

**Julia González de Canales<sup>1</sup>**

## **Marginalidad cinematográfica: Centroamérica y la obra de Julio Hernández Cordón**

Universität Wien

[julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at](mailto:julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at)

El término “marginalidad” hace referencia a la situación de exclusión de aquellos individuos e ideas que se encuentran al borde de un determinado campo social, político, cultural y/o conceptual. No nos queremos centrar aquí en las interpretaciones sociológicas de la marginalidad etno-racial, tal como las que propuso en su día el Centro para el Desarrollo Económico y Social de América Latina (DESAL)<sup>2</sup>, o de la marginalidad entendida como resultado de la forma de producción capitalista que desarrolló, entre muchos otros, Aníbal Quijano. El propósito aquí es más bien explorar en qué medida la marginalidad tiene un papel predominante en el panorama cinematográfico centroamericano, cómo se relaciona con la obra del cineasta guatemalteco Julio Hernández Cordón y cómo éste la tematiza en sus películas.

Tal como indica el historiador Héctor Pérez-Brignoli, la región centroamericana no debe concebirse como si de una nación se tratara sino, más bien, como un territorio diverso que ha vivido procesos sociales y políticos solapados entre los distintos países del Istmo (ver Pérez-

---

<sup>1</sup> Julia González de Canales es doctora por la Universidad de San Gallen con una tesis sobre el placer y la irritación del lector ante la lectura de la obra literaria de Enrique Vila-Matas. Desde febrero de 2016 trabaja como investigadora postdoctoral, en la Universidad de Viena, con un proyecto sobre cine poético contemporáneo de habla hispana. Antes trabajó en la Universidad de Neuchâtel (2014-2015) como docente de literatura contemporánea española e hispanoamericana y en la Universidad de St. Gallen (2010-2015) como asistente en el Departamento de lengua y literaturas castellanas, así como docente de lengua española. Es autora de múltiples artículos sobre la obra de los escritores Enrique Vila-Matas y Andrés Neuman. Su libro, *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación*, será publicado próximamente por la editorial Anthropos.

<sup>2</sup> DESAL afirmaba que “el termino designa a los grupos sociales que, no obstante ser miembros de la sociedad de un país, no llegan a penetrar en la intimidad de sus estructuras. Campesinos e indígenas [...] han quedado al margen del proceso de modernización, proceso este desordenado, pero, sin embargo, efectivo también en el mundo latinoamericano” (49).

Brignoli xiv). En este marco de distinción territorial, Guatemala, el país centroamericano que ha padecido la guerra civil más larga de la región, ha visto en los últimos años incrementado el número de sus producciones culturales cinematográficas. Mucho han cambiado las cosas desde el estreno de la primera película de ficción producida en el país (*El sombrero*, 1950). Sobreponiéndose a la históricamente limitada realización de nuevos proyectos filmicos, la actual situación de la industria cinematográfica guatemalteca es esperanzadora. Tal como se publicaba tan sólo hace unos meses en *La Prensa*:

[E]n los últimos 15 años el sector audiovisual de Guatemala ha logrado doblar su producción con un total de 85 cintas frente a las 40 películas grabadas en todo el siglo pasado. Este dato demuestra la pujanza y el crecimiento de un sector que cuenta ya con 140 empresas y cuyo trabajo superó en 2015 los 800.000 dólares de valor en exportaciones. (“Sector audiovisual”).

Este aumento marcado del número de producciones no se explica sin tener en cuenta una dinámica de apoyo al cine que, desde hace más de una década, viene fraguándose en el conjunto de toda la región centroamericana. Tal como argumenta Hispano Durón, cinco factores socio-económicos han contribuido a un rápido crecimiento de las producciones cinematográficas en el Istmo:

En primer lugar, la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en Cuba, donde se capacitaron muchos de los cineastas y promotores del cine en la región. Segundo, la creación de Cinergia, un fondo que desde 2004 ha apoyado muchas de las películas más renombradas de América Central. Tercero, la fundación del Festival Ícaro, que desde el año 2000 se dedica a la promoción de películas de América Central. Cuarto, los productores y cineastas centroamericanos están encontrando formas creativas para comercializar sus productos, experimentando con géneros de probado éxito comercial para atraer masivamente a los espectadores. Quinto, ciertas fuerzas de la globalización, como la migración y el transnacionalismo, contribuyen directamente a la expansión del cine centroamericano más allá de sus fronteras geográficas. (Durón 253).

Ello, sin embargo, no significa que las dificultades para encontrar financiación hayan desaparecido, o que las instituciones públicas centroamericanas tengan generosas y constantes

políticas de apoyo a la creación filmica. Al contrario. En el contexto de producción global, incluso, si se quiere, latinoamericano, Centroamérica sigue teniendo una gran tarea pendiente en lo que respecta a las ayudas públicas para los nuevos proyectos cinematográficos que se presentan en la región. En palabras de Cicibel Lucas Cajas (parr. 11), especialmente en Guatemala,

los inconvenientes siguen siendo de tipo económico al igual que en sus comienzos. Los mecanismos de producción son el autofinanciamiento, algunos proyectos se presentan a concursos internacionales para recibir fondos de programas de ayuda a la creación cinematográfica, especialmente europeos, otros son producidos con los ahorros del productor, patrocinios, además de las cadenas de favores a los que apelan los productores. El cine más comercial se hace con patrocinios nacionales y tiene menos presión económica pero más exigencias de publicidad dentro de las películas.

Dichas palabras ponen de manifiesto el primero de los aspectos sobre la marginalidad de este trabajo. En materia de desarrollo y apoyo cinematográfico, Guatemala, pero también Centroamérica, siguen estando en la periferia de la industria filmica. Ello podría ser suscrito por directores como Julio Hernández Cordón, quien en múltiples entrevistas ha reafirmado una misma idea: “hacer cine en Guatemala no es algo lógico porque no hay instituto de cine, no hay una ley, no hay fondos públicos ni privados” (“Julio Hernández” párr. 1). Interesante, no obstante, es el hecho de que, a pesar de la poca o nula ayuda pública a la creación cinematográfica guatemalteca, muchos directores, entre ellos el propio Hernández Cordón, no hayan abandonado sus proyectos y sigan realizando excelentes propuestas filmicas que sitúan el nombre de Guatemala en la agenda cinematográfica internacional, rompiendo, en parte, los moldes de la antes mencionada marginalidad. Las siguientes palabras del director pueden ayudar a entender el porqué: “para mí (Guatemala) es el lugar ideal para trabajar con libertad porque como se trabaja con presupuestos tan pequeños, no hay industria, yo puedo hacer las películas que quiero, como yo quiero y con los temas que quiero” (Carmona párr. 4). Dicho en otras palabras, la posición marginal en la que Guatemala, pero también otros países centroamericanos, se encuentran en lo que refiere al volumen de inversión pública contrasta con la calidad de las obras de algunos de sus directores, cuyas propuestas estéticas dialogan

con las creaciones más arriesgadas en prestigiosos festivales internacionales. Pensemos por ejemplo en las valoradas producciones de directores como Tatiana Huezo (El Salvador), Julio Hernández Cordón (Guatemala) o Gabriel Serra (Nicaragua), entre otros.

En este marco, la pregunta que en 1975 se hiciera Sergio Ramírez acerca de la posibilidad de encontrar un lenguaje artístico dentro del territorio centroamericano para describir la propia región<sup>3</sup> parece haber encontrado una clara respuesta afirmativa. Tomemos como ejemplo paradigmático de ello algunas de las películas de Julio Hernández. Sus primeras creaciones sólo fueron posibles gracias a la autofinanciación. A pesar de la marcada austeridad del presupuesto,<sup>4</sup> tanto *Las marimbas del infierno*,<sup>4</sup> como *Hasta el Sol tiene manchas* se hicieron con numerosos premios y menciones internacionales.<sup>5</sup> La primera de las películas muestra de manera sutil la violencia que las maras ejercen en el día a día de los habitantes de la Ciudad de Guatemala y cómo estos se las ingenian para sobrevivir y seguir creando proyectos de vida. Más concretamente, la película muestra a Alfonso, un músico que toca la marimba y que está siendo extorsionado por la mara. La falta de trabajo impulsa a su sobrino, Chiquilín, a ponerle en contacto con Blacko, un médico y músico de heavy metal, a quien Alonso le propone crear una banda que fusione el instrumento tradicional de la marimba con el heavy metal. Cordón relata la sorprendente historia de este proyecto fallido sirviéndose de la mezcla genérica para crear una obra de autor con carácter propio. En palabras del propio director:

En un inicio iba a ser un falso documental. Yo me encontré con ellos por separado, les propuse armar una banda ficticia, que se llamara *Las Marimbas del Infierno*, en la que se mezclaran las marimbas con el heavy metal. Les dije que les iba a pagar y que quería documentar eso. (Espejo párr. 3).

También en su posterior proyecto, *Hasta el Sol tiene manchas*, Hernández Cordón mezcló documental y ficción. Dicha película, de tono marcadamente más político y

---

<sup>3</sup> “¿Ha podido encontrar un lenguaje artístico que pueda describirla?” (Ramírez 358).

<sup>4</sup> El rodaje de *Las marimbas del infierno* costó 22,000 dólares y *Hasta el Sol tiene manchas* no sobrepasó los 4,500 dólares.

<sup>5</sup> En especial, *Las marimbas del infierno* recibió numerosos premios, entre los cuales: Miami Film Festival, 2011 (Mejor película), Morelia Film Festival, 2010 (Mejor película mexicana), Valdivia International Film Festival, 2010 (Premio de la audiencia y Mención especial), BACIFI, 2011 (Mejor película), Torino Film Festival, 2011 (Premio del jurado y Premio Ciputti), Toulouse Latin American Film Festival, 2011 (Gran premio), etc.

experimental que la anterior, combina unas primeras secuencias sacadas del archivo histórico del país con nuevo material filmado por el propio director, el cual a su vez se ve repetidamente entrecortado para mostrar escenas autoconscientes que muestran los entresijos de la grabación del mismo film (*making off*). El tono amarillento de las imágenes unifica la película y la enmarca en su simbolismo: el Sol amaneciendo, de ahí el color, no sale para todo el mundo. La película critica, pues, la violencia imperante en Guatemala, pero también una clase política que ha perdido los ideales de justicia social y practica un discurso patriótico y populista que resta muy lejos de los fuertes discursos que marcaron la época de la revolución.<sup>6</sup> Este es el segundo de los aspectos sobre la marginalidad: la tematización que de ésta hace Hernández Cordón en sus películas. Como ha sido arriba apuntado, en *Las Marimbas del Infierno* la marginalidad social está representada por unos personajes que viven al límite de la legalidad: Alfonso padece las consecuencias del contacto diario con una organización criminal que le extorsiona y Chiquilín es un joven fugitivo de la cárcel, sin trabajo ni porvenir claro, que no duda en acometer pequeños robos para subsistir. A su vez, *Hasta el Sol tiene manchas* recrea dicha marginalidad al mostrar el personaje de Beto, quien simbólicamente utiliza una pelota de plástico para denunciar el uso de armas de fuego con los que los habitantes guatemaltecos son amenazados durante los numerosos robos cotidianos que acontecen en la ciudad. Las películas de Hernández Cordón, no obstante, van más allá de esta representación temática de la marginalidad social al dibujar un marco de reflexión crítica que se entremezcla con una autoconsciente experimentación formal. Es justamente esta exploración de la forma filmica la que nos conduce al tercero de los aspectos sobre la marginalidad: la marginalidad con respecto a las tendencias cinematográficas más populares y mayormente establecidas. Tomemos el caso de *Hasta el Sol tiene manchas*. Dicha película ejerce una crítica interna al mismo mundo del cine al poner en cuestión el dinero como posibilitador *sine qua non* de la realización de buenas películas. Tal como afirma Hernández Cordón en una entrevista en *La Jornada*:

---

<sup>6</sup> Ello se ve en el personaje de Pepe Moco, un disminuido intelectual que hace campaña a favor del candidato a las elecciones Manuel Baldizón, quien ha prometido de llevar a Guatemala al Mundial de fútbol si gana las elecciones.

*Hasta el Sol tiene manchas* no es una cinta comercial, no pasa nada si la textura de la actuación es chafa. Mi intención fue provocar, porque en Guatemala mis colegas quieren hacer cine como en Hollywood y son copias malas. Quería hacer esto como si nunca hubiera estudiado cine, lo que molesta a mis colegas de allá. De todos modos, si hago una de 10 millones no significa que gustará. (Olivares párr. 13).

Con estas palabras Hernández Cordón toca un tema sustancial: la relevancia de crear propuestas que sean estéticamente originales y que gocen de carácter propio, independientemente del presupuesto que se tenga para financiarlas. Que ello suponga crear películas que acaban ocupando una posición estéticamente marginal dentro del conjunto de producciones del país no es un hecho necesariamente negativo, al contrario, las sitúa, en el polo autónomo del arte, como diría Bourdieu. Cineastas como el propio Hernández Cordón, pero también el multi-galardonado Jayro Bustamente, lo demuestran con su innovadora práctica filmica. Haber sido invitados a competir en la pasada edición del festival de cine de San Sebastián en la categoría Horizontes Latinos, con sus más recientes creaciones (*Te prometo anarquía* e *Ixcánul*, respectivamente) es un signo claro de la gran calidad estética de sus propuestas.

Se podría contra-argumentar que *Te prometo anarquía* es la más narrativa y comercial de las películas de Hernández Cordón. En efecto. Además, es la primera de sus producciones que no ha sido filmada en Guatemala, sino en México, y la que ha gozado de mayor presupuesto. Con *Te prometo anarquía* Hernández Cordón da, pues, un salto al cine más global, dejando atrás esos aspectos más marginales que habían tenido sus anteriores producciones: poco presupuesto y estética con marcado tono experimental. Lo que no ha cambiado en esta última película es la marginalidad temática. *Te prometo anarquía* relata la venta de sangre como uno de los peligrosos negocios informales que se practican en México, especialmente cuando en éste se entremezclan los intereses de grupos narcotraficantes. Dicha llamativa temática es protagonizada, además, por dos chicos jóvenes que mantienen una relación amorosa y sexual semi-clandestina en una sociedad como la mexicana, donde la homosexualidad aún es motivo de discriminación. Sangre, ilegalidad y sexo enmarcados en el

panorama del México actual. Todo podría hacer pensar que *Te prometo anarquía* podría ser el nuevo éxito de taquilla del momento y, sin embargo, no es así. La sensibilidad fílmica de Hernández Cordón se aparta del morbo y del espectáculo, creando una película que, si bien más narrativa y comercial que las demás, encaja con las expectativas que los grandes festivales de cine del momento tienen de las producciones provenientes de Latinoamérica. Un ejemplo concreto de dichas expectativas lo encontramos en la descripción que el fondo de financiación “Cine Mundial” del festival de cine de Berlín hace de las películas a las que presta apoyo:

[E]l *World Cinema Fund* apoya a películas que no podrían ser hechas sin otra financiación: películas que resaltan por su aproximación estética poco convencional, que cuentan historias poderosas y transmiten una imagen auténtica de las raíces culturales del país (*World* párr. 1; trad. J.G.).

La controvertida mención a la autenticidad visual de las raíces culturales parece hacer referencia a imaginarios culturales exóticos que el espectador europeo comúnmente asocia a las producciones provenientes de Latinoamérica y que habitualmente relaciona con escenas de violencia y desigualdad social. Si bien discutible, dicha denominación en ningún caso se asemeja a la marginalización artística que la mirada eurocéntrica impuso en décadas anteriores a las propuestas provenientes de Latinoamérica, África o Asia (ver Shohat y Stam 292).

Según Ella Shohat y Robert Stam, durante mucho tiempo se concibió el cine procedente de dichas partes del planeta como un cine “subdesarrollado o en desarrollo, como si sus creadores vivieran en una zona horaria ajena al sistema global y el mundo capitalista” (292). Hoy en día la mirada eurocéntrica es altamente criticada y la categoría “Tercer Mundo” debidamente cuestionada. Como bien argumentó Robert Stam en su libro *Teorías del cine*, el término “Tercer Mundo”, implica “consideraciones imprecisas porque el Tercer Mundo no es necesariamente pobre en cuanto a recursos [...], ni culturalmente atrasado [...] ni carece de industria [...], ni está constituido por no blancos” (116). Tampoco una categorización de tercermundismo cinematográfico es ya sostenible. Como bien concluyó Glauber Rocha, “aunque un país estuviese económicamente subdesarrollado, ello no significa que esté

artísticamente subdesarrollado” (Stam 118). En la misma línea se presenta el presente artículo: por muchas limitaciones presupuestarias que tenga el cine centroamericano la calidad estética de sus propuestas lo sitúa en el centro del panorama cinematográfico del momento. Asimismo, tal como recalcan Shohat y Stam, no hay que olvidar tampoco que el cine formalmente innovador ha estado siempre presente en la práctica filmica de los así denominados países del tercer mundo, aunque éste fuera exclusivamente practicado por los cineastas pertenecientes a las élites de sus propios países (ver Shohat y Stam 279-280). La diferencia entre los años 90, momento en el que Shohat y Stam publicaron su libro *Unthinking Eurocentrism*, y el momento actual reside tanto en el cambio de perspectiva con la que la comunidad internacional observa y valora las producciones provenientes de Latinoamérica, África o Asia, como en la expansión de los movimientos y prácticas transnacionales. Vamos a analizar este segundo punto con más detalle.

Retomando los postulados de William Robinson,

la crisis de la deuda de los años 70 y el subsiguiente proyecto neoliberal institucionalizaron una nueva definición de lo que tenía que ser el desarrollo como participación en el mercado mundial y la transición de un controlado crecimiento económico nacional a un controlado crecimiento económico global. La “solución” a la crisis de la deuda y la falta de crecimiento pasaba no por simplemente incrementar las exportaciones sino también por exportar diversificación. (539).

Las consecuencias de esta toma de decisión llegan hasta el día de hoy y son perfectamente observables en la estructura y planificación de los grandes festivales de cine del momento. Tal como el mismo Robinson (ver 533) argumentó, la globalización económica afecta a nuestras sociedades, marcadas por la transnacionalidad imperante en la sociedad civil y los procesos políticos, así como en la integración de vida social y cultura global. En el marco de un gran festival de cine, la globalización económica se hace más evidente que nunca. El hecho de que muchas películas estén cofinanciadas mediante el sistema de coproducción internacional es un ejemplo claro de ello. También lo es la integración de la cultura global en nuestra vida social, el hecho de que los referentes cinematográficos de cada uno de nosotros ya no estén limitados al marco nacional que a cada uno de nosotros nos

corresponde y que el acceso a los filmes que nos interesan, vengan de donde vengan, sea, también gracias a internet, más fácil que nunca. Los festivales de cine, conscientes no sólo de la globalización económica sino también de los beneficios ligados a la diversificación cultural, han comenzado a promocionar con cada vez más fuerza las competiciones pensadas para directores procedentes de países con débiles sistemas de financiación de producciones culturales.<sup>7</sup> El provecho que de ello sacan es claro. Basta con recordar las palabras de Azadeh Farahmand: los festivales de cine no son más que “plataformas globales de influencia en la producción de películas mediante su labor de apoyo a las producciones para facilitar su transición desde las economías locales al mercado global” (267). De su influencia pueden beneficiarse también aquellos cineastas que han visto sus obras seleccionadas y/o premiadas en tales festivales y que, por lo tanto, han conseguido dar el salto al mercado cinematográfico global. El cineasta Julio Hernández Cordón es uno de los muchos que ha entrado en este negocio de exposición y venta de sus películas a nivel transnacional sin que ello, sin embargo, le haya permitido romper con la doble marginalidad a la que aludía Robert Stam: “lo marginal dentro de lo marginal” (323) . Tomando esta proclama como perspectiva de análisis se observa que las películas de Hernández Cordón son doblemente marginales en tanto que se presentan como una variante poco común con respecto a las propuestas estéticas habituales en las prácticas filmicas más comerciales pero, también, en tanto que siguen siendo una excepción en el marco de la débil industria filmica guatemalteca. Yo añadiría aquí que, como se ha argumentado a lo largo de este trabajo, sus películas pueden ser clasificadas incluso como triplemente marginales, en tanto que, más allá de los dos puntos expuestos, también tematizan la marginalidad en el sí de su propia creación.

En conclusión, en este trabajo se ha explorado el concepto de marginalidad aplicado tanto a la obra del guatemalteco Julio Hernández Cordón como al ámbito más general de lo cinematográfico. Teniendo en cuenta el conjunto de países productores de material filmico, Centroamérica se sitúa en la periferia. Aunque, como bien ha sido señalado por Hispano Durón, en los últimos años ha aumentado el número de producciones centroamericanas, Guatemala sigue estando en una posición marginal tanto en el contexto centroamericano

---

<sup>7</sup> Ver, por ejemplo, los requisitos para solicitar el *World Cinema Fund* que otorga el Festival de cine de Berlín.

como, obviamente, en el latinoamericano. Al país le manca una industria cinematográfica fuerte, centros de formación fílmica y mucha financiación pública. A pesar de ello, Guatemala cuenta con un grupo de cineastas que están produciendo obras de gran interés. Julio Hernández Cordón es uno de ellos. En el presente artículo se ha querido explorar su obra desde el punto de vista de la marginalidad. Dicha temática no es ajena a sus creaciones, en las que salen representadas algunas de las grandes problemáticas sociales que afectan al país, tales como las actividades delictivas de las maras o los grupos de narcotraficantes. A su vez, las películas de Hernández Cordón tienen unos rasgos estéticos que se pueden considerar marginales en relación al cine más comercial: la mezcla genérica, el trabajo con actores no profesionales o la ruptura del discurso narrativo son algunos de ellas. Si bien ello hace que sus obras hayan sido consideradas como poco narrativas y experimentales también es cierto que justamente estos rasgos son los que han llamado la atención de los grandes festivales que, interesados en exportar y vender diversidad artística y cultural, han premiado en repetidas ocasiones las propuestas del director guatemalteco. Ello, paradójicamente, ha invertido los términos de la balanza situando a una obra marginal por antonomasia en el centro del panorama cinematográfico global. Por todo ello, me parece necesario recalcar una vez más que, si bien las diferencias en la capacidad financiera reducen las producciones fílmicas centroamericanas a un plano ínfimo dentro del conjunto mundial de producciones cinematográficas, a nivel artístico el alto valor estético de algunas de ellas las sitúa a primera línea del panorama internacional. Tal como señala Amanda Alfaro en su artículo “La producción cultural en Centroamérica”:

[A] pesar de que (a) el cine centroamericano es prácticamente indistribuido, (b) que su producción en conjunto –la de los cinco países juntos– alcanza al número de producción en Colombia o Cuba y (c) que, debido a estas circunstancias, se lo puede considerar, en palabras de Stam, “un cine marginal dentro del cine marginal”; el cine centroamericano existe. (22).

Este artículo recoge con agrado el planteamiento expuesto por Alfaro y proclama que, a largo plazo, el objetivo es lograr que propuestas como las de Julio Hernández Cordón, pero también las de Jayro Bustamante, Tatiana Huezo o Gabriel Serra no sean casos aislados

dentro de la producción filmica de la región sino que exista una producción regular que mantenga semejante calidad artística.

## Bibliografía

Alfaro, Amanda. “La producción cultural en Centroamérica: el caso del cine”. *Anuario de Estudios Centroamericanos* 33-34. San José: Universidad de Costa Rica, 2007. 15-28.

Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios* 25-28 (1989-1990): 20-42.

Carmona, María. “Entrevista a Julio Hernández Cordón. Hacer cine en Guatemala con libertad”. *La Prensa gráfica*. 26 de marzo 2009.

<<http://www.laprensagrafica.com/fama/espectaculos/24929-julio-hernandez-cordon-hacer-cine-en-guatemala-con-libertad>>.

DESAL. *Marginalidad en América Latina*, Herder: Barcelona, 1969.

Durón, Hispano. “Rompiendo el silencio: diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010)”. *Reflexiones* 91.1 (2012): 247-253.

Espejo, Daniela. “Entrevista a Julio Hernández Cordón”. *Cinestel* 11 de abril 2011. <<http://www.cinestel.com/marismas-del-infierno-julio-hernandez-cordon/>>.

Farahmand, Azadeh. “Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema”. *Global art Cinema*. Eds. Rosalind Galt y Karl Schoonover. Oxford: Oxford University Press, 2010. 263-281.

“Julio Hernández Cordón, director de *Gasolina*, que presenta en San Sebastián su Nuevo filme”. *Revista Cinefagia* 22 de septiembre 2010.

<<http://www.revistacinefagia.com/2010/09/hacer-cine-en-guatemala-no-es-algo-logico-julio-hernandez-cordon-director-de-gasolina-que-presenta-en-san-sebastian-su-nuevo-filme/>>.

Lucas Cajas, Cicibel. “El perfil del cine nacional en Guatemala”. *Razón y Palabra* 18.83 (junio-agosto 2013). <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199527531019>>.

Olivares, Juan José. “Entrevista a Julio Hernández Cordón”. *La Jornada* 26 de abril 2013. <<http://www.jornada.unam.mx/2013/04/26/espectaculos/a14n1esp>>.

Pérez-Brignoli, Héctor. *Breve historia de Centroamérica*. Madrid: Austral, 2000.

Quijano, Aníbal. *Imperialismo y marginalidad en América Latina*. Santiago de Chile: CEPAL, 1970.

Ramírez, Sergio. “Balcanes y volcanes (aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centroamérica)”. *Centroamérica hoy*. México: Siglo Veintiuno, 1975.

Robinson, William. "Transnational processes, development studies and changing social hierarchies in the world system: a Central American case study". *Third World Quarterly* 22.4 (2001): 529-563.

"Sector audiovisual de Guatemala dobla su producción en sólo 15 años". *La Prensa* 7 de enero 2016. <<http://www.laprensa.com.ni/2016/01/07/cultura/1965463-sector-audiovisual-guatemala-dobla-produccion-solo-15-anos>>

Shohat, Ella, y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and The Media*. New York: Routledge, 1994.

Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001.

*World Cinema Fund*.

<[https://www.berlinale.de/en/branche/world\\_cinema\\_fund/wcf\\_profil/index.html](https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html)>.