



**REPRESENTACIONES DEL MUNDO INDÍGENA  
EN EL CINE HISPANOAMERICANO**  
(documental y ficción)

Esther Gimeno Ugalde  
Karen Poe Lang  
EDITORAS

  
EDITORIAL  
UCR

**REPRESENTACIONES DEL MUNDO INDÍGENA**  
**EN EL CINE HISPANOAMERICANO**  
**(documental y ficción)**

**Esther Gimeno Ugalde**  
**Karen Poe Lang**

EDITORAS



[Ver ficha catalográfica y créditos](#)  
[www.editorial.ucr.ac.cr](http://www.editorial.ucr.ac.cr)

# Vacío, silencio y representación: el indígena en el cine guatemalteco

María Lourdes Cortés (Universidad de Costa Rica)

Por desgracia en Guatemala, tierra de indios, matar a un indio todavía no es matar a un hombre.

Luis Cardoza y Aragón<sup>91</sup>

Plano general. Un carro viaja por una carretera a oscuras. Las luces de un furgón atraviesan la pantalla a gran velocidad. En el auto viajan tres chicos: Gerardo al volante, Nano a su lado y Raymundo en la parte de atrás. Los jóvenes van hacia ninguna parte; roban gasolina para dar vueltas sin sentido y esta vez han logrado un verdadero botín: el auto lleno y dos botes repletos de combustible.

Ante el sonido de un avión y la ráfaga de luz, miran hacia el cielo. ¿Cometa o *Concorde*? Los chicos están embobados mirando hacia el cielo. De pronto un golpe detiene el auto y en el parabrisas vemos, borrosos, los rostros de dos personas. No entendemos muy bien de qué se trata.

“Putá madre”, grita Gerardo. Los jóvenes se bajan y Gerardo se acerca a los heridos. solo vemos una especie de bulto: una mujer arrodillada sobre un cuerpo, suponemos que el de su esposo. Las tomas son lejanas y fijas. Desde otra perspectiva, siempre lejana, los chicos se mueven alrededor del carro. El cuerpo está sobre la hierba al lado de la carretera.

Durante más de dos minutos, desde un plano abierto y lejano, solo oímos los quejidos y súplicas de la mujer. Habla en q'eqch'i, pero no es necesario entender el idioma, es claro lo que pide. El hombre a su lado está herido.

Raymundo dice: “Tranquilo, Gerardo, en las buenas y en las malas”. Este es el único que está cerca de la pareja. Mientras tanto, Raymundo saca los dos botes de gasolina y se acerca a la pareja. Gerardo, grita: “no sean mulas, muchachos”. Raymundo lo detiene, le da a Nano uno de los botes y dice que “solo son un par de indios”.

Nano riega el líquido sobre el cuerpo del hombre mientras la mujer, asustada, corre. Gerardo trata nuevamente de interponerse, pero una vez más, Raymundo lo detiene y lo aleja.

El fuego prende y Gerardo acata a gritar “jueputa”, sube al automóvil y se va. Nano y Raymundo se quedan dos largos minutos alumbrados por la fogata humana. Oímos el ruido tranquilizante del fuego en mitad de la noche.

Gerardo regresa y los recoge.

Amanece. Llegan al mar. Los chicos duermen, salvo Gerardo, que se encuentra en la playa. Tiene un ataque de asma. Camina hacia una casa, toca insistentemente un portón pero no hay respuesta.

El ataque de asma continúa. Un avión pasa. La película termina (00:57:21-01:05:24).

Describimos los últimos siete minutos de *Gasolina* (2008), la ópera prima del realizador guatemalteco Julio Hernández. Este filme marca un antes y un después en la cinematografía centroamericana, no solo porque obtuvo el premio más importante que haya logrado un filme en la región hasta entonces –Horizontes Latinos del Festival Internacional de Cine de San Sebastián– sino porque muestra una visión de Guatemala que nunca antes se había proyectado en pantalla: un país “donde matar a un indio todavía no es matar a un hombre”.

En Guatemala, con casi 15 millones de habitantes, la población indígena es de un 51 por ciento. El castellano es el idioma oficial, aun cuando formalmente las lenguas mayas fueron legalizadas en 1996 durante los Acuerdos de Paz<sup>92</sup>. Aparte del español, se habla el xinca<sup>93</sup>, el garífuna y 23 lenguas indígenas derivadas del protomaya. Las más habladas son el kekch'i, el quiché, el kaqchikel y el tzutujil. Sin embargo, Guatemala no ha logrado consolidarse como un país multicultural. Esta incomunicación entre los distintos actores sociales es quizá el tema más importante de su cinematografía, aunque aparezca de modo subyacente, y se manifiesta tanto en la tradición audiovisual del siglo XX, más convencional, como en las producciones recientes.

*Distancia* (Ramírez, 2011) y *Polvo* (Hernández Cordón, 2012) tienen como protagonistas e intérpretes a indígenas, que hablan en su propia lengua y cuyo intento de representación fílmica respeta el contexto cultural del que forman parte, con un manejo de cámara lo menos intrusiva posible. Sin embargo, aun cuando el tema central de ambos filmes es la búsqueda de los seres queridos perdidos en la guerra, una segunda lectura nos muestra la incapacidad del país para comprenderse como un conjunto multicultural y multilingüístico<sup>94</sup> y las dificultades de los diversos grupos sociales y étnicos para comprenderse y aceptar sus diferencias. Si bien se ha ido superando el silencio, la incomunicación continúa.

## Flash back al cine guatemalteco del siglo XX

Guatemala es el país centroamericano con mayor producción audiovisual en la región, tanto por su proximidad con México como por la inquietud de sus dictadores de perpetuar su imagen por medio de la pantalla. Manuel Estrada Cabrera, presidente entre 1898 y 1920, mandó filmar las fiestas de Minerva, “fiestas escolares en las que el dictador Estrada Cabrera hacía lucir de gala a un país de campesinos analfabetos para rendir homenaje a la diosa de la sabiduría”, como señala el historiador guatemalteco Edgar Barillas (Aragón y Barillas 33).

Los noticieros y documentales oficiales se realizaron entre 1929 y 1954 y la mayor parte pertenecen al periodo del dictador Jorge Ubico. Estos presentan dos temas básicos: las giras presidenciales y las celebraciones patrias, aunque en realidad se trata de un cine eurocéntrico y racista –en los términos en que lo definen Shohat y Stam (21)– sin ningún disimulo, cuyo único fin fue mantener la

ilusión de un país homogéneo y feliz. Cuando en estas imágenes se muestra a los grupos indígenas, estos se encuentran desprovistos de voz y cuerpo; son mera decoración o corresponden al imaginario folclórico del país. El indígena es visto como heredero de la civilización maya, creador del folclor y del “color local”, no como el componente étnico y social más importante del país.

Guatemala tuvo una importante producción de largometrajes de ficción entre 1949 y 1980, periodo en que se producen 32 películas<sup>95</sup>. En dichos filmes, el tratamiento de los pueblos indígenas va desde la invisibilización absoluta a la idealización, pasando por la visión negativa y estereotipada del “indio” como un ser “naturalmente” vicioso y ruin y el intento de asimilación a lo “correcto”, es decir, a Occidente.

Barillas sintetiza agudamente esta mirada discriminatoria al explicar que son “historias de ladinos rurales o semirurales, como en *El Sombrerón* (Corzo, 1950); ciudadanos, como en *Solo de noche vienes* (Vejar, 1965); extranjeros como en *Derecho de asilo* (Zeceña Diéguez, 1972); extraterrestres, como en *Superzán y el niño del espacio* (Lanuza, 1972), etcétera. Pero los pueblos indígenas no existen. Guatemala es una nación homogénea” (Barillas, “Representación de los pueblos indígenas” 92).

En algunos de estos filmes, los guatemaltecos que se muestran no solo son pretendidamente blancos sino que visitan las aldeas como turistas extranjeros que se sorprenden de un país que les es ajeno. En *Pecado* (Corona Blake, 1961), “Las mujeres indígenas van en ‘fila india’ a traer agua al manantial y regresan igualmente desfilando como en una pasarela luciendo trajes tradicionales de todos los pueblos imaginables de Guatemala, como si se tratara de una función del Instituto Guatemalteco de Turismo. Virginia y Ricardo no se pierden una ceremonia de mano ficticia a más no poder. Eso sí, con su marimbata y su conjunto de baile de proyección folklórica, con sus danzantes dando brincos como conejos, en una simplona imitación de los bailes tradicionales” (Barillas, “Representación de los pueblos indígenas” 92-93).

En *Cuatro vidas* (Giacardi, 1949) o *Caribeña* (Baviera, 1952) las mujeres son interpretadas por “blancas” o ladinas, dentro de la tradición que establece Dolores del Río en el cine mexicano: una actriz bella, dentro de los cánones occidentales, representa a la indígena pobre y abandonada.

El exotismo maya fue utilizado en múltiples filmes, documentales y cortometrajes, como *Guatemala de hoy y de ayer* (1969) y *La princesa Ixquic* (1974) de Herminio Muñoz Robledo, entre otros. Dichos filmes intentan un rescate de los centros arqueológicos y turísticos de la cultura maya-quiché. Algunos realizadores aficionados como Alfredo Mackenney dedicaron ingentes esfuerzos a explorar los lugares emblemáticos de la antigua civilización con pretensiones antropológicas pero, sobre todo, con la visión idealizada e ingenuo asombro del visitante ocasional.

La Semana Santa es uno de los leitmotiv de este periodo. Mackenney relata sorprendido: “Un lugar increíble como San Andrés Sajcabajá en el Quiché, donde los penitentes llevan palos con espinas en la espalda, otros grilletes en los pies y cargando pesadas cruces” (Cortés 169). Es evidente el distanciamiento del realizador al acercarse a lo exótico/extraño/ajeno de su país, igual como lo hace un turista, quien paga para viajar a la cultura del otro, sin hacerse partícipe de ella o de sus problemas (Bauman, 1999). Es decir, limitándose a fotografiar postales a color<sup>96</sup>.

Otros filmes pasan de la idealización a la demonización. El personaje Antonio Almorza, el cofrade chicicasteco de *Cuando vuelvas a mí* (Baviera, 1953), se representa como vicioso, retorcido, borracho y asesino. Es la naturaleza del indígena.

## El silencio

Luis Argueta modifica la visión eurocéntrica y desarticulada con su largometraje *El silencio de Neto* (1994). Por primera vez, un personaje indígena tiene voz, toma decisiones y se integra tangencialmente a la sociedad. Es cierto que Nidia<sup>97</sup>, la empleada doméstica, se acerca a un estereotipo de telenovela, pero a la vez es vista como un ser humano.

Si bien es la criada indígena embarazada por Rodrigo –el hijo de la familia burguesa (una ley en el típico melodrama latinoamericano)–, ambos mantienen una relación horizontal, como cualquier pareja. Rodrigo desaparece víctima del golpe de estado contra el gobierno de Jacobo Arbenz y Nidia es un personaje integral, con voz y sentimientos propios.

En la escena final, Neto, a través del cual se nos relata la historia, eleva un globo al cielo. La imagen congrega simbólicamente los distintos grupos sociales que muestran un país dividido en sus contradicciones, enfrentamientos y expectativas: Neto, el adolescente que lucha por hacer volar el globo; su tío muerto, crítico ante la clase hegemónica de la que es integrante; y Nidia, quien regresará a su pueblo.

El globo que flota en el cielo, como un ascua encendida, sella un pacto entre los distintos tiempos que vive la sociedad guatemalteca: las heridas del pasado, los desafíos del presente y las esperanzas renovadas en el futuro.

## La voz y el cuerpo

Invisibilización, exotismo, decoración o silencio han sido las características en la representación del indígena en el cine guatemalteco. Esto se quiebra de manera contundente en *Distancia* de Sergio Ramírez y *Polvo* de Julio Hernández.

Ambas películas abordan uno de los temas centrales de la Guatemala contemporánea: la reconstrucción de la memoria histórica sobre el conflicto armado –una guerra civil que dejó 45.000 desaparecidos, 150.000 ejecuciones sumarias y un millón de personas desplazadas, según se calcula– y el intento (¿utópico?) de “sanar las heridas” y reconstruir el tejido social. La perspectiva desde la que se expresan los filmes es la de los vencidos. Los protagonistas son campesinos indígenas cuyas voces han sido históricamente cercenadas.

*Distancia* relata la historia de don Tomás Choc<sup>98</sup>, cuya hija de tres años fue secuestrada por el ejército y perdió a su familia durante la guerra. Veinte años después emprende un viaje de 150 kilómetros, durante dos días, para reencontrarse con Lucía. El trayecto no

es tanto físico como emocional. Recuerda el desplazamiento al que se vio obligado el protagonista a consecuencia del enfrentamiento armado y la desgarradura que implican dos décadas de búsqueda y espera.

Durante todos esos años, don Tomás llevó un diario. Los trazos infantiles, incorrecciones ortográficas y diseños bidimensionales esbozan el relato de un campesino y el episodio que rompió su vida: el momento en que el ejército ingresó a la aldea. Los muertos, las casas incendiadas, las armas y la tierra arrasada son las imágenes que corren ante los ojos del espectador.

Ramírez no solo le da voz a sus personajes sino que estos escriben su propia historia. El cuaderno representa la memoria que don Tomás quiere legar a sus descendientes –para que nunca olviden lo sucedido– y el testimonio de que jamás abandonó la búsqueda de su hija. Al llegar al pueblo, se encuentra con su amigo Santiago, quien no ha logrado olvidar los horrores de la guerra. Al igual que sucede en *Polvo*, en el mismo espacio conviven las víctimas y sus victimarios. En la cantina llegan los antiguos patrulleros que asesinaron a su familia. Santiago no los confronta directamente sino que aprovecha una canción revolucionaria para mostrar su desprecio y purgar su profundo dolor. La contradicción es que unos y otros son los mismos, los perdedores de la historia: los antiguos enemigos también son indígenas pobres.

*Distancia* está construida sobre planos largos, abiertos y dilatados, en los que los personajes aparecen perdidos en medio del enorme paisaje. La cámara estática es parte del escenario y muestra reiteradamente los diversos medios de transporte que utiliza don Tomás para llegar a su hija, en una repetición que pareciera infinita.

A los planos abiertos se oponen los primeros planos –también estáticos– del rostro de don Tomás. Se reiteran como puntos de anclaje del discurso y, a la vez, como compendio del filme: un semblante indígena que por fin colma la pantalla, una mirada serena, un rostro surcado por arrugas, un sombrero. El contraste entre el inmenso paisaje recorrido y el primer plano del rostro simboliza el largo camino hacia el encuentro, sembrado de escollos, y la emoción contenida que explota en el abrazo final.

El filme es minimalista, ardua y pacientemente tejido por muy pocos detalles. Con todo, rehúye del entramado del huipil, *for export*, para acercarse a la silenciosa desnudez del paisaje y de las emociones. La fotografía muestra el esplendor natural del país, sin estilizarlo, evitando cualquier manierismo que pudiera interpretarse como una idealización. Lo mismo que los vestidos multicolores de las mujeres, lo representado no se retoca, y al igual que estos, aparecen las combinaciones actuales de tejidos y telas de trabajo, que muestran el sincretismo actual en el que se mezcla la tradición y la innovación.

No hay propuesta de exotismo ni de embellecimiento. Don Tomás siempre aparece vestido impecablemente limpio, con su ropa de campesino “occidental” recién planchada y botas de hule de trabajo. Lucía aparecerá con su traje regional.

El filme es el trayecto –la vida– que culmina con el abrazo entre padre e hija. Cuando don Tomás llega a Nebaj se produce la escenificación oficial del encuentro entre padre e hija. En el atrio de una hermosa iglesia colonial se encuentra un podio y sobre él un (señor) Presidente que llama a don Tomás y le explica lo que va a suceder. Al frente se encuentran tres jóvenes, una de las cuales es la hija.

El ritual recuerda a las reuniones de familiares perdidos y reencontrados en los programas de concursos de la televisión. El Presidente llama a Lucía y, sin embargo, ninguna de las muchachas se mueve. Un hombre le explica que ella no sabe español. La realidad multilingüística de Guatemala sigue escapando del discurso oficial.

El Presidente se muestra perturbado: se ha caído su imagen de estado-nación. La película ironiza sutilmente sobre la mirada hegemónica presente en el país. El espectáculo se ve empañado. Es la estrategia del director para deconstruir la ambigüedad del discurso oficial.

La lengua que nos conforma es la que nos divide. El tema fundamental de *Distancia* no es solo la recuperación de la memoria, la sanación de “las heridas nacionales” y la reunificación de las familias. Es, sobre todo, la imposibilidad de construir una Guatemala homogénea.

Los últimos diez minutos del filme muestran la conversación privada entre el padre y la hija. “Pero entre q’eqchí y k’iche’, ahí sí que no se entienden” (00:28:37-00:28:41) dice un personaje a lo largo del camino. Esta conversación íntima, que ha sido dilatada durante dos décadas, también debe ser mediada por un traductor.

El plano abierto muestra una banca y acto seguido, en un plano medio, a Lucía, el traductor y don Tomás. Únicamente en los últimos minutos quedan solos y el padre se acerca a la hija, le toma las manos, le habla de su madre y de sus recuerdos y le entrega el libro. Se abrazan y la emoción apenas se muestra en los ojos cerrados de ambos. La emoción del cuerpo no tiene barreras, ni distancias, ni códigos ajenos y es la esperanza que propone el filme.

En *Polvo* el caso es el contrario: el camino de búsqueda es del hijo al padre. Juan, junto a su madre Delfina, rastrea los restos de su padre –¿puro polvo? ¿levantando polvo?– asesinado durante la guerra. Sin embargo, el joven está cansado de una búsqueda infructuosa que se transforma en ira; un odio constante y una violencia cotidiana hacia quien delató a su padre y hacia sí mismo. La herida sigue abierta.

El acercamiento al indígena, en *Polvo*, es una puesta en abismo del filme mismo. Hernández propone una mediación, una autorreflexión de su propio trabajo como “filmador”.

Hay dos líneas narrativas: la de Juan, su madre y la búsqueda de la memoria, y la de una pareja de documentalistas –Ignacio y Alejandra– que pretenden contar dicha historia. Frente al indígena hay un filtro más allá del de la cámara. Otra pantalla que obstruye la comunicación entre unos y otros.

Y si bien pareciera que el relato es el de la búsqueda, la memoria y la ira, también el documental fallido, reitera esa utópica recuperación y sanación con el pasado.

En *Polvo* también la cámara se sitúa lejana y estática, a la manera de un documental que no pretende inmiscuirse en la historia ni provocar emociones en el espectador. Por ello, tampoco se utiliza música y se dan muy pocos primeros planos.

En otros momentos, la posición de la cámara frente a la escena es incómoda, de nuevo situando escollos que dificulten la realización del documental, la catarsis de Juan, la representación de la historia. Es el caso de la conversación entre Delfina e Ignacio. Ella cuestiona a los jóvenes sus intenciones de entrevistar a Juan. Alude al sufrimiento que implica para su hijo e incluso les pide dinero, la mediación occidental por excelencia. La cámara y Delfina se encuentran fuera del coche. Desde un plano a un lado del auto,

vemos los diálogos de Ignacio; en contra plano, tenemos a Delfina detrás de la ventana. La cámara tampoco quiere facilitarnos la comunicación y comprensión de lo que está sucediendo. No quiere entrometerse en dicha conversación.

El estilo de Hernández se caracteriza por ese respeto a sus personajes: una lejanía en espacio y tiempo que evite dirigir las emociones o manipular al espectador. Y si en general los personajes se mantienen planos, Juan es contradictorio: no sabe si matar al delator de su padre -le daña un bus, lo golpea con una silla, o matarse a sí mismo- se come abono como veneno. Su violencia, muchas veces contenida, es constante: con su enemigo y con el enemigo que lleva dentro.

Su representación se teje a través de imágenes inconexas: borracho montado en un carrito o jugando *basketball* con su madre. La imagen de un joven con el torso desnudo, arrastrado por entre la maleza, se repite durante varios momentos del filme. Nunca le vemos el rostro, tampoco sabemos quién es o qué le pasó. Es la metáfora del padre perdido, del otro Juan, de su pasado y sus preguntas pendientes.

El filme, a diferencia de *Distancia*, tiene una narrativa fragmentada, posmoderna, en la cual no hay un relato aristotélico. La lógica de la razón es sustituida por la onírica o la lógica de la memoria, urdida mediante imágenes aisladas que solo el espectador puede unir.

*Polvo* es una película del desencanto, no de la reconciliación. La llaga sigue abierta y la incomunicación y la soledad son aún más patentes. Es la incapacidad de Juan de relacionarse: ni con quienes quieren entrevistarlo, ni con su pasado, ni consigo mismo.

## Coda

*Distancia* y *Polvo* son textos multiculturales que ponen en pantalla la incapacidad actual de Guatemala de concebirse como un país heterogéneo, múltiple en lo cultural, en lo étnico y en lo lingüístico.

En primera instancia, el espectador -de identificarse- lo hace con el indígena, que en ambos filmes es el protagonista. De igual manera, la cámara procura un respetuoso alejamiento entre espectador y personaje, estableciendo una mirada distante y estática, con preeminencia de tomas abiertas y rechazo a las fórmulas clásicas de manipulación de las emociones, como la música o los primeros planos. El espectador es modelado para no caer en la mirada dominante. El ritmo de los filmes, con tomas largas y tiempos morosos -más cercanos al tiempo de la vida que al de la ilusión filmica- también apuesta por ese distanciamiento entre el espectador y la historia misma. *Polvo*, con su montaje fragmentado, elíptico, con imágenes aisladas, colabora más a esta dificultad identificatoria.

Por su parte, es interesante notar cómo estos dos filmes -con solo un año de diferencia en su fecha de exhibición- tienen en común un tema que posiblemente será clave en el cine guatemalteco: la recuperación de la memoria histórica<sup>99</sup>.

Como decíamos, si bien este es el tema principal -la búsqueda del ser querido, extraviado durante la guerra civil-, los filmes ponen en escena la inviabilidad de Guatemala de reconocerse como una comunidad abierta y múltiple. Y, por primera vez, lo hacen desde una mirada plural, la mirada del indígena y la mirada "dominante" que se filtra mostrándonos los resabios coloniales existentes.

*Distancia* es un filme esperanzador ante un futuro de convivencia múltiple. *Polvo* sigue mostrando la ira, el enojo y la violencia que conlleva este proceso de tomar voz y cuerpo frente a la sociedad y a la pantalla.

## Bibliografía

- Aragón, Magda y Edgar Barillas. "Cine e historia social en Guatemala: imágenes de una década (los años treinta)". *Revista Estudios*, Guatemala, IHAA, 1990, pp. 3-90.
- Baraño, Ascensión, García, José Luis *et al.* *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense, 2007.
- Barillas, Edgar. "Cine e historia social en Guatemala, imágenes de dos épocas". *Revista Estudios*, Guatemala, IHAA, Escuela de Historia, 1998, s. p.
- . "Representación de los pueblos indígenas en el cine guatemalteco contemporáneo (1994-2011): permanencias y cambios, en Guatemala". *Revista Centroamericana de Estudios Culturales*, Flacso, 2012, pp. 88-99.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Beverley, John. *Subalternity and Representation*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Editorial Taurus, 2005.
- Shohat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.

## Filmografía

- Andreu Corzo, Guillermo y Eduardo Fleischmann. *El Sombrero*, 1950.
- Argueta, Luis. *El silencio de Neto*. Buenos Días, 1994.
- \_. *Cuando Nueva York se vistió de Guatemala*. Maya Media Corporation, 2006.
- Baviera, José. *Caribeña*. Salvador Albularach, 1952.
- \_. *Cuando vuelvas a mí*. Salvador Albularach, 1953.
- Corona Blake, Alfonso. *Pecado*. Manuel Zeceña Diéguez, 1961.
- Duarte, Rolando. *Guatemala. Tiempo de arcoiris*. Producciones Rolando Duarte, 1992.
- Giacardi, José. *Cuatro vidas*. Guatemala Films, 1949.
- Hernández Cordón, Julio. *Gasolina*. Melindrosa Films, Buena Onda Films, 2008.
- \_. *Polvo*. Melindrosa Films, Tic Tac Producciones y Autentika Producciones, 2012.
- Lanuz, Rafael. *Superzán y el niño del espacio*. Producciones Fílmicas Agrasánchez, 1972.
- Muñoz Robledo, Herminio. *Guatemala de hoy y de ayer*. Cine Producciones Muñoz, 1969.
- \_. *La princesa Ixquic*. Cine Producciones Muñoz, 1974.
- Ramírez, Sergio. *Distancia*. Producciones Concepción, 2011.
- Rosal, Rafael. *Las cruces. Poblado próximo*. Casa Comal, 2005.
- Vejar, Sergio. *Solo de noche vienes*. Manuel Zeceña Diéguez, 1965.
- Zeceña Diéguez, Manuel. *Derecho de asilo*, 1972.