irse con él; Ixquic se rehúsa y el despechado ordena que se cumpla la sentencia. Cuando uno de los sacrificadores alza el pedernal para cumplir

con el sacrificio, muere de un flechazo en la espalda. Uno a uno, los sacrificadores van cayendo por las flechas de Utiú. Al final, solo quedan Xiquiripatz y Utiú, que se entrelazan en un combate a muerte. Utiú vence al enemigo, se reúne con la princesa Ixquic y le dice que ahora nadie los podrá separar.

Comentario

Al liberarse de la tentación de seguir línea por línea el texto del Popol Vuh, Herminio Muñoz Robledo y Gonzalo López Arreola, los guionistas, convierten la historia de Ixquic en un cine drama, como ellos lo denominaron (Muñoz, 1986). Así, los relatos del libro, con su riqueza de imágenes en que los sacerdotes hablan con los dioses, los héroes luchan contra el inframundo y los animales adquieren facultades humanas, se truecan en un idilio que tiene que enfrentar las convenciones sociales. Al insertar el romance como la trama principal y eliminar el papel de los animales en la historia (por ejemplo, guerreros por los búhos sacrificadores), no solo logran simplificarla y hacerla más asequible a los públicos, sino economizan recursos que hubieran requerido efectos especiales.

Es de destacar el gran reto de la familia Muñoz Robledo y amigos al encarar una obra de por sí llena de exigencias, máxime que, al no contar con respaldo de ninguna productora ni distribuidora, ellos tenían que hacerse cargo del financiamiento, la ejecución y la exhibición. Las distintas locaciones, en lugares tan lejanos como Tikal y Zaculeu, la preparación de escenografías y vestimentas con medios artesanales, el integrar una coreografía de un colegio adecuada a la trama, e incluso la inserción de un plano en donde aparecen muchachas con el torso desnudo, cuestiones que parecen de poca importancia y posiblemente pobres en resultados, no restan sino valorizan el esfuerzo de los hermanos cineastas.

Como en los anteriores filmes de los Muñoz Robledo, los intérpretes no son actores profesionales (lo que se nota fácilmente) y pareciera que no tenían un guión que se siguiera fielmente, lo que da lugar a improvisaciones. Las numerosas inclinaciones al estilo de la liturgia católica y otras muestras de respeto sin duda copiada del cine de Hollywood terminan cansando. Los lugares comunes como el pretendiente rechazado, el amor oculto, el padre autoritario, la hija rebelde, son recursos que no dejan lugar a dudas de cuál es el público al que está dirigido, tal como las dos películas de esa misma familia luchadora.



LA MANSIÓN DE LAS 7 MOMIAS

Ilustración 191. (Criollo; Nívar; Aviña, 2011: 195).

Año:	1975.
Director:	Rafael Lanuza.
Productor:	Rogelio Agrasánchez (asociado).
Compañía productora:	Cinematográfica Tikal.
País coproductor:	México.
Género:	Aventura, Lucha Libre.
Guión/Argumentos:	Rafael Lanuza s/historia de Rogelio Agrasánchez
Fotografía:	Armando Castellón. Asistente: Hugo René Sánchez
Sonido:	Música: Luis Hernández Bretón.
Otros miembros:	Edición: José W. Bustos. Corte sincrónico: José Li Ho.
Intérpretes:	Blue Demon, María Cardinal, Superzán, Claudio Lanuza, Enrique Bremermann, Julio Santos, Laura Fierro, Alfonso Milián, Manuel Palacios "Manolín", Edgar Echeverría, Carlos Álvarez, Raúl Valencia, Guillermo Camaro.
Información adicional:	Duración: 90'. Rodada en Antigua, Guatemala.
Referencias:	Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Quiero ver sangre</i> , Criollo, Nívar y Aviña. <i>Historia documental del cine mexicano</i> , Emilio García Riera. <i>Diccionario del cine mexicano 1970-2000</i> , Quezada. https://www.imdb.com/

Contexto de producción

En la despedida cinematográfica de «Manolín» (Manuel Palacios), el elenco de intérpretes mexicanos se redujo a su mínima expresión. De los luchadores, solo un Blue Demon descafeinado y Superzán asisten a la pelea contra las siete momias, sin que sus pleitos se vean interrumpidos por larguísima combates en el ring (solo aparece el encordado para que Blue Demon reciba el cinturón de campeón mundial de lucha libre) y dos actrices de no muchas marquesinas (María Cardinal y Laura Fierro). De ahí que varios guatemaltecos vuelven a aparecer en la última película de luchadores de Lanuza: Enrique Bremermann, Edgar Echeverría, Rolando Klusmann (a quien en los textos de García Riera y del trío Criollo, Nívar y Aviña identifican como Cheesmann) y por supuesto, Claudio Lanuza. Carlos Lanuza es el Gerente de Producción y la compañía productora es Cinematográfica Tikal, ya que Rogelio Agrasánchez solo aparece como productor asociado. El equipo técnico es mexicano y Lanuza es argumentista y director.

La Antigua Guatemala fue la escogida para dotar de locaciones a la película, lo cual no es raro porque la historia transcurre indiferentemente en tiempos contemporáneos y de la Colonia, hecho explicable solo por un argumento enrevesado (en las escenas de la Colonia aparece una mujer en silla de ruedas, muy siglo XX). Así, el cementerio de la ciudad, las ruinas del Carmen, Capuchinas, la Recolección y otras; sitios como la cruz del Cerro del Manchén, las fuentes de la Concepción y de las sirenas (en el parque central), la Posada de don Rodrigo, sirven tanto para las escenas de la Colonia como para las de actualidad. El rodaje duró unas cuatro semanas, entre el 25 de junio y el 22 de julio de 1975 y fue estrenada en México el 15 de diciembre de 1977, estando una semana en cartelera (García, 1993: 167).

Sinopsis argumental

Sofía entierra a su padre y ella lo oye hablar (voz over) como el barón de Brunichelli, quien vivió 300 años atrás, al igual que el Virrey De la Garza. El virrey, ascendiente de Sofía, incumplió un pacto con Satanás, por lo que este busca apropiarse del alma de la muchacha. Además, al morir su padre, hereda a Sofía un tesoro, que solo podrá obtener si cumple tres pruebas. En su ayuda acuden Blue Demon, Superzán, Rodrigo (el novio de Sofía) y un fanático de los luchadores, Manolín. Rodrigo se vuelve loco y ataca a sus amigos junto con las momias; Isabel, una amiga de Sofía, es en realidad Fernanda, una mujer que quiso casarse con el virrey y cuando explica a Sofía quien es verdaderamente, se vuelve una momia. El virrey encierra a Sofía, como un gorrión, pero un jorobado que ha seguido a Sofía durante todo el tiempo levanta la reja para que ella pueda escapar. Al tratar de pasar debajo de las rejas afiladas, el jorobado queda atrapado y muere: es el espíritu del padre de Sofía. Al quedar libre el gorrión, el virrey muere, dicen; Sofía promete enseñar a Blue Demon y a Superzán la ciudad: - Ahora te pedimos que nos enseñes la ciudad -dice Blue Demon-, Antigua Guatemala es muy bella.

Comentario

Si no hay mucho de destacar en la historia que cuenta Lanuza, en cambio las imágenes de la ciudad tienen un valor patrimonial muy alto. Aunque García Riera se queje de que, cuando creía que venía la mejor parte de la película (conocer La Antigua), por el contrario, esta se acaba ("la heroína propone a los héroes luchadores un recorrido turístico por Antigua; la idea no es mala, pero en ese momento termina la película"), las imágenes del patrimonio construido han ido apareciendo a lo largo del metraje. Sin duda, son viandas apetitosas para conservadores, restauradores, historiadores del arte, etcétera.



Año:	1976.
Director:	Otto Coronado y Adán Guillén Paiz.
Productor:	Manuel Wolf Molina, Juan Manuel Herrera.
Compañía productora:	Cineteca Guatemala, S. A., Víctor Films.
País coproductor:	México.
Género:	Aventura.
Guión/Argumentos:	Otto Coronado y René García Mejía.
Fotografía:	Rafael Lanuza. Asistente: Carlos Lanuza.
Sonido:	Música: Joaquín Orellana y René García Mejía.
Otros miembros:	Tema orquestal: "Alucinaciones", de Joaquín Orellana. Música regional y canción "Añorando tu amor", de René García Mejía. Edición: Luis Manuel Bastidas. Corte sincrónico: Tere Moreno.
Intérpretes:	Juan Gallardo (Borrayo), Irlanda Mora (Isabel), Rebeca Silva (Rebeca Bermúdez), Antonio Raxel (José Carlos), Leonardo Morán (Lisandro Bermúdez), Maricarmen Sosa, Carmen Yolanda, Luis Cifuentes Cantó, Damián Acosta, Amílcar Ericastilla, César García Cáceres, Teresa Gugliotta, Carlos Nisthal, Tito Flores, Gerardo Archila, Miguel A. Durán, Gabriel Navassi, Florentino Coronado, Orlando Orozco, Antonio Silva, Rahín Coronado, Carlos Morina.
Información adicional:	Genaro Cotom, publicación de los Estudiantes de Ciencias de la Comunicación (<i>Visual</i> , No. 2, Año 1, julio de 1998), atribuye la dirección de la película a Adán Gillen = Adán Guillén. Duración: 85'. Rodada en Cerritos, Guatemala.

Referencias:

Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera, Vol. 17, 2ª. Edición, pp. 319-320. Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*, p. 446. CD *Cien años de cine mexicano*.

Contexto de producción

Rodada en Cerritos, una aldea del municipio de Chiquimulilla, Santa Rosa, Guatemala, cuando aún predominaba en ella la arquitectura vernácula (ranchos pajizos para el común de la gente y paredes de adobe con cubierta de teja para los de mejores condiciones económicas); todos los escenarios son naturales, con mucha vegetación e incluso un río (podría ser Los Esclavos), a diferencia del *western* clásico de Hollywood. Es decir, se está en presencia de un *western* al estilo chapín. Abundan los vaqueros con su vestimenta y utilería características: sombrero, pistola al cinto, pañuelo, silla de montar. Los pobladores viven de las labores agrícolas, a diferencia del dueño de la tierra, José Carlos, quien también se dedica a la explotación ganadera. Existe una distinción claramente marcada entre «los buenos» y «los malos», entre el hacendado y los demás (bandidos, alcalde, moradores).

En esta ocasión, Otto Coronado y Adán Guillén Paiz prescindieron en lo posible de contratar personal extranjero como, por ejemplo, para la dirección y la producción de las cuales se hicieron cargo. Siguió, eso sí, la dependencia con los intérpretes mexicanos en los papeles protagónicos masculinos y femeninos, con la excepción de un joven Leonardo Morán.

Sinopsis argumental

En una aldea, el finquero José Carlos ha contratado a Borraro y su gavilla de bandidos para mantener el control de los pobladores. Borraro y sus secuaces, acosan, violan, ultrajan a las mujeres del pueblo. La violencia impera, es cotidiana: el patrón da préstamos a los campesinos y luego los despoja violentamente de sus tierras. Además, a sus mozos colonos les paga con fichas de la finca que solo pueden cambiar en la tienda de raya. Al oponerse a los agravios de Borraro y los suyos, los aldeanos son asesinados. La hermana de José Carlos se va a casar con Lisandro, pero el patrón los quiere lejos de su finca, a fin de no tener ninguna clase de competencia. Cuando Borraro viola a la hermana de Lisandro, este se rebela y finalmente tiene que huir en la montaña. Poco a poco, los bandoleros son eliminados hasta que las mujeres que han quedado en la aldea dan muerte a Borraro.

Comentario

Las mujeres son protagonistas del filme, más allá de que los bandoleros ejercen continuamente la violencia y eso impresiona al espectador. Pero las mujeres son acosadas, violadas, ultrajadas por Borrayo y sus secuaces, lo que da lugar paulatinamente a eso que ahora se llama empoderamiento: ellas pasan de ser objetos sexuales y víctimas de todo tipo de violencia, a ser justicieras, vengadoras. Ahora bien, para la producción se contrató a mujeres blancas (una rubia de ojos azules entre ellas), que lucen escotes abismales y poses provocativas (demasiado ciudadinas para una población del área rural), lo que es un recurso manido para atraer clientela a las salas de exhibición.

Entre todo ese ambiente de permanente exacerbación, el lado melodramático lo ponen Lisandro e Isabel, quienes están comprometidos pero la relación con el hermano de ella y la violación de la hermana de él terminan con el rosa del romance. De igual manera, la frustración de los campesinos es tal que se les oye expresar sus quejas como si de un concurso de declamación se tratara, en la búsqueda de la adhesión al sufrimiento: "La muerte también cabalga", dice un campesino al ver a los pistoleros pasar impunemente. Asesinatos, bandolerismo, un funcionario corrupto y cooptado, las tradiciones populares del baile de los gigantes y la pirotecnia buscan, sin mucho brillo, mantener la atención del público.

Es destacable el hecho de presentar la situación de los mozos colonos y su servidumbre hacia el patrón, así como el recurso de pagar con fichas de finca utilizadas antes de la creación de la moneda nacional de uso obligatorio. Esta contextualización hace diferente a la historia en comparación con otras de su tipo, que enmascaran cualquier atisbo de relaciones sociales de producción.



TERREMOTO EN GUATEMALA

Ilustración 193. Cinemateca Universitaria "Enrique Torres", Universidad de San Carlos de Guatemala.

Año:	1976.
Director:	Rafael Lanuza.
Productor:	Rafael Lanuza.
Compañía productora:	Cinematográfica Tikal Internacional.
País coproductor:	México.
Género:	Drama
Guión/Argumentos:	Rafael Lanuza.
Fotografía:	Carlos Lanuza. Asistente: Jorge Lanuza.
Sonido:	Música: Ernesto Cortázar H.
Otros miembros:	Edición: Jorge Rivera. Corte sincrónico: Tere Moreno.
Intérpretes:	Norma Lazareno (Rubí de los Ángeles Altamirano), Leonardo Morán (Juan Carlos del Campo), Guillermo Andreu Corzo (médico), Augusto Monterroso (viejo herido), Carolina Lanuza, Octavio Paiz.
Información adicional:	Duración: 110'. Rodada en Guatemala.
Referencias:	Edgar Barillas, IIHAA, Cinemateca Universitaria Enrique Torres. Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM. Historia documental del cine mexicano</i> , Vol. 17, 2ª. Edición, pp. 293-294. CD <i>Cien años de cine mexicano</i> . Imdb.com .

Contexto de producción

El terremoto del 4 de febrero de 1976 causó graves daños a la población, a la infraestructura y al medio ambiente. Desde muy temprano en ese día, Rafael Lanuza salió a registrar imágenes del desastre. De acuerdo con el testimonio de Luigi Lanuza, el propósito inicial de su padre era realizar un documental, pero luego de revisar el material decidió hacer un largometraje de ficción (Lanuza, 2019). El resultado es *Terremoto en Guatemala, al final de la esperanza*, producido y dirigido por Lanuza. Si bien en esta película no cuenta con la participación de Claudio Lanuza, hermano de Rafael, otros miembros de la familia acudieron en su auxilio en la interpretación y apoyo técnico. Carlos, su hermano, fue el director de fotografía, con la asistencia de Jorge Lanuza. En la unidad técnica estuvo Claudio Lanuza Jr., y en la interpretación, Carolina Lanuza.

La música, esencial para mantener el clima dramático, se encargó a Ernesto Cortázar hijo, quien siguió los pasos de su padre, ambos referentes de composiciones y arreglos musicales para cientos de películas de México y otros países. Es significativo que la cinta se haya procesado en Filmo Laboratorios, compañía mexicana que trabajaba los aspectos técnicos y tenía un departamento de doblaje y cuyos servicios había requerido Lanuza, para dar voz a personajes como los luchadores. En cuanto a la participación de elenco internacional, en esta ocasión se reduce a Norma Lazareno, como Ruby (antes actuó en *El Cristo de los milagros*) pues el resto de los intérpretes son guatemaltecos, entre los que destacan Leonardo Morán, como Juan Carlos (*El tuerto Angustias* y *La muerte también cabalga*) y la vuelta al cine de Guillermo Andreu Corzo, como el médico que lucha por salvar heridos (actor y director de *El Sombrerón*). De igual manera, hay que mencionar a dos actores de largo recorrido en la actuación, Octavio Paiz (el sacerdote que casa a Ruby y Juan Carlos), quien trabajó principalmente en el teatro, pero es recordado por su papel protagónico en el primer largometraje guatemalteco de ficción (*El Sombrerón*); y Augusto Monterroso, el más asiduo de los intérpretes guatemaltecos en los filmes nacionales del siglo XX, quien tiene un corto papel como un sobreviviente del sismo que padece de crisis nerviosa.

El rodaje de las puestas en escena se realizó en la Ciudad de Guatemala (aunque brevemente aparecen imágenes del lago de Amatitlán) y se escogió una locación que aparentemente es una vivienda que sufrió destrucción total (los daños se catalogaron por las instituciones involucradas en labores de reconstrucción como la Universidad de San Carlos de Guatemala, desde la destrucción total, daños graves, daños leves y sin daños aparentes). Las escenas en el interior de la vivienda destruida también parecen ser de un lugar que realmente sufrió deterioro, aunque sin duda se necesitó de hacer los arreglos necesarios para la filmación (emplazamientos y movimientos de la cámara, iluminación, etc.). De la misma manera, los exteriores se utilizaron locaciones en lugares en donde, efectivamente, ocurrieron daños por el sismo.

Sinopsis argumental

Juan Carlos y Ruby se casan en la iglesia Inmaculada Concepción Ciudad Vieja, de la capital guatemalteca. Viajan en carro para alojarse en un hotel y pasar su noche de bodas, pues al día siguiente partirían de luna de miel. En la madrugada, Juan Carlos se levanta a servirle un vaso de agua a Ruby. En ese momento ocurre el terremoto. Juan Carlos queda herido, pero puede movilizarse, al contrario de Ruby quien ha quedado atrapada y herida de las piernas. Él se abre paso entre los escombros y encuentra una salida, solo para descubrir la devastación causada por el sismo. Se suceden imágenes reales del terremoto, con insertos de algunas puestas en escenas. Juan Carlos encuentra un doctor y una enfermera; el médico quiere entrar a donde se encuentra Ruby, pero el espacio es demasiado pequeño y desiste. Entrega a Juan Carlos unas pastillas para bajar la fiebre de la muchacha. Los recién casados conversan sobre los hijos que planean tener. El doctor atiende a otros lesionados. En tanto, Juan Carlos arrastra a Ruby para buscar la salida, pero solo le causa más dolor. La enfermera pregunta al doctor por su familia y este, desconsolado, dice que también la perdió como muchos. La enfermera y un voluntario va a retirar algunos escombros para facilitar el rescate de Ruby. Esta se encomienda a Dios y recuerda los momentos de la boda, mientras Juan Carlos sigue ampliando el túnel. Ante la desesperación de Juan Carlos, Ruby fallece. Él toma un pedazo de vidrio y se corta las venas. Se acuesta al lado de ella, la abraza y espera la muerte.

Comentario

Las críticas hacia la película se pueden agrupar entre aquellas que, por el recuerdo de la tragedia, justifican sus fallas técnicas (7.1/10 de apreciación en la Internet Movie Data Base dan indicios de ello) y las que expresan su rechazo total, hasta el grado de afirmar que es la cinta más espantosa que se haya visto ("Terremoto en Guatemala. Al final de la esperanza," s.f.). Pero Emilio García Riera es más hiriente, al tratarla de "inenarrable bodrio melodramático", al director como un "perpetrador", a la voz *over* como "convencional y ridícula", un diálogo que "abunda en tonterías extremas" y el hecho de que el doctor recete pastillas para bajar la fiebre a una persona que tiene ambas piernas fracturadas (García, 1993: 294). Pero más allá de las opiniones que se encuentran en la bibliografía o en internet, vale la pena puntualizar algunos detalles.

Que Rafael Lanuza recurriera a unos pocos intérpretes profesionales y a su familia, nos lo indica el hecho de que en la misa en que Ruby y Juan Carlos contraen nupcias, entre los invitados estén Ernesto Ponce Saravia, un locutor de fútbol, quizás el más popular de los narradores de aquellos tiempos; y Luis Rivera, empresario televisivo, pero a quien se vio en *El Sombrerón*, como el novio a quien el malandro quiere arrebatar la novia; sin duda, ambos no exigieron remuneración para participar durante unos breves segundos.

Obtener el apoyo de amigos y colaboradores era un recurso necesario cuando el presupuesto era limitado. Es de destacar la interpretación de Guillermo Andreu Corzo, quizás más convincente que la de los protagonistas, Norma Lazareno y el joven Leonardo Morán. También lucen sus dotes histriónicas Octavio Paiz (en México lo confundieron con el poeta mexicano Octavio Paz por la similitud de su nombre) y el sempiterno Augusto Monterroso.

Se equivoca García Riera al creer que es solo una voz *over* la que acompaña las imágenes reales del terremoto. En realidad, son tres: una, un locutor de TGW, la radio nacional de Guatemala; dos, un conocido relator de leyendas y cuentos que adornaba las historias con un halo fantasioso, persuasor y exagerado, Otto Gaitán; y tres, un locutor de una radio privada que también tenía el tono de solemnidad que se supone da profesionalidad a la locución. A falta de una mínima objetividad, estas narraciones buscan incrementar innecesariamente lo trágico de las ya de por sí duras imágenes de inhumaciones en fosas comunes, heridos sangrantes, niños fallecidos y más. Si a ello sumamos que la voz del locutor de la radio oficial hace un elogio glorificador de la figura presidencial, se tiene enfrente un coctel más propicio a la indigestión que a un soporte de la narrativa.

García Riera indica que la película solo estuvo un día en cartelera en una modesta sala en una función doble, para justificar su dura descalificación. Pero la película en internet tiene miles de visitas y las ventas de discos también se cuentan por centenas. Eso lleva a revisitarse la afirmación de Julio García Espinoza sobre ignorar las películas que no obstante la crítica, llenan salas (Oroz, 1995b: 50). Román Gubern, también señala que la industria cinematográfica (antes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano) producía películas “para llenar las salas de proyección y no para vaciarlas” (Oroz, 1995b: 14). Y esto nos lleva de vuelta a las palabras del propio Lanuza ya citadas: “... yo nunca pensé en hacer cine guatemalteco. Nunca lo hice. Simplemente quería hacer mi vida, ganar dinero, y pensé que el cine podría ser la manera adecuada para conseguirlo”. El sueño de Lanuza no era ser cineasta, sino hacer cine comercial. Que sus películas se sigan viendo, aunque ya no generen ganancias por la piratería y los sitios de *streaming*, es una buena prueba de ello.

Pero cuando García Riera (des) califica a la película como un bodrio melodramático, asume una postura común en críticos de cine que consideraban al melodrama como un cine basura carente de interés. Mucha agua ha corrido bajo los ríos desde aquella pléyade de fustigadores del melodrama. Han surgido no solo una corriente que revaloriza el melodrama por su cercanía con el público y sus convenciones sociales que son una veta para los investigadores sociales, sino también otra que aprecia las propias películas (en especial las hechas por mujeres) que pueden seguir haciendo melodramas pero cambiando su tendencia al patriarcado, a la moral mojigata, a

la familia integrada, al hogar como refugio pero con reglas inmutables, a la mesa del comedor como el lugar de la comunión de la familia, al matrimonio como la consagración de la virtud de ser mujer u hombre, etc. Las nuevas tendencias de la crítica no despreciaron al melodrama sino lo estudiaron para ponderar su arraigo en los públicos, más allá de la sola consideración de un mecanismo para la masificación de las imágenes en movimiento que dieran ganancias. Bajo estas premisas, analizar *Terremoto en Guatemala, al final de la esperanza* resulta no solo un paso obligado sino encontrar los vasos comunicantes con los otros melodramas guatemaltecos y su papel en la consolidación de imaginarios.

Uno de los cuatro mitos señalados por Silvia Oroz en su libro sobre el cine de lágrimas o melodrama en América Latina, es la pasión. Pero no una pasión en la cual los amantes disfrutaban de su relación, sino más bien relaciones tortuosas, que conmueven precisamente por ser trágicas (Oroz, 1995b: 56–61). “Solo tiene cabida la ética de las reglas de la pasión”, dice Oroz, para inmediatamente citar una frase puesta en boca de María Félix en la película *La diosa arrodillada*: “No nos abandonemos nunca, sería como la muerte”. Esta cita viene al caso porque en la película de Lanuza es manifiesto el contraste entre los juramentos de amor eterno de la pareja de Ruby y Juan Carlos (que es reiterativa a lo largo del metraje), y la esperada tragedia del terremoto que conducirá el hilo de la trama (todo el mundo que acude a ver la película sabe que se producirá un terremoto que causará daños, desde el mismo nombre de la cinta). En efecto, cuando el cura pregunta a los contrayentes si aceptan a su pareja como esposo/a y la fórmula de amarlo/a todos los días de su vida, estos dan el sí acepto y agregan “eternamente”. Al día siguiente, al dirigirse al hotel teniendo como fondo el lago de Amatitlán, Ruby pregunta a Juan Carlos por qué dijo “eternamente” en la boda, a lo que él responde “porque lo nuestro es para la eternidad”. El juramento de amor eterno es un asidero para ganarse la adhesión del espectador (es tan poderosa esa promesa que una de las canciones del cantautor mexicano Juan Gabriel que más lágrimas provoca es justamente *Amor eterno*; el melodrama pues, no es solo cosa de la radio, el cine, las telenovelas, sino permea todos los productos de la cultura de masas). En *Terremoto en Guatemala* muerte de Ruby lleva a la decisión fatal de Juan Carlos y darle un significado anunciado de la eternidad del amor en el más allá.

La película, además de causar más agitaciones con las imágenes de la tragedia que con la narrativa ficcional, tiene otros elementos que la sostienen y que tienen que ver que con arquetipos como el personal médico bondadoso y el héroe que sufre; valores como el sacrificio por el prójimo y la fidelidad; emociones como la frustración, la esperanza. Es decir, los mecanismos del melodrama que se volvieron costumbre y acercan a conocer tanto la ideología predominante en una época determinada, como también las subjetividades, las conformidades y las rebeliones de los públicos en relación con los propósitos de productores y realizadores.



CANDELARIA

Ilustración 194. Afiche de Candelaria.³⁴

Año:	1977.
Director:	Rafael Lanuza.
Productor:	Rogelio Agrasánchez.
Compañía Productora:	Producciones Fílmicas Agrasánchez S. A. - Cinematográfica Tikal.
País Coproductor:	México.
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	Rafael Lanuza.
Fotografía:	Carlos Lanuza.
Sonido:	Música: Ernesto Cortázar H.
Otros miembros:	Edición: Jorge Rivera.
Intérpretes:	Ana Luisa Peluffo, Juan Miranda, Ana Lilia Tovar, Carlos López Moctezuma, Lynn May, Guillermo Andreu Corzo, Ara Fialko, Paco Sierra, Enrique Bremermann, Anahuac Salazar, Alfonso Milián, Carlos Martinolli.
Información adicional:	La CUET tiene un afiche. Duración: 100'. Rodada en Guatemala.
Referencias:	Edgar Barillas, IIHAA, Cinemateca Universitaria Enrique Torres. Moisés Viñas, <i>Índice cronológico del cine mexicano. Base de datos de la Filmoteca de la UNAM</i> . Centro de Documentación e Información, Cineteca Nacional de México.

34 <https://www.filmaffinity.com/es/film679712.html>

Contexto de producción

Rogelio Agrasánchez volvió a Guatemala para apoyar a Rafael Lanuza, acompañado de cinco intérpretes mexicanos, algunos de larga trayectoria. El más veterano, Carlos López Moctezuma inició su carrera en la Época de Oro del cine mexicano, participando en películas hoy consideradas clásicas como *Maclovía* (1948, Emilio Fernández); en *Candelaria*, su papel de borracho y su edad lo alejan de aquel icónico villano que siempre lo acompañaría. Ana Luisa Peluffo, sin bien se había iniciado en los estertores de la época dorada del cine mexicano, su carrera se prolongaría hasta este siglo, con más de 200 películas filmadas; en *Candelaria* solo aparecerá en el tramo final del metraje. Juan Miranda ya había venido a Guatemala para el rodaje de *Treinta centavos de muerte* (1972, José Delfoss) y su papel como Juan Miguel lo hacen participe de la pareja protagonista junto a Ana Lilia Tovar. La más novata del grupo, Lyn May, se haría famosa en películas de «ficheras» y su papel como prostituta nocturna y sus desnudos en *Candelaria* van en la línea por la que sería conocida en el ámbito cinematográfico y de clubes nocturnos en México.

En cuanto a los intérpretes guatemaltecos, vuelve Guillermo Andreu Corzo (y no Andrew como aparece en el afiche); una presentadora de televisión, Ara Fialko; un periodista, Paco Montenegro Sierra; un locutor, Karl Heinz Chávez; los ya conocidos Alfonso Milián y Enrique Bremermann; y, en un breve papel, el director de la película Rafael Lanuza. Rafael escribió el libreto, fue productor asociado y dirigió la película; nuevamente lo acompañaron otros familiares como Claudio, interpretando un doctor que aparece al inicio de la cinta; los niños Paola y Rafael Jr., intérpretes; Carlos Lanuza en la fotografía, con la asistencia de Jorge; y Claudio Lanuza Jr. como jefe de la unidad técnica. La película se procesó nuevamente en Filmo Laboratorios S. A., de México, y la música fue encargada a Ernesto Cortázar (*El tuerto Angustias y Terremoto en Guatemala*). Las canciones fueron procesadas en Guatemala en el laboratorio de Heinz Chávez, los estudios HeiHel.

Sinopsis argumental

Pedrito, hijo de Juan Miguel y Candelaria, muere de infección intestinal y por las condiciones de pobreza. Juan Miguel toma determinación de ir a buscar mejores condiciones de vida en la ciudad; promete volver. En la ciudad, convive con personas en situación de calle; consigue trabajo en una construcción, pero al poco tiempo se retira. Con los ahorros se vuelve achimero (buhonero). Es inducido por don Tomás, uno de los compañeros de la calle, a que extorsione clientes atraídos por una prostituta, la China. Cuando el negocio sucio le deja grandes ganancias, es asaltado por el amante de la China, quien de paso asesina a don Tomás; no solo es despojado de sus ahorros mal habidos, sino que, acusado del asesinato de don Tomás, es enviado a la cárcel.

Candelaria con sus hijos va a buscarlo a la ciudad, pero sin éxito. Tras cinco años de prisión, Juan Miguel es excarcelado y beneficiado con un terreno que el gobierno otorga a campesinos. Se vuelve un rico ranchero que convive con una doctora, Olivia. Miguelito, hijo de Juan Miguel, llega a trabajar a la finca de su padre sin que ninguno de los dos conozca su relación filial. Olivia llega a curar a Candelaria que se encuentra enferma; descubre que ella es Candelaria, de quien Juan Miguel siempre le habló. Luego de la confesión de la doctora, Juan Miguel y Candelaria se reencuentran.



Ana Lillian Tovar, Candelaria con sus hijos Miguelito y Jacinto en brazos, durmiendo en la calle. Los niños son: Rafael y Paola Lanuza junior, guatemaltecos.

Ilustración 195.³⁵

Segmentación

Secuencia 1: Juan Miguel se va de la aldea.

Juan Miguel y su esposa Candelaria, observan cómo su hijo Pedrito muere lentamente; el doctor ya no puede hacer nada. Cuando entierran al pequeño, el doctor acompañado, se despide con un "buenos días"; Juan Miguel responde desconsolado: "no hay buenos días para el campesino pobre, doctor, el jornal no alcanza para comer ni para medicinas". Juan Miguel visita al cura y habla de su deseo de migrar a la ciudad. El cura le dice que ya tiene una carta de recomendación para un amigo que vive en la capital, pero le advierte que no se acostumbrará porque la tierra lo llamará. Juan Miguel replica que cuál tierra, si él trabaja para don Lencho. -Sí, pero esa es tu vida; si todos trabajaran la tierra-, dice el cura, - ¿por qué buscar la ciudad y dejar la libertad del campo?- -El jornal no alcanza y la miseria nos gana-, es la respuesta que obtiene. Juan Miguel se despide de Candelaria y todo su equipaje cabe en un petate. Viaja en tren, en segunda clase.

Secuencia 2: amigos de desventura y una protectora.

De noche, Juan Miguel está sentado solitario en las gradas de un edificio cuando se le acerca un viejecito; entablan conversación. Van a tomar café donde doña Paquita, un comedor al aire libre que solo atiende por las noches a personas de escasos recursos. Al ir con la carta de recomendación, le dicen que vuelva en quince días. Consigue trabajo en una construcción, donde es obligado a trabajos fuertes y sin descanso. Por la noche, duerme con otras personas sin hogar; en voz alta recuerda a Candelaria, lo cual no es del agrado de sus compañeros de infortunio. En el comedor, doña Paquita menciona que "quién fuera Candelaria, que alguien llore por ella y por sus hijos... ese si es hombre y ahora quedan pocos". Los otros comensales se burlan: -¿para ser hombre hay que ser chillón?... y pasar toda la noche gritando Candelaria, Candelaria-. Doña Paquita enfurece: -¡si los sueña es porque los quiere; ustedes no sienten nada porque no tienen Dios, ni Patria, ni religión; parecen perros!-



Lyn May, en el papel de la china, Guillermo Andreu en el papel del viejo Tomás y Juan Miranda de Juan Miguel. Del grupo, Andreu es guatemalteco. (PL).

Ilustración 196.³⁶

Secuencia 3: las malas compañías.

En la construcción, por no aceptar las condiciones salariales, lo despiden y se vuelve un achimero que vende baratijas en los mercados. Por la noche, cansado, se queja con don Tomás de lo duro del trabajo y que no tiene dinero para Candelaria. Don Tomás le presta un poco y lo envía con una carta. Al recibirla, Candelaria le pide al boticario que escriba una respuesta, pero este le propone que viva con él. Don Tomás invita a Juan Miguel a participar en un negocio nada claro y ante la negativa del muchacho,

36

<https://centrohistoricoenguatemala.blogspot.com/2013/06/lznuza-primer-capitulo-del-cine.html>

don Tomás le coacciona diciendo que los pobres no pueden darse el lujo de tener conciencia, que es cobardía no entrar al negocio y que tal vez a esas horas, sus hijos se acostaron sin probar bocado. Juan Miguel acepta el chantaje moral. Se involucra en una rutina de extorsiones en que finge descubrir a su supuesta esposa, la China, con un amante que no es sino un ingenuo cliente de la prostituta. El dinero obtenido se lo reparten don Tomás, la China y Juan Miguel. Cuando ya reunieron bastante dinero, la China les tiende una trampa con su verdadero amante quien apuñala al anciano para que Juan Miguel diga dónde esconde el dinero. Al confesar, la China y el amante se hacen con el botín y escapan. La policía es alertada por uno de los clientes engañados por la China y descubren a Juan Miguel con el cadáver de don Tomás. Es acusado de extorsión y del asesinato de don Tomás. La cárcel le espera.

Secuencia 4: Candelaria va a la ciudad.

En la cárcel, Juan Miguel conoce al Mala Planta, quien se convierte en una especie de confidente, consejero y protector. Tras seis años sin saber de su esposo, Candelaria decide ir a la ciudad a buscarlo. Al llegar, consigue trabajo en un comedor, pero le exigen que los dos niños, Jacinta y Miguelito, no interfieran con el trabajo; les dan alojamiento en un cuarto del negocio. Una de las empleadas tiene envidia de Candelaria y se dedica a hacerle la vida imposible, mientras otra, Anita, la defiende como puede. Buscando al marido, Candelaria encuentra a un borrachito que frecuenta el comedor de doña Paquita; ahí le dicen que llevan tiempo de no saber de Juan Miguel. Doña Paquita manifiesta que quiere ayudarlo porque, “bendito el amor de ustedes”. Candelaria afirma que en el campo no se miente: “si él dice que me quiere es porque me quiere”. La empleada malencarada del comedor donde trabaja Candelaria maltrata a los niños y se las ingenia para que la despidan. Por la noche, Candelaria está desamparada. En la cárcel, mientras tanto, luego de pleitos y desavenencias, Juan Miguel se hizo amigo de uno de los presos que controlan el penal; antes eran enemigos y ahora son amigos, tanto así que le han conseguido un abogado. Candelaria se ha hecho visitante frecuente del comedor de doña Paquita. Una noche, un cliente borracho exige a unos músicos que están comiendo ahí, que canten, porque tiene bastante dinero para pagarles. Al negarse ellos, Candelaria ofrece cantar y se descubre una faceta desconocida de la campesina: la de cantante; de esa manera, gana algunos recursos. Pero el melodrama no se detiene: Jacinta, la niña de Candelaria y Juan Miguel, muere de pulmonía. En la noche, en el comedor de doña Paquita se ha improvisado el velorio. Llega de nuevo el borracho y casi obliga a Candelaria a cantar; ella lo hace bañada en llanto. Anita, que la acompaña en la velación, reclama al hombre y descubre... que es su esposo. Le reclama que cómo obligó a Candelaria a cantar con el cadáver de su hija presente y él exclama: “perdone, no lo sabía”.

Secuencia 5: Juan Miguel sale de la cárcel.

Juan Miguel es absuelto de los cargos que se le imputaban. Al salir, es beneficiado por un programa del gobierno para dar tierra a los campesinos. El funcionario (el propio Lanuza) le indica que "ustedes los campesinos son los únicos que pueden salvar a la humanidad del fantasma del hambre que se agiganta". Juan Miguel le responde: "estaba loco cuando abandoné la tierra y a mi gente".

Secuencia 6: un rico ranchero.

Unos vaqueros atienden el ganado. Voz over: -Cinco años de cárcel no endurecieron el corazón de este noble campesino y seis años de trabajo en esta bendita tierra hicieron realidad su sueño-. La Dra. Olivia, novia de Juan Miguel durante esos años de ranchero adinerado, le propone que se casen; él rechaza la propuesta porque aún piensa en Candelaria y sus hijos.

Secuencia 7: padre e hijo en el rancho, pero ignoran su filiación.

Miguelito, el hijo mayor de Candelaria y Juan Miguel, es ahora un joven campesino que quiere trabajar la tierra por un tiempo para luego irse a la ciudad. Candelaria le dice, no hijo, cuando yo muera quiero estar junto a las raíces del maíz y el frijol. Miguelito va a trabajar a la finca de Juan Miguel; este pregunta por "ese muchacho" a Mala Planta (ahora don Tino, convertido en el capataz del rancho ganadero), quien habla muy bien de él. Juan Miguel le ordena que lo contrate para cuidar sus caballos. Una noche, Miguelito pide a la doctora Olivia que vaya a ver a su mamá, que está muy enferma; se desmayó y tiene un fuerte dolor en el pecho. Olivia va, la ausculta y luego le pide sus datos: nombre, edad, hijos (dos fallecidos, uno, Pedrito, de infección intestinal, Jacinta, de pulmonía; y otro vivo, Miguelito). -"Dios me dejó a Miguelito, que es mi único consuelo". -"¿Cuál es el nombre de Miguelito?". -"Juan Miguel Pérez". Olivia palidece. -"¿El nombre de su esposo?". -"Juan Miguel Pérez".

Secuencia 7: desenlace.

Olivia está esquivando a Juan Miguel, pero al acercarse este, le pregunta: -"Juan Miguel, ¿qué pasaría si encontraras a Candelaria?". -"Bendeciría el día y la hora". -"¿Y si se trata de una mujer destruida y enferma?". -"¿Bueno, a qué viene toda esta plática absurda?". -"Juan Miguel, encontré a Candelaria", dice Olivia. Al día siguiente, la doctora lleva a Juan Miguel al humilde rancho donde vive Candelaria con Miguelito.

Candelaria se aparece mientras Juan Miguel y Olivia la ven de lejos. Deciden llevarla a la capital para que se someta a un tratamiento y que recupere la salud. Al cabo del tiempo, Candelaria se recupera y Olivia se lo comunica a Juan Miguel.

- ¿Candelaria no sospecha nada?, pregunta Juan Miguel.
- No, solo dijo que tiene una deuda contigo. Que dejaría su vida en esta tierra.
- Y así será, porque todo esto le pertenece. Y en lo que me queda de vida, lo dedicaré a Candelaria. Olivia, ¿cómo podré agradecerte?
- Haciéndola feliz.
- Te lo prometo.

Juan Miguel va al rancho de Candelaria. Olivia va saliendo luego de visitarla. Candelaria sale y reconoce a Juan Miguel. Olivia se marcha entre sollozos. Candelaria y Juan Miguel se abrazan. Fin.

Comentario

Aunque la película de Lanuza tiene muchos elementos que la hubieran llevado por la senda del neorrealismo italiano y del nuevo cine latinoamericano si develara las relaciones sociales imperantes (el trabajo del jornalero en tierra ajena y la baja remuneración, la insuficiencia alimentaria de las familias, las condiciones deficitarias en salud y educación, la explotación de la mano de obra, el trabajo informal, la migración a la ciudad, la situación de calle de multitud de personas, el trabajo sexual, etc.), la cinta derivó en los acentos del melodrama. En efecto, si bien estos aspectos de la realidad social están presentes, solo lo hacen para acentuar el drama; la fuerza del mensaje está en lo sentimental y no en lo racional y de ahí que se magnifique el dolor, el sufrimiento, el sacrificio, la frustración, la envidia, la avaricia, en fin, los mecanismos que hacen funcionar al melodrama. Comenzando con la historia que, a pesar de tener mil vericuetos, se reduce a un esquema simple, repetido hasta el cansancio en el cine latinoamericano. Para el caso de México, Rosas Mantecón expone:

Una y otra vez se repite en el cine mexicano la misma historia: el emigrante -lleno de ilusión y con el único recurso de su dedicación y fuerza de trabajo- va al Distrito Federal, soporta un sinnúmero de desgracias en la selva de asfalto hasta la decisión final de regresar a su rincón rural para comprobar que más le valía no haber salido nunca. (Rosas, 1996: 121).

El cine mexicano de la época dorada fijó cánones que fueron difíciles de superar en Latinoamérica. La misma autora, Rosas Mantecón, lo sintetiza así:

Como ha apuntado Jorge Ayala Blanco, a diferencia del cine social estadounidense, el cine mexicano de la época de oro sobre la ciudad no delataba la injusticia, la opresión y el abuso de poder. Al distinguirse del neorrealismo italiano, no pretendía patentizar un trágico cotidiano y mostrar las contradicciones sociales. Si nos llegamos a topar con frustraciones de la vida cotidiana, las veremos como algo necesario que no altera el orden natural de las cosas. En una disyuntiva que asimila la tradición y la pobreza con lo bueno, así como lo nuevo y próspero con lo malo, el conformismo social era una consecuencia obligada. Los pobres estaban contentísimos de serlo. Cualquier cambio, mudanza o evolución, predicó una y otra vez el cine nacional, implicaba una pérdida moral. (Rosas, 1996: 129)

El amor entre Candelaria y Juan Miguel es el hilo conductor de la película. En la trama, no hay posibilidad de que exista el uno sin la otra. "Solo sumando la parcialidad de dos podrá construirse un cuerpo completo", dice Julia Tuñón, aludiendo a la complementariedad de hombres y mujeres, algo que tuvo continuidad a lo largo de la historia (Tuñón, 1998: 121). El amor hombre-mujer es uno de los cuatro mitos de la cultura judeocristiana en que se estructura el melodrama, de acuerdo con Silvia Oroz:

En la cultura occidental, el amor permite alcanzar el amor divino y produce una purificación celestial en la tierra. Eso lo convierte en un valor universal fuera de las diferencias culturales y de clase social. Quien ama vale más, por eso quien ama es bueno. De esa manera, el amor permite al pobre ser rico. (Oroz, 1995b: 53).

En la película de Lanuza, el amor hombre-mujer convierte en héroes a quienes aman: Juan Miguel ama a Candelaria, Candelaria ama a Juan Miguel, ambos aman a sus hijos, Olivia ama a Juan Miguel. Todos sacrifican algo por el otro, la otra o los otros, porque el amor-sacrificio es importantísimo para conquistar el cielo, dice Oroz. En la película, las muestras del amor-sacrificio se muestran a cada momento. Juan Miguel solloza y gime por Candelaria y sus hijos en el comedor de doña Paquita, en el andén donde duerme con otras personas sin hogar, en la cárcel y, finalmente, con Olivia; acepta trabajos duros como en la construcción y la economía informal, así como delinquir para tener algo que enviar a su familia en el campo. Al final del metraje, expresa: "lo que me queda de vida lo dedicaré a Candelaria". A su vez, Candelaria desdeña al boticario por su amor a Juan Miguel, va en su búsqueda a pesar de llevar dos niños y tener un destino incierto y, aunque pierde a su pequeña Jacinta, canta para obtener dinero a fin de seguir la búsqueda y también para enterrar a la niña; además, trabaja en condiciones adversas por una compañera que hostiga a ella y a los niños. Y también está Olivia, que termina sacrificando su amor para que Juan Miguel sea feliz junto a Candelaria.

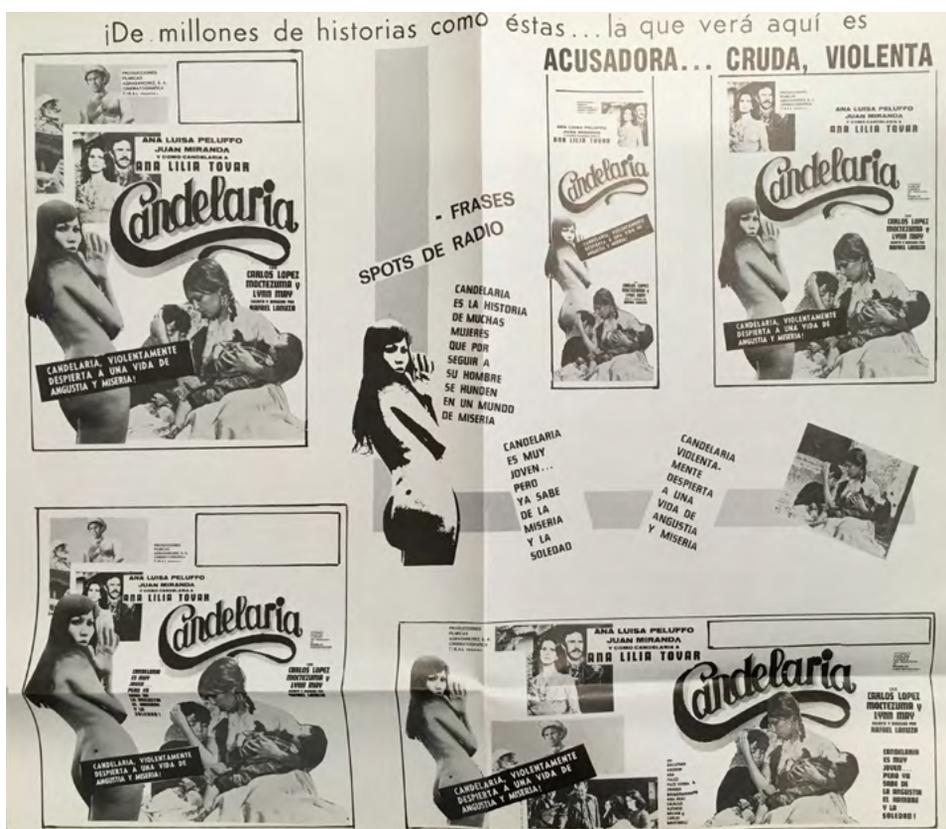


Ilustración 197. Cartel de la película. Centro de documentación e información, Cineteca Nacional de México.

Pero también existe el amor filial, el amor entre la madre, Candelaria, y sus hijos Pedrito, Jacinta y Miguelito. Es también un amor-sacrificio, en la que la madre se erige como la síntesis de que cualquier sacrificio es justificable por el bienestar de su hijo... y claro, todo sacrificio es recompensado (Oroz, 1995b: 55), como en *Candelaria*, en la que todo lo que sacrificó la madre por sus hijos es recompensado por la actitud de Miguelito cuando crece y llega a ser un hijo modelo, trabajador, honesto, que se convierte en protector de Candelaria y procura el mantenimiento del hogar y la superación de las enfermedades de su madre. En el melodrama se tratan los temas de familia y maternidad en su pretensión de tocar los sentimientos humanos a profundidad, dice Tuñón. En *Candelaria* el alejamiento de Juan Miguel para ir a la ciudad es solo físico, porque Candelaria y sus hijos están presentes en todo momento.

La familia que permanece unida a pesar de la adversidad y de la distancia entre la ciudad y el campo; la fortaleza materna que es puesta a prueba por el fallecimiento de dos de los hijos, por el acoso que los niños reciben, por la condición de personas sin hogar que les afectan, tanto al padre como a la madre y los hijos. Y cuando Juan Miguel se niega a participar en actos reñidos con la ley, don Tomás lo convence expresando: «tal vez a esta hora tus hijos se acostaron sin probar bocado».

Siguiendo a Rosas Mantecón, provincia y ciudad se plantean como extremos geográficos, pero también de los valores morales: podemos notar que Juan Miguel llega a la ciudad y pasa “por todo el catálogo de calamidades urbanas sin perder su pureza”; en otros momentos es “temporalmente corrompido por las malas compañías”, como cuando se asocia con la China; y el regreso al campo siempre será una buena solución, como en *Siempre tuya* (1950, Emilio Fernández) en donde “la tierra es buena, aunque no de nada; la ciudad es mala, aunque de éxito mundano, dinero y gringas güeras” (Rosas, 1996: 122–123). En *Candelaria*, Juan Miguel, cuando es absuelto y premiado con un terreno, exclama: “Estaba loco cuando abandoné la tierra y a mi gente”.

A pesar de tener situaciones inverosímiles como recibir correspondencia en la calle o cambiar de una secuencia a otra de campesino indígena a migrante blanco ciudadano, la película propone escenas interesantes y muy guatemaltecas, tal el caso del comedor nocturno de doña Paquita, que bien podría ser uno de los negocios que aún hoy se ponen en los barrios populares de las ciudades. El trabajo de construcción dramática pudo tener más de colectivo, aunque en la cárcel si se produce esa interacción. Los diálogos entre los empleados y el rancharo están bien logrados. Si bien *Candelaria* podría ser el producto mejor logrado de Lanuza, tanto las críticas que la califican de “fotonovela despolitizada y ahistórica” (“Candelaria,” s. f.) como sus más sentidos encomios, no son del todo merecidos y no aportan a la valoración del filme.



TAHUANKA, EL GRAN SEÑOR DE LA SELVA

Ilustración 198. César Beltetón en la Cinemateca Universitaria Enrique Torres, con el afiche de la película.

Año:	1986.
Director:	Beltetón, César Augusto.
Productor:	Beltetón, César Augusto. Productor Asociado: Joe Bono.
Compañía Productora:	Cinema Producciones Beltetón.
País Coproductor:	
Género:	Drama.
Guión/Argumentos:	César Augusto Beltetón.
Fotografía:	Herminio Muñoz Robledo.
Sonido:	Bono Films.
Otros miembros:	
Intérpretes:	César Powell, Rocío Beltethon, Herbert Noriega, Edgar Hernández, Abigail Ramírez, César Beltetón. Con Leonel Alvarado, Anabella Gutiérrez, Moisés González, Reyes Sicán, Enrique Ramírez, Giovanni Coronado, Emilio Tovar, Luis Santana, Raúl Chann, Eliseo García, Héctor Sigüenza, Sandoval, Mario Marroquín.

Contexto de producción

Un rótulo inicial da noticias de su origen:

Tahuanka es una marca registrada perteneciente a Cinema Producciones Beltethón. Todo uso que se dé a dicho nombre, copiado, publicado, o comercializado sin la debida autorización estará causando derechos de autor. El nombre de Tahuanka es una palabra creada por la ficción, no existe conexión histórica con ningún país del globo terrestre ya que pertenece de lleno al basto campo de la fantasía (sic).

César Beltetón es libretista, producto, editor (junto a Charles Francis) y director; al parecer también interviene como intérprete junto a Rocío Beltetón. La fotografía es de Herminio Muñoz Robledo, quien ya tenía experiencia en largometrajes, como se vio. El productor asociado es Joe Bono y, tanto el sonido como el laboratorio fueron trabajados en Bono Films, lo que permite inferir que Joe fue un colaborador cercano a la producción de la película. La película se rodó en San Francisco, California, Estados Unidos, aunque bien pudieran tratarse de tomas de *stock*, como muchas de animales que no pertenecen a los ecosistemas guatemaltecos. Las otras locaciones son Petén, con dos planos de Tikal.

Al final aparece un agradecimiento:

“Al ejército de la República de Guatemala. Principalmente a los dos jefes de Relaciones Públicas del Ejército fue llevada a cabo la filmación de esta película.”

Petén había sido un sitio de confrontación entre la guerrilla y las fuerzas contrainsurgentes, de modo que filmar ahí requería aprobación de las fuerzas armadas. Eso explica el agradecimiento.

Sinopsis argumental

Chery y su padre, Tomás, quieren viajar a Guatemala, cada uno con diferentes motivos. Ella ha leído una noticia sobre un hombre misterioso, Tahuanka, y quiere ir a la selva en donde fue fotografiado por una reportera, para localizarlo y hacer su propio reportaje.

El papá quiere ir a Petén pues ha recibido un mapa que llevará a descubrir la ciudad perdida y un tesoro escondido. Viajan acompañados de Jorge y en Guatemala integran a la expedición a un amigo, Johnny, y a un guía, William o Willy. En la selva, Willy contrata cargadores que les acompañaran en el viaje. Jorge propone matrimonio a Chery pero ella no acepta y Johnny pretende aprovecharse de la oportunidad y la acosa. Cuando es controlado, Johnny hace una alianza con Willy para despojarlos del tesoro cuando haya sido encontrado. Jorge muere víctima de una serpiente. Los dos complotistas atacan a Tahuanka y dominan a Tomás y a los cargadores, pero Tahuanka los domina y los liquida; lleva a Tomás y Chery a una cueva en donde les muestra unas imágenes luminosas, explicándoles que ese es su Dios y que al salir de la cueva no podrán recordar lo que han visto y oído. Al final, Tahuanka conduce por un río a padre e hija, para que nunca regresen a esos parajes.

Segmentación

Secuencia 1: presentación.

Tahuanka lleva un herido al hombro; varios hombres salen a su encuentro y le impiden el paso; se produce una lucha en la que Tahuanka resulta vencedor; de lejos, una periodista toma fotografías del combate. Se insertan los créditos iniciales.

Secuencia 2: se planifica el viaje.

Vistas aéreas del puente Golden Gate y de la ciudad de San Francisco, California, En una vivienda, padre e hija leen; ella, Chery, le muestra una noticia al padre, Tomás, sobre la existencia de un señor de la selva, Tahuanka; el padre le pregunta si cree en esas fantasías. -¿Fantasías? Esas no son fantasías. Llega Jorge, el novio de la muchacha; al principio no está muy convencido de la existencia de Tahuanka, pero ante la propuesta de ella de viajar a Yucatán (sí, Yucatán), él dice que como sudamericano le interesaría conocer Centroamérica. El padre va a buscar una carta de su hermano en que le habla de un mapa que lleva a un tesoro escondido que le entregó un anciano indio y que le entregará el joven indio "que está a su lado" en los momentos en que agoniza.

Secuencia 3: vuelo a Guatemala.

Padre, hija y novio viajan a Guatemala. Se reúnen con un amigo, Jhonny, interesado en la excursión para buscar a Tahuanka. Inmediatamente, ante los acercamientos de Johnny a Chery, surgen los celos del novio. Encuentran un guía, Guillermo o Willy, que les ofrece llevarlos “al país maya”, en siete días, a paso de carreta; luego, dejarán el carro en área indígena.

- ¿Y son salvajes?
- No, aunque ellos viven de la caza y de la pesca.

Ellos quieren buscar la ciudad perdida y la muchacha quiere encontrar a Tahuanka. El guía dice que es una leyenda, pero cuando ella le enseña el recorte de periódico con la foto que tomó la periodista, el guía dice tener problemas cardiacos. Al día siguiente se internan en la selva y consiguen cargadores.

Secuencia 4: en la selva.

Se internan en la selva; acampan. Chery toma un baño en el río; al salir, su novio propone una vida juntos, pero ella rechaza la propuesta porque es joven y tiene que hacerse cargo de las empresas del padre. Esta respuesta es del agrado del amigo. Llegan a la zona de los pantanos (en realidad, un río). Camino arriba, descubren igacelas! Y un tigre con su presa en la boca que sube a un árbol. Sin duda, metraje de stock. Otro río; Chery está a la orilla cuando llega Jhonny y la acosa; Jorge y Johnny pelean, pero Willy los separa. La expedición continúa; son atacados por un grupo de (¿salvajes?) al estilo de las películas de Tarzán, pero llega Tahuanka y los salva; les dice que huyan. Willy y Johnny conspiran para hacerse con el tesoro. Tahuanka advierte a Chery de que Willy es un hombre malo y lo sabe porque él, Tahuanka, es el único que: “puede decir y hacer en esta tierra; mi palabra es ley y en mis manos está la justicia; mis oídos, oyen muy lejos, mi nariz siente olores que pasan inapercibidos (sic) para un ser ordinario; el dios de la guerra me entregó su poder cuando yo nació; y heredé de él su astucia y su fuerza”.

Chery comenta que jamás hubiera creído que era descendiente de los cocodrilos si no lo hubiera visto por sus propios ojos; confiesa que ella viajó para conocerlo y dar la noticia al mundo. Tahuanka dice que no lo haga, porque quienes buscan la ciudad perdida siempre mueren. Jorge es encontrado muerto por la mordedura de una serpiente.

Secuencia 5: arribo a Tikal.

Entre conspiraciones, muerte y un súbito acercamiento entre Chery y Tahuanka, llegan a Tikal, –“la ciudad de mis antepasados, nadie ha podido llegar a ella”, dice Tahuanka. –Parece solitaria, no se separe nadie del grupo. Willy y Johnny atacan a Tahuanka y dominan a Tomás, Chery y los cargadores; Tomás está dispuesto a entregarles el tesoro con la condición de que no hagan daño a Chery. Mientras dos de los cargadores ayudan a Tahuanka a recuperarse, un pequeño grupo de una ¿tribu? ataca a Johnny y Willy, pero estos repelen el ataque con sus armas de fuego. Tahuanka lanza un grito de furia y va a perseguir a los delincuentes; los alcanza y los domina. Ellos le proponen dividirse el tesoro, pero Tahuanka les dice que la venganza de los dioses les espera. Suplican: –“no Tahuanka, no volveremos a ‘usurpar tu selva’”; los tira a un abismo. Tahuanka lleva a Tomás y Chery a una cueva en donde les muestra un círculo luminoso: –“Él es el señor omnipotente, el que todo lo ve”. Luego aparece una cruz que lanza rayos de luz. –“Como ven, él es tesoro nuestro, nuestras riquezas no son materiales, nuestras riquezas son sabiduría; yo vivo por él y para él, cuando salgan a la superficie, olvidarán lo que vieron aquí abajo, vamos de regreso”.

Secuencia 6: desenlace.

En un pequeño cayuco, Tomás y Chery regresan a través de un río. *Voice over*: –La expedición se había terminado. Ahora los dos sobrevivientes regresaban guiados por su amigo Tahuanka, para nunca retornar así a los confines de la selva maya.

Comentario

Tahuanka, el gran señor de la selva es una historia sencilla, contada en un poco más de una hora (apenas alcanza para llamarle largometraje). La escasez de recursos es notoria y la copia de modelos extranjeros es por demás evidente: se reproduce el molde de las películas de aventuras en la selva del más bajo presupuesto. Sin embargo, las menciones al salvajismo, a considerar lo diferente como exótico, hacen llevar de nuevo al tema de las representaciones sociales y los imaginarios. Esto la convierte en un recurso interesante para el análisis. Errores como confundir Yucatán con Guatemala o poner gacelas en la selva guatemalteca, revelan la ingenuidad del argumento.

Aguja de marear

Al ser este un catálogo de los largometrajes guatemaltecos de ficción producidos entre 1949 y 1986, constituye un acercamiento desde la perspectiva de una historia básica, cronológica, que permite conocer sus fichas filmográficas, contextos de producción, propuestas narrativas y más. Como tarea pendiente queda el realizar un análisis más exhaustivo, nadar en aguas más profundas, intentar una hermenéutica de las temáticas de los filmes, sus antecedentes y sus consecuentes. Para está contemplado la realización del volumen 2 de *Imaginar la Suiza tropical*, a fin de indagar sobre el impacto que pudo tener el cine “nacional” en el imaginario dominante, a través de la reiteración o no de las representaciones sociales. Por tal razón, estas no son conclusiones sino una brújula, una guía de navegación, una aguja de marear, como los instrumentos que usan los marinos para llegar a puerto seguro. Se destacan las representaciones sociales que, hipotéticamente, reforzaron una cultura hegemónica, clasista, racista, patriarcal.

El análisis de las películas producidas en Guatemala en el siglo XX antes de la realización de *El silencio de Neto* (1994) nos devela interesantes aristas, que habían sido invisibilizadas por cierta veneración a «nuestro cine» o bien porque se buscó la fórmula de la simple enumeración, siempre incompleta, de las cintas. El cine guatemalteco producido (o coproducido) entre 1949 y 1986 reproduce el imaginario impuesto desde la colonia, que se fue modificando, cierto, pero nunca terminó de descolonizarse. Imaginarios creados desde el poder que se siguen reiterando en la actualidad y que presentan una Guatemala como esa sociedad ideal que puede llamarse la *Suiza Tropical*, el *País de la Eterna Primavera*, el *Corazón del mundo maya*, la *Guatemala asombrosa e imparable* y otras melosas imágenes basadas en un nacionalismo sugestivo pero alienante.

Si bien el imaginario predominante en la época de las películas exploradas era el que se comenzó a definir desde la Independencia y adquirió carta de ciudadanía con la Reforma Liberal y más aun con los gobiernos autoritarios a partir de 1954, los ecos de la Colonia todavía se escuchan en barrancas, montañas, valles (caseríos, aldeas, pueblos, villas, ciudades), escuelas, medios de comunicación, universidades,

cuarteles, vallas publicitarias. Si los encomenderos y los curas colonizaron el imaginario de los pueblos originarios y las castas (sin lograrlo completamente, no está demás apuntarlo), sobre la base de la supuesta superioridad racial y étnica, las ideas del “Dios verdadero”, el castellano como el idioma a aprender, el monarca como soberano de estas tierras, los criollos independentistas mantuvieron esas ideas, con la excepción de que pusieron a la nación (su nación) en lugar del Rey. La Reforma Liberal afinó la definición de los símbolos nacionales y del evolucionismo social para acentuar la exclusión, discriminación y el racismo, así como inició la paranoia del enemigo interno, lo que se consolidaría después del triunfo de la Contrarrevolución en el marco de la Guerra Fría. Con la adopción del indigenismo y la integración social como políticas oficiales del Estado, se entronizó la concepción de una nación homogénea (idea que en la práctica nunca llegó a ser más que vistosos fuegos artificiales) sobre la base del asimilacionismo, que repercutió en detrimento de los derechos y la participación política de los pueblos originarios (marginación política y social, claro, pero no económica o extraeconómica por la necesidad de mano de obra forzada). Por otra parte y como se apuntó, esta idea de nación fue dirigida a los maleables sectores ladinos urbanos y rurales. A los pueblos indígenas lo nacional les llegó vía de la represión y no de la persuasión, como sí fue el caso de México en donde el cine jugó un papel de primer orden conjuntamente con la escuela.

Las películas guatemaltecas del siglo XX pues, contribuyeron a la colonización del imaginario sobre la base de un discurso que “articula, a través de la negación o el ocultamiento, una multiculturalidad desgarrada y erosionada” (Silva, 2011: 25). Ese imaginario dictado desde el poder no es puesto a discusión en las películas (quizás con la única excepción de *Paloma herida*, aunque solo relativamente) y se acepta sin más. Al simplificar la diversidad cultural, maliciosamente o por inercia, (se debe recordar que, según el Acuerdo Sobre Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas, la nación guatemalteca está compuesta por cuatro pueblos), lo que priva es la visión de que la sociedad está integrada por un limitado número de personajes y modos de vida estereotipados que viven en una tierra paradisíaca.

El cine (mexicano), dice Julia Tuñón, “se caracteriza por el uso recurrente de los estereotipos, de manera que los personajes que habitan las películas no tienen motivaciones propias ni psicologías, sino que ejercen funciones: no son seres completos sino la encarnación de ideas abstractas” (Tuñón, 1999: 199); así, la autora menciona protagonistas complementarios como el bueno y el malo, el hombre y la mujer, el extranjero y el nacional. En los largometrajes guatemaltecos de ficción del siglo XX, estos personajes se presentan como tipos salidos de los cuadros de costumbres en el caso de las películas que se amparan en la tradición y figuras de valores emergentes en las películas que dan un paso hacia la modernidad en una sociedad sin modernización.

En cuanto a los personajes rurales, destacan las figuras del patrón y sus peones (*Cuatro vidas*, *El Sombrerón*, *Cuando vuelvas a mí*, *La gitana y el charro*, *Alma llanera*, *El tuerto* *Angustias*, *La muerte también cabalga*, *Candelaria*, por ejemplo), el caporal (*Cuatro vidas*, *Candelaria*), los músicos (tríos, tenores, marimbistas). En una sociedad en donde la oligarquía tiene anclas en la agroexportación, no es raro que incluso los personajes urbanos tengan tintes de ruralidad; ahí se encuentran, por ejemplo, las damas de sociedad (*Caribeña*, *La gitana y el charro*, *Mi mesera*), el empresario (*El Cristo Negro*, *Solo de noche vienes*, *Los domingos pasarán*, *Mi mesera*), el sirviente (*Caribeña*, *Derecho de asilo*). También hay personajes que no pueden encontrarse tanto en el mundo rural como en el urbano; es el caso del cómico bonachón (*El Sombrerón*, *Superzán y el niño del espacio*, *La mansión de las siete momias*), el cura (*El Sombrerón*, *Cuando vuelvas a mí*, *Terremoto en Guatemala*, *Candelaria*).

Las luces de los técnicos iluminan a los personajes protagónicos, mientras los pueblos originarios y la población afrodescendiente son ignorados cuando mejor les va (que es el caso de la mayoría de las películas, verbigracia las cintas de luchadores), como decoración en un papel pretendidamente aséptico o como salvajes (en sus versiones coloniales del bueno y el ruin). Estas omisiones perpetúan la colonización del imaginario social, pues ignoran la diversidad cultural del país o ven a los grupos subalternizados como actores secundarios, ciudadanos de segunda o tercera clase.

En las películas hay espacios, tanto del campo como de la ciudad, que residen en el imaginario socialmente impuesto y que buscan crear identidad. En Guatemala, dada la magra inversión en las producciones fílmicas y la ausencia de sets contruidos (ya no digamos de estudios), el uso de espacios «reales» fue una constante... aunque por lo general fueran los mismos: la capital (el Palacio Nacional, la Sexta Avenida, la Avenida Reforma, el aeropuerto La Aurora), La Antigua Guatemala (el Palacio de los Capitanes Generales, el Museo de Arte Colonial, el Ayuntamiento, el Arco de Santa Catalina, algunas plazas y templos), el lago de Atitlán, Tikal. Pero estas locaciones dejan de ser territorios neutros en las cintas para pasar a formar parte de un discurso, entendiendo este no como un texto o lenguaje, sino como una construcción social (Scott, citada por Tuñón, 1999a: 345). Ese discurso tiende a la fortalecer la identidad nacional, como práctica hegemónica. Cuando no se identifica un lugar específico, salen a brillar los estereotipos de los espacios sociales: la iglesia, la hacienda, la aldea, el barrio, la campiña. En cuanto a los interiores, hay espacios consagrados por la familia tradicional que son portadores de significados para reforzar los papeles socialmente asignados a los personajes: el comedor, reino del patriarca; la cocina, para la figura femenina (la madre en primer lugar); la alcoba, para el amor y la pasión en sus diferentes expresiones, como en *Solo de noche vienes*; la sala, espacio intermedio entre el mundo exterior y el «hogar» , los que son evidentes en películas como *El Cristo Negro* o *Mi mesera*.

También hay espacios en los que metafóricamente se enfrentan el bien y el mal, como los cuadriláteros para la lucha libre, en donde se sintetiza la lucha de unos para conservar el orden social («los buenos») y de otros por obtenerlo («los malos»), pero eludiendo cualquier insinuación política de transformación social; se manifiesta una pretendida «inocencia política», cuando no una descarada despolitización del imaginario o de un velado discurso contrainsurgente. A diferencia de esta despolitización de la narrativa cinematográfica, lugar privilegiado de las películas de luchadores, dos películas de Manuel Zeceña Diéguez, se convierten en anomalías dignas de estudio; en *Derecho de asilo*, la presencia de guerrilleros es connotativa de una disidencia política, pero no se ignora el aparato represivo del Estado en la figura del comandante de la policía (aunque, es menester decirlo, el mensaje político es maquillado por el melodrama).

De la misma manera, *Paloma herida*, en la que existe una disputa por el territorio entre un grupo de bandoleros y los pobladores originarios de San Antonio Palopó, se aparta de la tendencia de ignorar el conflicto social. Por lo demás, el espacio cinematográfico sirve para ratificar los valores e imposiciones del orden social y del imaginario hegemónico.

En fin, este catálogo de los largometrajes guatemaltecos de ficción del siglo XX nos acerca a las representaciones sociales y a los imaginarios, y da pie para el volumen 2, en que ya no se hará una relación diacrónica de las películas sino una hermenéutica de los aspectos reiterativos, entre ellos:

1. Arquetipos y estereotipos.
2. Mitos como el del guatemalteco, la guatemalidad, la marimba, el progreso (modernidad versus tradición), etc.
3. Violencia (simbólica, física, psicológica).
4. La ley y el orden.
5. Pecado y perdón.
6. El sufrimiento y la redención.
7. La fiesta.
8. Lo rural como aspiración y evasión.
9. La veneración por los géneros cinematográficos.
10. La Asimilación de los códigos filmicos por el público.

Referencias³⁷

- Acuña García, Augusto. (1986). *Las calles y avenidas de mi capital y algunos callejones*. Editorial del Ejército.
- Agrasánchez, Rogelio, Jr. (s.f.). Cuarenta años atrás: El castillo de las momias de Guanajuato [Blog]. *Blog Del Archivo Fílmico Agrasánchez*. <https://filmotropo.wordpress.com/2013/03/25/cuarenta-anos-atras-el-castillo-de-las-momias-de-guanajuato/>
- Aguirre, Ramón. (1982). *Ramón Aguirre, Plantillas del Zapato* [comunicación personal].
- Alvarado, H. (1967). *Preocupaciones*. Ediciones Vanguardia; Personal E. B.
- Alzamora, E. Mayoa (Ed.). (1931). *Para pasar unas alegre vacaciones, venid a Guatemala...* Comité Nacional de Turismo.
- Andreu Corzo, Guillermo. (1974). *Currículum artístico*. Cinemateca Universitaria "Enrique Torres."
- Ansaldi, Waldo; Giordano, Verónica. (2016). *América Latina, la construcción del orden. De la colona a la disolución de la dominación oligárquica*. Ariel.
- Aragón, Magda. (1995). *El papel de los jefes políticos en la formación del mercado nacional*. Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Aragón, Rolando. (1998, julio). *Entrevista* [comunicación personal].
- Arévalo Bermejo, J. J. (1998). *Despacho presidencial*. Oscar de León Palacios.

- Arias, Arturo; Hurtado, Leonor; Campang, José. (1981). Guatemala. En *Les cinémas de l'Amérique latine*. Nouvelles Editions Pierre Lherminier.
- Asociación de Amigos del País y Fundación para la Cultura y el Desarrollo. (2004). *Diccionario histórico biográfico de Guatemala*.
- Avitia, Rafael. (2011). Muerte súbita: El arranque de un género en permanente estado de delirio. In *Quiero ver sangre: Historia ilustrada del cine de luchadores* (1era.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ayala R., Carlos; Chacón Véliz, Miguel; Olayo Ortiz Luis F. (1996). *La modernización de la Ciudad de Guatemala, la reconfiguración arquitectónica de su centralidad urbana (1918-1955)*. CIFA-DIGI.
- B, R. (1949, Mayo 28). México en Guatemala: Se filmó "Cuatro vidas" en 16mm y a colores. *Cinema Reporter*. Biblioteca Cineteca Nacional.
- Barillas, Edgar. (1985). *Documentos fílmicos de la historia contemporánea de Guatemala: Los nitratos de la CUET*. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Barillas, Edgar. (1995, agosto). Historias para el cine: El cine de doña Amelia. *Estudios, Revista de Antropología, Arqueología e Historia*, 2/95, 7-20.
- Barillas, Edgar. (1996). Historias para el cine: El cine en la pantalla. Aportaciones del cine a la construcción de la comunidad imaginaria en Guatemala. *Revista Estudios*, 3/96(30), 191-206.
- Barillas, Edgar. (1999, marzo). Quizás entre las astillas del recuerdo: Las películas guatemaltecas de ficción del cine mudo. *Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Año 1(3)*, 28-37.

- Barillas, Edgar. (2018). Las metáforas y el general. La retórica de Federico Hernández de León en sus "Viajes presidenciales" que ayudó a crear el mito de Jorge Ubico. *Anuario Estudios IHAA*, 63, 29–67.
- Barillas, Edgar; Aragón, Magda. (2014). Café, capitalismo dependiente y cine silente. In *Cine Latinoamericano 1896-1930* (pp. 156–165). Centro Nacional Autónomo de Cinematografía ; Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Barthes, Roland. (2010). *Mitologías* (2a.). Siglo XXI.
- Berumen, Miguel Ángel. (2009). *Introducción*. Fundación Televisa y Lunweg.
- Brennan, Juan Arturo. (2016, Mayo 14). Jiménez Mabarak, centenario. *La Jornada*.
<https://www.jornada.com.mx/2016/05/14/opinion/a04a1cul>
- Candelaria. (s.f). *Letterboxd*. <https://letterboxd.com/film/candelaria/>
- Cardoza y Aragón, L. (1976). *Guatemala: Las líneas de su mano* (Tercera). Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, Vitelio. (1990). *El Sombrero, 1950*. Cinemateca Universitaria "Enrique Torres."
- Castillo, Vitelio. (2022, Mayo 6). *Acerca del cine en Guatemala* [Cámara de video digital].
- Centeno, Carlos Enrique. (1976). La Universidad de San Carlos de Guatemala y la reconstrucción del país. *Alero, Publicación Bimestral de La Universidad de San Carlos de Guatemala*, 21.
- Cherchi Usai, Paolo. (2009). La muerte del cine. In *Momentos clave: 100 años de cine* (Primera edición española). Blume.

- Cien años de cine en Guatemala* (Vol. 9). (1997). Editorial Oscar de León Palacios.
- Ciuk, Perla. (2009a). *Diccionario de directores del cine mexicano. 657 biografías, testimonios y fotografías: Vol. I* (Segunda). Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Ciuk, Perla. (2009b). *Diccionario de directores del cine mexicano 2009. 657 biografías, testimonios y fotografías: Vol. Tomo II*. Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Ciuk, Perla, y otros. (s.f). *Diccionario de directores del cine mexicano*. Recuperado marzo 3, 2023, from <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/lanuza-martinez-rafael/>
- Colina, Enrique; Díaz Torres, Daniel. (s.f). Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano. *Cinelatinoamericano.Org*. <http://cinelatinoamericano.org/assets/docs/melodrama-colinaydaniel.pdf>.
- Comité Nacional de Unidad Sindical. (1977). *El Fascismo en Guatemala. Un vasto plan represivo antipopular y antisindical*. CNUS.
- Consejo de Planificación Económica y otros. (1976). Resultados del censo de hogares y condiciones de vivienda. *Revista Alero*, 21, 57–61.
- Contreras, Oscar. (2012). Los hombres de la máscara: El cine de lucha libre. *Ventana Indiscreta*, 8, 41–43.
- Cortés, M. L. (2005a). *La pantalla rota*. Santillana Ediciones Generales.
- Cortés, M. L. (2005b). *La pantalla rota: Cien años de cine en Centroamérica* (1. ed). Santillana Ed.

- Cortés y Larraz, Pedro. (1958). *Descripción geográfico- moral de la diócesis de Goathemala: Vol. II*. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.
- Criollo, Raúl; Návar, José Xavier; Aviña, Rafael. (2011). *Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores* (1era.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cuatro vidas. Película mexicana filmada en escenarios guatemaltecos. (1949, Mayo 7). *El Imparcial*. Hemeroteca Nacional.
- Dacre, Richard. (2021). *Carteles de cine. La historia del cine a través de los carteles*. Ediciones Librería Universitaria de Barcelona.
- Dary Fuentes, Claudia. (1993). Diversiones populares en la ciudad de Guatemala, circos y funambulistas. *Boletín La Tradición Popular*, 92.
- Davidson Cragoe, C. (2013). *Cómo leer edificios. Un curso rápido sobre los estilos arquitectónicos*. Ediciones Akal.
- De la Peña Martínez, Francisco. (2014). *Por un análisis antropológico del cine. Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad*. Ediciones Navarra.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. (2017). *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. (2021, febrero 7). El acervo y sus demonios: Un eslabón perdido en la obra de Gabriel Figueroa y Raúl Martínez Solares. [Bñog]. *Correcamara.Com.Mx*. http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=7914
- De las Casas, Bartolomé. (1992). *Vida de Cristóbal Colón*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

- De León Castillo, Oscar Humberto. (1990). *El Coatepeque que yo conocí. Remembranzas: Vol. Tomo I* (Primera). Oscar de León Palacios.
- Del Valle Matheu, Jorge. (1956). *Guía sociogeografica de Guatemala con referencia a las condiciones de vida, lugares de atractivo turístico y necesidades de los municipios de la republica*. Secretaría de Divulgación, Cultura y Turismo de la Presidencia de la República.
- Díaz Castillo, Roberto. (2007). *Las horas fugaces: A lomo de letra impresa*. F&G.
- Domínguez Chávez, Humberto. (2011, mayo). Cine mexicano entre 1940-1970. *Toda La UNAM En Línea*. <https://www.unamenlinea.unam.mx/recurso/83104-cine-mexicano-entre-1940-1970>
- Dunn, H. (1960). *Guatemala o las Provincias Unidas de Centro América de 1827 a 1828* (R. G. De León, Trans.). Tipografía Nacional.
- Eco, Umberto. (2013). *Construir al enemigo y otros escritos*. Editora Géminis Ltda.
- El actor guatemalteco Alberto Martínez al lado de Antonio Badú en una escena de la película Cuatro vidas. (1949, diciembre 27). *El Imparcial*.
- "El Cristo Negro" en la Guía Cinematográfica 1955 editada en Cuba en 1956. (1956). [Blog]. *Guije.Com*. <https://www.guije.com/cine/guia55/cristo/index.htm>
- Escenas de la película "EL SOMBRERÓN." (1951, junio 24). *La Hora Dominical*. Hemeroteca Nacional.
- Estatuto de la Asociación Nacional de Actores*. (2021). <https://laanda.org.mx/quienes-somos/>

- Estrada Castillo, Walter. (1998). *Mazatenango antañón*. Litografías Modernas.
- Fajardo Gil, Oscar. (2012, Mayo 31). Guillermo Andreu Corzo: Pionero de la radio. *Palabreando En Bicicleta*. <http://palabreandoenbicicleta.blogspot.com/2012/05/guillermo-andreu-corzo-pionero-de-la.html>
- Fernández, Álvaro A. (2011). Flores del mal en el cine mexicano. La devoradora criminal o el tipo clásico moderno. In *Aprendiendo al delincuente. Crimen y medios en América del Norte*. UNAM.
- Fernández Amil, Iván. (2022, febrero 20). Cesáreo González, el gallego que creó las "españoladas" y convirtió a Lola Flores en La Faraona [Blog]. *Elespañol. Com*. <https://www.elespanol.com/quincemil/articulos/cultura/cesareo-gonzalez-el-gallego-que-creo-las-espanoladas-y-convirtio-a-lola-flores-en-la-faraona>
- Fernández Xatruch, Ramiro; Phalipau, Armando. (1912). *Solicitud al Despacho de Fomento para establecer una "fabrica de vistas cinematográficas"* (Fondo del Ministerio de Fomento). Archivo General de Centro América.
- Fiesco, Roberto. (2021). *Elsa Aguirre: La mujer que yo amé*. Universidad de Guadalajara/Festival Internacional de Cine en Guadalajara.
- Figueroa Ibarra, Carlos. (2013). Genocidio y terrorismo de Estado en Guatemala (1954-1996): Una interpretación. In *Guatemala: Historia reciente (1954-1996): Vol. I*.
- Filmoteca UNAM. (s.f). Filmografía mexicana. *Filmografía Mexicana*. Recuperado Enero 20, 2022, from <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/index.html>

- Florescano, Enrique. (2002). *Historia de las historias de la nación mexicana*. Taurus.
- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio. (2012). *Recordación florida. Discurso historial y demostración natural, material, militar y política del Reyno de Guatemala: Vol. I*. Editorial Universitaria, USAC.
- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio. (2013). *Recordación Florida: Vol. II* (3rd ed.). Editorial Universitaria, USAC.
- Fumero, Patricia. (2010). *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica, 1850-1914*. Universidad de Costa Rica.
- Galich, M. (2015). *Por qué lucha Guatemala. Arévalo y Árbenz: Dos hombres contra el imperio* (Primera en Guatemala). Catafixia.
- Gall, Francis. (1968). Documental del 15 de septiembre de 1921. *Anales de La Academia de Geografía e Historia de Guatemala, LIV*.
- García Riera, E. (1999). *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897 - 1997*. Ediciones Mapa [u.a.].
- García Riera, Emilio. (1969). *Historia documental del cine mexicano* (Primera, 1–17). Ediciones Era.
- García Riera, Emilio. (1993). *Historia documental del cine mexicano* (Segunda, 1–18). Universidad de Guadalajara.
- Gitanos en Guatemala. (2018, junio 17). *Elperiódico*. https://www.facebook.com/elperiodico/posts/a-principios-del-siglo-xx-la-presencia-de-grupos-de-gitanos-era-eventual-en-algu/10155853661062832/?locale=es_LA

- Gleijeses, Piero. (2004). *La esperanza destrozada. La revolución guatemalteca y los Estados Unidos, 1944-1954*. Editorial de Ciencias Sociales.
- González, Obed. (2020). Eduardo de la Vega Alfaro (2017), Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano. *Foto Cinema, II(21)*, 482–487.
- Grijelmo, Á. (2000). *La seducción de las palabras*. Santillana.
- Guatemalteco fabrica aparato para filmar películas sonoras. (1928, febrero 17). *El Imparcial*.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Editorial Anagrama.
- Gubern, Román. (2006). *Máscaras de la ficción*.
- Haefkens, J. (1991). *Viaje a Guatemala y Centroamérica*. Editorial Universitaria, USAC.
- Hernández de León, Federico. (1957). *A lo largo del camino*. Editorial Landívar.
- Ibars Fernández, Ricardo & López Soriano, Idoya. (2006). La historia y el cine. *Clío*, 1–22.
- IMDB. (2022). José Giaccardi. <https://www.imdb.com/name/nm0315966/#writer>
- Internet Movie Data Base. (s.f). Armando Calvo. *Armando Calvo*. https://www.imdb.com/name/nm0130922/?ref_=nmbio_ql
- Jones, B., Editor. (1932). *Guatemala, la Suiza tropical*. Pan American Publicity Corporation.
- Jones, B., Editor, Soto Hall, M., revisor, & Scoullar, W. T., editor asociado. (1915a). *El libro azul de Guatemala*. Searcy & PFAFF.
- Jones, B., Editor, Soto Hall, M., revisor, & Scoullar, W. T., editor asociado. (1915b). *El libro azul de Guatemala*. Searcy & PFAFF.

- Juan Rulfo y su relación con el cine. (2017, Mayo 16). [Blog]. *Enfilme. Cine Todo El Tiempo*. <https://enfilme.com/notas-del-dia/juan-rulfo-y-su-relacion-con-el-cine>
- Juntos en Solo de noche vienes Elsa Aguirre-Julio Alemán. (1967, Mayo 22). *La Nación*, 36.
- Kleé, Mario. (2014, septiembre 17). Homenaje: Eduardo Fleischmann—La historia de un gran fotógrafo. *El Revistero de Mario Kleé*. <https://elrevisteriodemarioklee.wordpress.com/2014/09/17/homanaje-eduardo-fleischmann-la-historia-de-un-gran-fotografo/>
- Kull, Edward (Director). (1935). *Las nuevas aventuras de Tarzán* [Acción, aventuras]. Burroughs-Tarzan Enterprises Inc.
- Landívar, Rafael. (2021). *Rusticatio mexicana*. Ministerio de Cultura y Deportes.
- Lanuzza, Luigi. (s.f). Acerca de la película Leyendas macabras de la Colonia. [Blog]. *Cinematográfica Tikal*. <https://www.youtube.com/watch?v=HLq5GPJXp7Q>
- Lara, Jafet Israel. (2016). Santo, el enmascarado de plata, contra los monstruos. El esperpento de las figuras clásicas del monstruo en el cine de lucha libre mexicano. In *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*. (pp. 335–352). Aluvión Editorial.
- Larreinaga, José. (1914). *Solicitud de José Larreinaga al Ministro de Fomento para exhibir películas y anuncios cinematográficos en plazas y otros lugares públicos*. Archivo General de Centro América.

- Lay Areliano, Israel Tonatiuh. (2015, noviembre 18). *La industria cinematográfica en México*. La industria cinematográfica en México, Museo Regional Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, México.
- Lénárt, András. (2011). Independencia (s) de América Latina en el cine. *Colindancias: revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 2, 149'158.
- López Mena, Sergio. (2004). El rincón de las vírgenes: Una adaptación cinematográfica de los cuentos de Juan Rulfo. In *Las dos orillas: Actas del XV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas: Vol. III*. Centro Cultural Cervantes. <https://docplayer.es/10119247-El-rincon-de-las-virgenes-una-adaptacion-cinematografica-de-los-cuentos-de-juan-rulfo.html>
- Luigi Lanuza. (2019). *Cinematografía del guatemalteco Rafael Lanuza* [Interview]. <https://www.youtube.com/watch?v=6kx4pF3zPow>
- Maciel, David R. (Ed.). (2017). *Carlos Monsivais: Reflexiones acerca del cine mexicano*. Cineteca Nacional.
- Mackenney, Alfredo. (1998, julio). *Entrevista* [comunicación personal].
- María y Campos, Armando, de. (s.f). Crítica teatral de Armando de María y Campos. *Reseña Histórica Del Teatro En México 2.0 2.1*. https://criticateatral2021.org/transcripciones/1469_590209.php
- María y Campos, Armando, de. (1959). Crítica teatral de Armando de María y. *Sistema de Información de La Crítica Teatral*. http://criticateatral2021.org/transcripciones/1550_600116.php
- Martha Bolaños de Prado. (2022, Enero 22). [Blog]. *EcuRed*. https://www.ecured.cu/Martha_Bola%C3%B1os_de_Prado

- Martínez Nolasco, Gustavo. (1951a, julio 8). Cine primario y de las fábulas nativas y coloniales. La Llorona y su extraño complejo. El Sombrerón en la literatura y en el sonoro. Cómo nacen los mitos. Una leyenda guatemalteca en plena época atómica. Barnoya Gálvez y Pérez Valenzuela. *La Hora Dominical*. Hemeroteca Nacional.
- Martínez Nolasco, Gustavo. (1951b, noviembre 4). Ciclos de zapadores en la radio y el naciente cine. *La Hora Dominical*. Hemeroteca Nacional.
- Martínez Nolasco, Gustavo. (1954, julio 11). La primera película filmada en Guatemala. *La Hora Dominical*.
- Martínez Peláez, Severo. (2001). *La patria del criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca* (3a.). Fondo de Cultura Económica.
- McKee, Robert. (2011). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de escritura de guiones*. ((Spanish Edition)). Alba Editorial. Edición de Kindle.
- Medalla Filmoteca a Carlos Savage Juárez. (1984, agosto 4). *Cultura Unam*. <https://www.filmoteca.unam.mx/medalla/medalla-fimoteca-a-carlos-savage-suarez/>
- Mejía, José Víctor. (1927). *Geografía de la República de Guatemala*. Tipografía Nacional.
- Memoria de los trabajos llevados a cabo en la Tipografía Nacional durante el año de 1929* (Biblioteca). (1930). [Memoria de labores]. Tipografía Nacional; Archivo General de Centro América.
- Mencos, Mario Alberto. (1995). *La Guatemala de ayer, cartas a un amigo*. Librerías Artemis-Edinter.

- Méndez, J. (1895). *Guía del inmigrante en la República de Guatemala*. Tipografía y Encuadernación Nacional.
- Mendoza, Manuel. (2022, diciembre 12). *Anécdotas del cine filmado en La Antigua Guatemala* [Teléfono].
- Molina, Diego. (1989). *Cuando hablan las campanas. Álbum fotográfico del ayer*. Exploración Cultural de Guatemala/Everest Guatemala.
- Monsivais, Carlos. (1999). *Rostros del cine mexicano* (Tercera). Américo Arte Editores.
- Morales, Miguel Ángel. (2010, Enero 18). César Garizurieta. *Bitácora*. <http://miguelangelmoralex-bitacora.blogspot.com/2010/01/cesar-garizurieta.html>
- Muñoz Kirste, Gerardo Herminio. (2003). *Vida, obra y milagros del Hermano Pedro de San José de Betancourt*.
- Muñoz Robledo, Herminio. (1986). *Datos históricos sobre el cine cien por ciento guatemalteco*.
- Muñoz Robledo, Herminio. (1990). *Datos históricos sobre el cine cien por ciento guatemalteco*.
- Návar, José Xavier. (2011). Presente post mortem del cine de luchadores. In *Quiero ver sangre: Historia ilustrada del cine de luchadores* (1era.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Navarrete Cáceres, Carlos Alberto. (1998, julio 13). *Entrevista* [comunicación personal].
- Navarrete Cáceres, Carlos Alberto (Ed.). (2013). *En la diáspora de una devoción. Acercamientos al estudio del Cristo Negro de Esquipulas*.

- Nuevo Diario. (1980, Febrero 26). Otros 2 cadáveres en San Cdristóbal. *Nuevo Diario*. CIRMA, colección Inforpress. <https://ladi-prod.lib.utexas.edu/es/CIRMA/50870573-e7f2-4083-a4bf-85b69a48ff9b>
- Ogden, D. Peter. (2005). The search for Opar. In *Edgar Rice Burroughs an the silver screen. Vol. IV The locations.: Vol. IV*. ERBville Press.
- ONU, Medio Ambiente. (2017). *Convenio de Minamata sobre el mercurio. Texto y anexos*. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente.
- Oroz, Silvia. (1995a). El discurso de la transgresión femenina en el cine latinoamericano de los años treinta y cuarenta. *Objeto Visual, Cuadernos de Investigación de La Cinemateca Nacional*.
- Oroz, Silvia. (1995b). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. UNAM.
- Palmieri, Jorge. (2015, septiembre 30). Elsa Aguirre cumplió 84 años. [Blog]. *Jorge Palmieri.Com*. <https://www.jorgepalmieri.com/2015/09/30/elsa-aguirre-cumplio-84-anos-de-edad/>
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (1. ed). Fondo de Cultura Económica de España.
- Pinyol Vidal, Joseph. (2016). Imágenes y estereotipos iconográficos de América en las ilustraciones de la prensa peninsular de finales del siglo XIX. *Amerika. Laboratorio Interdisciplinario de Investigaciones Sobre Las Américas*, 14.
- Quezada, M. A. (2005). *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000* (1. ed). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quiñónez, J. A. (1929). *Directorio General de la República de Guatemala*. Tipografía Nacional.

- Radetich, Laura. (2008). Cío se deja ver y oír. El cine como fuente y como recurso de la historia. *Acta Académica*. V Jornadas de Sociología de la UNLP, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6349/ev.6349.pdf
- Recordando el pasado. (1931, agosto 1). *Diario de Centro América*, 7.
- Rivas, Luisa Fernanda. (2022, septiembre 15). *Luz Angélica Macías Alfaro* [comunicación personal].
- Robles, Xavier. (2010). *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Roca, Lourdes; Morales Leal, Felipe; Hernández Marines, Carlos; Green, Andrew. (2014). *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, Instituto Mora.
- Rojas-Mix, Miguel. (s.f). *América se pobló de monstruos mucho antes de ser explorada* [Interview]. <https://www.fundacionlafuente.cl/entrevistas/miguel-rojas-mix-america-se-poblo-de-monstruos-mucho-antes-de-ser-explorada/>
- Rosa. (s.f). Teatro-Cine: Orquestina Guatemala, notable conjunto. *Ignorada*. Album fotográfico de Luisa Fernanda Rivas.
- Rosas Mantecón, Ana. (1996, diciembre). La ciudad de los migrantes. El cine y la construcción de los imaginarios urbanos. *Perfiles Latinoamericanos*, 9, 117–131.
- Rosenstone, Robert. (1988). La historia en imágenes/ la historia en palabras: Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Forum, The American Historical Review*, 93(5), 1173–1185.

- Sadoul, Georges. (2015). *Historia del cine mundial desde los orígenes* (Vigésimo primera reimpresión). Siglo XXI editores.
- Sáenz de Tejada, Ricardo. (2015). Modernización y conflictos, 1944-2000. In *Los caminos de nuestra historia: Estructuras, procesos y actores: Vol. II*. Caraprens.
- Salvador, Jaime (Director). (1952). *El ruiseñor del barrio* [Drama]. Internacional Cinematográfica. https://www.imdb.com/title/tt0265670/?ref_=rvi_tt
- Salvin, Caroline. (2000). *Un paraíso (A pocket Eden), diarios guatemaltecos, 1873-1874*. Plumsock Mesoamerican Studies.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine: Teorías, estéticas, géneros* (tercera edición, revisada y ampliada). Alianza Editorial.
- Se exhibirán Películas Gratuitas Durante las noches de las Fiestas. (1936, septiembre 2). *Ideas y Noticias, Bisemanario de Cultura, Información y Artes*, 3.
- Serracanta i Giravent, Francesc. (s.f). Carlos Jiménez Mabarak. *Historia De La Sinfonía. Un Viaje Por La Historia a Través De La Música*. Recuperado septiembre 22, 2022, from <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/jimenez-mabarak/>
- Silva Escobar, Juan Pablo. (2011, junio). La época de oro del cine mexicano: La colonización de un imaginario social. *Culturales*, VII(13), 7–30.
- Sintética descripción de los talleres de la imprenta del gobierno. (1934, Enero 6). *Diario de Centro América*, 17–26.
- Soler, R. (1975). *Clase y nación en Hispanoamérica Siglo XIX*. Ediciones de la Revista Tareas.

- Somos: Lorena Velázquez, reina del cine fantástico. Tere Velázquez, ingenua, bella y sensual. (2002, noviembre). *Somos*, 13(225).
- Taracena, Luis Pedro. (2013). Los rasgos políticos del conflicto interno en Guatemala 1954-1996. In *Guatemala, historia reciente (1954-1996): Vol. I* (pp. 199–265). FLACSO Guatemala.
- Tarzán en Guatemala. (1938, Mayo 11). *El Liberal Progresista*.
- Terremoto en Guatemala. Al final de la esperanza. (s.f). [Sitio de organización]. *Internet Movie Data Base*. https://www.imdb.com/title/tt0311903/reviews/?ref_=tt_ov_rt
- Thomas Ince y el gran plano general. (s.f). [Blog]. *Cines de Arte y de Autores*. <https://www.youtube.com/shorts/OI-i8TI-L1w>
- Tuñón, Julia. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Tuñón, Julia. (1999). La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro. *Archivos de La Filmoteca*, 31.
- UNA ELOGIOSA ACTITUD DEL CABALLERO JUAN CIANI. “La noche del 13 de junio” a beneficio del hospicio. (1933, diciembre 20). *Ideas y Noticias, Bisemanario de Cultura, Información y Artes*, 1 y 8.
- Una película de cine de La Tipografía Nacional. Los festejos del treinta. (1931, julio 20). *Diario de Centro América*.
- Valdés Pedroni, S. (2019). *La crítica de las almas* (Primera edición). Catafixia Editorial.
- Valores nacionales: Luz Macías. (s.f). *Ignorada*. Álbum fotográfico de Luisa Fernanda Rivas.

- Velásquez Rodríguez, Carlos Augusto. (2016). *Comunicación, semiología del mensaje oculto* (Décima). Eco ediciones.
- Véliz Catalán, Nestor. (2019). La generación de 1927: La segunda gran oleada de migración palestina a Guatemala. *HIMSA, Journal of Judaic and Islamic Studies*, 5. <https://doi.org/10.4000/hamsa.405>
- Vidal Bonifaz, R. (2010). *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado de México (1895-1940)* (1. ed). M.Á. Porrúa.
- Villarreal, Jaime. (2016, noviembre). Melodrama, cine y política. *Folios., Cine y política: la militancia de la ficción.*, 78–85.
- Villoro, Juan. (2011). Haz bien sin mirar a la rubia. In *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores* (1era.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Viñas, Moisés. (1990, Enero 27). La leyenda popular de “El Sombrerón”. Cinta guatemalteca rescatada por la filmoteca de la UNAM. *El Universal*. Departamento de Documentación e Investigación, Cineteca Nacional de México.
- Witney, William (Director). (1970). *Tarzan’s Jungle Rebellion* [Aventuras; 35 mm]. National General.
- Zeceña Diéguez, Manuel (Director). (2002). *Mi mesera* [Drama; DVD].
- Zetina Castellanos, Waldemar. (s. f.). *Mecanuscrito* [Mecanuscrito]. Cinemateca Universitaria “Enrique Torres.”
- Zúñiga Barba, Félix. (1999). Emilio Fernández contra sus biógrafos. *Somos Uno, Edición USA, Año 4*(No. 8), 6–19.



La manera en que Edgar Barillas indaga, analiza y construye nuevo conocimiento sobre el cine, haciendo visibles sus implicaciones culturales, lo sitúan como mediador e intérprete en su doble condición de académico experimentado y de mirada sencilla, vinculada a lo popular de los públicos.

Edgar Barillas delega en el lector la potestad de un discurso propio y una lectura orgánica a su propia condición.

Su labor histórica, historiográfica e interpretativa sobre el cine de (y en) Guatemala, apunta a poner de manifiesto los imaginarios de los espectadores, no a imponerles un sentido único sobre el papel de la “imagen-movil-sonora” en la identidad y la vida de los individuos y los pueblo.

Un libro que nutre la memoria histórica, el quehacer cinematográfico y la búsqueda de una Guatemala democrática.

Sergio Valdés Pedroni.

