



Silvia Trujillo Cordobes / Cristina Chavarría Flores

IMPACTO SOCIOCULTURAL DEL CINE GUATEMALTECO (2015–2025)



Ministerio de
Cultura y Deportes

Academia Guatemalteca de Artes y Ciencias Cinematográficas

Correo electrónico: contacto@academiadecinegt.org

Sitio web: <https://www.academiadecinegt.org/>

Redes sociales: @academiaguatemaltecadecine

Este estudio se publica gracias a la Academia Guatemalteca de Artes y Ciencias Cinematográficas, con el apoyo del Ministerio de Cultura y Deportes, en el marco del Proyecto Fortalecimiento del Sector Cinematográfico de Guatemala a través de la Formación, Promoción, Preservación e Investigación del Cine Nacional PROCINE, según Acuerdo Ministerial No. 797-2025.

Primera edición: Diciembre 2025

Junta Directiva 2024-2026, Academia Guatemalteca de Artes y Ciencias Cinematográficas

Dirección Ejecutiva PROCINE: Kathya Archila

Coordinación Eje de Preservación e Investigación: Isabel Messina

Editorial: Edisur

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material únicamente para fines educativos, culturales o de investigación, siempre que se cite de forma explícita y completa la fuente institucional: Academia Guatemalteca de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Queda prohibida su reproducción con fines comerciales o cualquier modificación del contenido.

Las opiniones expresadas en estos textos son responsabilidad exclusiva de sus autores y no representan necesariamente la posición, visión ni criterios de la Academia Guatemalteca de Artes y Ciencias Cinematográficas.

ESTUDIO SOBRE EL IMPACTO SOCIOCULTURAL DEL CINE GUATEMALTECO (2015–2025)

**SILVIA TRUJILLO CORDOBES/
CRISTINA CHAVARRÍA FLORES**



CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
1. ESTADO DEL ARTE	11
1.1 Cine centroamericano contemporáneo: resurgimiento y auge	12
1.2 Ixcanul y las películas que rompieron cercos	15
1.3 Historia, archivo y memoria del cine en Guatemala	19
1.4 Industria, institucionalidad y política pública: hacia una Ley de cine.....	20
1.5 Usos sociales del cine: recepción, diplomacia cultural y educación.....	22
2. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL	26
3. MARCO CONCEPTUAL: EL CINE COMO DISPOSITIVO SOCIAL	31
3.1 El cine como práctica social	32
3.1.1 Los significados y las representaciones del cine guatemalteco.....	33
3.2 El cine como constructor de identidad y como campo de disputa simbólica.....	34
3.3 El cine guatemalteco como archivo emocional e histórico	35
4. METODOLOGÍA	37
4.1 Técnicas utilizadas.....	37
4.1.1 Revisión documental.....	37
4.1.2 Entrevistas semiestructuradas.....	38
4.1.3 Tipo de muestra	38
4.1.4 Limitaciones del estudio.....	39
4.1.5 Consideraciones éticas	39
5. RESULTADOS ENCONTRADOS	41
5.1 Análisis documental.....	41
5.2 Resultados de las entrevistas.....	43
5.2.1 Las voces entrevistadas y sus ejes temáticos	43
5.2.2 El campo cinematográfico guatemalteco y sus hitos (2015–2025).....	44
5.2.3 Narrativas, temas y estéticas.....	48
5.2.4 Públicos, recepción y circulación	50
5.2.5 Políticas e institucionalidad: análisis comparativo	51
5.2.6 Futuro del cine guatemalteco: cómo lo imaginan y qué recomiendan	54
6. LO QUE REVELAN LAS IMÁGENES: UNA LECTURA INTERPRETATIVA DEL CINE GUATEMALTECO .	57
CONCLUSIONES.....	60
RECOMENDACIONES	62
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65



INTRODUCCIÓN

El cine guatemalteco ha experimentado, en la última década, una transformación profunda que trasciende lo meramente artístico y se inscribe en un marco más amplio de disputas simbólicas, memorias en tensión y configuraciones identitarias en movimiento. Entre 2015 y 2025, diversas producciones lograron instalarse en circuitos internacionales, abrir debates públicos sobre racismo estructural, despojo territorial, violencias históricas y desigualdad, así como consolidar narrativas que hasta hace poco permanecían marginadas de la esfera cultural dominante. Esta expansión no debe interpretarse como un proceso lineal o espontáneo; más bien, responde a la confluencia de trayectorias individuales, consolidación de organizaciones gremiales, surgimiento de espacios de formación y un público cada vez más dispuesto a confrontarse con historias que interpelan la vida social del país.

Este crecimiento convive con la persistente fragilidad institucional que caracteriza al sector cultural guatemalteco, lo que genera una paradoja: mientras las películas se vuelven más potentes y visibles, las condiciones materiales para su producción siguen siendo precarias.

En este contexto, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Guatemala decidió impulsar esta investigación con el propósito de comprender de manera rigurosa el impacto sociocultural del cine guatemalteco en los últimos diez años. La iniciativa surge por una doble necesidad: por un lado, disponer de un diagnóstico sistemático que permita orientar políticas públicas, acciones gremiales y estrategias de formación; por otro, generar conocimiento que reconozca el cine como un espacio de reflexión colectiva y una herramienta para imaginar el país desde perspectivas diversas. La Academia plantea que, para fortalecer el ecosistema cinematográfico nacional, no basta con consolidar estructuras internas o

promover la participación en circuitos internacionales. Es necesario situar el cine dentro de los procesos sociales, políticos y culturales que configuran la experiencia guatemalteca contemporánea. Esta investigación, por lo tanto, responde a un llamado a pensar el cine no solo como industria cultural, sino como un campo donde se elaboran sensibilidades, memorias y formas de pertenencia.

La metodología adoptada combina tres aproximaciones complementarias. En primer lugar, se realizó una revisión documental exhaustiva, que identificó 37 antecedentes relevantes, entre estudios académicos, tesis, reseñas críticas y entrevistas periodísticas, que abordan distintos aspectos del cine guatemalteco y centroamericano. Este estado del arte permitió reconocer tendencias temáticas, enfoques analíticos recurrentes y vacíos persistentes en la producción de conocimiento. En segundo lugar, se desarrolló un marco conceptual sustentado en teorías sobre imaginarios sociales, semiótica cinematográfica, representaciones latinoamericanas y diplomacia cultural (Barillas, 2024; Hernández Chávez, 2005; García Diego, 2022; Barrios Murales, 2017), con el fin de situar el cine como práctica cultural, política y simbólica. Finalmente, se llevaron a cabo entrevistas cualitativas con cinco figuras clave del cine guatemalteco: Mónica Walter, Pamela Guinea, Carla Molina, César Díaz y Enrique Salanic, una selección que se fundamenta en su experiencia, trayectoria y capacidad de ofrecer perspectivas diversas sobre la producción cinematográfica reciente. El uso de una muestra por conveniencia (Hernández Sampieri et al., 2010) permitió profundizar en las percepciones de actores estratégicos dentro del campo. La triangulación entre estas tres fuentes posibilitó una lectura integral de los procesos socioculturales asociados al cine contemporáneo.

El objetivo general del estudio fue analizar el impacto sociocultural del cine guatemalteco entre 2015 y 2025. Este impacto debe entenderse como la capacidad del cine para activar memorias, configurar imaginarios, abrir debates públicos y contribuir a la construcción de sentidos colectivos. Entre los objetivos específicos estaba identificar los hitos que marcaron el desarrollo del cine en la década, analizar las temáticas y estéticas predominantes, examinar las transformaciones en los públicos y la circulación de las películas, y evaluar las condiciones institucionales que influyen en la sostenibilidad del sector.

Los hallazgos del estudio revelan un campo cinematográfico dinámico, creativo y profundamente articulado con las problemáticas sociales del país. En términos socioculturales, el cine reciente ha contribuido a reactivar la memoria del conflicto armado, a visibilizar experiencias de pueblos indígenas y territoriales históricamente excluidas, y a proponer nuevas formas de narrar desigualdades y afectos contemporáneos. Las películas de la década han funcionado como catalizadores de conversaciones públicas sobre justicia, racismo, identidad y territorio, desplazando imaginarios heredados y abriendo espacios para la pluralidad narrativa.

Asimismo, se identificó una diversificación estética significativa, acompañada por una mayor profesionalización técnica y una ampliación del repertorio temático. En el plano institucional, los hallazgos muestran una contradicción persistente: mientras la creatividad y el reconocimiento internacional aumentan, la estructura estatal permanece fragmentada y débil, lo cual limita la posibilidad de consolidar una industria sostenible. No obstante, la organización gremial, particularmente a través de AGACINE y la Academia, aparece como uno de los ambientes más fértiles del desarrollo reciente, articulando esfuerzos colectivos que han permitido sostener el crecimiento del sector.

En síntesis, esta investigación ofrece una lectura amplia del cine guatemalteco como un espacio donde se elaboran tensiones históricas, se despliegan identidades diversas y se disputan sentidos sobre el país. El estudio no solo muestra el peso sociocultural del cine, sino que evidencia su potencial para influir en cómo Guatemala se mira, se recuerda y se imagina. Con ello, se espera aportar insumos para la formulación de políticas públicas, fortalecer la acción gremial y abrir nuevos caminos para la investigación en torno al cine y la cultura en el país.



ESTADO DEL ARTE

1. ESTADO DEL ARTE

El conjunto de textos revisados muestra que el cine guatemalteco se ha convertido, en las últimas décadas, en un espacio privilegiado para pensar la memoria, la violencia, la identidad y las formas contemporáneas de desigualdad. La matriz de antecedentes reúne artículos académicos, tesis, libros, reseñas críticas, entrevistas y materiales periodísticos que dialogan entre sí y permiten trazar un mapa relativamente denso del campo.

Es válido aclarar que, aunque este análisis de antecedentes se apoya principalmente en artículos académicos, tesis y trabajos de investigación, fue necesario incorporar notas periodísticas, entrevistas a cineastas y críticas publicadas en medios especializados. Esta decisión responde a las características propias del campo cinematográfico guatemalteco, donde la producción académica formal sigue siendo limitada. En efecto, buena parte de la reflexión sobre el cine, así como sus procesos creativos, tensiones internas, disputas simbólicas y trayectorias industriales, circula en espacios periodísticos o de difusión cultural.

En Guatemala, muchos debates clave sobre el cine se han desarrollado fuera de las revistas indexadas o de los libros especializados y, más bien, se expresan en entrevistas, reseñas, conversaciones con realizadores y textos publicados en medios digitales. Por ello, y para evitar

una lectura incompleta del panorama, se optó por incluir este tipo de materiales como fuentes complementarias, siempre distinguiendo su naturaleza y cuidando su integración en el análisis general.

Desde ya se aclara que este análisis no incorpora el análisis de todos los antecedentes de investigación, así como contenidos periodísticos elaborados en los diez años que abarca el estudio, sin embargo, la selección permite definir ciertas tendencias. En total se encontraron 37 antecedentes del período analizado (2015 – 2025), la selección permite ofrecer una mirada al estado actual del campo, respetando la manera en que el conocimiento sobre el cine se produce, se comparte y circula hoy en Guatemala.

Aunque las obras surgen con contextos y problemas variados, pueden ordenarse en ejes temáticos recurrentes. Por un lado, las investigaciones que describen y analizan el crecimiento en términos cuantitativos y de temas abordados del cine en Centroamérica, y que lo abordan como espacio de memoria, denuncia y reflexión sociopolítica; un segundo conglomerado que se concentra en investigaciones enfocadas en Ixcánul y en la manera en que esta película condensa debates sobre género, etnicidad, colonialidad y mercado; un tercer eje aborda trabajos históricos y de archivo que reconstruyen trayectorias del cine en Guatemala y su papel en la imaginación de la nación, así como el análisis sobre industria, institucionalidad y políticas públicas (incluyendo la discusión de la Ley de Cine). Por último, existe un eje que abarca los aportes sobre usos sociales del cine, la diplomacia cultural y el cine como herramienta pedagógica.

1.1 CINE CENTROAMERICANO CONTEMPORÁNEO: RESURGIMIENTO Y AUGE

Una parte importante de los estudios revisados se sitúa en el plano regional y analiza el cine centroamericano del siglo XXI como un territorio donde se procesan las experiencias de guerra, posguerra, violencia y migración. Este eje se incorpora a este estado del arte porque sitúa el cine guatemalteco dentro de una dinámica regional más amplia, y muestra que los cambios de los últimos años no son fortuitos ni locales, sino parte de un fenómeno centroamericano, además, porque permiten identificar similitudes, como por ejemplo temáticas recurrentes, estructuras de producción similares, rutas de circulación, así como diferencias, tales como idiomas, audiencias e institucionalidad. Todo lo anterior permite reconocer que las transformaciones del cine en los últimos años en el país están relacionadas, entre otras cuestiones, con factores estructurales regionales tales como formación, redes, fondos, festivales, coproducción, circulación.

En este eje se ubican, entre otros, los trabajos de Andrea Cabezas Vargas sobre cine centroamericano contemporáneo y memoria histórica (Cabezas Vargas, 2018). Su aporte más importante es la forma como demuestra que, en Centroamérica, el crecimiento del cine está íntimamente ligado a la historia: primero como urgencia política, luego como búsqueda de identidad y, más recientemente, como herramienta de memoria, crítica social y exploración estética. De acuerdo con su planteamiento el cine no solo refleja la región, sino que participa activamente en la manera en que se la narra y se la entiende.

Su estudio brinda una mirada panorámica del desarrollo del cine centroamericano desde los años setenta hasta el 2017, permitiendo comprender que el crecimiento del cine en la región no fue lineal ni espontáneo, sino más bien el resultado de tres grandes momentos históricos que empujaron transformaciones: las guerras y movimientos revolucionarios (1970–1990), la relativa desmemoria y reacomodo político de los años noventa, y el resurgir del siglo XXI marcado por nuevas escuelas, fondos regionales y una renovada conciencia histórica. La autora demuestra que el cine centroamericano pasó de ser una práctica casi inexistente, limitada a esfuerzos aislados y con una infraestructura mínima hasta a consolidarse como una producción regional con continuidad, nuevos lenguajes y una generación de cineastas con formación profesional.

Este crecimiento se debió, según Cabezas, a la emergencia del cine vinculado con los conflictos armados y la violencia estatal de los años 1970 y 1980, así como a la finalización de tales períodos y la transición hacia nuevas temáticas y preocupaciones escénicas y, lo cual condujo al crecimiento exponencial a partir del año 2000.

Durante las décadas de violencia estatal y conflictos armados internos el cine en la región fue el dispositivo político y la herramienta para crear contra narrativas sobre la historia presente. A partir del apoyo de la solidaridad internacional y regional se pudieron crear escuelas, productoras y colectivos que mostraban al pueblo, guerrilla y los procesos revolucionarios en las pantallas. La autora lo expresa así:

“Las películas filmadas durante los años 70 y 80 son testigo, por un lado, de la función del cine durante la guerra, es decir, ser un arma, un medio de contrainformación; mientras que, por otro lado, dan cuenta de un rol político-social de mediación entre el pueblo y los movimientos revolucionarios. Eso último con el objetivo de transformar las mentalidades del pueblo hacia un proceso de cambio y, a su vez, fidelizar partidarios a la causa revolucionaria dentro y fuera de sus fronteras. De este modo, las películas centroamericanas de esta época tenían por objetivo no solamente informar, sino también exhortar a la movilización popular de masas contra el enemigo común, ya fuese los Estados Unidos, los regímenes totalitarios o la contra oposición”.

(Cabezas Vargas, 2018, p.14)

Con el paulatino fin de las guerras y la posterior reducción drástica de ayudas estatales o internacionales, la producción se redujo: cayó de 21 largometrajes en la década de los 80 a solo 9 en los 90. Sin embargo, esa época marcó el tránsito hacia nuevas inquietudes estéticas, mayor énfasis en las identidades étnicas y un alejamiento momentáneo del tema bélico. Para la autora constituye una etapa de “*silencio*” o suspensión de la memoria en el cine. Sin embargo, a partir del 2000, el panorama cambia de forma notable debido a la llegada de escuelas de cine regionales —como Casa Comal en Guatemala y Veritas en Costa Rica—, la formación de cineastas centroamericanos en instituciones internacionales, fondos regionales como CINERGIA, la creación y fortalecimiento de festivales como Ícaro, Costa Rica FIC o IFF Panamá, así como la proliferación de nuevas productoras independientes.

Este conjunto de factores desemboca en un incremento cuantitativo y cualitativo sin precedentes. Cabezas Vargas lo sintetiza explicando que el cine en Centro América dejó de ser una excepción y se convirtió en una vía de exploración artística, histórica y social.

Otro aporte importante de Cabezas Vargas (2018) es la identificación de una serie de temas recurrentes que constituyen ejes transversales de la cinematografía regional. La memoria histórica fue el tema dominante durante muchos años en la región. Según la autora, después del “*silencio*2 de los años 90, la primera década del

siglo XXI estuvo marcada por un retorno a la temática de conflictos armados, dictaduras, masacres, desapariciones, intervenciones militares y responsabilidades estatales. Esta ola de películas forma parte de lo que ella denomina “*batalla contra la desmemoria*” (p.12), donde el cine actúa como un archivo sensible que visibiliza personas y realidades que los relatos oficiales trataron de silenciar.

La autora identifica, además, otros cuatro temas recurrentes: violencia contemporánea e inseguridad —registro de violencias urbanas, criminalidad, pandillas, represión actual, y las continuidades estructurales de desigualdad—; desigualdades étnicas y raciales, sobre todo desde la experiencia indígena y afrodescendiente; enfatiza, además que en Guatemala este tema ha adquirido un peso particular debido a la centralidad del racismo estructural y su relación con la memoria del conflicto armado. Un tercer tema es la migración, no solo de los desplazamientos geográficos sino también los procesos afectivos, familiares, comunitarios y políticos asociados a la movilidad forzada; finalmente los problemas que afectan la representación social de las mujeres —la violencia machista, la desigualdad de género y los roles tradicionales—.

Charo García Diego (2022) coincide con temas identificados por Cabezas Vargas (2018) y describe cómo las cinematografías recientes de la región desarrollan una mirada crítica hacia las violencias estructurales, la

desigualdad y la persistencia de un orden neoliberal profundamente excluyente. Desde su perspectiva, las películas centroamericanas recientes abordan con frecuencia el desplazamiento forzado, la represión estatal, la violencia de género y la migración, con estéticas que combinan realismo, recursos del documental y estrategias autorales más íntimas (García Diego, 2022).

También destacan los estudios de María Lourdes Cortés, historiadora del cine de Costa Rica y el Istmo, e investigadora de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, quien en sus estudios ha reconstruido el surgimiento de lo que llama El Nuevo Cine Centroamericano. Coincide con Cabezas Vargas (2018), al destacar cómo la región pasó de una presencia casi anecdótica en la escena internacional a ocupar espacios de mayor visibilidad en festivales y circuitos especializados. En su recorrido histórico, Cortés muestra que durante gran parte del siglo XX el cine centroamericano fue una actividad esporádica, precaria y casi heroica: solo unos pocos realizadores lograban terminar un largometraje, muchas veces hipotecando bienes personales, trabajando con equipos prestados o filmando únicamente los fines de semana.

La autora enfatiza un caso emblemático: durante la década 1990 solo se produjo un largometraje de ficción en toda la región, *El silencio de Neto* (Argueta, 1994). Tal panorama parecía confirmar la idea de que el cine era un sueño inalcanzable para países pequeños, con industrias inexistentes y sin políticas públicas estables. A partir del año 2000 el escenario cambió con una notoria rapidez. Cortés resalta que la llegada de nuevas tecnologías, la formación profesional de jóvenes cineastas en escuelas de cine latinoamericanas o europeas, y la creación de fondos regionales e internacionales como Cinergia, Ibermedia y DocTV, modificaron por completo las condiciones de producción.

“En el siglo XXI podemos finalmente decir que ha emergido un cine centroamericano, con cerca de 200 películas exhibidas entre 2000 y 2017”.

(Cortés, 2018, p. 144)

Esta revitalización estuvo acompañada de la apertura de festivales y el crecimiento de asociaciones de cineastas. Se sigue esperando un mayor involucramiento y compromiso de parte de los gobiernos de la región. Cortés destaca que el aumento exponencial de producciones llevó a la región de la anécdota aislada a convertirse en un espacio activo de creación audiovisual.

Espinoza (2023) coincide con las investigaciones citadas previamente y explica que el cine centroamericano del siglo XXI experimentó un resurgir que se evidenció con un incremento notable en la producción fílmica, con más regularidad, mejores condiciones técnicas y más circulación internacional. A la par de estos procesos hubo una diversificación temática que superó los legados de las guerras para incorporar otras preocupaciones contemporáneas. Subraya la importancia de nuevos actores que también deben ser considerados en el análisis tales como festivales regionales, coproducciones, productoras independientes y redes transnacionales. Ello evidencia que el cine centroamericano dejó de ser marginal para convertirse en un campo creativo en expansión.

1.2 IXCANUL Y LAS PELÍCULAS QUE ROMPIERON CERCOS

Uno de los ejes más robustos de la bibliografía e información producida en los últimos años con respecto al desarrollo del cine en Guatemala, lo componen los estudios dedicados a la película *Ixcanul* (Jayro Bustamante, 2015). La película se ha convertido en un objeto privilegiado de análisis y concentra buena parte de la discusión académica reciente sobre cine guatemalteco.

La reseña de Amalia Córdoba (2017) reflexiona acerca de la transformación del cine centroamericano e indígena en las últimas décadas; también sobre las tensiones que modelan la representación de los pueblos originarios en el cine latinoamericano contemporáneo. A través de la película de Jayro Bustamante, identifica transformaciones estéticas, políticas y culturales que dialogan directamente con memoria, desigualdad, racismo, agencia comunitaria y circulación global del cine guatemalteco.

La autora destaca que *Ixcanul* forma parte de una nueva ola de películas latinoamericanas habladas en idiomas indígenas y protagonizadas por actores no profesionales. Esta tendencia indica un cambio profundo en la producción audiovisual regional: marca el inicio de la aparición de proyectos que se sitúan desde la vida cotidiana de comunidades históricamente marginadas y que ya no aceptan el lugar subordinado al que el cine hegemónico las confinaba.

De hecho, Córdoba vincula esta transformación con un proceso más amplio que consiste en un pasaje desde las representaciones coloniales hacia narrativas que articulan agencia, complejidad y formas de representación. Sobre *Ixcanul* declara:

“Es un gran avance para el cine guatemalteco, destaca por su impecable cinematografía [...] y sus giros argumentales inesperados que provocan la repentina colisión de este mundo íntimo con una historia más larga de sexismo, racismo y abuso sistémico”

(Córdoba, 2017, p. 115).

Subraya, además, que la película reabre debates incómodos sobre el racismo estructural, la posición subordinada de los pueblos indígenas, las violencias de género y opresiones cotidianas, la explotación económica y relaciones de poder profundamente asimétricas, los procesos migratorios como fuga obligada ante la precariedad, la corrupción y la violencia, así como las tensiones entre tradición y modernidad, tanto dentro como fuera de las comunidades. La autora establece que estos temas no son ficciones aisladas, sino remiten a procesos políticos aún vigentes en Guatemala, especialmente en el periodo posconflicto, donde persisten la desigualdad, la represión y la pérdida de territorios frente a industrias extractivas.

“Los pueblos indígenas de Guatemala siguen padeciendo pobreza y desigualdad generalizadas, racismo y marginación, con espacios limitados de participación política, 20 años después de la firma de los Acuerdos de Paz”

(Córdoba, 2017, p. 114).

Agrega que *Ixcanul* desmonta la tradición cinematográfica donde los personajes indígenas eran reducidos a figuras pasivas, sujetos exóticos, objetos de contemplación antropológica o permeados por estereotipos racistas y sexistas. A diferencia de ello, en esta película se coloca a una joven mujer kaqchikel en el centro de un relato que explora sus tensiones internas, deseos, miedos y resiliencias. Para Córdoba, el film subvierte los estereotipos mediante una estética íntima y colaborativa, donde el elenco indígena tiene un rol activo en la construcción del guion y la interpretación.

Por último, se refiere a otro aspecto clave: la visibilidad global que adquiere *Ixcanul* y la serie de premios otorgados; ello, a su criterio, demuestra que el público internacional está más dispuesto a recibir cine situado con narrativas localizadas, en idiomas indígenas y desde estéticas no hegemónicas. Un dato llamativo, citado por la autora, es acerca de plataformas digitales como Netflix y Amazon, que modificaron la relación con el cine subtulado, permitiendo que obras fuera de las industrias dominantes tengan espacios que antes les estaban bloqueados.

En la misma dirección, Amanda Alfaro Córdoba (2015) construye una lectura de *Ixcanul* desde una perspectiva decolonial; destaca cómo la película visibiliza las jerarquías raciales y de clase que organizan la vida en Guatemala, y cómo la figura de María, la protagonista, tensiona el lugar asignado a las mujeres indígenas en el imaginario nacional. De acuerdo con su análisis la película no solo cuenta una historia, sino que pone en escena las estructuras de poder que han configurado la vida de las comunidades mayas en Guatemala y destaca que uno de los aportes centrales del artículo es la descripción del proceso de producción como un espacio de negociación intercultural. Explica que, aunque la mayoría del equipo técnico no era población indígena, la película se elaboró en estrecha colaboración con un elenco kaqchikel y mediante una reconstrucción conjunta del guion, los diálogos y la lógica narrativa. De acuerdo con su interpretación, esta forma de producción desafía la estructura habitual del cine latinoamericano, donde los pueblos indígenas suelen quedar relegados a la representación pasiva o exotizada.

A su vez, la película expone la colonialidad del poder (Aníbal Quijano, 1992) porque denuncia cómo las instituciones estatales —hospitales, trabajadores sociales, sistema legal— reproducen relaciones coloniales al invisibilizar o distorsionar la voz de las mujeres mayas. Para explicarlo apela a todas las ocasiones en que la madre de la protagonista intenta usar su voz para exigir información o apoyo y la barrera lingüística la convierte en subalterna, dependiendo del personaje bilingüe y hombre, quien manipula o tergiversa su mensaje. Este silenciamiento, tergiversación y existencia a través de la validación del otro es interpretado por Alfaro Córdoba como una acción de violencia epistémica.

Uno de los aportes más incisivos del artículo lo constituye la pregunta de la autora: ¿Puede María hablar o no? Para responderla, se retoma el ensayo clásico de Gayatri Spivak: ¿Puede hablar el subalterno? Pero Alfaro Córdoba propone en este caso una variante más incisiva: Si María habla, ¿Quién está dispuesto a escucharla? La autora demuestra cómo la película construye un arco narrativo donde María pasa de frases mínimas a afirmaciones claras sobre sí misma, de gestos cotidianos a decisiones difíciles y actos simbólicos; a la vez muestra cómo esa agencia choca repetidamente contra la estructura racista, patriarcal y colonial del Estado guatemalteco.

Por último, aunque el artículo se enfoca en *Ixcanul*, aporta datos importantes sobre el crecimiento del cine guatemalteco reciente; evidencia como una película que surgió gracias a fondos regionales como CINERGIA y fue realizada con un esquema de colaboración voluntaria y préstamos personales, logró más de cincuenta premios internacionales, expandiendo la visibilidad del cine indígena de Guatemala y abrió nuevas rutas para que el cine centroamericano circule en festivales y plataformas globales.

En este mismo eje hay otros estudios, como los de Carolina Rocha (2020), Brenda Cervantes Aristi (2017), Pedro Cabello del Moral (2018) y Michelle Warren & Sonja Bickford (2020) que exploran en detalle las representaciones del cuerpo femenino, la sexualidad, las relaciones urbanas y rurales, así como la construcción de la pobreza como categoría que se eufemiza pero no se historiza ni problematiza, a partir de la película *Ixcanul*. En paralelo, textos periodísticos y ensayísticos de Carlos Aguilar (2015), Eva Usi (2015) o Michael Atkinson (2016), aunque no siempre desde una perspectiva académica estricta, insisten en la manera en que la película reconfigura la presencia indígena en la pantalla, asociándola a dignidad, complejidad y propuesta, más que a figuras pasivas o decorativas.

Un aporte particularmente sugerente es el de Sonia Bailini (2022), quien analiza el uso del kaqchikel y el castellano en *Ixcanul*. Tomando herramientas de la sociolingüística, los estudios culturales y el análisis cinematográfico, ella interpreta la tensión lingüística como metáfora de las relaciones de poder en el sistema cultural guatemalteco. La autora afirma que la película funciona como un gesto de desplazamiento cultural, es decir, un producto audiovisual que surge desde una cultura considerada periférica, o sea, la cultura kaqchikel, y que logra irrumpir en espacios nacionales e internacionales tradicionalmente dominados por el repertorio ladino y castellano hablante.

Su argumento central sostiene que *Ixcanul* no solo narra la desigualdad lingüística de Guatemala, sino que la representa de manera estructural, convirtiéndola en el eje que articula la trama, las relaciones entre personajes y la lectura crítica que el filme propone del país.

“La relación entre kaqchikel y castellano que se presenta en el filme es emblemática de las relaciones de poder en el sistema cultural del país” (Bailini, 2019, p. 43).

El kaqchikel afirma, no solo es el idioma de la película, sino que es el dispositivo narrativo que revela quién puede ejercer ciudadanía y quién queda silenciado en instituciones como hospitales, comisarías o servicios públicos. Bailini muestra que la violencia lingüística no es alegórica, sino cotidiana, y reproduce escenas de la película donde la ausencia de intérpretes institucionales deja a la familia en situación de vulnerabilidad extrema. La autora concluye que la incompreensión lingüística se convierte en instrumento de denuncia de la injusticia social que un sistema le impone a otro.

(Bailini, 2019, p. 45).

La legitimación externa que la película consiguió obliga, de cierto modo, al sistema cultural dominante en Guatemala a reconocer como representativo un producto que proviene de la periferia, declara la autora. Plantea una lectura poderosa sobre el papel de la voz indígena, tanto literal como simbólicamente porque explica que al proponer la película con predominio de kaqchikel no solo se produce un gesto estético, sino un acto político que desplaza la idea de nación ladina.

Para ella, esta elección permite que *“los que están al margen de la sociedad se conviertan en protagonistas de la escena”*

(Bailini, 2019, p. 52).

Sin embargo, hubo opiniones encontradas en torno a la decolonialidad y la propuesta estético-política de *Ixcanul*. María Aguilar Velásquez, historiadora maya k'iche, escribió una columna de opinión en la cual afirma que la película cae en estereotipos tradicionales, como asociar a los pueblos indígenas con alcoholismo y promiscuidad, lo que arriesga reforzar imágenes racistas históricas. Es-

pecíficamente señala la escena donde el alcohol se usa para justificar relaciones sexuales:

“Primero, lo que observé es una narrativa llena de estereotipos que evidencian cómo los ladinos siguen retratando a los pueblos indígenas. Un ejemplo entre muchos es el uso constante del alcohol, llegando al extremo de que el alcoholismo es equiparado a la sexualidad indígena. Y esto lo representa la escena en la que cerdos se aparean gracias al alcohol, posteriormente los padres de María tienen relaciones sexuales luego de una reunión en donde abunda el alcohol y María tiene relaciones con Pepe detrás de una cantina, luego que ella bebe sorbos de alcohol y mientras él está profundamente ebrio. Históricamente se ha reproducido el estereotipo de que ‘los indios son bolos’. Por eso, hoy en día es inaceptable que desde el arte se siga perpetuando ese estereotipo si no va acompañado de una crítica aguda de que fue usado como instrumento de colonización”
(Aguilar, s/f, párr.3).

De acuerdo con Velásquez, la película presenta la pobreza, la marginación y la opresión como si fueran parte de un folclore exótico, en lugar de problematizarlas desde una mirada crítica o empática con las comunidades. Esto

reduce el sufrimiento real a un espectáculo para públicos que consumen imágenes sin implicarse realmente. La autora critica que el guion sexualiza, victimiza e incurre en exotización al mismo tiempo, lo que contribuye a mantener antiguos esquemas de dominación simbólica

Aunque no tuvo el mismo peso en cuanto a producción de contenido académico o periodístico, *Nuestras madres* (César Díaz, 2019) ocupa un lugar destacado como una obra que reabre la conversación sobre justicia transicional desde una perspectiva íntima y afectiva. La crítica de Mariana Fernández (2022) subraya que la película construye un tejido emocional donde las mujeres reconstruyen la historia desde el dolor y donde el protagonista encarna la tensión entre duelo personal y deber colectivo. En este análisis se resalta la capacidad del film para mostrar el conflicto armado no como un episodio del pasado, sino como una herida que aún pervive en los cuerpos y en los silencios.

Por su parte, la reseña de Juliette Goffart (2020) enfatiza la dimensión ética del film, señalando que *Nuestras madres* “evita el espectáculo del horror” y privilegia, en cambio, una gramática visual sobria que dignifica a las víctimas y desplaza el foco del perpetrador hacia quienes buscan recomponer la memoria. Esta lectura posiciona

la obra dentro de una tendencia del cine contemporáneo que renuncia a estetizar la violencia para crear espacios narrativos que permiten la emergencia de subjetividades vulneradas.

Finalmente, la pieza de Kenny Glenn (2020) explica que la película conecta la experiencia individual del protagonista con el reclamo histórico de miles de familias que continúan buscando a sus desaparecidos. Este enfoque periodístico confirma que *Nuestras madres* se convirtió en una pieza accesible para audiencias más amplias, movilizando conversaciones sociales sobre el genocidio y la ausencia de justicia. En conjunto, estas fuentes coinciden en leer la película como una obra que logra entrelazar dolor, dignidad y memoria, convirtiéndose en un referente central para analizar cómo el cine guatemalteco contemporáneo interviene en la esfera pública y en las sensibilidades colectivas.

En conjunto, los estudios dedicados a *Ixcanul* y *Nuestras madres* permiten observar cómo estas dos obras no solo marcaron puntos de inflexión en la visibilidad internacional del cine guatemalteco, sino que también ayudaron a reorganizar las conversaciones internas sobre identidad, memoria y representación. Los análisis coinciden en que ambas películas funcionan como umbrales: señalan el cierre de una etapa dominada por narrativas folclorizantes y la inauguración de un cine que asume sus contradicciones históricas, interpela al país y modula sensibilidades colectivas.

1.3 HISTORIA, ARCHIVO Y MEMORIA DEL CINE EN GUATEMALA

Otros trabajos se centran en la historia del cine guatemalteco y en su relación con la construcción de imaginarios nacionales. Aquí destacan de manera especial los aportes de Edgar Barillas (2024) y Lucas Cajas (2005).

En *Imaginar la Suiza tropical: El papel del cine guatemalteco de ficción en el imaginario social del siglo XX (1949–1986)*, Barillas (2024) indaga cómo las películas de ficción, especialmente aquellas cercanas al poder político y económico, contribuyeron a consolidar la imagen de Guatemala armónica. Su trabajo se apoya en un cuidadoso análisis de películas de época, materiales de archivo y crítica de prensa, y presenta un análisis pormenorizado de cómo el cine reproducía un tipo de nación irreal, profundamente alejado de las experiencias de amplios sectores de la población.

En un registro complementario, Barillas (2016) también ha trabajado la relación entre cine, urbanismo y memoria histórica de las ciudades guatemaltecas, mostrando cómo ciertas películas ayudan a entender transformaciones del espacio urbano, desplazamientos poblacionales y reconfiguraciones del miedo y la pertenencia.

Por su parte, Lucas Cajas (2013), en *Perfil del cine nacional en Guatemala*, ofrece una cartografía de la producción cinematográfica del país a partir del archivo de

la Cinemateca Nacional Universitaria. El autor analiza más de cinco mil rollos de películas fechados entre 1927 y 1954, muchos de ellos vinculados a actos oficiales, discursos presidenciales y eventos públicos, y los interpreta como un archivo visual privilegiado para entender cómo el Estado quería ser visto, qué cuerpos consideraba dignos de aparecer y qué escenas de la vida nacional resultaban invisibles.

A estos trabajos se suman otros estudios de corte histórico o semiológico, como la tesis de Flora Cristina Hernández Chávez (2005) sobre cine guatemalteco y estructura social, o análisis específicos de películas emblemáticas como *La hija del Puma* (Yela Fernández, 1997) que, aunque fueron escritos fuera de la temporalidad seleccionada, se incluyen en este apartado por su importancia analítica.

Estos textos insisten en que el cine, incluso cuando se propone como entretenimiento ligero, produce imágenes de nación, modela mentalidades y contribuye a sedimentar ciertas versiones de la historia, al tiempo que silencia otras.

1.4 INDUSTRIA, INSTITUCIONALIDAD Y POLÍTICA PÚBLICA: HACIA UNA LEY DE CINE

La matriz también incluye trabajos que no se enfocan directamente en las películas, sino en el ecosistema industrial e institucional que sostiene, o limita, su producción. Estos estudios son menos numerosos, pero muy relevantes para comprender el contexto en el que se inscribe el cine guatemalteco contemporáneo.

En este grupo se encuentran artículos y ensayos como el de Sofía Dessiré Morales Gil (2022) que analiza la situación de la industria del cine en Guatemala y el papel de las mujeres dentro de ella. Aunque la tesis de Morales tiene como eje la participación de las mujeres en el cine, ofrece una caracterización bastante clara de cómo se encuentra la industria cinematográfica nacional y cuáles son los factores estructurales que marcan su desarrollo. Sostiene que Guatemala no posee una industria del cine plenamente desarrollada y, aunque en el país se ha producido un volumen creciente de materiales en los últimos años, se carece aún de los elementos esenciales para constituir una industria sostenible: infraestructura, financiamiento continuo, políticas públicas, incentivos fiscales, y profesionalización generalizada.

La autora identifica varios problemas que frenan el crecimiento del cine en Guatemala y menciona la ausencia de políticas públicas y leyes específicas, la falta de financiamiento y recursos institucionales, la concentración de oportunidades en ciertos grupos sociales, escasa formación técnica especializada, precariedad laboral generalizada y la dificultad para distribuir y exhibir cine nacional.

Otro de los elementos claves del estudio es la descripción de las asociaciones, colectivos y plataformas gre-

miales que sostienen en la medida de sus circunstancias, la actividad cinematográfica. A falta de institucionalidad estatal sólida, estas agrupaciones funcionan como redes informales y semiformales de apoyo, formación, incidencia y articulación. Morales identifica cuatro actores institucionales relevantes:

- Agacine (Asociación Guatemalteca del Audiovisual y la Cinematografía), descrita en ese momento como la asociación más representativa del gremio. Pese a no ser estatal constituye un esfuerzo organizado por cineastas para promover el desarrollo del audiovisual en el país. Su función es profesionalizar a sus integrantes, visibilizar películas y proyectos, incidir políticamente en la creación de leyes de cine y articular redes de trabajo y del gremio. Es clave notar que Morales coloca a Agacine como un sustituto parcial del Estado, pues muchas funciones que deberían corresponder a una institucionalidad pública recaen sobre este tipo de asociaciones.
- Casa Comal es nombrada como una organización histórica del cine guatemalteco, fundada en 1998, que ha sido formadora de varias generaciones de cineastas y ha producido películas; también ha posibilitado coproducciones internacionales. Además, fue la gestora del Festival Ícaro de cine y video, un espacio fundamental para la región.

La autora subraya que su aporte principal es en formación, infraestructura cultural y articulación regional, no en política pública.

- Colectiva Lemow de Mujeres, es una organización orientada a promover la participación de mujeres en el cine, visibilizar inequidades de género en el sector, generar redes de apoyo y capacitación, impulsar el debate sobre violencia simbólica y discriminación. Su existencia evidencia cómo la institucionalidad cinematográfica en Guatemala es fragmentaria, con iniciativas emanadas de la sociedad civil que buscan llenar vacíos estructurales.
- Guatemala Film Initiative es un esfuerzo adicional de articulación y promoción del talento cinematográfico nacional. Funciona más como un actor de la industria que como un organismo regulador o formativo estructurado.

En este mismo conglomerado de trabajos, se suman piezas periodísticas y de análisis, como el texto de Danny de León (2025) sobre la Iniciativa 5906 y los beneficios que una ley de cine podría suponer para la producción audiovisual, o notas de opinión que discuten las resistencias políticas a este tipo de normativas. En todos los casos, aparece una imagen reiterada: la industria cinematográfica guatemalteca opera con recursos limitados, sin una institucionalidad sólida y con apoyos estatales intermitentes, lo que condiciona el tipo de proyectos que pueden concretarse o su sostenibilidad permanente.

Estos trabajos convergen en un diagnóstico bastante claro: existe una brecha entre el dinamismo creativo del gremio y la debilidad de la estructura institucional y legal que debería sostenerlo.

1.5 USOS SOCIALES DEL CINE: RECEPCIÓN, DIPLOMACIA CULTURAL Y EDUCACIÓN

Un quinto grupo de antecedentes se centra en los usos sociales del cine, es decir, en lo que las películas hacen más allá de la sala oscura: en la escuela, en la política exterior, en los procesos de memoria colectiva.

La tesis de Juan José Barrios Muralles (2017) sobre el cine como herramienta de diplomacia cultural estudia el empleo estratégico de películas guatemaltecas en embajadas y espacios internacionales para proyectar determinada imagen del país. Barrios describe de qué manera el cine puede funcionar como “*tarjeta de presentación*” en contextos diplomáticos, pero también advierte sobre las tensiones entre la voluntad crítica de muchas obras y los usos institucionales que buscan suavizar conflictos o presentar una versión amable de la Nación.

Trabajos como el de Miguel Enrique Martínez Noboa (2024) analizan el potencial del cine como recurso educativo en las aulas, explorando cómo determinadas películas permiten abordar temas complejos tales como memoria histórica, racismo, desigualdad con públicos juveniles. Aunque su texto se centra en el uso pedagógico del cine, su revisión histórica y conceptual permite reforzar la idea de que el cine no solo comunica contenidos, sino que estructura modos de ver, interpretar y habitar el mundo. A lo largo del artículo, Martínez subraya que las películas articulan narrativas, imaginarios y emociones colectivas, lo que las convierte en agentes educativos, incluso cuando su fin explícito no es enseñar sino entretener.

El autor recuerda que esta potencia proviene de la propia naturaleza del lenguaje cinematográfico: desde las imágenes en movimiento es capaz de crear mundos, ordenar el tiempo, intensificar emociones y dar forma a experiencias. Ver cine —señala— implica un proceso cognitivo y afectivo complejo, en el cual quienes observan desarrollan comprensión, juicio crítico, empatía y habilidades narrativas. En ese sentido, el autor reitera lo que otras personas citadas previamente han sostenido: el cine no solo transmite historias, sino que también modela sensibilidades.

Aunque dicho texto no se enfoca en un análisis del cine guatemalteco, toma en cuenta a Guatemala y describe su incipiente, escasa y fragmentada institucionalidad que no permite la instalación de una industria sólida.

En una línea similar, Tessa Boeykens (2019) reflexiona sobre el cine como espacio para pensar el exilio, el retorno y los procesos de registro de la memoria. Se enfoca en la comunidad Copal AA La Esperanza, una comunidad de personas retornados que se ubica en el departamento de Alta Verapaz. Desde ese territorio la autora describe el país como un espacio donde la tierra, el racismo y la violencia estatal han moldeado trayectorias individuales y colectivas; como escenario contemporáneo de extractivismo y violencia contra comunidades indígenas y como un país donde el cine comunitario e indígena se ha convertido en una herramienta política. La autora destaca especialmente la presencia de la Red Tz'ikin, el medio Prensa Comunitaria y otras plataformas que han impulsado un cine militante, comunitario y profundamente ligado a las luchas territoriales.

En ese marco, el artículo no analiza cine nacional como una industria, sino como práctica social y política: para la comunidad Copal AA, filmar no es un ejercicio artístico, sino una forma de documentar violaciones históricas, fortalecer cohesión interna, denunciar megaproyectos y vincularse con redes globales de solidaridad. La autora destaca que es la comunidad quien decide qué se narra, quién habla, qué imágenes circularán y con qué propósito, lo que plantea un quiebre interesante frente a formas más tradicionales del cine guatemalteco generado desde fuera de las comunidades. Es en estas decisiones estético-políticas que la comunidad usa la filmación como herramienta para enseñar a las nuevas generaciones sobre su historia, su despojo y su lucha. En ese sentido el cine se vuelve pedagogía propia y autorrepresentación. Aunque estos estudios son más bien la excepción, se-

ñalan un campo fértil: el análisis de la recepción, la circulación y los efectos pedagógicos y políticos del cine, más allá de la producción y el texto fílmico.

La selección realizada permite identificar algunas tendencias claras. En primer lugar, el predominio del análisis cualitativo de obras específicas. La gran mayoría de los estudios utiliza análisis fílmico, revisión bibliográfica y, en algunos casos, trabajo de archivo lo que pone de manifiesto que se privilegian las lecturas profundas por sobre enfoques cuantitativos o de investigación de audiencias.

Otra tendencia clara es la selección de agenda temática en el cine. En casi todos los trabajos reseñados aparecen temas como la memoria, la violencia, el conflicto armado, la posguerra, el racismo, la desigualdad de género y la identidad de manera insistente. Incluso en los casos que se centran en una estética terminan tocando de una u otra forma estas heridas históricas.

Como se evidenció otra, tendencia manifiesta es la concentración de estudios en torno a Ixcánul. La película de Jayro Bustamante se convirtió en un nodo crítico que reúne análisis de género, decoloniales, lingüísticos, de mercado y de recepción. Una pregunta que puede dejarse formulada al respecto es: ¿Por qué otras películas que han sido reconocidas nacional e internacionalmente no han recibido la misma atención académica y periodística?

La centralidad de Ixcánul en la producción académica y periodística puede explicarse porque fue la primera película guatemalteca en romper el cerco nacional, sin embargo, este elemento aislado no alcanza, si no es leído en la convergencia de varios factores. Ixcánul operó como evento cinematográfico en un país sin tradición consolidada, al irrumpir con fuerza en la Berlinale y acumular más de 50 premios. No solo fue exitosa: inauguró para la prensa y la academia la idea de que “*el cine guatemalteco existía*” como fenómeno público. De esa cuenta abrió la brecha para que otras producciones llegaran a esos espacios y otros en el mundo del cine internacional, sin embargo ya no produjeron ese efecto de “*irrupción*”.

Por otro lado, Ixcánul encarnó un debate multidimensional en un solo texto audiovisual, temas como racismo estructural, desigualdad lingüística, representación de mujeres indígenas, dinámicas coloniales actuales, acceso a tierra, trabajo y ciudadanía, entre otros. Todos, temas sensibles en la sociedad guatemalteca. Por lo tanto, permitió abrir análisis desde distintas disciplinas y aristas, así como un campo de discusión amplio, lleno de matices y abordajes.

En tercer lugar, la preponderancia de Ixcánul en los análisis se debe a que las agendas de la prensa y la academia suelen concentrar recursos en un “*primer caso emblemático*” cuando falta tradición académica en un campo: el primer objeto visible tiende a monopolizar análisis y referencias, incluso si después aparecen obras más complejas. Por lo tanto, esa acumulación inicial de atención académica y periodística genera un efecto de inercia: el primer caso destacado tiende a monopolizar el interés crítico, mientras que producciones posteriores, de calidad y con temáticas actuales, no suscitan debates tan amplios porque ya no operan como novedad ni como punto de entrada al análisis del campo cinematográfico nacional.

Continuando con las tendencias, debe mencionarse la atención creciente a la dimensión industrial e institucional. Aunque numéricamente son menos, los trabajos sobre industria, políticas públicas y Ley de Cine señalan una preocupación reciente por las condiciones materiales que hacen posible —o dificultan— la producción. Este tema debe abrir rutas de investigación para conocer las lecciones aprendidas y las dificultades encontradas en cada momento de la historia reciente en las cuales se presentaron propuestas de fortalecimiento de la institucionalidad y no se lograron concretar.

La mayor parte de las investigaciones producidas se han concentrado en los mensajes, pero no en el impacto de los mismos. Se evidenciaron pocos estudios sobre públicos y recepción. La matriz recoge muy pocos trabajos que aborden quiénes son los públicos, qué preferencias tienen, cómo las interpretan, en qué espacios circulan o qué tipo de conversación generan en diferentes territorios del país. Este vacío no permite conocer a cabalidad los impactos que tiene —o no— en los públicos del país, lo cual es relevante en referencia a la visibilidad alcanzada a internacional.

También se detectó escasa atención específica a territorios y personas racializadas. Aunque la matriz incluye referencias, de forma general, a pueblos indígenas, son pocos los trabajos que se detienen en la experiencia de los mismos (mayas, xinkas y afrodescendiente) como espacio propio de producción y recepción cinematográfica. Este vacío podría estar apoyado en el criterio colonial de que los mismos no son sujetos epistémicos, y devuelve una pregunta crucial ¿Qué narrativas emergen, o faltan, en relación con ciertos cuerpos, territorios y memorias?

En síntesis, los antecedentes muestran un campo de estudios en expansión, con una fuerte veta crítica y una sensibilidad marcada por la memoria histórica, pero todavía con poca investigación sistemática sobre el impacto sociocultural del cine guatemalteco reciente en distintos públicos y territorios, así como sobre su relación con la desigualdad, el racismo y la diversidad sexual desde una perspectiva situada..



CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL

2. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL

¿Por qué es importante presentar el contexto sociopolítico y cultural en esta investigación? La respuesta sintética es que la historia del cine guatemalteco está estrechamente vinculada con el devenir político del país. En los períodos de dictaduras se impulsaron contenidos controlados, durante el conflicto armado se produjo un cine que dialogaba con la violencia estructural y durante la transición democrática se abrió la posibilidad de una producción más crítica, diversa y orientada a la reflexión social. De esta forma, el cine no solo registra los cambios políticos de Guatemala, sino que los refleja y los disputa, convirtiéndose en un espacio donde se ensayan y confrontan distintas versiones de la nación.

El recorrido histórico que presenta Lucas Cajas (2013) revela que el cine guatemalteco no ha evolucionado de forma autónoma, sino en constante diálogo y tensión con los ciclos políticos del país. La autora muestra que, desde finales del siglo XIX, la producción fílmica fue esporádica, personal y de carácter casi artesanal, pero alcanzó cierta continuidad temprana con estrenos cada dos años. Ese impulso inicial se vio interrumpido de manera abrupta en los años cincuenta, cuando la práctica cinematográfica “se frena” y pasa a ser promovida principalmente por las dictaduras, que utilizaron los cortos y largometrajes como extensiones de su aparato propagandístico. Esta relación estrecha entre poder político

y cine evidencia que las imágenes en movimiento eran consideradas recursos estratégicos para modelar percepciones públicas, una lógica que, según el análisis de Lucas, marcó la manera en que se producía y difundía cine en este periodo.

Durante los años ochenta, la década atravesada por el terrorismo de Estado, surgieron películas que abordaban ese conflicto, pero fue con el proceso de transición democrática y la firma de los Acuerdos de Paz cuando el cine encontró un nuevo impulso. Lucas identifica El silencio de Neto (1994) como un parteaguas: su proyección internacional y recepción local generaron un “estímulo en las artes” y permitió que emergiera una generación de directores y productores, la mayoría con formación en el extranjero, en un contexto político que abría espacios para nuevas narrativas y miradas críticas. Significativamente, el auge posterior de productoras independientes, escuelas de cine y festivales no ocurrió de manera aislada, sino acompañado por este clima político de posguerra, donde el país comenzaba a mirarse a sí mismo con mayor complejidad.

Por esta razón es que cobra relevancia ubicar el contexto de los últimos diez años para entender de qué forma el cine que se produjo en esta década se relacionó, o no, con los hechos sociales y políticos que sacudieron el país.

En 2015, las investigaciones de la Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala (CICIG) y del

Ministerio Público destaparon el caso La Línea y otras tramas de corrupción que terminaron con la renuncia y captura del presidente Otto Pérez Molina y de la vicepresidenta Roxana Baldetti, tras meses de manifestaciones masivas en el parque central de la Ciudad de Guatemala, renombrado “la Plaza” por la ciudadanía. Durante un breve periodo, buena parte de la población sintió que el Estado podía limpiarse desde dentro: la CICIG procesó redes político-económicas ilícitas y se convirtió en un símbolo de esperanza frente a la impunidad.

Sin embargo, la algarabía popular generó una reacción. Bajo la presidencia de Jimmy Morales se inició un cerco progresivo contra la CICIG y los operadores de justicia que la acompañaban, hasta su expulsión en 2019. Desde entonces, diversas investigaciones apuntan a una recomposición de las élites tradicionales.

Los años siguientes estuvieron marcados por un deterioro acelerado del Estado de derecho. La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) describe cómo, tras la salida de la CICIG, se profundizaron las injerencias sobre el sistema de justicia: procesos opacos de elección de cortes, concentración de funciones en la Corte Suprema de Justicia y una fiscalía general aliada con sectores interesados en preservar la impunidad (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2025).

El informe de la Oficina del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos (OACNUDH, 2025) recoge patrones similares tales como el uso indebido del derecho penal, hostigamiento a personas defensoras y periodistas, y un clima de temor entre operadores de justicia perseguidos o forzados al exilio.

En paralelo, se mantuvieron niveles muy altos de desigualdad, pobreza y exclusión. La CIDH (2025) documenta que muchas de las condiciones que originaron el conflicto armado interno siguen presentes: concentración del poder económico, débil recaudación fiscal, racismo estructural y exclusión de pueblos indígenas y afrodescendientes del acceso a servicios básicos, tierra y justicia. Incluso el informe regional de CEPAL y ONU Mujeres (2024) muestra que Guatemala se ubica persistentemente entre los países con peores indicadores de pobreza de las mujeres, brechas salariales y sobrecarga de trabajo no remunerado en América Latina.

El ámbito informativo tampoco quedó al margen. El Informe Centroamericano sobre Libertad de Expresión y Periodismo (PROLEDI, 2025) subraya que en Guatemala las principales amenazas provienen de actores estatales: demandas abusivas, campañas de desprestigio, criminalización y condiciones laborales precarias para la prensa independiente. Este clima afectó también a radios comunitarias y proyectos culturales en territorios indígenas, señalados o presionados cuando cuestionan intereses empresariales o estatales.

Entre 2017 y 2023, el cine se mantuvo en un equilibrio frágil frente a la persecución de operadores de justicia, periodistas, activistas y artistas. En ese contexto, la política cultural quedó rezagada. El Ministerio de Cultura y Deportes aparece de forma esporádica en documen-

tos presupuestarios y de políticas sectoriales, pero sin capacidad real de liderar una agenda robusta para el cine. Buena parte del desarrollo audiovisual dependió de iniciativas de la sociedad civil tales como asociaciones de cineastas, escuelas independientes, festivales y de fondos internacionales, lo que vuelve muy inestable cualquier avance.

Mientras otros países de la región consolidaban leyes de cine e institutos nacionales, Guatemala permanecía con anteproyectos estancados y sin un marco normativo robusto para el sector audiovisual. Informes y análisis regionales sobre el sector audiovisual han señalado reiteradamente esta carencia. Por ejemplo, un análisis jurídico sobre la industria cinematográfica en Centroamérica destaca que, en Guatemala, hacia 2019, solo existía una iniciativa de Ley de Cinematografía en trámite, sin un marco consolidado de incentivos ni de financiamiento estable (Dentons, 2020).

El artículo jurídico-regional titulado La importancia y necesidad de una legislación adecuada para la industria cinematográfica en Centroamérica (2020) señala que, en el caso de Guatemala, se evidencia la ausencia de un marco estable para el fomento y financiamiento del sector (Dentons, 2020).

De manera complementaria, un reportaje reciente de Ulises Rodríguez para la Confederación Internacional de Autores Audiovisuales (AVACI, 2025) sobre la situación de los autores audiovisuales en Centroamérica describe:

“La falta de una ley específica de cine limita el acceso a incentivos fiscales y financiamiento estable para los cineastas, lo que dificulta el desarrollo de la industria... La legislación sobre derechos de autor en Guatemala protege

las obras audiovisuales, pero la aplicación efectiva de estas leyes es limitada. La piratería y la falta de una gestión colectiva organizada son problemas comunes que afectan a los creadores. Existen esfuerzos por mejorar la protección de los derechos de autor, pero se requiere un mayor compromiso institucional y social para fortalecer la situación” (AVACI, 2025, párr. 48).

Las elecciones generales de 2023 pusieron en escena la tensión entre instituciones capturadas y voluntad ciudadana. Tras el avance inesperado del Movimiento Semilla y de Bernardo Arévalo, el Ministerio Público inició investigaciones y acciones judiciales para suspender al partido, allanar el Tribunal Supremo Electoral y cuestionar los resultados. La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) mediante la resolución 48/2023 otorgó medidas cautelares al binomio electo, César Bernardo Arévalo de León y Karin Herrera Aguilar, ante la sucesión de amenazas de muerte, campañas de estigmatización, filtraciones de procesos judiciales confidenciales y acusaciones de fraude, todo ello acompañado por decisiones judiciales tales como la suspensión de la personalidad jurídica del partido que lo que persiguió fue impedir su participación política.

La Comisión concluyó que existía un riesgo serio e inminente a sus derechos a la vida e integridad personal, por lo que ordenó al Estado guatemalteco adoptar “todas las medidas necesarias” para protegerlos, coordinar con los beneficiarios y sus representantes, e iniciar investigaciones sobre los hechos denunciados. Este fallo representó una señal clara del grado de deterioro institucional y del uso del sistema penal y judicial como herramienta de presión política en Guatemala. La CIDH alertó que la situación vulneraba garantías democráticas básicas, lo

cual es una evidencia más de la crisis estructural del Estado de derecho, con implicaciones profundas para los derechos humanos, la participación política y la libertad de expresión.

Las movilizaciones de autoridades indígenas, organizaciones sociales y ciudadanía urbana mostraron, una vez más, que la calle sigue siendo un espacio decisivo de disputa democrática. Aunque Arévalo asumió la presidencia en enero de 2024, los informes de la CIDH y OACNUDH son claros: el cambio de gobierno no basta para recomponer de inmediato un sistema de justicia cooptado ni para revertir décadas de exclusión social. En ambos casos los informes hacen referencia a la oportunidad histórica para restaurar la institucionalidad democrática, pero subrayan que ello exige reformas profundas, cooperación internacional y una ruptura real con el pacto de impunidad.

Al analizar el periodo 2015–2025 aparece un patrón que atraviesa casi todos los diagnósticos: las instituciones clave están capturadas o debilitadas (Organismo Judicial, Legislativo, Cortes y Ministerio Público), persisten los altos niveles de desigualdad y pobreza, con impactos desproporcionados en pueblos indígenas, afrodescendientes, mujeres y juventudes, así como las débiles políticas sociales y la inobservancia de derechos humanos. Además, no cesan las restricciones al espacio cívico y mediático, con periodistas, defensoras y defensores bajo amenaza.

En ese paisaje, la precariedad institucional del cine persiste. Y, en medio de esa precariedad, el campo cinematográfico logró convertirse en un espacio de conversación nacional sobre racismo, memoria, violencia patriarcal, extractivismo y corrupción. Mientras las instituciones formales se cerraban o eran cooptadas, películas de ficción, documental y cine comunitario siguen abriendo otras puertas para imaginar el país, discutir sus heridas y ensayar futuros posibles.



MARCO CONCEPTUAL: EL CINE COMO DISPOSITIVO SOCIAL

3. MARCO CONCEPTUAL: EL CINE COMO DISPOSITIVO SOCIAL

El cine en Guatemala pertenece a un campo de investigación aún incipiente, y aunque tampoco es una industria consolidada — como se ha evidenciado en los capítulos previos — ha desarrollado una identidad propia hecha de búsquedas, tensiones y una voluntad persistente de narrar el país. De esa cuenta, el cine guatemalteco no es solo una práctica estética, sino también una práctica social que produce sentidos sobre el país, dialoga con su historia y exhibe, incluso sin proponérselo, sus fracturas y aspiraciones.

Uno de los esfuerzos por caracterizar el cine nacional proviene del trabajo de Cicibel Lucas Cajas (2013) quien señaló que *“se afianza en cada uno de los componentes de la cinematografía, técnica, arte y comunicación”* (p.1) y que su impulso reciente ha permitido abordar temas que antes parecían intocables, como la guerra interna, la corrupción, la violencia juvenil o la desigualdad social. La autora subraya que la cinematografía del país se mueve entre la experimentación artística y las limitaciones materiales, y que su expansión se debe tanto al surgimiento de productoras y escuelas como a la posibilidad de acceder a tecnologías más asequibles.

Otros estudios enfatizan el vínculo entre cine, memoria e ideología, señalando que difundió representaciones idealizadas y de raíces coloniales de Guatemala con el fin de sostener la dominación de las élites. En esta acep-

ción, el cine ha funcionado en el país como un dispositivo donde se disputan imágenes de nación, pertenencia y diferencia (Barillas, 2024)

En otra línea analítica, estudios que se han centrado en la semiótica, definen el cine guatemalteco como un reproductor de signos y códigos sociales que nunca son inocentes y están cargado de silencios, elecciones y estructuras narrativas que revelan el imaginario del país. Finalmente, los estudios contemporáneos coinciden en que el cine guatemalteco se ha desarrollado en un entorno precario, sin una institucionalidad sólida que acompañe su crecimiento.

Como resume Lucas Cajas (2013), el país posee un cine vibrante pero desregulado, sostenido por esfuerzos individuales, coproducciones y redes informales que permiten que las películas circulen a pesar de la falta de un marco estatal de apoyo (p. 5). Esta combinación de creatividad, fragmentación y resiliencia es parte constitutiva de lo que significa hacer cine en Guatemala.

En conjunto, estas perspectivas permiten entender el cine guatemalteco como un espacio donde confluyen prácticas artísticas, memorias disputadas, desigualdades históricas y formas de representación. El marco conceptual que sigue se apoya en estos aportes para profundizar en cómo el cine ha permitido imaginar, discutir y confrontar distintas versiones del país.

3.1 EL CINE COMO PRÁCTICA SOCIAL

Aunque no siempre se conciba de ese modo, el cine actúa como una forma de conversación colectiva. A través de sus imágenes circulan códigos, símbolos y miradas que expresan disputas por el sentido y el poder, y que dialogan de manera continua sobre las identidades presentes en el país y sobre los horizontes que se proyectan para el futuro. Esas disputas no se refieren solo a los diez años que abarca el informe, sino que, atraviesa toda su historia.

Desde sus inicios el cine fue visto con cierta desconfianza por los grupos gobernantes, precisamente porque tenía un alto potencial didáctico a través de un lenguaje capaz de reorganizar sensibilidades, percepciones y, por supuesto, imaginarios sociales.

Charo García Diego (2022) analiza el cine centroamericano y se concentra en su dimensión política y social. Explica que fue percibido muy tempranamente no solo como un entretenimiento, sino como un nuevo lenguaje con enorme potencial educativo y transformador. Dice:

“Lo que está claro es que este nuevo arte fue muy mal recibido por las clases poderosas dado el componente educativo que poseían las imágenes que salían de la pantalla de copiosa índole y todo lo que fuera sacar de la incultura al pueblo alertaba de una peligrosidad inminente”

(García Diego, 2022, p. 28).

Esa percepción —explica la autora— generó una sospecha cultural acerca del cine que no se tradujo en una legislación en ese momento, pero sí en un rechazo moral y simbólico que se transformó a su vez en controles culturales, prejuicios sociales y desdén institucional hacia el cine como arte popular. García Diego se concentró

en el final del siglo XIX y comienzo del XX, cuando las proyecciones comenzaron a ocupar espacios públicos en diferentes países y las élites políticas y económicas aún controlaban férreamente los discursos públicos o las formas de instrucción cultural.

La autora describe que la desconfianza no solo se manifestó en discursos, sino también en prácticas de censura, control de exhibición y en la deliberada falta de apoyo institucional al cine local y crítico, algo que identifica como parte del contexto histórico que sigue, de diversas maneras, influyendo en la región hasta el presente. Esto, en términos sociológicos, se trata de la disputa sobre quién controla los significados públicos a partir de reconocer el potencial disruptivo del cine.

Surge, entonces, de su análisis una pregunta: ¿Persiste hasta la actualidad en las élites dominantes esa sospecha cultural del cine como dispositivo que propone narrativas disruptivas? ¿Puede ser ese uno de los motivos que ha provocado la negación férrea de políticos y quienes toman las decisiones de política pública a aceptar la creación de institucionalidad y abrir la puerta para la existencia de una industria de cine?

El otro aspecto a destacar del estudio de la autora es el énfasis que pone en el potencial pedagógico del cine: mirar la pantalla es aprender, establece. Y ese aprendizaje no pasa por la alfabetización tradicional a partir de la escritura o las lecturas, sino por una comprensión directa

de las imágenes. Ese potencial fue a su vez su castigo, ya que los sectores hegemónicos veían el control del conocimiento como parte del control social e intentaron frenar su desarrollo.

Años más tarde aquella sospecha se convirtió en realidad. Como describe Tessa Boeykens (2019) dicho potencial fue tomado como punto de partida en la comunidad Copal AA La Esperanza, para transmitir conocimiento a las nuevas generaciones sobre su historia y de sus luchas definiendo su propia estética, fuentes, idioma y enfoques. Las élites conocen ese potencial y probablemente lo interpreten como una amenaza justamente por esa capacidad de interrumpir la monopolización del conocimiento que ejercían las clases dominantes a través de la dispersión de su visión de la historia que pretendían única. En ese sentido, al posibilitar que sectores amplios accedieran a representaciones del mundo de manera directa, abrió brechas cognitivas que contribuyeron a la redistribución del poder simbólico.

Con el tiempo, el cine se consolidó como un lenguaje estético y un dispositivo cultural que genera sentidos compartidos. Y aunque en Guatemala su desarrollo ha sido intermitente, siempre ha dialogado con la sociedad, incluso cuando las condiciones políticas o económicas parecían empujar hacia el silencio.

3.1.1 LOS SIGNIFICADOS Y LAS REPRESENTACIONES DEL CINE GUATEMALTECO

Uno de los aportes más profundos del trabajo historiográfico sobre cine en Guatemala ha sido la obra de Edgar Barillas. En su libro *Imaginar la Suiza Tropical: El papel del cine guatemalteco de ficción, en el imaginario social del siglo XX (1949-1986)* de 2024, el autor no propone una definición formal del cine guatemalteco. Su aporte se orienta más bien a mostrar cómo el cine de ficción operó como un dispositivo simbólico mediante el cual las élites produjeron imágenes de nación, modernidad y armonía social, aun cuando dichas imágenes no correspondían a la complejidad histórica del país.

A lo largo de su obra, Barillas explica la relación entre poder, ideología y producción cinematográfica y demostró cómo, durante buena parte del siglo XX, el cine de ficción operó como un canal de construcción simbólica reproduciendo imágenes de un país idealizado donde los conflictos sociales aparecían diluidos o directamente irrelevantes.

Ese afán por representar a Guatemala como una “*Suiza Tropical*” (Barillas, 2024) es revelador: la imagen de nación se construyó desde fantasías importadas tales como postales turísticas, idealizaciones coloniales, metáforas pastoriles. Las películas funcionaron como espejos especialmente arreglados para devolver imágenes de cuerpos

dóciles, paisajes limpios y vidas sin conflicto, reforzando un imaginario colonizado que invisibilizaba desigualdades profundas. De esa cuenta, su análisis permite concluir que las imágenes no nacen en el vacío, sino en el marco de relaciones de poder que definen qué país puede verse y cuál debe permanecer oculto. Barillas revela la persistencia de una ideología visual que se instaló mucho antes de la llegada de las cámaras.

Esta operación simbólica tiene una raíz profunda que ya había sido desmontada por Severo Martínez Peláez en *La patria del criollo* (1970). Martínez Peláez explica cómo la élite criolla y posteriormente la ladina inventó una representación idealizada de Guatemala para legitimar su dominio: una sociedad sin conflictos, cohesionada, donde la población indígena aparecía como figura dócil y decorativa, indispensable para completar el paisaje, pero excluida del poder real. Esa “*recordación florida*” no era ingenua: funcionaba como un dispositivo de negación, un relato que borraba la explotación, el racismo estructural y la desigualdad.

Dicha “*recordación florida*” no es solo una expresión literaria cualquiera, sino que Martínez Peláez está citando directamente el título de la crónica de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, escrita en

1690. Fuentes y Guzmán, cronista criollo del reino de Guatemala, redacta esa obra como una especie de gran relato dirigido a la Corona en el cual se exalta el territorio, a las personas que vivían en él y, sobre todo, los méritos de los criollos frente a la monarquía.

Martínez Peláez muestra que esa crónica no es inocente: la convierte en el “sostén psicológico” de la clase criolla, un texto donde se elabora por primera vez una idea de “*patria guatemalteca*” entendida desde los intereses de esa élite y no desde la experiencia de la población indígena. Por eso, cuando el autor desmonta la Recordación Florida, está cuestionando todo un modo de narrar Guatemala ante el poder imperial: una narración que glorifica el reino, idealiza el paisaje, celebra el “*amor a la patria*” criolla y, al mismo tiempo, naturaliza la explotación y el racismo.

La operación que Martínez Peláez identifica en la crónica de Fuentes y Guzmán encuentra su continuidad, ya en el siglo XX, en películas —analizadas por Barillas— que fabrican otra “*recordación florida*” audiovisual, una Guatemala “*Suiza tropical*”, ordenada y sin conflicto, destinada ahora no a la Corona, sino al público urbano, a las élites locales y, más tarde, al turista. Ambos, Martínez Peláez y Barillas, muestran que las élites produjeron, utilizando en distintos lenguajes, primero literarios y luego audiovisuales, un país “*tranquilo*”, ordenado y estéticamente controlado.

En resumen, tanto la crítica histórica de Martínez Peláez como la lectura de Barillas convergen en una idea común: el cine guatemalteco no sólo narra historias: organiza sentidos sobre el país. Y esa organización está siempre situada, hecha de tensiones entre lo que se quiere mostrar, lo que se puede mostrar y lo que, por distintas razones, se evita mostrar.

3.2 EL CINE COMO CONSTRUCTOR DE IDENTIDAD Y COMO CAMPO DE DISPUTA SIMBÓLICA

En la teoría cinematográfica latinoamericana, el cine aparece como un territorio donde se moldean identidades colectivas y se discuten sentidos de pertenencia.

María Lourdes Cortés (2018) observa que el cine de la región ha operado como una forma de “*nombra*” sus traumas, sus desigualdades y sus proyectos de futuro; en su lectura, las películas del siglo XXI no solo representan la realidad, sino participan activamente en la construcción de la memoria pública, en especial cuando revisitan conflictos armados, silencios familiares o historias borradas por las narrativas oficiales. Esa función identitaria se vuelve particularmente intensa en Guatemala, donde la historia reciente aún palpita en imágenes, gestos y heridas que aún no han podido sanar.

Desde otra entrada analítica, Andrea Cabezas Vargas (2018) sugiere que el cine centroamericano contemporáneo se ha convertido en un espacio donde se tensan las líneas entre memoria e identidad. Para la autora, las películas que emergen en los años 2000 no se limitan a representar el pasado: lo disputan. En esa disputa aparecen temas como la desigualdad racial, la violencia estructural, la migración y las fracturas territoriales. Las

narrativas audiovisuales funcionan, así, como un archivo en movimiento, un modo de reinscribir experiencias que antes estaban ausentes o distorsionadas en el imaginario nacional.

En esas disputas, el cine guatemalteco reciente se volvió un escenario crucial para debatir la representación indígena. Amalia Córdova (2017) muestra cómo películas como *Ixcanul* abren preguntas sobre quién puede hablar, quién traduce y quién controla la mirada. Allí la identidad ya no es un depósito fijo sino un terreno en disputa, atravesado por idiomas, desigualdades y formas de agencia comunitaria. En una línea complementaria, Sonia Bailini (2019) argumenta que el cine puede desplazar jerarquías culturales cuando una película hecha en un idioma históricamente marginalizado circula globalmente, se reorganiza el centro simbólico desde el cual un país imagina su cultura.

El cine no solo se discute desde la ficción. Desde el campo del cine comunitario, Tessa Boeykens (2019) demuestra que la cámara puede convertirse en una herramienta política que articula identidad desde abajo. En comunidades q’eqchi’ que enfrentan despojo y violencia, filmar significa producir memoria propia, construir co-

hesión y disputar la narrativa dominante del Estado. Aquí el cine se vuelve literalmente un espacio de autonomía simbólica: un modo de decir “*aquí estamos*” cuando otras instituciones callan o distorsionan esas voces.

Incluso enfoques pedagógicos, como el de Martínez Novoa (2023), ayudan a entender esta dimensión identitaria. El cinefórum o la creación de cortometrajes en espacios educativos muestran que las imágenes son vehículos para pensar el país: permiten debatir desigualdad, género, migración o violencia, pero también imaginar cómo podría ser una vida distinta. En ese sentido, las narrativas audiovisuales no solo reflejan identidades existentes, sino que ensanchar el horizonte de lo posible.

En casi todos estos estudios aparece una constante: el cine en Guatemala es un campo fértil, pero frágil. Sin embargo, esa misma fragilidad ha abierto espacios inesperados para la experimentación y la intervención social y se ha ido consolidando como un terreno donde se discute el país: un espacio donde la identidad se construye, se disputa y, en ocasiones, se reinventa.

3.3 EL CINE GUATEMALTECO COMO ARCHIVO EMOCIONAL E HISTÓRICO

Otra de las acepciones para interpretar el cine y sus significados es la de pensarlo como un archivo, imperfecto y fragmentado, pero que, en su lucha contra el silenciamiento ofrece datos muy reveladores. La Cinemateca Nacional Universitaria conserva más de cinco mil rollos de películas entre 1927 y 1954, incluyendo grabaciones presidenciales, actos oficiales, ceremonias religiosas y material producido dentro del país. Lucas Cajas (2013) muestra cómo este acervo, aunque parcial y deteriorado, es clave para entender el vínculo entre Estado, estética oficial y construcción de memoria pública. Estos registros conforman una evidencia irrefutable acerca de cómo las autoridades querían ser vistas, pero también de cómo se organizaba la vida cotidiana en el país.

Otra manera en la que el cine es un archivo se produce cuando las películas se transforman en pequeños repertorios emocionales. Si bien son registros que no fueron creados para ser documentos o fichas históricas

se transforman en tal en la medida que registran atmósferas, silencios, gestos, comportamientos y normas. Es decir que ingresan a la memoria popular en tanto una comunidad encuentra una identificación en la forma como fue retratada. A partir de los años noventa, con películas como *El silencio de Neto* (Luis Argueta, 1994), y años después con otras como *Marimbas del Infierno* (Julio Hernández, 2010) y *Puro Mula* (Enrique Pérez, 2011) el cine dejó de ser únicamente representación de la mirada oficial para comenzar a devolver a las audiencias miradas más íntimo, más acordes a la desigualdad que se vive y se quiere silenciar.

Sergio Valdéz Pedroni, prologando a Barillas (2024) afirma que las películas son “*reinenciones de la vida en pantalla*” (p.8), con lo cual el cine deja de ser un documento oficial para transformarse en un gesto afectivo dirigido a una sociedad profundamente marcada por la violencia y la memoria traumática.



METODOLOGÍA

4. METODOLOGÍA

El estudio se planteó con una vocación profundamente cualitativa. No solo porque el cine funciona mejor cuando se escucha desde la voz de quienes lo crean, sino porque el objetivo era comprender atmósferas, sentidos, tendencias que rara vez pueden capturarse en números. Además, al ser una investigación cultural con plazos cortos, se hacía necesario encontrar un equilibrio entre rigor metodológico y la sensibilidad necesaria para acercarse al campo cinematográfico guatemalteco sin forzarlo.

En esta sección se detallan las decisiones metodológicas que guiaron el estudio, los criterios de selección de fuentes, el diseño del trabajo de campo y las limitaciones que acompañaron el proceso.

La consulta partió de un enfoque cualitativo, entendido como un proceso flexible y orientado a interpretar significados (Hernández Sampieri et al., 2010). Este enfoque permitió interpretar al cine no solo como una produc-

ción artística, sino como un entramado simbólico donde convergen memorias, tensiones sociales y narrativas emergentes. Un enfoque así requiere escuchar voces diversas, comprender trayectorias y rastrear discursos.

El estudio adoptó un diseño descriptivo de carácter interpretativo. Descriptivo, porque buscó ordenar, clasificar y sintetizar la información disponible sobre el cine guatemalteco entre 2015 y 2025 e interpretativo, porque la intención no era solo enumerar datos, sino comprender cómo los discursos audiovisuales dialogan con el contexto sociopolítico, la memoria colectiva y las sensibilidades contemporáneas.

Este diseño es coherente con lo que establece Tarrés (2008) sobre la tradición cualitativa, describir es siempre interpretar, y toda descripción rigurosa supone un análisis del sentido que los fenómenos adquieren para quienes los viven.

4.1 TÉCNICAS UTILIZADAS

4.1.1 REVISIÓN DOCUMENTAL

La revisión documental incluyó textos académicos, ensayos críticos, artículos periodísticos, catálogos de festivales, tesis y materiales institucionales producidos entre 2015 y 2025. Se utilizó una tabla de cotejo para clasificar los documentos según enfoque (estético, social, político, identitario), tipo de fuente (académica, crítica, institucional), temas predominantes (género, memoria, territorio, identidad, migración, etc.), vacíos o subrepresentaciones, entre otros (Ver Anexo 1). Esta técnica facilita organizar tendencias y permite construir inferencias sólidas (Pujadas, 1992).

4.1.2 ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

Se realizaron cinco entrevistas en profundidad, diseñadas para captar experiencias, percepciones y miradas del sector cinematográfico. El instrumento combinó preguntas abiertas de trayectoria, preguntas estructurales (para abordar los ejes temáticos), y preguntas sensibles que permitieran explorar emociones, tensiones y valoraciones (Ver instrumento en anexo 2).

Las entrevistas se realizaron a:

- Mónica Walter, presidenta de la Academia Guatemalteca de Artes y Ciencias Cinematográficas.
- Pamela Guinea, directora y productora.
- Carla Molina, cineasta.
- César Díaz, director guatemalteco radicado en Bélgica.
- Enrique Salanic, actor maya kaqchikel.

Estas voces no solo aportan trayectorias diversas; también ofrecen un mosaico intergeneracional, técnico, artístico y territorial. Sus experiencias permiten comprender el estado del campo cinematográfico desde múltiples ángulos: producción, fotografía, dirección, pedagogía, enfoque de pueblos indígenas y de género y circulación internacional.

Las entrevistas fueron grabadas con consentimiento informado y luego analizadas mediante codificación temática, un procedimiento mediante el cual se encontraron patrones de sentido dentro del discurso sin perder los matices subjetivos.

4.1.3 TIPO DE MUESTRA

La selección de personas entrevistadas respondió a un muestreo no probabilístico por conveniencia y por criterio, también llamado muestra tipo (Hernández Sampieri et al., 2010).

Este tipo de muestra es adecuado para estudios cualitativos donde existe un tiempo limitado para el trabajo de campo, se requiere la participación de personas informantes con experiencia especializada, se privilegian voces capaces de aportar profundidad conceptual más que representatividad estadística.

Hernández Sampieri (2010) explica que las muestras por conveniencia buscan casos accesibles y pertinentes; mientras que las muestras por criterio reúnen personas que poseen las características necesarias para aportar información relevante al estudio.

Bajo esos parámetros, las personas seleccionadas cumplen con criterios clave:

1. Experiencia comprobada en producción, dirección, actuación o gestión cinematográfica.

2. Vinculación con las temáticas del estudio: representación, memoria, desigualdad, sostenibilidad del sector, circulación internacional.

3. Participación activa en el ecosistema del cine guatemalteco entre 2015 y 2025.

4. Diversidad disciplinaria y generacional, necesaria para captar un panorama amplio.

En cuanto al análisis de la información, se desarrolló en tres momentos, en primer lugar, se realizó el barrido para identificar temas emergentes, conceptos recurrentes, emociones expresadas y tensiones narrativas. Luego se produjo la agrupación de códigos en categorías analíticas relacionadas con los ejes del estudio: identidad, memoria, desigualdad, condiciones de producción, narrativas emergentes. Una vez identificadas se cruzaron los datos producidos por los hallazgos documentales y los testimonios. Este cruce permitió construir una lectura integral sobre cómo el cine guatemalteco refleja, disputa o transforma imaginarios sociales.

4.1.4 LIMITACIONES DEL ESTUDIO

Como en toda investigación situada en plazos breves, hubo limitaciones inevitables:

1. Tiempo reducido (30 días). La brevedad del proceso obligó a priorizar fuentes y limitar el número de entrevistas. Un estudio longitudinal o de mayor duración permitiría profundizar en públicos, circulación, recepción, consumo digital o impacto comunitario.
2. Disponibilidad de informantes, aunque se logró contactar a personas clave, las agendas de profesionales del cine pueden dificultar una selección más amplia.
3. Acceso parcial a algunos documentos. No toda la producción crítica o académica está disponible en repositorios públicos, lo que deja posibles vacíos en el estado del arte.
4. Sesgos propios del muestreo por conveniencia. Como todo muestreo no probabilístico, las voces recogidas no pretenden representar la totalidad del sector, aunque sí aportan profundidad y pertinencia.

Estas limitaciones fueron manejadas mediante triangulación: revisión documental, entrevistas, análisis comparado.

4.1.5 CONSIDERACIONES ÉTICAS

- Se solicitó consentimiento informado a todas las personas entrevistadas.
- Se cuidó la integridad de sus testimonios, evitando interpretaciones fuera de contexto.
- Se garantizaron confidencialidad parcial y manejo responsable de los audios y transcripciones. No se aportan las transcripciones literales de las entrevistas, sino la matriz de volcado que fue el insumo para la presentación de resultados.



RESULTADOS ENCONTRADOS

5. RESULTADOS ENCONTRADOS

5.1 ANÁLISIS DOCUMENTAL

La revisión documental realizada para este estudio permitió localizar 37 antecedentes relevantes sobre cine en Guatemala y Centroamérica en el periodo considerado (Ver Anexo 4). No todos se incorporaron con el mismo peso analítico, pero el conjunto ofrece una radiografía bastante elocuente de por dónde ha pasado la reflexión sobre el cine en el país y en la región.

En términos generales, se identifican cuatro grandes vetas: los estudios históricos y regionales sobre el crecimiento del cine centroamericano; los análisis de películas específicas, con una fuerte concentración en Ixcánul; los trabajos que abordan género, industria y condiciones de producción; y, en menor medida, aportes que piensan el cine como herramienta pedagógica, de memoria comunitaria o de diplomacia cultural.

En la primera de estos recorridos, los textos de Andrea Cabezas Vargas (2018) y María Lourdes Cortés (2018) muestran que, lejos de ser una rareza, el cine centroamericano del siglo XXI ha vivido un despegue sostenido, apoyado en escuelas de cine, fondos regionales como CINERGIA y una nueva generación de cineastas formados dentro y fuera de la región centroamericana. Cabezas destaca cómo este proceso se tradujo en un aumento “cuantitativo y cualitativo” de las producciones y en una centralidad creciente de la historia reciente, sobre todo las guerras y los conflictos internos, como tema cinematográfico, en diálogo con debates ideológicos y políticos más amplios. Por su parte, Charo García Diego (2022) subraya que las películas centroamericanas contemporáneas se han convertido en un espacio de denuncia y reflexión sociopolítica, donde se abordan migración, violencia, memoria colectiva, diversidad sexual y poder religioso, entre otros ejes.

Estos trabajos permiten situar el caso guatemalteco en una constelación regional que comparte preocupaciones y lenguajes estéticos, aunque con trayectorias nacionales desiguales.

En el caso específico de Guatemala, el artículo de Cici-bel Lucas Cajas (2013) ofrece un panorama temprano pero muy influyente del “perfil del cine nacional”. Allí se describe un campo en expansión, con un número creciente de películas, mayor presencia en festivales internacionales y una diversificación temática que incluye violencia, guerra interna, retos juveniles, prostitución y corrupción, temas que antes no llegaban a las pantallas.

Lucas también llama la atención sobre la falta de regulación y la ausencia de una ley de cine, elementos que se repiten, con otros matices, en trabajos posteriores y en diagnósticos del propio sector. La tesis de Sofía Morales (2022) complementa esta mirada al poner el foco en las mujeres cineastas y en la industria del cine en Guatemala, describiendo asociaciones como AGA-CINE, Casa Comal o la Colectiva Lemow, así como las barreras de género dentro de un ecosistema ya de por sí frágil. En conjunto, estos aportes dibujan un retrato de un campo creativo, pero sostenido en condiciones laborales inestables y sin respaldo institucional sólido.

Una segunda tendencia muy marcada en el corpus es la concentración de análisis en torno a Ixcánul (2015). Varios textos críticos, entre ellos los de Amalia Córdova (2017), Amanda Alfaro Córdoba (2015) y Sonia Bailini (2019) coinciden en que la película se convirtió en un punto de inflexión por su apuesta estética y política: filmar en idioma kaqchikel, trabajar con actores y actrices indígenas, situar el conflicto en la encrucijada entre racismo estructural, despojo territorial, migración y violencia de género. Córdova la lee como parte de

una “nueva era” de cine indígena y como un hito que dialoga tanto con el pasado del conflicto armado como con el presente de extractivismo, pobreza y migración; mientras que Bailini argumenta que el uso del kaqchikel y la relación entre idiomas en la película hacen visibles las relaciones de poder en el sistema cultural guatemalteco y muestran cómo una cultura “*periférica*” puede desplazar simbólicamente del centro a la dominante.

Al lado de estas lecturas centradas en una obra específica, aparecen estudios que amplían el foco hacia temas y sujetos históricos. El artículo de Tessa Boeykens (2019) sobre cine participativo en comunidades q’eqchi’ muestra cómo la realización cinematográfica puede convertirse en un dispositivo de memoria y resistencia frente a proyectos hidroeléctricos y nuevas formas de despojo. En esa experiencia, la cámara no solo registra, sino que ayuda a “*hacer*” historia comunitaria a través de metodologías no extractivas y colaborativas.

Otros textos, como los de Cortés (2018) y Cabezas Vargas (2018) insisten en que la memoria de las guerras, los exilios y las desapariciones ha sido un eje persistente de la producción centroamericana, y que el cine ha llenado vacíos dejados por las narrativas oficiales o los silencios institucionales. Esta línea de antecedentes subraya que el cine guatemalteco no puede entenderse al margen de la historia política y de las luchas territoriales y comunitarias.

Un grupo más pequeño de trabajos se ocupa del cine como herramienta educativa, de proyección cultural o de reflexión sobre la industria. El artículo de Martínez Noboa (2023) explora el uso del cine fórum y la realización de cortometrajes como estrategias pedagógicas para desarrollar competencias analíticas, pensamiento crítico y trabajo colaborativo, recordando que el cine es al mismo tiempo arte y negocio, y que su potencia didáctica depende de una mediación docente cuidadosa.

Por otro lado, la tesis de Juan José Barrios (2016) aborda el cine como herramienta de diplomacia cultural, subrayando su capacidad de proyectar imágenes del país hacia el exterior y de influir en percepciones ideológicas y culturales en escenarios internacionales.

A pesar de su especificidad temática, estos aportes dialogan con la preocupación general del corpus por cómo el cine representa y proyecta al país, ya sea a sus propias audiencias o a públicos globales.

Finalmente, los antecedentes revisados también dejan ver con claridad los vacíos y silencios de la producción académica y ensayística. Por un lado, se observa una clara asimetría temática: porque son más recurrente los análisis sobre memoria histórica, representaciones indígenas y violencia, y se multiplican las lecturas de Ixcánul, pero son escasos los estudios dedicados a otras películas guatemaltecas premiadas; a cine de otros géneros como comedia, terror o cine juvenil; a las experiencias de públicos y recepción local o a las representaciones de pueblos garífunas, afrodescendientes y de la diversidad sexual.

Por otro lado, aunque varios textos aluden a la precariedad del sector y a la ausencia de una ley de cine, apenas hay investigaciones sistemáticas sobre la estructura industrial, los modelos de financiamiento, las cadenas de exhibición y distribución o las condiciones laborales de quienes trabajan en el campo audiovisual. Lucas (2013) señala la falta de regulación y la piratería y Morales (2022) describe parcialmente el mapa institucional y asociativo, pero todavía no existe un cuerpo consolidado de estudios que conecte en detalle la fragilidad institucional con los procesos de creación, circulación y sostenibilidad del cine guatemalteco.

En suma, la revisión de estos 37 antecedentes muestra un campo de reflexión en crecimiento, con aportes valiosos, pero aún fragmentados. Hay una fuerte concentración en ciertos textos y películas, una mirada insistente sobre los vínculos entre cine, memoria y representación indígena, y un reconocimiento reiterado de la precariedad como condición estructural. Al mismo tiempo, emergen lagunas significativas en torno a otros sujetos, otras películas y otras dimensiones de la industria. Esta combinación de presencias intensas y ausencias persistentes es justamente el terreno desde el cual se sitúa la investigación: un intento por leer el cine guatemalteco reciente como productor de narrativas sobre el país, pero también como síntoma de un ecosistema cultural que busca sostenerse en medio de un Estado débil y de una institucionalidad inacabada.

5.2 RESULTADOS DE LAS ENTREVISTAS

“... el cine es un retrato, es una fotografía de las dudas de la sociedad en un momento dado”. César Díaz

Este apartado reúne la lectura analítica de las cinco entrevistas realizadas a personas clave del ecosistema cinematográfico guatemalteco. La idea fue producir un acercamiento no solo a su experiencia técnica, sino también a la forma en que perciben el país, los silencios que arrastran las narrativas audiovisuales y el lugar que ocupa el cine en la conversación pública.

5.2.1 LAS VOCES ENTREVISTADAS Y SUS EJES TEMÁTICOS

Mónica Walter combinó su experiencia en producción, dirección y gestión gremial con su rol actual como presidenta de la Academia. Sus tópicos giraron alrededor de la institucionalidad, la organización colectiva, la incidencia internacional y la urgencia de políticas públicas.

Describe 2019 como un “año hito” (Walter, 19 de noviembre de 2025, entrevista propia) con siete largometrajes en la competencia nacional y el enorme impacto de la articulación gremial para obtener el primer fondo estatal. También reflexiona sobre formación, nuevas generaciones, mujeres en el cine, y la fragilidad de la industria ante la falta de presupuesto.

Para Carla Molina la preocupación central es la identidad, la representación, la ausencia histórica del Estado, la falta de infraestructura y, sobre todo, la necesidad de que el cine guatemalteco “nos devuelva la mirada”. Con un tono reflexivo, insiste en que el cine es un “acervo histórico” y una forma de “verse en el mundo” (Molina, 26 de noviembre, entrevista propia). También profundiza en temas como memoria, diversidad, género, migración, violencias, pueblos indígenas y el impacto desigual según públicos urbanos y rurales.

Por su parte Cesar Díaz aportó una mirada histórica y generacional. Habla de “brechas”, “momentos bisagra” y

“espacios mentales” que se abrieron con ciertas películas. Propone que *Ixcánul*, *Marimbas del Infierno* y *El silencio de Neto* funcionan como “tres momentos” decisivos del cine guatemalteco contemporáneo. Para él, el papel del cine como dispositivo de memoria es ineludible: “En un país donde la corriente es ‘aquí no pasó nada’, el cine ha sostenido, sostenido y sostenido el tema de la memoria” (Díaz, 26 de noviembre de 2025).

Enrique Salanic aportó una perspectiva desde los pueblos indígenas, atravesada por identidades múltiples: actor, artista, hombre gay, y parte de una generación que creció viendo representaciones donde “todo era contado desde afuera”. Apunta hacia el racismo, la exotización, la falta histórica de referentes, y celebra la emergencia

de colectivos comunitarios que están transformando la narrativa audiovisual: “El cine que estas mujeres están haciendo... es muy diferente a lo que yo había visto, y me atraviesa” (Salanic, 25 de noviembre, entrevista propia). También enfatiza en la sanación, el duelo y la dignificación de las experiencias propias en la creación.

Por su parte, Pamela Guinea abordó los últimos diez años desde el prisma de la formación, el crecimiento del gremio, el surgimiento de nuevas voces de mujeres, y la persistencia de la memoria histórica como eje temático dominante. También señaló tendencias emergentes: sexualidad, maternidad, identidades disidentes, cuerpos, y nuevas formas de representación. Además, enfatizó los desafíos del financiamiento y las contradicciones entre cine de autor, entretenimiento y mercados restringidos.

5.2.2 EL CAMPO CINEMATOGRAFICO GUATEMALTECO Y SUS HITOS (2015–2025)

La comparación de las cinco entrevistas muestra un acuerdo amplio: en la última década el cine guatemalteco no vivió un “boom” en términos de volumen, pero sí atravesó un proceso de consolidación, profesionalización y visibilidad inéditas. Las personas entrevistadas identifican, desde lugares distintos, una serie de hitos que marcan este proceso: *El silencio de Neto* y la experiencia de Casa Comal como cantera formativa; *Gasolina* como primera ruptura fuerte en el circuito internacional; *Ixcánul* como película-bisagra que abre Berlín y discute la representación indígena; y *Nuestras madres* como confirmación de que el cine guatemalteco puede ganar premios en Cannes y dialogar de tú a tú con cinematografías con más trayectoria. A ello se suman otros títulos que aparecen una y otra vez: *Puro Mula*, *La Llorona*, *Polvo*, *Las Cruces: poblado próximo*, *El silencio del topo*, entre otros. Desde esa lectura, la década 2015–2025 se percibe menos como una explosión y más como el momento en que se “rompe la barrera psicológica” que impedía imaginar a Guatemala en los grandes festivales, al tiempo que se ensaya una diversificación de géneros, oficios y espacios de formación.

En ese mapa, la profesionalización aparece como un punto de coincidencia. Mónica Walter y Carla Molina subrayan la importancia de la digitalización y la apertura de licenciaturas y programas universitarios de cine, que permiten que más personas se formen en dirección, fotografía, asistencia de dirección, continuidad o sonido. Esa expansión educativa se complementa con talleres, residencias y laboratorios impulsados por la Academia, asociaciones gremiales y festivales, que han generado un ecosistema más denso y, en cierta medida, más exigente. Pamela Guinea también lee la aparición de escuelas y la consolidación de muestras como señales de un campo en crecimiento, donde ya no “son siempre los mismos” en los rodajes, sino que aparecen nuevas generaciones, sobre todo de mujeres, dispuestas a contar sus propias historias. Enrique Salanic, desde su experiencia como actor indígena, resitúa este relato: para él, el cambio más significativo es que, después de un largo vacío provocado por la persecución y el exilio en tiempos de guerra, empiezan a surgir colectivos y cineastas indígenas que hacen cine “desde adentro”, con clubes de cine y experiencias comunitarias en Sololá, Cobán, Xela y Almolonga.

La Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Guatemala ocupa un lugar central y, al mismo tiempo, tensionado. Para Mónica Walter, como presidenta, la Academia ha sido clave para legitimar al sector porque administra por primera vez un fondo público, representa al país ante FIACINE, selecciona las películas que van a premios internacionales, organiza muestras, charlas y *master classes*, y se ha convertido en un interlocutor reconocido para el Estado y para la cooperación internacional. Guinea y Molina reconocen esa importancia articuladora, valoran las residencias y las acciones formativas de los últimos años, pero también señalan desafíos tales como la necesidad de profesionalizar la gestión interna, de pagar adecuadamente a quienes administran programas y, sobre todo, de flexibilizar los criterios de agremiación para que las y los jóvenes no queden fuera de los espacios de decisión. Díaz concibe a la Academia como una “*ventana hacia afuera*” y un nodo de articulación interna que debería tener presencia sistemática en mercados y festivales internacionales, promover a Guatemala como destino de rodajes y ayudar a tejer consensos entre distintas sensibilidades y géneros dentro del propio gremio.

Las entrevistas sugieren que los avances institucionales recientes como la creación de una unidad de cine en el Ministerio de Cultura, el fondo público administrado por la Academia, la asignación presupuestaria al Festival Ícaro son pasos importantes, pero todavía insuficientes para cambiar la estructura de fondo. Las voces coinciden en que, sin una ley de cine, sin incentivos claros para la inversión privada y sin una política de formación y empleo que cierre el círculo entre escuelas, producción y circulación, el campo seguirá dependiendo de esfuerzos individuales, del azar de las coproducciones y de la buena voluntad de unos pocos aliados.

El conjunto de las respuestas en este bloque temático dibuja un campo cinematográfico que ha demostrado una enorme capacidad de creación y de organización, pero que sigue “*atado*” a un Estado frágil y a una institucionalidad cultural incompleta. Esa tensión entre impulso creativo y precariedad estructural es un hilo que atraviesa también los bloques siguientes del análisis.

Con respecto a los hitos del cine guatemalteco de los últimos diez años las cinco entrevistas coinciden, con matices personales, en un mismo mapa para comprender el desarrollo del mismo. Aunque cada voz prioriza experiencias distintas, el relato comparado muestra un patrón consistente: el crecimiento del cine en el país no surgió de manera espontánea, sino que se apoyó en momentos, obras y espacios formativos que abrieron brechas para quienes vinieron después.

En primer lugar, Casa Comal aparece como el punto de partida compartido. Para Díaz, Guinea y Molina, la escuela funcionó como semillero técnico y creativo; incluso si sus películas no tuvieron gran proyección internacional, ese espacio formativo y la creación del Festival Ícaro generaron comunidad, oficio y continuidad. Mónica Walter también reconoce que allí se consolidó una primera generación que permitió imaginar un camino profesional posible.

El siguiente hito común es *El silencio de Neto*, mencionada por Díaz, Guinea y Salanic como la película que mostró que Guatemala podía construir relatos íntimos y propios, alejados de fórmulas externas. Aunque la producción sea de otra época, su resonancia se mantiene como referencia fundacional, para las personas entrevistadas marca un antes y un después en la narrativa guatemalteca, Díaz lo considera un “*primer hito*” porque abrió imaginarios y permitió pensar en una cinematografía local con ambición, Walter afirma que muchas personas de su generación crecieron con esa referencia

como único punto de luz, Salanic recuerda que era una de las pocas películas donde podía verse algo cercano a su vida, aunque desde una mirada externa y Guinea confirma que, en cualquier conversación sobre cine, la gente vuelve a este hito.

Luego, todas las entrevistas coinciden en un momento clave: *Gasolina* (Julio Hernández, 2008). Para Díaz y Molina, fue la película que rompió la barrera mental de pensar que lo guatemalteco podía entrar a festivales internacionales. Guinea la reconoce como parte del giro estético y temático hacia una Guatemala contemporánea y urbana. Dos años después sucede algo similar con *Marimbas del infierno* (Julio Hernández, 2010) valorada por César Díaz como la película que muestra que es posible narrar desde lo local sin buscar el exotismo y porque inaugura una sensibilidad distinta: irreverente, urbana, con humor y dolor social mezclado. Pamela Guinea y Mónica Walter coinciden en que esta película fue una referencia para toda una generación que venía creciendo en los 2000.

El cuarto hito es *Ixcanul* (2015). Aquí las coincidencias son totales: las cinco personas entrevistadas la identifican como la obra que abrió la puerta de los grandes festivales y reposicionó a Guatemala en el mapa cinematográfico mundial. Para Walter, fue un punto de inflexión institucional; para Molina, una revolución estética; para Guinea, un parteaguas de profesionalización; para Salanic, la irrupción de la representación indígena en el centro del debate; para Díaz, la confirmación de que la ficción guatemalteca podía competir a escala global.

Finalmente, surge un consenso respecto a **Nuestras madres** (2019). Aunque cada quien lo interpreta desde su propia relación con la memoria histórica, las cinco voces reconocen que su premio en Cannes consolidó una década de apertura simbólica y validó la idea de que el cine nacional ya no era un invitado excepcional en circuitos internacionales, sino un participante legítimo. A su vez, ese año, fue reconocido como el del salto cuantitativo. Walter lo recuerda como “*el año de las siete películas*” porque fueron siete largometrajes los considerados para la selección de la Academia, todos de estilos muy distintos. Ese fue un año clave porque mostró la diversidad estética, lingüística y temática que tiene el cine en el país, marcó la madurez del ecosistema, inauguró una percepción pública de que “*hay cine guatemalteco*” y reveló que la producción ya no depende solo de nombres individuales. Para Guinea en 2019 quedó claro que es posible pensar en la heterogeneidad de temáticas y estilos de producciones nacionales y Molina lo interpreta como la prueba de que el cine ya no es algo excepcional, sino parte de un tejido cultural más amplio.

En síntesis, el análisis comparado revela una narrativa compartida: el cine guatemalteco de los últimos años se construye a partir de espacios formativos (*Casa Comal, Ícaro*), obras pioneras (*El silencio de Neto, Gasolina*) y dos películas-bisagra (*Ixcanul* y *Nuestras madres*) que reordenaron expectativas, profesionalizaron al gremio y proyectaron al país hacia afuera. Estas coincidencias no solo iluminan un campo en transformación, sino también una memoria colectiva que los propios cineastas reconocen como la base del presente y del futuro del sector.

Hitos del cine en los últimos 10 años

1994

El Silencio de Neto,
Director: Luis Argueta (Gua)

Película que reconfigura los imaginarios sociales del cine guatemalteco y que se estrena internacionalmente.

1998

Fundación de Casa Comal

Constituye la primera escuela de cine que democratiza el acceso a formación especializada, herramientas técnicas y que promueve la creación del Festival de Cine Centroamericano ÍCARO.

2010

Gasolina (2008)
Marimbas del Infierno (2010)
Director: Julio Hernández Cordón
Puro Mula (2011)
Director: Enrique Pérez Him

Estas tres películas se convierten en el auténtico reflejo de una generación y de los principales problemas de Guatemala en los inicios del S.XXI.

2015

Ixcanul
Director: Jayro Bustamante

Considerada la película más relevante del último decenio. Coloca al cine guatemalteco en el mundo ganando más de 60 reconocimientos en los festivales más importantes a nivel internacional como: Berlinale, Biarritz, AFI, San Sebastian, Toulouse, Gante, Kiev, Platino, entre otros.

2019

Nuestras Madres
Director: Cesar Díaz

Crece la producción cinematográfica del país estrenándose múltiples filmes nacionales ese año entre estos: Pólvora en el Corazón de Camila Urrutia, Temblores y La Llorona de Jayro Bustamante y Nuestras Madres de Cesar Díaz, ganadora del gran premio Camera d'Or del Festival de Cannes.

2020

Hito Gremial: Fundación de la Academia Guatemalteca de Ciencias y Artes Cinematográficas

Su objetivo es trabajar por la promoción, investigación, desarrollo y preservación de la cinematografía de Guatemala a nivel nacional e internacional. La Academia es la responsable de seleccionar la película guatemalteca que representa al país en premios internacionales, tales como el Oscar, Goya, Ariel y Macondo, entre otros.

2018- 2025

Cambio de narrativas

Emergen nuevas narrativas, sujetas/os y temáticas, programas y escuelas de formación, espacios de exhibición de cine.

Línea del tiempo de elaboración propia con información recopilada de las entrevistas en profundidad realizadas a cineastas guatemaltecos/as entre noviembre y diciembre de 2025.

5.2.3 NARRATIVAS, TEMAS Y ESTÉTICAS

La sistematización de las entrevistas muestra que, aunque cada persona se aproxima al cine desde oficios distintos tales como dirección, producción, fotografía, actuación y gestión institucional, existe una coincidencia clara en que el cine guatemalteco de los últimos diez años amplió sus fronteras temáticas y estéticas, y lo hizo dialogando directamente con las tensiones históricas del país. Los relatos ya no se limitan a mostrar “paisajes” o dramas individualizados; trabajan, más bien, con capas profundas de memoria, desigualdad y pertenencia.

Uno de los consensos más visibles es que la ficción guatemalteca reciente enfrenta temas que antes estaban relegados al silencio o aparecían solo en el documental. Pamela Guinea resalta que las historias actuales se atreven a tocar nervios sociales como “*violencia, desigualdad, corrupción, deseos de movilidad, fragilidad afectiva*”, y esto ha hecho que las películas dejen de buscar agradar a un público externo para interpelar lo que ocurre en el país. Carla Molina coincide cuando describe que las narrativas están más ancladas a experiencias concretas como territorio, lenguaje, corporalidad, y que existe una voluntad explícita de “*mirar Guatemala desde adentro*”, abandonando la estética “*turístico-folclórica*” que marcó etapas anteriores.

César Díaz, desde su posición de cineasta formado entre Guatemala y Europa, introduce un matiz decisivo: para él, el cine guatemalteco se volvió “*más honesto*”, porque narra heridas propias: la guerra, la ausencia de justicia, la violencia íntima, los silencios familiares, sin temor a la incomodidad. Lo explica señalando que las películas que impactaron en la década (*Ixcánul*, *Nuestras madres*,

La Llorona) dialogan con los fantasmas del conflicto armado y ponen en pantalla aquello que el país todavía no termina de procesar.

Enrique Salanic lee esa tendencia desde su experiencia como actor indígena. Para él, la irrupción de los idiomas mayas y de cuerpos indígenas complejiza la noción de identidad nacional, pero también revela la persistencia del racismo. En sus palabras, actuar en su idioma no es un gesto estético, sino un acto político que desestabiliza quién tiene derecho a narrar Guatemala.

La memoria, por tanto, es un eje transversal y ha funcionado por muchos años, luego de la finalización de la guerra como una fuerza estructurante, no solo como un tema sino también como una herida que ordena sensibilidades, búsquedas y modos de narrar. César Díaz lo formula como una necesidad generacional de “*vomit*” la guerra, de expulsar lo que no fue dicho ni elaborado; Pamela Guinea señala que la memoria “*seguirá sonando hasta que algo cambie*”, insistiendo en que el cine opera como un eco persistente de un país que aún no ha cerrado sus duelos. Para Carla Molina, el conflicto es un abismo que permanece abierto y al que las y los cineastas regresan porque “*siempre se siguen preguntando*” cómo nombrarlo, cómo mirarlo, cómo cargarlo. Enrique Salanic aporta la perspectiva de los territorios: desde los pueblos, las formas artísticas que emergen en los últimos años buscan “*sanar y denunciar*” al mismo tiempo, encarnando la memoria como práctica de resistencia. Mónica Walter, por su parte, observa que aun en proyectos que no se presentan como cine político, la memoria se filtra como una presencia transversal. De esa cuenta, la memoria aparece no solo como archivo del pasado, sino como una necesidad que aún atraviesa cada gesto del cine guatemalteco contemporáneo.

Sobre las razones de la persistencia en nombrar la memoria, César Díaz explicó: *“La nuestra es una generación súper marcada por la guerra y, evidentemente, los temas que teníamos en la cabeza y lo que necesitábamos vomitar en ese momento era eso, y es súper importante porque en un país en el cual la corriente es ‘aquí no pasó nada y solo dejemos el pasado en el pasado’, era necesario expresarnos en ese momento”*. El director afirma que una vez que se haya saciado la necesidad de seguir hablando de esa herida será posible abordar otros temas, *“es imposible hacer otras películas si tú no has pasado por este proceso catártico”*, enfatiza.

Debido a que esa generación marcada por la posguerra ya ha superado el proceso catártico al que alude Díaz o, al menos, lo ha volcado en sus producciones, y a que hay generaciones posteriores incidiendo en la agenda de producción cinematográfica nacional es que dicha agenda ha comenzado a ampliarse y han comenzado a emerger, aun de forma incipiente, en los últimos años nuevos temas tales como diversidades sexuales y de género, racismo y desigualdad, violencias contemporáneas, cuerpos y maternidades, juventudes, territorios (ruralidad, ciudad, migración), comunidad y sanación, transformaciones familiares. Aunque no lo expresan con el mismo vocabulario, las cinco voces coinciden en que el cine guatemalteco está pasando por un ensanchamiento de sus sensibilidades y sus preguntas socioculturales.

En cuanto a la diversidad estética, las cinco reconocen también una evolución hacia búsquedas más personales y complejas. Para Molina, la llegada de nuevas generaciones de fotógrafas, directoras y editoras aportó una sensibilidad distinta: imágenes más sensoriales, narrativas menos rígidas, un interés mayor en la intimidad y

el detalle. Díaz celebra que ya no haya un *“único modo”* de hacer cine guatemalteco: conviven propuestas híbridas, thriller político, realismo social, animación, horror y documental ensayístico. Walter también identifica un cambio en la escala, antes las películas eran modestas en su ambición formal; hoy, aunque la precariedad persiste, existe un impulso por dialogar con el lenguaje del cine internacional sin perder la especificidad local.

En lo referente al impacto de ciertas películas, las entrevistas coinciden en un puñado de obras que reorganizaron el campo simbólico. *Ixcanul* es mencionada por todas las personas entrevistadas como una película que abrió una conversación incómoda sobre racismo, representación y desigualdad. La película *Nuestras madres* aparece como la que permitió hablar, con una cercanía dolorosa, de la memoria de la desaparición forzada. *La Llorona*, en cambio, es vista como una forma novedosa de procesar el pasado mediante la alegoría, y como un recordatorio de que la estética de género puede dialogar con la historia política sin sacrificar densidad. Salanic añade una observación singular referente al impacto y enfatiza que este no debería provenir solo de la valoración internacional, sino del eco comunitario, especialmente cuando las películas se proyectan en territorios indígenas y reabren conversaciones pendientes.

Por último, el análisis comparado deja ver un vacío compartido: aunque las narrativas han ganado en complejidad, existe todavía una representación limitada de ciertas experiencias como las de pueblos afrodescendientes, juventudes urbanas diversas, migración LGBTQ+, trabajo y precariedad laboral, ecologías y extractivismos contemporáneos, entre otros. Las personas entrevistadas no siempre lo dicen explícitamente, pero sus comentarios sobre la necesidad de mayor diversidad de voces, más

escuelas y más apoyo para cineastas jóvenes apuntan a que el imaginario fílmico nacional sigue siendo prometedor, pero incompleto.

En síntesis, pese a la fragilidad institucional, se han logrado construir miradas potentes sobre memoria, identidad y territorio; se han diversificado las estéticas; y se han situado temas antes silenciados en el centro del debate cultural. Las coincidencias entre las entrevistas revelan que el cine guatemalteco se vuelve más consciente de sí mismo y más dispuesto a disputar los relatos que históricamente han definido al país.

5.2.4 PÚBLICOS, RECEPCIÓN Y CIRCULACIÓN

Existe una intuición compartida respecto al público guatemalteco: definitivamente ha cambiado, aunque no de manera homogénea ni lineal. Las personas entrevistadas coinciden en que existe un interés creciente por ver cine nacional, pero también subrayan que ese interés convive con barreras estructurales como la exhibición limitada, la desigualdad territorial y concentración de salas en cadenas comerciales, que condicionan profundamente la circulación de las películas.

Desde la mirada de producción y gestión, Pamela Guinea y Mónica Walter coinciden en que el público local se ha vuelto más receptivo y más curioso. Guinea señala que hace diez años “*era impensable*” imaginar a audiencias llenando salas para ver cine guatemalteco, mientras que hoy la experiencia es distinta: *Ixcanul*, *Puro Mula*, *El silencio del topo* (Anaïs Taracena, 2021) o *La Llorona* encontraron espectadores dispuestos a discutirlos y recomendarlos. Para Walter, esta apertura se debe en parte al trabajo de festivales, cineclubes, centros culturales y a la circulación digital, que han permitido que el cine nacional deje de ser una rareza y se integre a la conversación cultural.

Ambas reconocen, sin embargo, que esta transformación es desigual y frágil porque los públicos urbanos, sobre todo en Ciudad de Guatemala y Quetzaltenango, han cambiado más rápidamente que los públicos rurales, que dependen de esfuerzos comunitarios o itinerantes.

Carla Molina, desde la perspectiva técnica y estética, reconoce que el público guatemalteco contemporáneo registra mayor sofisticación visual y narrativa en las pelí-

culas nacionales, lo que ha fortalecido la recepción local. Ella observa que, a diferencia de décadas anteriores, cuando el cine guatemalteco era visto como “*artesanal o improvisado*”, hoy las personas perciben un salto en la calidad de la fotografía, la edición, el sonido y la dirección de actores. Para Molina, esta mejora no sólo impacta en la recepción local, sino que reduce la “*brecha simbólica*” con el cine internacional, permitiendo que las obras circulen con mayor legitimidad en festivales.

En contraste, Enrique Salanic ofrece una lectura desde el territorio y la experiencia indígena. Para él, el público nacional es plural y está profundamente atravesado por desigualdades lingüísticas y culturales. Señala que existen comunidades donde ver cine sigue siendo un acto colectivo, en espacios improvisados o comunitarios, y donde las películas nacionales que incorporan idiomas indígenas generan resonancia inmediata porque “*la gente se reconoce*”. Sin embargo, también describe la persistente distancia entre la cartelera comercial y las historias propias: muchas personas indígenas no ven cine guatemalteco porque simplemente no llega a sus territorios o porque la oferta comercial no considera sus idiomas ni sus experiencias. Salanic insiste en que la recepción comunitaria no debería pensarse como marginal, sino como un tipo de público con demandas y expectativas específicas que el sector aún no ha logrado integrar plenamente.

En cuanto a la diferencia entre recepción nacional e internacional, el consenso es absoluto. Las cinco personas entrevistadas reconocen que el cine guatemalteco recibe mayor atención, valoración y circulación fuera del país que dentro de él. Guinea y Díaz lo explican desde la estructura: los festivales internacionales ofrecen

plataformas de legitimación y redes de exhibición que no existen en Guatemala. Molina agrega que el público europeo o latinoamericano especializado suele comprender mejor los códigos del cine de autor, mientras que el público local se enfrenta a películas que tensionan sus propios imaginarios sociales, lo que puede generar incomodidad, distanciamiento o discusiones polarizadas. Walter sintetiza esta asimetría como una paradoja: Guatemala tiene películas celebradas globalmente, pero carece de una infraestructura para garantizar su acceso doméstico.

César Díaz es más enfático aún. Para él, la recepción internacional no solo es más amplia, sino también más política: festivales y mercados leen su película desde marcos como genocidio, memoria histórica, justicia transicional o violencia estatal, temas que conectan con debates globales. En Guatemala, en cambio, la recepción es más íntima, más dolorosa y, a veces, más dividida. Él mismo describe funciones donde el público se quiebra emocionalmente o donde se abren conversaciones complejas sobre familia, duelo y ausencia. La recepción local es, por tanto, menos “*cinéfila*” y más profundamente emocional.

Finalmente, todas las entrevistas mencionan un problema estructural de circulación: la ausencia de salas alternativas, la dependencia de Cinépolis y la falta de políticas que obliguen a distribuir cine nacional. Walter destaca que incluso películas con premios internacionales deben “*pelear*” por espacios; Guinea menciona que las cadenas comerciales consideran sus filmes como “*de alto riesgo*”; Salanic y Molina observan que la circulación comunitaria como el cine itinerante, las funciones al aire libre, los cineclubes universitarios cumplen una función que debería estar sostenida por el Estado.

En definitiva, la conclusión es que el público guatemalteco está cambiando, pero lo hace dentro de un ecosistema que no logra acompañar ese cambio. La recepción internacional sigue siendo más robusta y sostenida, mientras que la circulación nacional continúa siendo un desafío estructural. Aun así, las voces entrevistadas coinciden en que el cine ha empezado a influir en los imaginarios, a abrir conversaciones difíciles y a ofrecer otras formas de verse como país.

5.2.5 POLÍTICAS E INSTITUCIONALIDAD: ANÁLISIS COMPARATIVO

Las respuestas a las entrevistas no dejan dudas: el principal obstáculo para el desarrollo del cine guatemalteco es la ausencia de una institucionalidad sólida, no solo de una ley cine, aunque las 5 personas entrevistadas enfatizaron este aspecto, sino también la falta de incentivos fiscales, la escasez de fondos públicos estables y la necesidad de recurrir a coproducciones internacionales o apoyos puntuales del sector privado para poder crear. Todo ello acompañado de un entramado estatal débil, fragmentado y poco articulado que obliga a cineastas, técnicos y productores a operar en condiciones de precariedad permanente. La lectura conjunta de las entrevistas muestra que, mientras la creatividad y la inventiva del gremio han aumentado, el respaldo estatal se ha mantenido mínimo, intermitente o meramente simbólico.

Las cinco entrevistas insisten, con matices, en los mismos obstáculos. Molina y Guinea detallan cómo esta carencia se traduce en presupuestos insuficientes, dificultades para la postproducción de imagen y sonido, y una gran dependencia de fondos como Ibermedia, cuyos montos no alcanzan para sostener producciones completas. Salanic añade que, en el caso del cine comunitario y realizado por los pueblos indígenas, la situación es aún más precaria: no existen organizaciones fuertes que lo respalden, como sí ocurre en países vecinos, y el acceso a recursos implica navegar una burocracia pensada para otros actores. Díaz, por su parte, es tajante, afirma que “*si en 2015 se hubiera aprobado una política pública seria y real sí habría habido un despegue del cine. Había cineastas listos, pero les faltaba tiempo y dinero para*

desarrollar sus proyectos. Sin la institucionalidad y la política pública para financiar procesos ... es muy difícil pensar en un ‘boom’ del cine guatemalteco”

En definitiva, sin ese apoyo estatal lo que ha habido son esfuerzos personales y colectivos titánicos, pero aislados que lograron visibilidad internacional a pesar de todo.

Todos los intentos previos por lograr la aprobación de una ley de cine se han estancado, incluso aquellos impulsados por sectores empresariales. La pregunta que queda latente es: ¿Por qué?



Las consecuencias de esa falta de institucionalidad han generado vacíos estructurales. Walter enumera la falta de técnicos calificados en áreas específicas, escasez de profesionales con formación específica en cine, lo que obliga a muchas personas jóvenes a estudiar fuera del país o a “aprender haciendo” en condiciones precarias, ausencia de estudios de postproducción, inexistencia de asesoría legal especializada en cine y escaso reconocimiento del cine como industria en las políticas económicas del Estado.

Afirma que la institucionalidad cultural sigue dependiendo más del empuje del sector que de una política estatal coherente y advierte que sin incentivos fiscales, sin una

ley que permita regular coproducciones y distribución, y sin mecanismos de formación técnica sostenidos, los logros seguirán siendo fragmentarios. Aunque reconoce que la Academia ha logrado articular esfuerzos, también señala que la falta de personal estable, financiamiento administrativo y procesos de profesionalización interna limita su impacto a largo plazo.

Pamela Guinea aporta otra capa del problema: la falta de articulación entre actores públicos y privados. Explica que, si bien existen empresas interesadas en apoyar el cine, no hay un marco que incentive la inversión o que proteja los derechos de productores y productoras. Menciona obstáculos muy concretos: procesos adua-

neros que retrasan equipos, ausencia de seguros especializados, escasez de asesoría legal, falta de normativa para grabar en espacios públicos, y la inexistencia de políticas que garanticen exhibición del cine nacional en cadenas comerciales. Desde su perspectiva, el Estado no solo no impulsa: a veces estorba.

Carla Molina, desde la fotografía y la docencia, observa que la precariedad institucional tiene un impacto directo en la formación técnica. Destaca que las escuelas de cine han surgido más por voluntad colectiva que por impulso estatal, y que la ausencia de políticas de capacitación y profesionalización deja vacíos críticos: continuistas, gaffers, sonidistas, coloristas, asistentes de dirección, especialistas en iluminación. Para ella, la falta de institucionalidad no solo limita la producción, sino que impide consolidar una cadena completa de valor que permita que los egresados encuentren trabajo sin abandonar el país.

A su vez, Enrique Salanic, desplaza la conversación hacia un ángulo que no se había desarrollado como la invisibilidad institucional del cine indígena y comunitario. Explica que no existe una estructura estatal que reconozca ni apoye este tipo de producción; las iniciativas que emergen en territorios indígenas trabajan sin reconocimiento, sin recursos y sin articulación con el resto del ecosistema cinematográfico. Esta falta de institucionalidad no solo afecta a la industria en general, sino que reproduce desigualdades históricas: quienes menos recursos tienen son los que encuentran menos apoyo, pese a que su producción narrativa se relaciona directamente con memoria, territorio y representación cultural, afirma.

En todos los casos, la sensación es similar, el cine genera empleo, movimiento económico y proyección internacional, pero sigue siendo tratado institucionalmente como un lujo o un hobby, no como un sector estratégico.

En conjunto, las entrevistas coinciden en que la institucionalidad cinematográfica en Guatemala es reactiva, mínima y dispersa. Los avances recientes se perciben

como logros importantes pero insuficientes; las carencias son profundas y estructurales. La mayoría de las personas entrevistadas concibe el futuro del cine guatemalteco no como un problema de talento o creatividad, sino como un problema de Estado. En su ausencia, el cine sigue existiendo “*a pesar del Estado*”, sostenido por la pasión, la colaboración y la resiliencia de quienes lo hacen. Sin embargo, todas las voces coinciden en que esta situación no es sostenible en el largo plazo, y que la consolidación del sector depende de romper, de una vez, esa inercia histórica de abandono institucional.

Ante esa ausencia, además, las cinco personas entrevistadas coinciden en señalar la importancia y el papel decisivo que cumple la organización gremial en el desarrollo del cine guatemalteco. Todas reconocen que asociaciones como AGACINE, los colectivos territoriales y, más recientemente, la Academia han permitido incidir políticamente, construir legitimidad pública y profesionalizar un campo que por décadas funcionó de manera dispersa. Mónica Walter lo resume de forma contundente: sin un gremio organizado, no existirían el fondo estatal, la presencia de Guatemala en la Federación Iberoamericana de Academias de Artes y Ciencias Cinematográficas (FIACINE), ni la capacidad de enviar obras a premios internacionales. Por su parte, Pamela Guinea añade que esta articulación colectiva no solo consolida estructuras, sino que “*da voz*” y visibilidad a cineastas que antes trabajaban aislados, sin herramientas para negociar, formarse o acceder a espacios internacionales. Carla Molina, Enrique Salanic y César Díaz concuerdan en que es este tejido, entre cooperación, redes y aprendizajes compartidos, el que sostiene buena parte de la vitalidad actual del cine nacional. La organización gremial aparece, así, como una plataforma indispensable para imaginar futuro, superar precariedades y transformar la energía creativa del país en una fuerza cultural e institucional más robusta.

5.2.6 FUTURO DEL CINE GUATEMALTECO: CÓMO LO IMAGINAN Y QUÉ RECOMIENDAN

Pese a diagnósticos críticos sobre precariedad, ausencia de políticas y desigualdad estructural, todas las personas entrevistadas imaginan un futuro posible y deseable para el cine guatemalteco, siempre que exista un mínimo de coherencia institucional y una ampliación real de las oportunidades formativas y creativas. El tono general es esperanzado, pero condicionado: el porvenir no se piensa como algo que llegará por inercia, sino como un proceso que exige cambios concretos en la organización del sector y en la actuación del Estado.

César Díaz proyecta un futuro que depende de la aprobación de una política pública estable. Sin ella, afirma, la industria no podrá consolidarse ni garantizar continuidad a nuevas generaciones. Imagina un ecosistema donde guionistas puedan escribir sin precariedad, donde las películas cuenten con fondos de desarrollo y donde las coproducciones no sean una obligación por escasez, sino una opción estética. Su principal recomendación es romper con la lógica de esfuerzos aislados y construir institucionalidad antes que nuevos proyectos.

Mónica Walter visualiza un futuro anclado en profesionalización, gobernanza interna y sostenibilidad. Avizora una Academia fortalecida, con personal contratado de manera estable, capaz de administrar fondos, coordinar residencias, representar al país en mercados internacionales y ocupar un lugar más influyente en el diseño de políticas culturales. Su recomendación apunta tanto hacia adentro como hacia afuera: consolidar estructuras gremiales, democratizar la membresía y trabajar con el

Estado para asegurar incentivos, leyes y financiamiento. Para ella, el cine guatemalteco sí tiene futuro, pero ese futuro requiere cuidar a quienes sostienen el campo en la práctica cotidiana.

Pamela Guinea imagina un futuro marcado por la diversificación: nuevas directoras, nuevos géneros, nuevos públicos, más cine hecho por mujeres, más cine juvenil, más cine desde periferias urbanas y territorios indígenas. También proyecta un crecimiento en la exhibición por la proliferación de salas pequeñas, cineclubes, espacios independientes y circulaciones alternativas. Su recomendación es precisa: el sector debe fortalecer la formación técnica, la gestión cultural y la capacidad de incidencia política. Y, sobre todo, debe “*creer que es posible*” construir una industria, no solo una comunidad de realizadores.

Carla Molina centra su mirada en la formación y la ampliación del oficio. Para ella, el futuro depende de cerrar brechas: formar profesionales. Imagina un país donde las escuelas de cine tengan respaldo sostenido, donde haya intercambios internacionales, residencias, prácticas profesionales remuneradas y donde los equipos técnicos no tengan que improvisar o emigrar. Su recomendación insiste en que la institucionalidad debe acompañar la formación, no solo la producción: sin profesionales formados, no existe industria sostenible.

Mientras que Enrique Salanic aporta la visión más ligada a territorio e identidad. Su futuro ideal incluye la consolidación del cine indígena y comunitario como parte integral del campo cinematográfico nacional. Imagina más películas en idiomas mayas, más colectivos territoriales con acceso a equipos, docentes y recursos, y una industria que reconozca todas las formas de hacer

cine, no solo las cercanas a los modelos urbanos o autorales. Su recomendación es estructural y simbólica, se trata de comenzar a considerar a los pueblos indígenas como sujetos epistémicos para que puedan actuar, dirigir, escribir, producir, formar, exhibir, es decir estar presentes en todo el ciclo de producción cinematográfica reconociendo sus modos propios de narrar, filmar y circular imágenes.

En conjunto, las entrevistas muestran un futuro deseado que comparte varios puntos de anclaje: una ley de cine que permita planificar el crecimiento del sector; un fortalecido sistema de formación técnica y artística; una Academia capaz de sostener programas, fondos y redes; más diversidad de voces y territorios; y una ampliación real del acceso a públicos diversos dentro del país. También comparten una intuición común: el futuro del cine guatemalteco no se juega únicamente en la calidad de las películas, sino en la capacidad de articular actores, construir políticas estables y democratizar quién puede contar historias.

En conclusión, el desarrollo del cine guatemalteco entre 2015 y 2025 es el resultado de una ecuación compleja formada por memoria, precariedad, formación, organización colectiva, irrupción de nuevas voces, ampliación temática y mayor presencia internacional. Es un cine que crece a pesar de las condiciones, que insiste en narrar lo que el país intenta olvidar, y que hoy se abre a sensibilidades, cuerpos, pueblos e imaginarios que antes no tuvieron espacio.



LO QUE REVELAN LAS IMÁGENES: UNA LECTURA INTERPRETATIVA DEL CINE GUATEMALTECO

6. LO QUE REVELAN LAS IMÁGENES: UNA LECTURA INTERPRETATIVA DEL CINE GUATEMALTECO

El análisis integrado del marco conceptual, el estado del arte y las entrevistas realizadas permite trazar una lectura articulada del cine guatemalteco en el periodo 2015–2025, donde convergen transformaciones estéticas, disputas simbólicas y condiciones estructurales que moldean tanto la producción como la circulación y la recepción de las películas. Esta lectura tripartita revela una serie de núcleos interpretativos que ayudan a comprender el lugar que ocupa el cine en la vida cultural del país y las tensiones que lo atraviesan. Lejos de ofrecer una imagen lineal de progreso, los datos muestran un campo creativo intenso pero anclado en una institucionalidad frágil, donde las imágenes participan de la construcción de imaginarios sociales, al mismo tiempo que emergen desde contextos de desigualdad, memoria herida y demandas políticas no resueltas.

Un primer eje que se desprende de las tres capas de información se refiere al cine como productor de imaginarios sociales. En su análisis histórico, Barillas (2024) muestra que durante buena parte del siglo XX el cine de ficción operó como una tecnología simbólica en manos de las élites, reproduciendo imágenes idealizadas de una Guatemala armoniosa y turística que ocultaban desigualdades profundas.

Los estudios centroamericanos de Cabezas Vargas (2018) y Cortés (2018) complementan esta lectura al señalar que el cine del siglo XXI reconfigura estos imaginarios, abriendo espacio para narrativas que abordan violencia, memoria, migración y desigualdad. Las entrevistas confirman este desplazamiento: cineastas y actores describen una década en la que el cine guatemalteco dejó de ser la proyección de un país imaginado desde arriba para convertirse en un espacio de interpelación, de incomodidad y de reescritura simbólica. Produccio-

nes como *Ixcanul*, *Nuestras madres* o *La Llorona* funcionan como hitos porque ingresan en ese campo de disputa, cuestionando representaciones hegemónicas y proponiendo nuevas formas de mirar el territorio, los cuerpos y la historia.

Un segundo núcleo transversal es la centralidad de la memoria tanto individual como colectiva, como fuerza estructurante del cine reciente. El estado del arte muestra que buena parte de los análisis se concentran en obras que dialogan con la violencia política, las desapariciones forzadas y el racismo histórico. Autoras como Córdova (2017) y Bailini (2019) destacan que la representación de pueblos indígenas no solo introduce nuevas estéticas y lenguajes, sino que desestabiliza sistemas de poder y abre debates sobre quién tiene derecho a narrar el país. Boeykens (2019), desde el cine comunitario, muestra que la cámara puede funcionar como herramienta de resistencia y construcción de memoria viva. Las entrevistas coinciden plenamente con esta tendencia: para Díaz, la necesidad de “vomitar la guerra” define a una generación; para Guinea y Molina, las heridas del conflicto siguen modelando temas y sensibilidades; para Salanic, el arte surgido en comunidades es inseparable de procesos de sanación y denuncia; para Walter, la memoria atraviesa incluso obras que no se conciben inicialmente como políticas. Este entrelazamiento entre teoría, antecedentes y testimonios muestra que la memoria no opera como un motivo narrativo aislado, sino como un eje afectivo y epistemológico que orienta la producción cinematográfica.

Un tercer eje interpretativo aborda la diversificación de narrativas y estéticas en el cine guatemalteco contemporáneo. El estado del arte evidencia que, desde la dé-

cada de 2010, emergen obras que abordan prostitución, juventud, violencia de género, migración, desigualdad urbana, representación indígena y debates sobre identidad. Lucas Cajas (2013) ya identificaba esta ampliación temática como un signo de maduración del campo. Las entrevistas no solo confirman esta tendencia, sino que la enriquecen al señalar cambios en la sofisticación visual, en la experimentación formal y en la presencia de nuevas generaciones de mujeres cineastas y técnicos especializados. La inclusión de lenguas mayas, la aparición de relatos territoriales, la hibridación de géneros y el uso del horror o la ficción política para hablar del pasado reciente constituyen pruebas de que la estética también se volvió un terreno de disputa simbólica. Este proceso dialoga con perspectivas teóricas que entienden el cine como una práctica situada donde lo formal nunca está desligado de las condiciones sociales de producción (Cabezas Vargas, 2018)

Otro nodo central que emerge de la triangulación es la asimetría entre creatividad y estructura institucional. Tanto las fuentes académicas como las entrevistas evidencian que el cine guatemalteco ha crecido en talento, diversidad y proyección, pero no en infraestructura. La falta de una ley de cine, la inexistencia de incentivos fiscales, la escasez de fondos públicos y la ausencia de políticas de distribución generan un ecosistema marcado por la inestabilidad. Las investigaciones recogidas por Morales (2017) y Barrios Muralles (2017) ya advertían la necesidad de fortalecer la institucionalidad y la diplomacia cultural; los testimonios contemporáneos de Díaz, Guinea, Molina, Salanic y Walter revelan que este vacío se mantiene casi intacto. Incluso los avances recientes como la Unidad de cine en el Ministerio de cultura, los fondos administrados por la Academia y el reconocimiento internacional de algunas obras, son percibidos como logros aislados frente a un Estado que

no ha logrado entender el cine como sector estratégico. Esta divergencia entre dinamismo creativo y precariedad estructural constituye un patrón persistente identificado en los tres cuerpos de datos.

Un quinto eje, estrechamente vinculado, es el papel de la organización gremial como motor de articulación y supervivencia. El estado del arte muestra que las asociaciones y colectivos han sido históricamente claves para sostener formación, exhibición y proyectos alternativos. Las entrevistas coinciden en que AGACINE, la Academia y colectivos comunitarios han suplido vacíos que deberían cubrir las instituciones públicas: incidencia política, formación técnica, gestión de fondos, representación internacional. Desde perspectivas teóricas sobre industrias culturales, este fenómeno puede leerse como un proceso de autoorganización ante la ausencia de políticas estructurales (García Diego, 2022). Las voces entrevistadas lo formulan de manera concreta: sin estas articulaciones, no existiría fondo estatal, ni presencia en FIACINE, ni espacios de formación. El gremio se vuelve así una plataforma de negociación simbólica y material, capaz de sostener la vitalidad del campo a pesar de la fragilidad institucional..

Finalmente, la triangulación revela un núcleo relativo a los públicos y la circulación, donde convergen el marco conceptual, el estado del arte y las entrevistas. La teoría sobre cine latinoamericano señala que las audiencias son parte constitutiva de la construcción de identidad (Cortés, 2018; Cabezas Vargas, 2018), mientras que investigaciones recientes subrayan las dificultades del cine centroamericano para circular en mercados locales. Las entrevistas confirman esta problemática: los públicos urbanos han ampliado su interés por el cine nacional, pero la circulación sigue constreñida por la concentración de salas comerciales, la ausencia de políticas de

exhibición obligatoria y la falta de espacios alternativos robustos. Las diferencias entre recepción nacional e internacional también emergen con claridad: mientras el reconocimiento fuera del país otorga legitimidad y acceso a redes transnacionales, la recepción local se encuentra atravesada por desigualdades sociales, lingüísticas y territoriales, como señala Salanic. Esta asimetría refuerza la idea de que el cine guatemalteco opera simultáneamente en circuitos globales y locales, pero con estructuras profundamente dispares.

En síntesis, el análisis revela un campo cinematográfico que crece desde la creatividad, la memoria y la organización colectiva, pero que se desarrolla dentro de un marco institucional frágil y desigual. Los imaginarios producidos por las películas dialogan con disputas históricas sobre identidad, territorio y poder; las narrativas contemporáneas amplían el espectro de lo decible y lo visible; los públicos cambian, aunque sin que la infraestructura acompañe ese cambio; y la institucionalidad cultural continúa rezagada frente a las capacidades y aspiraciones del gremio.

El cine guatemalteco de 2015–2025 ha ejercido un impacto sociocultural significativo al intervenir en debates públicos que antes permanecían encapsulados en el ámbito académico o comunitario. Las películas más visibles del periodo han reconfigurado imaginarios sobre memoria histórica, racismo, desigualdad y pertenencia territorial, impulsando discusiones que se extienden más allá de las salas de cine. Obras como *Ixcanul*, *La Llorona* o *Nuestras madres* contribuyeron a desplazar las fronteras de lo decible, instalando en la esfera pública preguntas sobre justicia, representación y violencia estatal que resonaron tanto en comunidades indígenas como en sectores urbanos. Asimismo, la circulación internacional de estas producciones alteró la forma en que Guatemala es percibida fuera del país y fortaleció un sentido interno de legitimidad cultural. La expansión de cine comunitario y territorial, la aparición de nuevas voces, especialmente mujeres y cineastas indígenas y el surgimiento de públicos más dispuestos a debatir imágenes propias revelan que el cine no solo cuenta historias, sino que también actúa como un agente que reorganiza sensibilidades, revitaliza memorias dormidas y habilita espacios de reflexión social donde antes predominaba el silencio. En este periodo, el cine guatemalteco se consolidó como un dispositivo cultural capaz de incidir en cómo la sociedad se mira, se nombra y se discute a sí misma.

El futuro del sector dependerá de la capacidad de articular políticas públicas, fortalecer la organización gremial y ampliar el acceso territorial y cultural a las imágenes que, desde distintos lugares, están reinventando la forma en que Guatemala se piensa y se cuenta a sí misma.



CONCLUSIONES

El estudio muestra que el cine guatemalteco de la última década no puede entenderse únicamente como un conjunto de obras, sino como un espacio de elaboración sociocultural donde convergen memoria, desigualdad, creatividad y disputa simbólica. Lo que emerge del análisis no es una simple cronología de avances, sino un modelo interpretativo que permite leer el cine como un campo donde la sociedad conversa consigo misma: a veces con franqueza, a veces con resistencia, siempre en tensión con sus propias heridas históricas.

En primer lugar, el cine reciente confirma que la memoria del conflicto armado sigue siendo una fuerza que organiza las sensibilidades colectivas. No se trata de un tema reiterado por inercia, sino de una presencia que insiste porque el país no ha resuelto las condiciones que la originaron. La cámara funciona, entonces, como un dispositivo que hace visible aquello que la vida cotidiana suele ocultar: el duelo no completado, el racismo persistente, la desigualdad que estructura relaciones sociales y territoriales. Las películas dialogan con estas fracturas no desde la nostalgia, sino desde la necesidad de reinterpretar el pasado para imaginar otros futuros posibles.

En segundo lugar, la expansión de voces, lenguajes y territorios revela un desplazamiento en la construcción de imaginarios nacionales. Las nuevas producciones no buscan reproducir la imagen de una Guatemala idealizada, sino tensionarla. La aparición de narrativas indígenas, de estéticas híbridas, de historias que exploran intimidades marcadas por la violencia o la precariedad, indica que el cine ha dejado de ser un espejo complaciente para convertirse en un espacio de interpelación social. Este desplazamiento implica que el cine ya no representa únicamente al país: lo discute, lo cuestiona y, a veces, lo contradice.

El tercer hallazgo apunta a la asimetría entre vitalidad creativa y debilidad institucional. El cine guatemalteco avanza gracias al esfuerzo de quienes lo producen, no

gracias al acompañamiento del Estado. La falta de políticas públicas estables, incentivos fiscales, mecanismos de formación y estructuras de exhibición genera un ecosistema frágil que se sostiene sobre la voluntad del gremio, pero que no garantiza continuidad para las generaciones futuras. Esta brecha obliga a pensar el cine como un campo donde la creatividad opera a pesar de las condiciones materiales, no gracias a ellas, lo cual condiciona tanto las narrativas como los modos de producción.

Finalmente, las entrevistas y la revisión documental muestran que el cine contemporáneo funciona como un laboratorio sociocultural, donde se ensayan identidades, se reactivan memorias, se producen tensiones y se imaginan respuestas a problemáticas que exceden el ámbito artístico. Esta función no debe interpretarse como una simple consecuencia estética, sino como un recordatorio de que el cine ocupa un lugar singular en el tejido social: es un espacio donde las imágenes pueden hacer lo que las instituciones no logran. Tiene el potencial de activar conversaciones, abrir preguntas, generar reconocimiento mutuo y es donde lo simbólico influye en cómo la sociedad entiende su pasado y se proyecta hacia el porvenir.

En conjunto, estas conclusiones permiten esbozar un modelo interpretativo en el que el cine guatemalteco se presenta como un campo de fuerzas: un territorio donde se cruzan disputas históricas, búsquedas estéticas, desigualdades persistentes y aspiraciones colectivas. Su impacto sociocultural no reside únicamente en las películas, sino en las conversaciones que las rodean, en las sensibilidades que despiertan y en las formas en que reorganizan la manera de imaginar al país. De este modo, el cine de 2015–2025 no solo documenta un tiempo histórico: lo interpreta, lo desafía y, en cierta medida, lo transforma.



RECOMENDACIONES

Las recomendaciones que emergen de este estudio no se orientan únicamente a corregir carencias operativas, sino a fortalecer un ecosistema cinematográfico entendido como un espacio sociocultural clave para la reflexión pública, la memoria colectiva y la construcción de identidades. En consecuencia, se formulan de manera diferenciada según los actores involucrados, proponiendo rutas que no solo respondan a las debilidades identificadas, sino que proyecten un horizonte posible para el desarrollo del cine guatemalteco.

Para el Estado, la recomendación central es avanzar hacia una política pública integral de cine, que articule formación, producción, distribución, preservación y circulación. Este estudio confirma que la ausencia de una ley limita cualquier posibilidad de sostenibilidad a largo plazo. Es necesario crear un fondo competitivo y estable, fortalecer la capacidad técnica de la Unidad de cine del Ministerio de Cultura y desarrollar incentivos fiscales que faciliten coproducciones y atraigan inversión local. Asimismo, se sugiere establecer mecanismos de exhibición obligatoria o preferencial para el cine nacional, especialmente en territorios con menor acceso, y crear alianzas interinstitucionales con educación, cultura y relaciones exteriores para potenciar su dimensión simbólica y diplomática. La institucionalidad no debe limitarse a administrar fondos, sino que debe convertirse en un articulador que entienda el cine como bien cultural y como herramienta de cohesión social.

Para la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Guatemala, el estudio señala la importancia de consolidar su rol como plataforma de articulación gremial. Se recomienda fortalecer su estructura interna mediante personal técnico estable, actualizar sus reglamentos para garantizar participación diversa y territorial, y ampliar programas de formación, residencias y redes

internacionales. También se propone que la Academia persista en la incidencia política, liderando procesos de diálogo con el Estado y generando estudios periódicos sobre el sector que orienten decisiones de política pública. Fortalecer la capacidad de gestión de la Academia implica reconocerla como un nodo estratégico para el desarrollo del campo.

Para el gremio cinematográfico, las recomendaciones se enfocan en sostener y ampliar la organización colectiva. Las entrevistas muestran que el tejido gremial ha sido decisivo para avances recientes, por lo que se recomienda fortalecer mecanismos de cooperación entre productores, directoras, técnicos, colectivos comunitarios y cineastas emergentes. También es deseable impulsar redes de mentoría, espacios de formación continua y alianzas con escuelas, universidades y centros culturales. El gremio puede asumir un rol clave en la creación de estándares laborales, políticas de ética profesional y protocolos que promuevan diversidad, igualdad de género y participación de pueblos indígenas dentro de la industria.


Para los pueblos indígenas y colectivos territoriales, se recomienda diseñar líneas de apoyo específicas que respeten sus modos de producción, sus idiomas y sus formas de circulación comunitaria. El reconocimiento del cine indígena no debe limitarse a su valor estético, sino integrarse plenamente en políticas de formación, financiamiento y exhibición. Esto implica crear fondos diferenciados, programas de capacitación en territorios y mecanismos de distribución que garanticen que las películas lleguen a las comunidades de origen.

Para los espacios de formación, públicos y privados, se sugiere ampliar la oferta técnica en áreas actualmente deficitarias: sonido, iluminación, asistencia de dirección, continuidad, colorización, dirección de arte y producción ejecutiva. También se recomienda articular redes de intercambio regional y becas de movilidad que permitan a cineastas jóvenes acceder a otros lenguajes y modelos de producción. La formación continua debe entenderse como parte de la institucionalidad cultural, no como un esfuerzo aislado.

Para los públicos, las recomendaciones apuntan a fortalecer la mediación cultural, expandir cineclubes, funciones comunitarias y espacios alternativos de exhibición que permitan construir audiencias críticas y diversas. También se recomienda integrar el cine guatemalteco en procesos educativos, desde secundaria hasta universidad, para fomentar la alfabetización audiovisual y conectar la producción local con procesos de reflexión histórica y social.

Por último, para la cooperación internacional y organismos multilaterales, se recomienda apoyar proyectos orientados a memoria histórica, diversidad cultural y fortalecimiento institucional del sector. Dado que parte del reconocimiento del cine guatemalteco proviene de su inserción en circuitos globales, las alianzas internacionales pueden contribuir a consolidar capacidades técnicas y oportunidades de exhibición que aún no existen en el país.

En conjunto, estas recomendaciones no buscan resolver únicamente problemas operativos, sino plantear un horizonte de transformación que reconozca al cine guatemalteco como una herramienta cultural, política y pedagógica. Su desarrollo sostenible requiere la responsabilidad compartida del Estado, el gremio, la Academia Guatemalteca de Artes y Ciencias Cinematográficas, los territorios y los públicos, articulados en torno a una visión donde las imágenes no solo narren al país, sino que contribuyan a imaginarlo de manera más amplia, más plural y más justa.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, M. (s/f). Ixcanul. Narrativa y Ensayo.

<https://www.narrativayensayoguatemaltecos.com/ixcanul-maria-aguilar/>

Alfaro Córdoba, A. (2015) Can María Speak?: Interpreting Ixcanul (2015) from a de-colonial

perspective. Journal Studies in Spanish and Latin American Cinema. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10108801/1/pre-print.pdf>

Alto Comisionado de las Naciones Unidas (2025) Informe anual, 2024.

<https://www.ohchr.org/en/publications/annual-report/ohchr-report-2024>

Aníbal Quijano. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. Revista Perú Indígena 11-20. <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>

Atkinson, M. (2016). In Ixcanul, Guatemala's First-Ever Oscar Entry, Feminism Erupts in a

Small Mayan Community. In These Times. <https://inthesetimes.com/article/feminism-erupts-in-new-guatemalan-abortion-film>

Bailini, S. (2019) Kaq'chikel y castellano en Ixcanul, emblemas de las relaciones de poder en

el sistema cultural de Guatemala. Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, 38 (enero – junio 2019): 42-55. <http://istmo.denison.edu/n38/dossier/04.html>

Barillas, E. (2016). El cine como fuente para la reconstrucción de la imagen histórica de las ciudades guatemaltecas. Revista AVANCE (Facultad de Arquitectura - USAC). <https://ojs.farusac.edu.gt/index.php/avance/article/view/22/22>

Barillas, E. (2024). Imaginar la Suiza Tropical: El papel del cine guatemalteco de ficción en el

imaginario social del siglo XX (1949–1986). Universidad de San Carlos de Guatemala.

Barrios Muralles, J. J. (2017). El cine como herramienta de diplomacia cultural en las embajadas de Guatemala (Tesis de licenciatura). Universidad Galileo.

http://recursosbiblio.ug.edu.gt/tesis/01_208_DIS_ESDRII/49.pdf

Boeykens, T. (2019). Exile, return, record. Journal of Extreme Anthropology, 2019, 3(1):30-

56, 2535-3241. <https://biblio.ugent.be/publication/8625017>

Cabello del Moral, P. (2018). IXCANUL, una mirada kaqchikel contra el neoliberalismo y el

neocolonialismo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos no. 36, Universidad de Nueva York. <http://istmo.denison.edu/n36/dossier/06-Istmo36-2018-Cabello.pdf>

Cabezas Vargas, A. (2018). Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica,

condiciones de realización y producción. Anuario de Estudios Centroamericanos vo.44. <https://www.redalyc.org/journal/152/15262283003/15262283003.pdf>

Cervantes Aristi, B. (2017). Análisis de la representación de la mujer en relación a su cuerpo y su sexualidad en la película *Ixcanul* (2015). (Tesis de Licenciatura) <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesisjrkd/2017/05/01/Cervantes-Brenda.pdf>

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)/Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres (ONU-Mujeres) (2024) La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible y la Agenda Regional de Género en América Latina y el Caribe: indicadores de género a 2023. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/69036-la-agenda-2030-desarrollo-sostenible-la-agenda-regional-genero-america-latina>

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (2025) Situación de derechos humanos Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (2023, 24 de agosto). Resolution 48/2023 – Precautionary Measure 574-23 (César Bernardo Arévalo de León and Karin Herrera Aguilar v. Guatemala). https://www.oas.org/en/iachr/decisions/mc/2023/res_48-23_mc_574-23%20_gt_en.pdf?utm_source=chatgpt.com

Córdova, A. (2017) Review of Jayro Bustamante's *Ixcanul*, NACLA Report on the Americas, 49:1, 114-115. https://www.academia.edu/113743302/Review_of_Jayro_Bustamante_s_Ixcanul

Cortés, M. L. (2018). Filmmaking in Central America: An overview. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15 (2). https://www.academia.edu/43349077/Filming_in_Central_America

De León, D. (2025). Ley de Cine de Guatemala: Iniciativa de ley 5906; algunos beneficios que implicaría, según expertos. *Diario La Hora*. <https://lahora.gt/nacionales/dleon/2025/09/13/ley-de-cine-de-guatemala-iniciativa-de-ley-5906-y-algunos-beneficios-que-implicaria-segun-dos-expertos/>

Dentons (2020, 28 de septiembre). La importancia y necesidad de una legislación adecuada para la industria del cine en Centroamérica. <https://www.dentons.com/es/insights/articles/2020/september/28/the-importance-and-need-for-adequate-legislation-for-the-film-industry-in-central-america>

Espinoza, J. (2023). *The Rise of Central American Film in the Twenty-First Century*. Editorial University Press of Florida. https://www.jstor.org/stable/jj.6605391?turn_away=true

García Diego, C. (2022). Nuevas miradas en el cine centroamericano del siglo XXI. Istmo. Revista de Historia y Cultura, 30, 27–42. <https://doi.org/10.15359/istmica.30.3>

Glenn K. (Prensa Libre, 2 de mayo de 2020). “*Nuestras madres*”: descubriendo las atrocidades en Guatemala, hueso por hueso. <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/nuestras-madres-descubriendo-las-atrocidades-en-guatemala-hueso-por-hueso/>

Goffart Juliette (2020). *Nuestras madres* de César Díaz, una película guatemalteca, belga y francesa. <https://doi.org/10.3917/etu.4270.0109>

Hernández Chávez, F. C. C. (2005). Análisis semiológico del cine guatemalteco y su relación de contenido con la sociedad (Tesis de licenciatura). Universidad de San Carlos de Guatemala.

Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). Metodología de la investigación (6ª ed.). McGraw-Hill.

Fernández M. (2020). “*Nuestras Madres*”: El perdón, la maternidad y los secretos familiares.

Cinemagavia. <https://cinemagavia.es/nuestras-madres-pelicula-critica/>
Lucas Cajas, C. (2013) Perfil del cine nacional en Guatemala. Razón y Palabra, (83, junio-agosto, 2013). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199527531019>

Martínez Noboa, M. E. (2023). El uso del cine como herramienta educativa en las aulas. Revista de investigación multidisciplinaria Iberoamericana. <https://url-shortener.me/2IZE>

Martínez Peláez, S. (1979) La patria del criollo: ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca. Editorial Universitaria.

Morales Gil, S. D. (2022). Podcast sobre el rol y la labor de las mujeres dentro de la industria del cine en Guatemala (Tesis de licenciatura). Universidad Rafael Landívar. <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesisjrkd/2022/05/01/Morales-Sofia.pdf>

Programa de Libertad de Expresión y Derecho a la Información (PROLEDI, 2025). Libertad de expresión y periodismo en Centroamérica 2024 (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras y Nicaragua). https://centroamerica.boell.org/sites/default/files/2025-04/informe-de-la-libertad-y-la-seguridad-del-ejercicio-periodistico-en-centroamerica-2024-_2.pdf

Pujadas, J. (1992). El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales. CIS. <https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/metodobiografico.pdf>

Rocha, C. (2019). El 69 Festival de cine de Berlín: el neo-documentalismo latinoamericano.

Cuadernos de literatura.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5529557>

Rodríguez, U. (2025). Centroamérica: región de talentos, oportunidades y obstáculos para los autores audiovisuales.

<https://www.audiovisualauthors.org/post/centroam%C3%A9rica-regi%C3%B3n-de-talentos-oportunidades-y-obst%C3%A1culos-para-los-autores-audiovisuales>

Tarrés, M. L. (2008). Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social. FLACSO-México.

Usi, E. (2015). "Ixcanul": la fuerza del volcán. Deutsche Welle.

<https://www.dw.com/es/ixcanul-la-fuerza-del-volc%C3%A1n/a-18242886>

Warren, M., & Bickford, S. (2020). Market Demands and the Perpetuation of Poverty: City

versus Country in Jayro's Bustamante Ixanul. Revista el Ojo que Piensa

(Enero-junio 2019) <https://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eljoquepiensa/article/view/319/326>

<https://www.audiovisualauthors.org/post/centroam%C3%A9rica-regi%C3%B3n-de-talentos-oportunidades-y-obst%C3%A1culos-para-los-autores-audiovisuales>

Tarrés, M. L. (2008). Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social. FLACSO-México.

Usi, E. (2015). "Ixcanul": la fuerza del volcán. Deutsche Welle.

<https://www.dw.com/es/ixcanul-la-fuerza-del-volc%C3%A1n/a-18242886>

Warren, M., & Bickford, S. (2020). Market Demands and the Perpetuation of Poverty: City

versus Country in Jayro's Bustamante Ixanul. Revista el Ojo que Piensa (Enero-junio 2019)

<https://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eljoquepiensa/article/view/319/326>

pro*cine



Ministerio de
Cultura y Deportes