ISSN 2661-6602

NÚMERO 3
SEPTIEMBRE 2021
VOLUMEN 5

FUERA DE CAMPO

DOSSIER: UNA Y MIL LLORONAS EN EL CINE LATINOAMERICANO

REVISTA DE CINE

Artes EDICIONES

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Volumen 5, Número 3

Septiembre, 2021

ISSN 2661-6602

DOSSIER

Una y mil Lloronas en el cine Latinoamericano

Coordinadores

Pietsie Feenstra

(Université Paul Valéry Montpellier 3)

Carlos Belmonte

(Université d'Évry-Val-d'Essonne)

Editores

Pablo Vargas

Libertad Gills

Artes EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga López

Fotografía de portada:
Fotograma de *ORG* (Fernando Birri, 1979)

ISSN 2661-6602

UArtes EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de texto: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas
editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 5, Número 3. Septiembre, 2021
ISSN 2661-6602

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.
La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.
Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

UArtes EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador (090313)
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048
revistadecine@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

Prólogo

Cercanas al mito, por lo estructurado de sus relatos argumentados y sustentadas siempre sobre un lecho de creencias comunes a una colectividad, las leyendas son narraciones de marcada oralidad que construyen puentes dialogantes entre los elementos que circundan al individuo, tangibles o reales, con aquellos propiamente trascendentes de lo físico y real, lo maravilloso o de índole fantástica, a partir de lo que la «dinámica del quehacer aparentemente cotidiano»[1] termina por invertirse.

Las leyendas se construyen a partir de la coexistencia espacio-temporal de dos elementos antagónicos, el desarraigo topográfico y la atemporalidad[2], cuyas materializaciones corpóreas, físicas o metafísicas, responden, aunque no necesariamente siempre, a objetivos de sesgo moralizador vinculados a su función cultural clave. La pedagogía de los opuestos se desarrolla en estos relatos *inter* e *intrageneracionales* a modo de «mecanismos de afirmación de los sistemas de creencias y las prácticas culturales»[3] cuyas construcciones fabuladas permiten al individuo, y por extensión a la comunidad, conectar sus raíces culturales con el contexto contemporáneo del que se representan actores activos, encontrando así, en lo dogmático, una justificación a lo emocionalmente inexplicable de la realidad circundante que les toca vivir.

Un buen ejemplo de esta cadena de oralidad legendaria, a partir de la que el turbulento presente parece encontrar un ápice de justificada explicación, reside en el personaje de la Llorona, protagonista de este monográfico. Relato popular extendido por Latinoamérica[4] cuyos matices se definen según las coordenadas en las que esta se narre, aúna

1 Stella Maris Rodríguez Tapia y Gabriel Ignacio Verduzco Argüelles, «"La Llorona": análisis literario-simbólico», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid), Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.) (Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009), 306-318.

2 Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* (Barcelona: Paidós I.C.B / U.A.B, 1996).

3 Rodriguez Tapia, «"La Llorona"...», 307.

4 Rubén López Rodrigué, «La lógica del mito». *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, Vol. 14, n.º 56 (2007): 6-10; Alberto Martos García y Aitana Martos García, «Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidades y discursos parabólico», *Universum*, Vol. 20, n.º 2 (2015), 179-195.

las tradiciones prehispánicas y judeocristianas[5], con algunas propias del mundo oriental, particularmente el japonés, configurándose, así, el perfil iconográfico de este personaje tan presente en los imaginarios sociales hispanoamericanos.

Resulta cuanto menos complicado establecer un consenso descriptor de este personaje del que se han contado tantas versiones y cuya dilatada y antropológica construcción a lo largo de los siglos ha permitido esbozar una tipología iconográfica maleable y adaptativa según las sociedades y los contextos a los que se la ha vinculado[6]. Poco importa, finalmente, el número de hijos que tenía, ya fueran uno, dos o tres; qué motivos llevaron a su cónyuge a engañarla o a abandonarla; incluso de qué medios se sirvió para su acto filicida, pues dependiendo del elemento histórico-social que el cine ha querido denunciar en cada ocasión, la leyenda se ha adaptado poniéndose al servicio de una narración explicativa y denunciante del hecho en sí[7].

Utilizada por el cine de factura estadounidense y generalizada como uno de los personajes del universo del cine de terror internacionalizado, la Llorona parecía, para el gran público, haber quedado relegada al encasillamiento que el punto de vista foráneo determinó para ella. No obstante, con la firme voluntad de romper con la concepción más estereotípica del personaje, el director guatemalteco Jayro Bustamante se enroló en la cruzada de llevar a la gran pantalla una nueva versión de la leyenda, desvinculándola del halo de machismo arraigado en ella desde su transmisión intrahistórica, para terminar haciendo de esta mujer que llora una heroína contemporánea, adalid de los procesos de recuperación de la memoria histórica hispanoamericana a través del medio audiovisual.

El presente monográfico se adentra en un proceso de arqueología fílmica cuya documentación permite al lector transitar por los estratos matizados del personaje, leído a través de los objetivos de los autores hispanoamericanos quienes, lejos de relegar al personaje a una simplificada figura espectral del terror, le conceden un trasfondo de

5 Mélanie Roche, « Récits sur la folie : la légende mexicaine de la Llorona », *Babel*, « Renverser la norme: figures de la rupture dans le monde hispanique », n.º 26 (2012).
6 Marisela Valdés, «En la mirada, en el oído. Narraciones tradicionales de la Llorona», *Revista de literaturas populares*, año 22, n.º 2, (2002), 139-157.
7 Helena Rivas, «La Llorona o la Desesperanza de un Pueblo», *Razón y Palabra*, n.º 33 (2003).

psicología social. De esta manera, se propone entender el paulatino alejamiento del carácter misógino de la leyenda para centrarse en una visión empática del rol femenino, extrapolable en primer nivel a las sociedades latinoamericanas y, de una manera general, al concepto de una América Latina que llora la muerte de sus hijos desaparecidos, víctimas de las injusticias bélicas y de las acciones genocidas ocurridas en muchos de los países del continente, al que Jayro Bustamante alude en la versión sobre la que se estructuran y desarrollan los cinco trabajos científicos del dosier.

El artículo con el que se inicia este número de *Fuera de Campo*, escrito por Mercedes Iáñez Ortega, analiza la configuración y la evolución del personaje de la Llorona a lo largo de la historia del cine hispano, elucidando los motivos que han llevado al fantasma femenino a trascender lo regional para convertirse en el ente terrorífico latinoamericano de mayor relevancia en el ámbito cinematográfico mundial. La autora realiza una revisión analítica de la leyenda a través de la mundialización que el celuloide le ha proporcionado y que viene reforzada por la segunda contribución de este dosier, la de Antonio Míguez Santa Cruz, centrada, como ya se ha apuntado, en los elementos propiamente de carácter estético que definen iconográficamente al personaje y que lo acercan, pese a la distancia geográfica, a la imaginería nipona. En su texto el autor analiza los elementos de carácter acuático que delimitan la construcción visual de la leyenda de origen prehispánico para establecer un punto de unión entre el cine de terror japonés (*J-Horror*) y la estética visual de *La Llorona* de Jayro Bustamante (2019).

Esta obra guatemalteca contemporánea, epicentro de estudio del monográfico, cobra especial relevancia, particularmente, en los tres artículos que lo siguen: empezando por el texto de Carlos Conde Romero, donde se observa la hibridación discursiva de la que se sirve el director guatemalteco para desarrollar un relato que reúne lo propio del cine de autor y del cine de género y que cristaliza en lo que él define como género asumido por Bustamante, en el que las pinceladas del realismo mágico se entrecruzan con los recursos propios del género fantástico; dos ejes de lectura se articulan en un deslizamiento de lo fantástico hacia el realismo mágico. Por su parte, Isabelle Pouzet focaliza su estudio en la figura espectral de *La Llorona* (2019), centrándose en el personaje como fantasma para analizar el proceso emergente del

espacio y del ambiente fantasmagórico que Jayro Bustamante logra crear en las localizaciones de la película a través de un meticuloso uso de los recursos técnicos audiovisuales; un descenso estético al inframundo que alberga el relato fílmico y que le permite a la autora establecer la identificación comparativa del film con los elementos prototípicos del cine de fantasmas de los que se servirá el director para desarrollar una reflexión sobre la temporalidad y la recuperación de la memoria histórica en la Guatemala contemporánea. Cierra el monográfico el trabajo de Jordi Macarro Fernández dedicado a la construcción estética del relato histórico-fílmico de la obra de Bustamante, a través del recurso del encuadre y de la perspectiva pictórica, extrapolado a la construcción y composición del plano en la narración fílmica. El trabajo reflexiona sobre el recorrido estético-constructivo en la composición del plano que realiza el director quien, a través del encuadre y el sobre encuadre, herederos de las composiciones pictóricas del gótico flamenco y de las perspectivas teóricas y pictóricas del *Quattrocento* italiano, consigue esgrimir la contemporaneidad de la doble lectura, real y fantástica, que trasciende de la leyenda al proceso de reconstrucción y restitución de la memoria histórica en Guatemala.

Este monográfico, erigido desde un heterogéneo análisis de *La Llorona* de Jayro Bustamante, ahonda en la configuración estructural del relato de corte legendario para reconstruirlo desde sus cimientos, adaptándolo a la realidad histórico-social de una América Latina que reivindica una justicia legal alcanzable solo a través de la recuperación de su memoria histórica.

Carlos Belmonte Grey
Université d'Évry-Val-d'Essonne/ Paris Saclay
Pietsie Feenstra
Université Paul Valéry Montpellier 3

La Llorona.

La Llorona en el cine de terror
Breve aproximación

Mercedes Iáñez
Patrimonio Inteligente, España
yeyes.mio@gmail.com

RESUMEN: La Llorona en el cine de terror puede ser un buen ejemplo del concepto de fantasma o monstruo femenino en su evolución. Haciendo una revisión histórica, vemos cómo el personaje ha ido cambiando, adecuándose tanto al propio medio cinematográfico como a la sociedad en la que se inserta. Su representación se ha visto influenciada por otras tipologías femeninas y a su vez ha aportado al imaginario referencias visuales ineludibles. El personaje ha pasado del folclore local a la universalidad que acompaña a la globalización del género, siendo hoy día el ente terrorífico latinoamericano más conocido en todo el mundo en el ámbito cinematográfico.
Palabras clave: La Llorona, leyenda, mito, cine de terror, monstruo femenino, globalización

ABSTRACT: *La Llorona* (The Weeping Woman) in Horror Film can be a great example of the concept of female ghost or female monster in its evolution. Making a historical review, we can see how the character has been changing, adapting both to the cinematographic medium itself and to the society in which it is inserted. Its representation has been influenced by other feminine typologies and in turn has contributed to the imaginary with relevant visual references. The character has gone from local folklore to the intrinsic universality of the globalization of the genre, becoming the best known Latin American terrifying entity in cinema.
Keywords: The Weeping Woman, legend, mith, horror film, female monster, globalization

RECIBIDO: Julio de 2021 ACEPTADO: Agosto de 2021

Este personaje de la cultura popular y el folclore latinoamericanos, con origen prehispánico, tiene más de 500 años y aparece en muy diversas manifestaciones culturales (escritas, dibujadas, esculpidas o incluso cantadas) como elemento de identidad nacional mexicana y sudamericana en general. Pero sin duda es, hoy día, un fenómeno de masas conocido a nivel global.

Desde un ámbito curatorial, la leyenda de la Llorona fue proclamada Patrimonio Cultural Intangible[1] y con ello el mito quedaba protegido y reconocido. Pero, paralelamente y desde el imaginario colectivo, se había iniciado una campaña de «recuperación» bastante diferente. Se había encontrado en este personaje una veta que explotar desde cualquier manifestación audiovisual terrorífica y en la segunda década del siglo XXI ello se hizo aún más patente. La cultura popular en Internet ha recurrido mucho a este personaje: desde videos de YouTube sobre «avistamientos de la Llorona» hasta videojuegos sobre el tema, incluso un juego para dispositivos móviles (de Android) llamado *La Llorona Nightmare*. El personaje se ha sabido adaptar muy bien a las nuevas corrientes y tecnologías, y a cualquier formato que apelase a los *jumpscares* o recurriese al cuento macabro. Ha aparecido en series de televisión latinas como *Archivos del más allá*[2] y norteamericanas como *Grimm*[3] o *Supernatural*[4]. Dado el éxito obtenido, hasta los Estudios Universal crearon

1 En octubre de 2003 se propuso para su protección y salvaguarda la obra teatral *La Llorona* de Sebastián Veri, aceptando su base folclórica y no limitándose al texto dramatúrgico sino abarcando el montaje escénico y la expresión cultural en conjunto. Ello coincidió con la aparición de la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal de 14 de octubre de 2003 que contempló de manera oficial el Patrimonio Cultural Intangible (art. 20, fracción IV, para su definición).

2 Del canal venezolano RCTV (Radio Caracas Televisión), iniciada en 2002 y emitida irregularmente, con un capítulo dedicado a nuestro personaje producido por Humberto *Kiko* Olivieri. El formato de esta serie fue retomado por otras televisiones latinoamericanas posteriormente, recuperando personajes del folclore local.Sin embargo, como precedente, RCTV ya había realizado una *tv movie* en 1991 llamada *La Llorona,* dirigida por Cesar Miguel Rondón, como una libre adaptación de la historia.

3 *Grimm* (2011-2017, Carpenter & Greenwalt & Kouf) NBC. La Llorona aparece en la temporada 2, episodio 9, con una explicación del mito simplificada, propia de su momento y motivadora de nuevas experiencias.

4 *Supernatural* (2005-2020, Erik Kripke) WB Network. En el episodio piloto de la serie aparece nuestro personaje como «La dama de blanco».

un pasaje para ella[5], formando parte actualmente de su colección (bestiario) permanente y siendo reconocida como personaje necesario en este tipo de atracciones y actividades, totalmente desvirtuada respecto al mito inicial e infectada de los tópicos que acompañan al cualquier «casa del terror» de feria.

En este texto nos centraremos en su evolución y recuperación cinematográfica, identificando varias fases o etapas, hasta la inmediata actualidad y dentro del estudio de su imagen y representación dentro del cine de terror.

¿Qué o quién es la Llorona?

La Llorona es una entidad en sí misma, considerada un miedo multicultural ya que su tradición se extiende por toda Latinoamérica, con rasgos nacionales o locales en cada aparición pero coincidente en ciertas pautas con otros fantasmas de la mitología mundial. En todo caso, la Llorona es, ante todo, el principal entre los espectros latinoamericanos.

Aunque aceptamos el origen mexicano, es imposible no pensar en todo el ámbito latinoamericano al referirnos a esta figura[6]. Mientras en México viste de blanco y tiene rasgos mestizos, en Colombia va más sucia, es más cadavérica y lleva un niño muerto consigo. En Argentina no tiene rostro y se la vincula con La Viuda (que va de negro), mientras que en Bolivia y Venezuela se la identifica (e incluso a veces confunde) con La Sayona. En zonas cercanas a la frontera con Estados Unidos (por ejemplo, en Texas) se dan muchos mitos locales fuertemente vinculados a este personaje aun cambiando su nombre (a veces como la Dama Blanca o incluso sin nombre propio reconocido). Si bien es cierto que la concepción (y

5 Apareció por primera vez en el espectáculo *Halloween Horror Nights* de Universal Studios Hollywood de California en 2011 como personaje secundario, alcanzando tal éxito que se decide crearle una atracción propia. Posteriormente la llevaron (como si de una exposición itinerante se tratase) a los estudios Universal de Orlando, también con motivo de la festividad de Halloween, en 2013.

6 Recomendamos la lectura de Javier Ocampo López, *Mitos y leyendas latinoamericanas*, Colombia: Plaza y Janes Editores, 2006, para una mejor aproximación al tema como referencia fundamental.

con ello imagen) más extendida fuera de las fronteras es la mexicana, y al margen de los rasgos generales, en cada interpretación particular se diferencia con elementos característicos de cada región o marco cultural[7].

Por ello, deberíamos hablar de «las Lloronas» ya que son legión. Todas ellas son espectros caracterizados como almas en pena. Coinciden en ser tipos de mujeres vengativas y atormentadas a la vez, inmersas en un contexto social nada feminista. Al ser un espectro, aunque dispongamos de una definición o descripción física general, esta puede adaptarse a las necesidades iconográficas de nuevos contextos geográficos y culturales para la emisión de mensajes cambiantes o variados.

Pero si los mitos intentan explicar al mundo (y tienen, por tanto, una finalidad didáctica) se deben adaptar al momento de la narración para cumplir adecuadamente su función, el mensaje original debe evolucionar y con ello su representación estética. Así, con un origen prehispánico como diosa Cihuacóalt, siguiendo la obra de Fray Bernardino de Sahagún (con la carga mística que ello conlleva) y siendo entendida o identificada como La Malinche o Doña Marina en tiempos coloniales (como «cuento aleccionador», paradigma del peligro de los españoles), en la época contemporánea pasó a la cultura popular como leyenda urbana y es así como llega al cine.

Como afirma Helena Rivas:

> (...) y la historia fue cambiando de acuerdo con los diversos gustos y tradiciones, o debido a las consejas que corrían de boca en boca; sin embargo, su esencia indígena no pudo romperse del todo. Así es como se mantuvieron intactos distintos elementos: la noche, la mujer vestida de blanco con el cabello largo y negro, el grito desgarrador de ¡Ayyyy mis hijos!, y la presencia de agua (ríos, lagos, cauces secos, barrancas).[8]

7 Para una mejor introducción y aproximación a este tema recomendamos la lectura del artículo de Alberto y Aitana Martos García «Nuevas lecturas de la llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico», *Universum* vol.30, n. 2, Talca (2015).

8 Helena Rivas, «La Llorona o la desesperanza del pueblo», *Revista RYP*, n.º 33 (junio-julio, 2003).

Con esta descripción se populariza y llega al medio cinematográfico, siendo estos los rasgos generales que mayormente la identifiquen y definan. Algunas interpretaciones la consideran una latinización de Medea, quizás buscando un referente universal de trasfondo que la convertiría en una entelequia del tipo femenino. Son muchas las explicaciones que se dan a su existencia y uso metafórico, incluida su interpretación como herramienta para propiciar la reproducción dentro de la misma etnia e incluso ascendencia o contra el mestizaje, limitando el deseo femenino no orientado a la procreación con sus semejantes. La mayoría aleccionan sobre la maternidad soltera, fuera de matrimonio reglado de algún tipo. Incluso en interpretaciones particulares y puntuales se ha querido ver como una metáfora del aborto en su actualización del mito. Las corrientes feministas de los años sesenta tuvieron bastante peso en el empleo de la Llorona como imagen nacional y en la labor de «limpiar» su nombre, aunque algunos textos actuales (más populistas que científicos) aún mantienen interpretaciones «libres» del mito con una finalidad propagandística.

La mayoría de las interpretaciones actuales (en literatura, artes plásticas e incluso estudios sociológicos) lo hacen desde una postura feminista o de género. Pero como fantasma vengativo puede ejemplificar algo más (no solo a ciertas mujeres sino toda una sociedad o una cultura). En este caso, partimos de una interpretación de la imagen del personaje cinematográfico como un producto cultural, siguiendo corrientes de la antropología audiovisual, como la expuesta por Elisenda Ardèvol sobre el análisis cultural de la imagen. Según Rocío Pérez-Gañán:

> Todo producto cultural se genera en un contexto socio-histórico concreto, con valores, preferencias y perspectivas teóricas e ideológicas específicas. En este sentido, la antropología visual ha aportado un análisis complementario para la comprensión del texto audiovisual.[9]

9 Rocío Pérez-Gañán, «Perversas latinoamericanas en el cine de terror: evolución y configuración de una cotidianidad transformadora, conflictual y decolonizante», *Revista Contemporánea*, v.7, n.º1, 170.

Esto sería aplicable a cualquier personaje de la mitología o el folclore en su adaptación al medio cinematográfico, pero se puede aplicar concretamente a nuestra protagonista. Según Manuel Jesús González:

> La representación cinematográfica de La Llorona va a variar según las modas cinematográficas, pero también la moralidad de cada periodo, la propaganda nacionalista enquistada en los inicios de la narración, con el romanticismo del siglo XIX, y la proyección internacional del film.[10]

Por ello, la imagen cinematográfica de la Llorona, aunque parta de la visión mexicana (ya que en México aparecen sus primeras películas como veremos a continuación), se ha ido adaptando a las modas y tendencias especialmente en sus procesos de internacionalización, siguiendo los cánones del género cinematográfico terrorífico y convirtiéndose en genial ejemplo del monstruo cinematográfico femenino actual.

La imagen cinematográfica de la Llorona clásica

Las primeras manifestaciones de la Llorona en el cine vienen del ámbito mexicano, por razones claramente industriales (derivadas de los procesos de producción). Estas constituyen lo que denominamos representación o imagen clásica del tipo.

La primera aparición de la Llorona en el cine llega con la homónima *La Llorona* (Ramón Peón 1933) y la inauguración del género terrorífico en toda Latinoamérica. De hecho, esta es considerada la primera película de terror plenamente mexicana tanto en producción como en inspiración[11], haciendo par con *Dos monjes* (Juan Bus-

10 Manuel Jesús González Manrique, «El 'estigma de Eva' en la leyenda mexicana La Llorona. Su representación cinematográfica», *Revista de Antropología Experimental*, n.º 13, texto 33 (2013): 553.

11 Recordemos que México ya había iniciado su carrera cinematográfico-terrorífica con la versión latina del clásico de Bram Soker para la Universal, *Drácula* (George Meldford 1931), con la estrella nacional Carlos Vallarías en el lugar del vampiro que ocupara Bela Lugosi en la versión americana.

tillo Oro 1934) como iniciadoras del género en México. Partiendo de la base folclórica, en su introducción se presenta literalmente como «una versión moderna de la popular leyenda». Esto cuadra perfectamente con la recuperación de los mitos clásicos y los contextos «góticos» de la literatura que los europeos realizaron en su primer cine de terror, entendiéndose como amaneramiento estético de recuperación del folclore local con ambientaciones terroríficas o fantasmales. Esta película, quizás, no ha sido valorada justamente en términos generales, sino, más bien, infravalorada dentro del ámbito académico y formal, aunque goce del reconocimiento popular como iniciadora del terror patrio.

En su guion participa A. Guzmán Aguilera (entre otros), y se recoge parte de la leyenda colonial (posiblemente de escritos de Artemio del Valle Arizpe). Se dan dos posibles explicaciones para el mito a través de la lectura de dos textos o documentos «históricos» de diferente marco cronológico (creando una suerte de doble *flashback*): por un lado, la herencia familiar a modo de maldición tal y como la cuenta el abuelo, y por otro, la historia de Doña Marina (princesa india) asociable a La Malinche en el relato que lee la policía durante su investigación.

La Otredad o lo antinatural que conlleva el monstruo resulta venir de las propias raíces culturales entendidas como algo ajeno o «superado», lo cual supone un gesto de proximidad con el género tal y como se entendía en la industria cinematográfica norteamericana y en concreto en la Universal[12]. El único efecto especial es la salida del espíritu en las tres muertes femeninas, por superimpresión o transparencia, algo muy simbólico y visual para un alma migrante, aunque parece algo primitivo en su ejecución. La Llorona es representada como un ente metafórico explicable a través de distintas historias o fuentes y su imagen (contenedor físico) cambia necesariamente en cada una de estas interpretaciones.

12 Nótese como todos los monstruos del primer terror hollywoodense provenían de tierras o contextos alejados y exóticos, desde los Cárpatos a Egipto. México se entiende a sí mismo en este film como una cultura occidental y moderna, alejada de sus propias raíces en cierto modo.

Cartel promocional de *La Llorona* (Ramón Peón, 1933).

La segunda experiencia llega con *La herencia de la Llorona* (Mauricio Magdaleno 1947). Se trata de un drama familiar sobre amoríos y herencias sin terror propiamente dicho (lo cual entronca con la tónica general de la época y la visión mayoritaria del género que se tendrá en Latinoamérica en estos momentos). En líneas generales, unos miembros de la familia pretenden volver loca a la matriarca para «transformarla» en la Llorona, mientras otros intentan protegerla y desvelar el misterio. Durante la investigación se va contando la historia popular que los villanos aprovechan, lo cual, a su vez, refleja la imagen que el imaginario colectivo tiene de este personaje. En este film, por tanto, no hay elementos paranormales sino una justificación plausible de cómo aprovechar una creencia popular para desarrollar actividades delictivas muy reales[13].

Una década más tarde aparece *La Llorona* (René Cardona 1960), que será otro de los clásicos del terror latino de estos momentos,

13 En líneas similares se desarrolla *El grito de la muerte/The Living Coffin* (Fernando Méndez 1959) siendo este un cine familiar y de aventuras alejado del terror propiamente dicho pero donde las supersticiones y las creencias son también la base argumental.

ahora sí entendido como género. Con una introducción de corte épico, nuevamente tenemos un drama familiar de un linaje maldito por esta figura (descendientes directos del malvado hombre responsable de la aparición de la Llorona por su traición), donde el abuelo vuelve a recurrir al *flashback* histórico para contar la historia con detalle. Se repite así el tópico del hombre adulto arrepentido por el delito de sus antepasados y que debe cargar con esta lacra, intentando proteger y advertir a las nuevas generaciones de un comportamiento reprochable y plagado de consecuencias. La Llorona se manifiesta como niñera o nodriza en los años cincuenta con la misma cara y porte físico que en la narración del pasado; como las gafas de Clark Kent ocultan al superhéroe, el *look* de mujer moderna adecuada a la ambientación enmascara, para el resto de los personajes, al fantasma sin levantar sospechas, no así para el espectador que ha podido reconocerla fácilmente incluso bajo este «camuflaje». Los protagonistas terminan con la maldición y aportan solución al problema con la introducción del necesario *happy ending* propio del cine americano del momento, por lo que la imagen de la Llorona queda aún más «dulcificada» y la historia resulta menos tenebrosa, como un fantasma del pasado que se quiere olvidar y una lección superada.

Sin duda la referencia iconográfica por excelencia de este periodo llegará de la mano de *La maldición de la Llorona* (Rafael Baledón 1963). Esta película toma el pulso del estilo del terror internacional como género diferenciable[14]. Con un reparto de lujo (Abel Salazar, Carlos López Moctezuma...) y Rita Macedo como Llorona principal, se presenta como ícono total del terror pastiche mexicano. Se trata de un *monster fest* o panteón de criaturas del terror conectando con películas anteriores (sobre todo *El espejo de la bruja*, de Chano Ureta 1962), que se regocija en lo estético.

El tema se centra en una nueva herencia familiar definida, literalmente y de forma específica en el film, como maldición, partiendo de Doña Marina (entendida como una especie de bruja) y donde Selma

14 Comparándose con títulos como la italiana *La maschera del demonio* (Mario Bava 1960) o la norteamericana *Pit and the Pendulum* (Roger Corman 1961). Pertenece a la última época de Abel Salazar (en su producción de género con ABSA) y con ello a una corriente dentro del terror mexicano muy próxima a la británica efectuada por la productora Hammer, como referente fundamental de estilo en estos momentos.

debe pasarle «el legado» a su sobrina Amelia al cumplir los veinticinco años. Cambia el contexto y con ello esta Llorona da una vuelta al tipo conceptual y visual, a destacar el esfuerzo de maquillaje en la recreación de los emblemáticos ojos de las malditas lloronas, y la europeizada ambientación general (siguiendo las tónicas europeas). La imagen de la Llorona que aporta este film, si bien resulta la más espectacular hasta el momento, es también la que más se aleja de las representaciones habituales o clásicas del tipo.

Cartel promocional de *La maldición de La Llorona* (Rafael Baledón, 1963).

La explotación bien entendida y gozosa que fusiona los luchadores enmascarados con todo tipo de monstruos (y con ello el más puro entretenimiento y los géneros fantástico, terrorífico y de acción), nos ofrece su particular aportación con el título *Santo y Mantequilla Nápoles en… La venganza de la Llorona* (Miguel M. Delgado 1974). Como en la mayoría de películas de luchadores, el tema terrorífico es prácticamente secundario, una mera excusa para enfrentar al héroe enmascarado contra un villano humano disfrazado de monstruo en medio de una trama policiaca. En este caso en concreto, ni siquiera hay enfrentamiento físico en la pantalla entre ambos personajes, sino que las historias del luchador y Doña Eugenia transcurren paralelas. Aquí la leyenda es meramente secundaria y la imagen tradicional de la Llorona se desdibuja nuevamente para amoldarse a las necesidades estéticas del guion y la tendencia general del subgénero; recordemos que en estos momentos, Santo es considerado figura nacional y goza de un mayor «prestigio» y aprecio a nivel popular que la Llorona.

Con esta película cerramos el periodo clásico, donde la producción es exclusivamente mexicana y la imagen de la Llorona se ha ido desvirtuando desde su referencia inicial para adaptarse al medio cinematográfico y sus demandas. Pasarán décadas hasta que reaparezca en la gran pantalla y lo hará en un contexto sociocultural totalmente diferente, ya en el nuevo siglo[15].

La imagen cinematográfica de la Llorona moderna e internacional

Al llegar el siglo XXI el mito es más que conocido fuera de las fronteras latinoamericanas desde diversas fuentes y manifestaciones artísticas, y el terror internacional[16] (en busca de inspiraciones para explotar) lo va a (re)coger con muchas ganas. Sin embargo, la primera experiencia documentada que recurre al mito de La Llorona en el nuevo siglo viene de su propio contexto geográfico: *Las Lloronas* (Lorena Villareal 2004) no es propiamente un film de terror sino un drama filmado al estilo telenovela[17]. Una familia se cree maldita por la Llorona y debe meter al benjamín en el río durante un eclipse para protegerlo. Pero conforme se van conociendo los oscuros secretos familiares todo se complica y las historias de los personajes se entrecruzan. Los dramáticos y descarnados sucesos (traiciones, engaños, maltratos e incluso asesinatos) se presentan como posibilidades reales, alejados de cualquier terror paranormal. Respecto a la imagen de nuestro personaje, justo al final se ve una figura de blanco en el río, como único elemento sobrenatural

15 Antes de cerrar el siglo XX, recordemos otra vez la aportación de la televisión venezolana RCTV en 1991 anteriormente mencionada (nota número 3) como una experiencia totalmente aislada, sin proyección en grandes salas y de muy poca trascendencia fuera del ámbito local, por lo que no resulta condicionante en la evolución del tipo cinematográfico general.

16 Nos referimos al contexto cultural occidental y al marco industrial cinematográfico donde aún impera la producción norteamericana.

17 Recomendamos la lectura de la tesis doctoral de Laura Soler Azorín, *Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana* (2015, Universidad de Alicante) para una profundización en este tema. En ella se reflejan las relaciones e interferencias de este género audiovisual, la telenovela, con el folclore y el cuento tradicional, lo cual ofrece una nueva posibilidad de actualización del mito siguiendo una estructura narrativa conocida y un estilo fílmico en conexión con las primeras manifestaciones audiovisuales que se hicieron de este personaje.

(o no) de toda la trama y única aparición en pantalla. Su representación física en este telefilm es, por tanto, casi anecdótica, si bien el mito ha estado presente durante toda la narración: se quiere ver en ella una metáfora de la situación de las mujeres en México, a nivel social y familiar. No debería considerarse como un film de terror[18], pero resulta interesante contemplarla en este estudio ya que se trata de una muestra de producción regional en Monterrey (fuera de ciudad de México) o regiomontana, lo cual nos habla de la primera utilización documentada del tipo fantasmal desde el cine independiente local.

El mismo año (2004) aparece[19], directamente en formato video (según en diversas fuentes), una obra de corte también independiente pero de origen norteamericano, *Spirit Hunter: La Llorona*, también conocida como *Haunted from Within* (José L. Cruz 2004). Supondría la primera ruptura de las fronteras geográficas del mito, ya que la historia transcurre principalmente en el estado de Arizona (Estados Unidos). También se identifica como la primera narración en primera persona sobre la investigación de unos supuestos hechos reales. Sin embargo, y por temas meramente económicos, su difusión fue casi nula e incluso hoy día resulta casi imposible de visionar, por lo que su relevancia en la evolución de la tipografía de la Llorona es casi anecdótica. Con ello constatamos que las dos primeras apariciones de nuestro fantasma en el siglo XXI no supusieron hitos destacables en la evolución de su imagen, al menos no más allá de demostrar un cierto interés renovado en el personaje.

La recuperación definitiva y actualización del mito en el presente siglo, en el ámbito cinematográfico[20], llega con *Km 31* (Rigoberto Castañeda 2006), coproducción entre México y España. Entre el *thri-*

18 Es de destacar la aparición de Tina Romero entre el reparto, ya que esta actriz supuso un hito dentro de la representación del monstruo femenino en el terror latinoamericano con su participación en *Alucarda* (Juan López Moctezuma 1977).

19 Este film se supone iniciado (como proyecto) en 1994, pero para comprender las posibles influencias resultantes hemos de referirnos al momento de difusión oficial tomando la obra como terminada.

20 Recordemos que la recuperación de la Llorona como ente nacional se venía realizando en otras manifestaciones artísticas y culturales desde décadas atrás, lo que incluye la aparición de textos especializados en el estudio de su figura. Para una introducción general recomendamos seguir el trabajo de Domino Renee Perez en textos como «The Politics of Taking: La Llorona in the Cultural Mainstream», *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, n. º1, 2012, o *There was a Woman: La Llorona From Folklore to Popular Culture*, Texas: University of Texas Press, 2008.

ller policiaco y el cuento paranormal, posee una estética que la integra plenamente dentro del terror del momento. Su argumento está totalmente alejado del mito originario, pero recupera un elemento tradicional muy importante: vincula desapariciones de personas con una zona afectada por leyendas populares, asociadas a los recorridos del agua que llegan a la ciudad. En Ciudad Juárez, donde los secuestros y asesinatos de mujeres y niños por desgracia se han convertido en algo frecuente, se refleja como advertencia, justificándose en el folclore con la aparición de una figura vengativa, cuadrando plenamente con el concepto de leyenda urbana.

La Llorona no aparece físicamente hasta muy avanzada la película. En lo referente a su imagen aquí disponemos un nuevo hito: la estética japonesa americanizada[21] se impone mostrando una criatura cadavérica, animada con CGI, cuyo vestido blanco está más sucio y destrozado y cuya melena cobra mayor protagonismo y dinamismo. Además, trabaja la cualidad del monstruo para poseer varios cuerpos, lo cual permite diferentes representaciones del mismo ente. La Llorona de *Km 31* tiene claras influencias del terror asiático a muchos niveles, como veremos en los siguientes ejemplos concretos: su salida del agua está muy influenciada por la iconografía de la saga *The Ring*

21 El género japonés gozó de una inusitada (hasta el momento) difusión internacional con la aparición de esa nueva ola del terror que llegó con la entrada del siglo XXI, especialmente a nivel comercial. La industria americana no tardó en aprovechar la moda del denominado *J-Horror* para incluir todos los nuevos elementos aportados desde el mundo asiático en sus propias producciones, en primer lugar, reelaborando las películas que mayor éxito habían alcanzado, en forma de*remakes* más o menos literales, como vemos en el ejemplo de las mencionadas en texto *Ringu* y *The Ring*. Poco a poco adquirió algunos elementos propios de este terror nipón para transformarlos al gusto occidental, perdiendo carga psicológica y folclórica y centrándose en el trabajo estético y visual principalmente (carente de la simbología de la cultura oriental). En este sentido, se cogerán muchos elementos de las Yurei japonesas para re-caracterizar o re-definir a los fantasmas y monstruos femeninos en general, y ello participaría notablemente (como veremos en el texto) de la adecuación estética de la Llorona al gusto actual.

Para profundizar en este tema en general, recomendamos especialmente las siguientes lecturas: Antonio Míguez Santa Cruz, *Kaidan. Tradición del terror en Japón*, Córdoba: Editorial Berenice S.L., 2021. Antonio Míguez Santa Cruz, «Tras la huellas de Sadako. El *espectro* de la literatura llevado al cine», *Trasvases entre la literatura y el cine*, I, 2019, pp. 61-80. Rafael Malpartida, *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*, Gijón: Satori Ediciones, 2014.

Para ampliar sobre esta película en concreto recomendamos la lectura de Gabriel Eljariek-Rodriguez «31 kilometros de Ciudad de México a Tokio. KM 31. La Llorona y el cine horror japonés», *Revista Internacional d'Humanitats*, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, 29 set-dez (2013): 7-18.

desde *Ringu [El aro]* (Hideo Nakata 1998) pero sobre todo desde *The Ring* (Gore Verbinski 2002) en su «revisión» americana. En su portada promocional vemos también claras influencias de *The Eye* (Pang Bros-Honkong 2002), pero sobre todo la presencia y estética del niño nos remite a *Juon* (2000) y *The Grudge* (2002), ambas de Takashi Shimizu[22].

Cartel promocional de *Km 31* (Rigoberto Castañeda, 2006).

También hay una influencia a destacar la más «cercana», la de *Frágiles* (2005, Jaume Balagueró), y con ello el terror español que despuntaba en aquellos momentos; pero esta influencia también supone referirnos a la anterior (la del terror japonés occidentalizado) especialmente en el tratamiento de la criatura monstruosa femenina. En la cultura terrorífica popular se estaba gestando una ampliación de las referencias para el bestiario cinematográfico en las que la Llorona tendría su particular participación.

22 Las Yurei y las Lloronas tienen dos elementos principales descriptivos comunes del tipo: la vestimenta (vestidos blancos funerarios) y la cabellera (larga, oscura y suelta), elementos que definen a las niponas, cuadran a grandes rasgos con la definición mexicana de la Llorona, por lo que resultaban tipos fácilmente influenciables y comparables físicamente en un imaginario occidental que las apreciase «por primera vez» sin una base cultural arraigada. Ambas suponen un tipo de fantasma vengativo necesariamente femenino (y por tanto inexorablemente vinculado a una lectura de género catártica o aleccionadora en los distintos casos) y ambas portaban en origen rasgos raciales que las incluían en contextos culturales definidos. Sin embargo, la «americanización» de estos personajes supuso la neutralización de ciertos rasgos, perdiendo así parte de su personalidad «nacional» en pos de convertirse en entes cinematográficos universales, legibles por el espectador de cualquier país sin necesidad de arraigo cultural previo y al mismo tiempo menos ricos en matices.

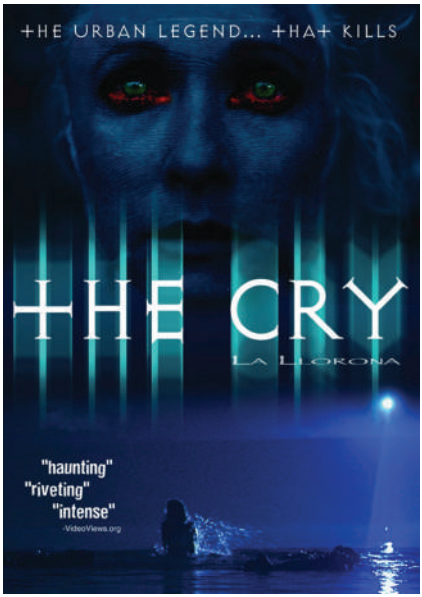
Km 31 supone un punto de inflexión en la representación del personaje hacia la modernización e internacionalización, pero, además, este momento (años 2006 y 2007 principalmente) marca el resurgir de la Llorona por el alto número de títulos que aparecen casi simultáneamente. Comenzamos con *The Wailer [La Llorona]* (Andrés Navía 2006): es una producción americana de bajo presupuesto, en la que la Llorona ataca en una cabaña junto al lago donde mató a sus hijos siguiendo las reglas del *slasher*. Vestida de blanco, pero con una imagen actual (nuevamente influenciada por el efecto del terror japonés en el cine occidental), la Llorona es una mera «excusa» para el intragable argumento, sin profundidad ni carga en el personaje. Actuando como cualquier asesino enmascarado de adolescentes, simplemente aporta el hecho paranormal de la posesión de la superviviente para continuar con la maldición indefinidamente.

Sin embargo, en su secuela *The Wailer II* (Paul Miller 2007), coproducción mexicano-norteamericana, se le da un enfoque más interesante, enganchando directamente con la anterior (ya que el padre de la única superviviente desaparecida está investigando lo sucedido) para contar una historia y no limitarse a la mera recreación en los asesinatos. Cambia (necesariamente) la trama de la primera entrega: aúna la investigación sobre sucesos reales[23] con la tradición folclórica. Iconográficamente sigue a la anterior entrega en la presentación de la Llorona, pero aquí su venganza se orienta hacia la sexualidad machista, aproximándose insinuante y provocadora a ciertos sujetos (como lo haría un súcubo) para tomar represalias sobre hombres promiscuos y descarriados en general. Retoma ciertos rasgos de la tradición y elementos ritualistas y además el espíritu puede cambiar de cuerpo por lo que se resalta el carácter de permanencia de la maldición. A pesar de tratarse de una producción menor, esta segunda entrega de *The Wailer* resulta la más atractiva a nivel argumental y de tratamiento del personaje fantasmal de toda la saga, sin duda[24].

23 Aunque no se trate de un falso documental, sí que toma referencias de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrrick y Eduardo Sánchez 1999) y se aproxima en cierto sentido al *found footage* de manera más explícita que *Haunted From Within*, sin que podamos considerar este film dentro del subgénero.

24 Para cerrar la trilogía homónima llegará años más tarde «la llorona sin llorona»: *The Wailer III* (Javier Barberá 2012). Argumentalmente incomprensible y surrealista, gira en torno a una hacienda maldita donde la Llorona no aparece hasta superada la hora de película y exclusivamente vinculada al agua de la piscina, lo cual limita bastante el radio de «intervención» del espíritu y de interés para nuestro tema.

(La Llorona) The Cry (Bernardine Santisteban 2007) en cambio nos ofrece una visión totalmente diferente. Con una introducción sobre los seguidores de esta leyenda en EE.UU. durante más de 500 años, nos muestra que esta creencia popular sigue muy vigente para algunos. La narración la hace la propia Santisteban que se proclama creyente. Llevada al tiempo actual (siglo XXI), la trata como una entidad ancestral y universal que castiga a las madres y busca a su hijo reencarnado. Resumiendo mucho, la historia cuenta cómo un policía (con pasado específico) comienza a investigar y entra en contacto con la que sería la víctima definitiva, dejando un final semiabierto para dar futura continuidad a la historia, no tanto en lo cinematográfico (a modo de secuela, por ejemplo), sino en la permanencia de esta figura fantasmal. No hay representación física clara de la Llorona, sino que solo se presiente, se insinúa o posee a otras mujeres, por lo que su imagen puede ser la de cualquier mujer actual; en sus ojos, llorando sangre, tendremos la manifestación de la maldición.



Cartel promocional de *The Cry* (Bernardine Santistevan, 2007).

El mismo año aparece *J-ok'el. Curse of the Weeping Woman/La Llorona* (Benjamin Williams 2007) con un planteamiento en algunos rasgos similar: la desaparición de niños en una zona concreta que los locales asocian a esta leyenda. *Jokel* significa 'la mujer que llora' en Tzotzil,

y este será el mayor gesto de aproximación al mito que se tendrá en toda la película. Será nuevamente un gringo (y por tanto foráneo) no creyente quien dirija el argumento siguiendo la investigación por la desaparición de su hermana. La Llorona solo aparece insinuada durante el film, una vez más a través de las creencias populares, y se manifiesta, levemente, justo al final como una novia con rosas negras en el tocado (lo cual nos invita a pensar en una Catrina mexicana y un gesto de «confusión» cultural) y de manera fantasmal. En la campaña promocional de este film, resulta llamativo que se ofrezca una imagen muy diferente y explícita, cercana a las Yureis americanizadas que triunfaban en la taquilla del momento. Por tanto, aquí tenemos un claro ejemplo del uso comercial de la Llorona aprovechando el clamor popular[25] y la aparición de otras películas sobre el personaje, sin profundizar en el tipo.

Mientras tanto, un desconocido Terence Williams se lanzaba a crear su propia trilogía en honor al personaje, *Llorona Gone Wilde*, compuesta por los episodios «The River: Legend of La Llorona» (2005), «Revenge of La Llorona» (2006) y «Curse of La Llorona» (2006-2007). Con ello, tomamos el pulso a la (auto)producción *amateur* que en el fondo refleja lo que siente la sociedad hacia este personaje. Como en el caso anteriormente mencionado de la obra de José L. Cruz, individualmente estos filmes no tienen suficiente difusión para establecer precedentes en el panorama general; además, al tratarse de una saga, lo más interesante es comprender la obra como conjunto. Adicionalmente, los relatos parecen engancharse como elementos conectados de un mismo proyecto, que no hace más que rendir homenaje a nuestra protagonista.

En 2012 aparece la tercera entrega de la saga *The Wailer* sin mayor repercusión, pero poco después se estrena *Her Cry-La Llorona Investigation* (Damir Catic 2013) y con ella llegó la inclusión de la Llorona en el *found footage* oficialmente, subgénero y estilo al alza en esos momentos. Sin ningún tipo de sorpresa argumental, la historia cuenta cómo un equipo va a filmar a una zona donde proliferan los avistamientos para el programa de televisión *Paranormal Legends* y días des-

25 De hecho, será la actriz de género Dee Wallace la que encarne a la asesina humana supuestamente poseída o influenciada por el espíritu. Algo similar a lo sucedido con Tina Romero en el film de Lorena Villareal.

pués solo aparecen diecisiete horas de metraje y ningún superviviente; la productora decide montar y editar el material encontrado. Es, por tanto, el argumento estándar asociado al subgénero sin ninguna novedad. Con respecto a la representación de la Llorona, superada la hora de película aparece una señora mayor vestida de blanco durante pocos segundos y se escucha de lejos el lamento en español: «¡Ay, mis hijos!», y al final del film el metraje se cierra con una leve y rápida aparición de una suerte de «*Yurei* estándar de río». Por tanto, no se representa claramente a la Llorona, sino que juega con el concepto de leyenda urbana y con una imagen ya arraigada en el imaginario colectivo y fácil de asociar al personaje fantasmal.

Km 31, vol.2 (Rigoberto Castañeda 2016) supone una secuela directa de la película de 2006. Como lo hiciera Baledón en 1963, aquí se da una explotación de los tipos monstruosos acorde con las modas imperantes y las nuevas posibilidades tecnológicas para un público muy concreto y aprovechando el auge del personaje. No podemos hablar de *monster fest* ya que todos los seres que aparecen son manifestaciones de un único fantasma o entidad: la Llorona, que, así, no solo puede poseer cuerpos humanos sino también «dar lugar» a criaturas anómalas y sobrenaturales. La Llorona es el mal en sí y por tanto puede manifestarse de diversas maneras. Obviamente, para la plasmación de estos seres prima la tecnología digital sobre la caracterización de los actores. Esta película tiene una clara influencia de otras en las que el monstruo femenino estaba ganando protagonismo, especialmente de *Mama* (Andy Muschietti 2013) y Amanda pasa a ser su referente iconográfico inmediato sustituyéndose en esta referencia a Sadako, Kayako y otros fantasmas japoneses por el tipo plenamente americanizado.

Si bien nos estamos centrando en el largometraje cinematográfico de terror, como comentábamos al inicio de este texto este es el momento de eclosión de multitud de productos audiovisuales sobre el tema. Al margen de las ya mencionadas apariciones puntuales televisivas, también proliferan los cortometrajes sobre el personaje, como *La Llorona* (L. M. Harter 2012) o *La Llorona* (Shannon Ivey & Matt Gutthne 2015), entre otros posibles ejemplos. Fuera del género propiamente dicho pero digna de mención es la experiencia de animación *La leyenda de la Llorona* (Alberto Rodríguez 2011), que forma parte de un conjunto interesante de recuperación del folclore más terrorífico

orientado hacia un público infantil junto con *La leyenda de la Nahuala* (Ricardo Arnaiz 2007) y *La leyenda de las momias de Guanajuato* (Alberto Rodríguez 2014).

La Llorona más actual: ayer, ahora y ¿siempre?

Llegados a este punto, la Llorona se ha insertado en la producción terrorífica internacional plenamente, lo cual incluye la aparición de estudios que reflexionan sobre su figura, algunos que venimos referenciando a lo largo del discurso[26]. En el siglo XXI se había superado el ámbito de producción mexicano como exclusivo para el personaje, y entrado en la segunda década teníamos ya diversos modelos de Llorona que se amoldaban a gustos y modas, cualidades de subgéneros y demandas del público.

Con *Curse of la Llorona* (Michael Chaves 2019) entramos de pleno en la que podemos considerar como última etapa, en la que nos encontramos inmersos actualmente. Este film forma parte de *The Conjuring Universe*[27] como *spin-off* y con ello se termina de consagrar como personaje necesario en el terror de *blockbusters* americano. Tras la apari-

26 Uno de los textos más interesantes y específicos al respecto sería el de Alma Delia Zamorano Rojas, «La Llorona: leyenda híbrida en la cinematografía mexicana», *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, 4, 5 y 6 de mayo, Universidad Jaime I de Castellón, 2011.

27 También llamado The Warren Universe, incluye títulos que en sí constituyen sagas temáticas fundamentadas en supuestos hechos reales y leyendas urbanas. *Expediente Warren: The Conjuring* (James Wan 2013), fue la primera de una serie que parece no tener fin ni parangón en las taquillas actuales. Supone un referente estético indiscutible que redefine el género a base de sonidos estridentes y sustos programables con New Line Cinema como productora principal. Solo Blum House (con la que también ha trabajado exitosamente Wan aportando la saga *Insidious)* se atreve a compararse en lo que a terror se refiere. Ambas productoras son responsables de la mayoría de los títulos actuales mencionados en el texto y de gran parte de la producción occidental de género, siendo iniciadoras de esta corriente estilística y comercial que ha relanzado la imagen y el concepto del monstruo femenino en la actualidad. Sin ir más lejos, en *The Conjuring* aparece una madre que fue poseída para matar a su propio hijo y por ello atormentada por la eternidad, y el espíritu malvado (bruja) pretende hacer lo mismo nuevamente, por lo que la proximidad al *topic* de La Llorona está ya presente de manera indirecta.

Sin embargo, hay un debate abierto sobre si *Curse of The Llorona* forma realmente parte de este universo temático de New Line Cinema exclusivamente por motivos comerciales y estrategias publicitarias, ya que supone la introducción de un elemento forastero en la cultura popular terrorífica norteamericana y se aleja de las líneas de investigación del verdadero matrimonio Warren.

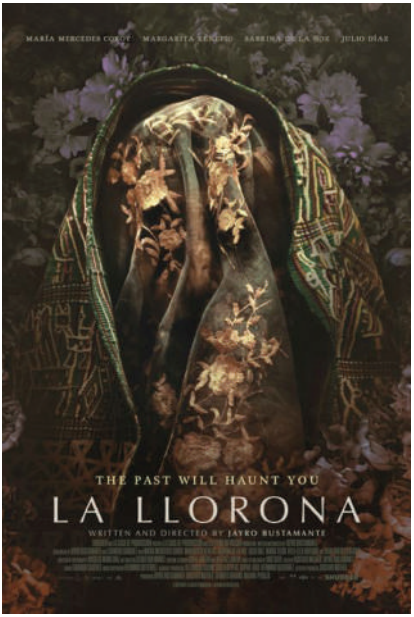
ción de varios éxitos populares con protagonistas monstruosas femeninas de carácter más o menos folclórico, como *Mara* (Clive Tongue 2018) o *The Nun* (Corin Hardy 2018), era cuestión de tiempo que los responsables de *The Conjuring* crearan este film. Chaves, además, ya había dirigido el corto *The Maiden* (2016) con lo que demostraba tener experiencia en este tipo de propuestas.

En esta película se intenta otorgar cierta base «realista» a la leyenda urbana, ambientándola en Los Ángeles (Estados Unidos) en los años setenta, y mostrando ciertas relaciones entre las comunidades latinas de la zona (para justificar las referencias al elemento folclórico). Sin embargo, la imagen de la Llorona está totalmente americanizada y actualizada, esto es, se corresponde en líneas generales con la estética de los monstruos femeninos actuales en general y de esta serie de películas en particular. Si bien mantiene el llanto, el vestido, la cabellera y el vínculo con al agua como definitorios, el diseño en sentido estricto del personaje monstruoso resulta bastante neutral estéticamente. En definitiva, poco tiene que aportar esta película a la historia cinematográfica de «las Lloronas» salvo la consagración oficial como monstruo femenino en el imaginario actual internacional.

Cartel promocional de *The curse of La Llorona* (Michael Chaves, 2019).

Aprovechando la pasmosa campaña de publicidad que acompañaba a la película recién mencionada, Catic recupera su proyecto de 2013 con *The La Llorona Curse* (2019) a modo de *reboot* (limitándose prácticamente a la reedición de la versión inicial), pero sin excesiva difusión más allá de los grupos especializados y las hordas de fanáticos del terror de bajo presupuesto. Del mismo modo aparece *The Haunting of La Llorona* (Dennis Devine 2019) como *mockbuster* directo de la película de Chaves, con una propuesta argumental totalmente alejada tanto del mito como del tratamiento que le daban los de New Line Cinema. La mayoría de estas películas de ínfimo presupuesto, que surgen como respuesta a una demanda, roza la parodia y nos deja una imagen deshonrosa de la Llorona digna de cualquier fiesta de Halloween.

La verdadera aportación novedosa al tema llega con *La Llorona* (Jayro Bustamante 2019). Desde una perspectiva totalmente distinta y alejada del terror cinematográfico como género, Bustamante nos ofrece una Llorona totalmente diferente a lo visto hasta el momento, no solo en imagen sino también en esencia. La historia de Guatemala se narra desde un punto de vista personal en el que nuestro personaje supone una venganza metafórica del pueblo contra un genocida, donde lo paranormal y lo paranoico desdibujan fronteras dentro de lo fantástico y lo fantasmal se fusiona con la culpa y el recelo. En este drama, la tristeza se hace palpable en todas las escenas, diálogos y ambientaciones. La preciosa Alma (María Mercedes Coroy) nos ofrece una imagen más joven y amable de la Llorona sin caer en los tópicos del terror ni en caracterizaciones de ultratumba: es una mujer, sin más (y sin menos); es un fantasma paciente cuya sola presencia nos atormenta recordando los delitos del pasado y cuya venganza llegará de la forma más catártica y kármica posible. La Llorona es todo un pueblo, una sociedad. Por ello, aunque no se trate de una película de terror, merece estar en este repaso ya que supone un contrapunto abismal respecto al concepto del personaje que el género terrorífico está internacionalizando actualmente.



Cartel promocional de *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).

En 2019 la Llorona como personaje estaba en alza, pero la pandemia ralentizó algunas producciones ya iniciadas, como *La Llorona* (de Fausto Herrera)[28], *Curse of la Llorona* (de William Terry)[29], o los estrenos y difusión de obras terminadas como el corto *La Llorona* (Josh Quintero 2020)[30] o *La Llorona* (Patricia Harris Seeley 2021)[31]. Con ello se constata que nos encontrábamos en un punto álgido de esta producción (y explotación comercial en definitiva) y de la recuperación popular del tipo, donde el éxito y la apuesta de producciones anteriores ha motivado la proliferación de sus apariciones cinematográficas. Hasta qué punto los títulos anunciados seguirán la línea de Chaves o, por el contrario la de Bustamante, aún no podemos saberlo, pero sí podemos constatar que cualquier capítulo sobre este personaje aún tiene páginas por escribir.

28 Vínculo de seguimiento en IMDB: https://www.imdb.com/title/tt7008778/
29 Vínculo de seguimiento en IMDB: https://www.imdb.com/title/tt9544716/
30 Vínculo de seguimiento en IMDB: https://www.imdb.com/title/tt13977180/?ref_=ttfc_fc_tt
31 Vínculo de seguimiento en IMDB: https://www.imdb.com/title/tt7267498/

Conclusiones y disertaciones

La figura de la Llorona en el cine de terror ha seguido las pautas del género a nivel internacional, y puede servirnos de prototipo para aproximarnos al monstruo femenino. La Llorona pasó de ser un ente latinoamericano a uno universal con el cambio de siglo y la evolución del propio género. Es una tipología más o menos abierta a cada región, cada momento y casi cada film, pero con una base conceptual ancestral bien arraigada. También podríamos decir que, en cierto sentido, en el siglo XXI se pasa de una narración folclórica a una leyenda urbana relativamente actualizada, donde antes los elementos indigenistas tenían más importancia y actualmente prima su capacidad de adaptarse el contexto (tanto cinematográfico como social). Surgida del mundo Nahua se universaliza y se adapta siguiendo las corrientes actuales.

La producción en el presente siglo crece exponencialmente y encuentra en esta figura un filón para explotar dada su capacidad de adaptación iconográfica del concepto primigenio. La amplitud del mito (tanto en extensión geográfica como en la gran diversidad de versiones derivada) ya nos había dado licencia para su representación: en las versiones mexicanas del siglo XX ya vemos distintas opciones dentro de un mismo marco cronológico. Se ha hablado de «las Yureis mexicanas» como algo actual, pero debemos recordar que ha habido muchos personajes femeninos malvados (más o menos monstruosos) en la filmografía no solo mexicana sino latina, y por tanto esto no es más que otra manifestación. Véanse películas de época clásica, tan diversas en estilo, como *El espejo de la bruja* (Chano Urueta 1962) o *La tía Alejandra* (Arturo Ripstein 1979).

Obviamente, el tipo está influenciado y es influencia, a su vez, respecto a otras tipologías femeninas similares o comparables, no solo del cine japonés, aunque este sea el más estudiado hasta el momento. Si queremos podremos extrapolar experiencias con la Banshee celta, la Lamia griega o la Pontianak malaya y cómo estos monstruos femeninos han ido apareciendo en el cine, bebiendo los unos de los otros y «universalizándose» con ciertos rasgos particulares y autóctonos, pero dentro de una generalización fácilmente comprensible o asimilable por la globalidad. Hemos hablado de *Frágiles* como referencia necesaria (aunque generalmente olvidada) para *Km 31* — ejemplo del

resurgir del terror español y la globalización del género— como una experiencia totalmente «americanizada» del terror japonés o de su influjo e internacionalizada en su estética. Por tanto, las interinfluencias de los tipos femeninos se realizan película a película, experiencia a experiencia, en las que los creadores agrupan referencias canibalizadas de cada film visionado.

Como decíamos, el resurgir de la Llorona coincide con un momento de preminencia de los monstruos femeninos al que podemos definir como «empoderamiento». Antropológicamente se quiere ver en las mujeres fantasmales y vengativas una «explicación de género» como respuesta a comportamientos patriarcales y opresores que se vienen arrastrando desde la antigüedad. Una suerte de venganza-catarsis cinematográfica contra la sociedad preminentemente machista, ejecutada por demonios, espíritus y entidades de difícil descripción[32] desde el medio cinematográfico con ejemplos como *The Woman in Black* (James Watkins 2012), *Mama*, *The Woman in Black 2: Angel of Death* (Tom Harper 2014), *Lights Out* (David F. Sandberg 2016), *Mara*, *The Nun*, *The Widow/Vdova* (Ivan Mirin 2020) y un largo etcétera.

El auge de los tipos femeninos también ha conllevado una «actualización» en personajes similares anteriores y no solo la aparición de nuevas versiones. Véase como ejemplo en la cinematográfica latina *Más negro que la noche* (Carlos Enrique Taboada 1975) y su revisión homónima (*remake*) de producción mexicana dirigida por Henry Bedwell

32 El concepto de bruja, por ejemplo, se ha visto redibujado cinematográficamente en muchos ejemplos en los últimos años, desde *The Witch: A New England Folktale* (Robert Eggers 2015) o *The Autopsy of Jane Doe* (André Øvredal 2016) hasta *The Unholy/Ruega por nosotros* (Evan Spiliotopoulos 2021), con numerosas películas muy dispares en calidad y heterogeneidad en los planteamientos. Probablemente sea la tipología femenina monstruosa que más juego y posibilidades está mostrando en el cine actual, superando a La Llorona en versatilidad.

Un ejemplo de su evolución (en la imagen de Bruja) pero manteniendo el concepto de base lo tenemos claro en *Blair Witch*, (Adam Wingard 2016), como secuela directa a *The Bair Witch Project* (aunque sea la tercera en la trilogía), para actualizar el tema estéticamente, no solo con la aportación de las nuevas tecnologías y calidades al subgénero *found footage* sino en la manifestación física del monstruo, que en esta entrega, por fin, se muestra aunque sea solo unos segundos (antinatural, alejado de la figura femenina tradicional, y siguiendo la línea descrita por *Km 31, vol.2*). Si contrastamos ambas películas apreciamos cómo las tipologías femeninas de Bruja y Llorona, al aparecer en subgéneros concretos, adquieren necesariamente ciertas cualidades comunes en su representación física. La Bruja y La Llorona han tenido una evolución tipológica paralela en el devenir del género cinematográfico y ello se manifiesta adquiriendo ciertos rasgos comunes posibles, e incluso llegando a confundirse.

en 2014. Sin embargo, lo que más nos interesa al respecto ha sido la recuperación de personajes tradicionales, folclóricos y «nacionales» para este terror moderno que admira a los monstruos femeninos. Sumamente interesantes resultan ejemplos como la malaya *Revenge of the Pontianak* (Glen Goei & Gavin Yap 2019) o la tailandesa *Sang Krasue/Krasue: Inhuman Kiss* (Sitisiri Mongkolsiri 2019), ya que funcionan como revisiones más o menos libres de clásicos del siglo pasado que ahora encuentran un público muy interesado en estas leyendas. Al respecto, hemos de mencionar la aportación ecuatoriana *La dama tapada* (Josué Miranda 2018), como otro ejemplo de actualización dentro de esta nueva línea de un tipo folclórico local hasta el momento ignorado. De forma totalmente opuesta funcionan otras producciones de cinematografías que no quieren arriesgar en su apuesta dentro de la introducción en los circuitos internacionales de difusión y trabajan el tipo monstruoso femenino desde la obviedad; véase, por ejemplo, cómo la taiwanesa *Hospital* (Chia-Lin Chu 2020) perpetúa el ejemplo del terror japonés totalmente americanizado y estandarizado para la representación de un fantasma «de nueva creación» (sin referente tradicional o folclórico, sino como una emergente leyenda urbana).

No podemos obviar la importancia de los efectos especiales y la revolución tecnológica del propio medio cinematográfico en esta evolución del tipo y en general del género. Los efectos prácticos y el maquillaje tradicionales nos permitían una Llorona más humanizada, cuya imagen era la de una mujer sufriente «real»; sin embargo, la digitalización de efectos y las posibilidades que ello conlleva han permitido que el fantasma se convierta en monstruo de formas más espectaculares, sin límites físicos para la plasmación de nuestras imaginaciones más complejas. La digitalización en general ha participado de la globalización del terror, pero también ha sido decisiva la internacionalización de las vías de comunicación y medios de exhibición (sobre todo con la aparición de las plataformas en línea). Por ello, la producción desde 2006 aumenta considerablemente en número y lo hace con los rasgos de ese «nuevo terror internacional». Puede ser la Llorona un ejemplo de la globalización general en el medio cinematográfico y de los cambios necesarios para la actualización y mantenimiento del mito en un contexto cultural tan diferente al que le fue original. En definitiva, la Llorona puede ejemplificar todo

un discurso audiovisual que orgánicamente se desarrolla adecuándose a la sociedad.

Pero desde el punto de vista estético-visual y técnico, la Llorona como ente cinematográfico del terror es, eminentemente, el ejemplo de la evolución del monstruo femenino. Su imagen ha cambiado con el tiempo, adaptándose a las demandas del mercado y al contexto cultural directo de cada producción, para hacerse más cercana a su público. La indefinición taxativa (desde el punto de vista material o tangible) del mito había permitido cierta libertad en su representación, lo cual ha hecho que pueda adecuarse a las modas y estilos de cada momento en la creación de su imagen, dentro de unas líneas generales que la identificasen. En este sentido, los rasgos físicos que mejor la han representado en cada experiencia cinematográfica han sido su vestimenta, su melena y su mirada (con especial atención en los ojos, no solo para llorar sino también para mostrar el dolor del personaje); pero hemos de resaltar que la Llorona ha sido representada definitivamente desde el punto de vista sonoro, ya que su llanto es el único elemento común a todas las manifestaciones analizadas. La (re)construcción de una imagen, ya no cinematográfica sino audiovisual, de «las Lloronas» en general y de la Llorona en particular, ha hecho que su iconografía quedase marcada por pautas generales, unas comunes y otras específicas, donde podemos afirmar que el rasgo fundamental y exclusivo del personaje viene de su lamento.

Esta alma en pena aún puede aportar diferentes opciones de representación y esperamos ansiosos el estreno de los nuevos títulos para confirmar si se trabaja una imagen más tradicional y cercana al mito o se avanza un paso más en la evolución del tipo hacia lo monstruoso específico.

Bibliografía

Bach, Mauricio, *Películas de culto. La otra historia del cine*, Barcelona: T&B editores, 2015.

Díaz Zambrana, Rosana & Patricia Tomé, *Horrorfílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*, Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2012.

Eljariek-Rodríguez, Gabriel, «31 kilómetros de Ciudad de México a Tokio. KM 31. La Llorona y el cine horror japonés», *Revista Internacional d'Humanitats*, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, (29 de septiembre 2013).

González Manrique, Manuel Jesús, «El 'estigma de Eva' en la leyenda mexicana La Llorona. Su representación cinematográfica», *Revista de Antropología Experimental*, n.º 13, texto 33 (2013).

Malpartida, Rafael, *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*, Gijón: Satori Ediciones, 2014.

Martos García, Alberto & Aitana Martos, «Nuevas lecturas de la llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico», *Universum* vol.30, n.º 2, Talca (2015).

Míguez Santa Cruz, Antonio, *Kaidan. Tradición del terror en Japón*, Córdoba: Editorial Berenice S.L., 2021.

Míguez Santa Cruz, Antonio, «Tras la huellas de Sadako. El *espectro* de la literatura llevado al cine», *Trasvases entre la literatura y el cine*, I (2019).

Moyano, Hernán & Carina Rodríguez, *Manual de cine de género. Experiencias de la guerrilla audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Fan Ediciones, 2015.

Ocampo López, Javier, *Mitos y leyendas latinoamericanas*, Colombia: Plaza y Janes Editores, 2006.

Pérez, Domino Renee, «The Politics of Taking: La Llorona in the Cultural Mainstream», *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, n.º 1 (2012).

Pérez, Domino Renee, *There was a Woman: La Llorona From Folklore to Popular Culture,* Texas: University of Texas Press, 2008.

Pérez-Gañán, Rocío, «Perversas latinoamericanas en el cine de terror: evolución y configuración de una cotidianidad transformadora, conflictual y decolonizante», *Revista Contemporánea,* v.7, n.º 1 (2017).

Rivas, Helena, «La Llorona o la desesperanza del pueblo», *Revista RYP*, n.º 33, junio-julio (2003).

Soler Azorín, Laura, *Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana,* Alicante: Universidad de Alicante, 2015.

Zamorano Rojas, Alma Delia, «La Llorona: leyenda híbrida en la cinematografía mexicana», *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, 4, 5 y 6 de mayo, Universidad Jaime I de Castellón, 2011.

La Llorona. La Casa de Producción

Historia y condiciones de un tránsito genérico: de lo fantástico al realismo mágico en *La Llorona* (2019) de Jayro Bustamante

Carlos Conde
Université de Lille, Francia
carlos.conde-romero@univ-lille.fr

RESUMEN: *La Llorona* (2019) de Jayro Bustamante se distingue por una marcada voluntad de hibridación discursiva: a medio camino entre el folklore y los acontecimientos históricos como la guerra civil y el genocidio en Guatemala; entre la historia y la ficción (el personaje de Monteverde ficcionaliza el de Ríos Montt, el dictador guatemalteco que comandara la operación Ceniza); entre el cine de género (uso de una codificación propia del cine de terror) y el cine de autor (junto con *Ixcanul* y *Temblores*, *La Llorona* se inscribe en el proyecto de Bustamante de una radiografía estética de la sociedad guatemalteca). La hibridación cristalizaría en un género asumido por Bustamante: el realismo mágico, pero también en el uso de recursos del género fantástico. Estos dos ejes de lectura se articularían como un deslizamiento de lo fantástico hacia el realismo mágico, deslizamiento relacionado con el conflicto de cosmovisiones (occidental e indígena) tematizado por la película.
Palabras claves: fantasía, realismo magico, 'real maravilloso', *La Llorona*, Jayro Bustamante.

ABSTRACT: Jayro Bustamante's *La Llorona* (2019) is distinguished by a marked desire for discursive hybridization: halfway between folklore and historical events such as the civil war and genocide in Guatemala; between history and fiction (Monteverde's character fictionalizes that of Ríos Montt, the Guatemalan dictator who commanded Operation 'Ceniza'); between 'genre cinema' (use of a codification typical of horror films) and 'auteur cinema' (along with *Ixcanul* and *Temblores*, *La Llorona* is part of Bustamante's project of an aesthetic radiography of Guatemalan society). The hybridization would crystallize in a genre assumed by Bustamante: magical realism, but also in the use of resources of the fantasy genre. These two axes of reading would be articulated as a slippage from the fantasy genre towards magical realism, a slippage related to the conflict of world visions (western and indigenous) thematized by the film.
Keywords: fantasy, magical realism, 'real maravilloso', *La Llorona*, Jayro Bustamante.

RECIBIDO: Julio de 2021 ACEPTADO: Agosto de 2021

La película guatemalteca *La Llorona* (2019), del director Jayro Bustamante, manifiesta una vocación híbrida desde su concepción, al decidir mezclar el motivo folklórico o legendario de la mujer que llora —venida de ultratumba para atormentar y castigar al que le ha hecho daño— con la rememoración de eventos históricos como la guerra civil en Guatemala y el genocidio de los campesinos mayas. Se asume así una voluntad de hibridar temas de hondas connotaciones histórico-sociales, habitualmente trabajado desde codificaciones «realistas», con numerosos recursos cinematográficos propios del llamado cine de género, en específico del cine de horror.

Por ello, parece natural que, en las diversas entrevistas otorgadas por Bustamante durante la promoción de su película, el director guatemalteco haya asumido a plenitud la huella de un género literario que comúnmente se piensa proclive a esa hibridación: el realismo mágico. Así, por ejemplo, en la entrevista publicada en *L'Avant-scène cinéma*, Bustamante reflexiona su inspiración en el escritor Miguel Ángel Asturias, que —dice Bustamante—, es considerado como el padre del realismo incluso según Gabriel García Márquez. De esa manera, resalta que ha crecido en un mundo de realismo mágico y «psicomágico»[1].

El hecho de que Bustamante asuma para su obra el legado de un género en un principio literario, como el realismo mágico, pero extrapolado a un universo cinematográfico, nos autoriza, en parte, a llevar a cabo en estas páginas una breve reflexión (desde un punto de partida literario pero consciente de las particularidades cinematográficas del objeto de estudio), sobre la pertinencia de esta relación. No para cuestionarla, sino al contrario, para explorarla y marcar pistas para su posible enriquecimiento, pues, a nuestro juicio, la película juega con los recursos del realismo mágico de modo dinámico, entremezclándolos deliberadamente con los de otro género: el relato fantástico.

Así pues, nos interrogaremos sobre el modo en que el juego genérico propuesto por *La Llorona* (a saber, un tránsito o un desliza-

1 Andrea Cabezas Vargas, « Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur », *L'Avant-scène cinema* 677 (2020): 12. El texto original en francés :
J. B. : Dans la littérature en elle-même, je crois qu'en tant que Guatémaltèque, j'ai toujours été touché par Miguel Ángel Asturias (Les Hommes de maïs, par exemple) qui est, même d'après García Márquez, le père du réalisme magique, mais le réalisme magique qui va au-delà de la littérature et qui touche la vie quotidienne de chacun d'entre nous. J'ai grandi dans un univers de réalisme magique et de psychomagie. Je pense que cela est propre à certaines sociétés.

miento de lo fantástico hacia el realismo mágico), permite a la película evocar de modo simbólico la mirada de los guatemaltecos sobre su historia reciente. En efecto, lo que la película tematiza es una mirada doble y contrapuesta: eventos como la guerra civil, el genocidio, o el proceso jurídico de los genocidas no son observados del mismo modo según la posición —blanca, indígena o ladina (mestiza)— que se ocupe en el espectro socioétnico del país. Y lo que nos interesa sugerir es que ese conflicto de focalizaciones se expresaría en el deslizamiento de lo fantástico al realismo mágico que la película opera a lo largo de su metraje.

Para responder a esta hipótesis, partiremos de una dilucidación, en primer lugar, del relato fantástico y, en segundo lugar, del dúo realismo mágico-real maravilloso. Somos conscientes de que esta reflexión crítica abarcará lo esencial del artículo, pero la confusión genérica que puede haber en torno a los diferentes géneros nos hace pensar que es absolutamente necesaria. Por último, llevaremos a cabo tres calas precisas en la película, procurando mostrar cómo esta es el relato de un vuelco genérico: al principio del filme predomina una perspectiva fantástica que da paso a una mirada marcada por el realismo mágico. Estos puntos de vista tienen implicaciones precisas sobre la mirada de la sociedad ladina respecto a la realidad indígena: al final vemos la disposición del indígena y del ladino a aceptar y afrontar juntos la terrible realidad de la guerra civil.

I. El relato fantástico: la irrupción de lo incognoscible en el mundo real

En primer lugar, es preciso asumir que, por un lado, las nociones de lo fantástico y de realismo mágico son construcciones difusas, debido al gran número de conceptualizaciones y reflexiones teóricas de las que han sido objeto, y, además, son conceptos que mantienen (o parecen mantener) numerosos puntos y zonas de contacto entre sí. Por otro lado, han sufrido un uso y abuso que las ha generalizado de modo más o menos pernicioso: la expresión 'fantástico' ha terminado empleándose, en la lengua común, para designar cualquier elemento que rebase la cotidianidad ordinaria, mientras que 'realismo mágico' (como su

noción hermana, lo 'real maravilloso') termina siendo un modo superficial de denominar una presunta quintaesencia del ser americano, lo que, por supuesto, no deja de ser una construcción cultural transitoria y criticable como cualquier otra. Por interesante que pueda ser, el debate cultural en torno a la definición y evolución de estas dos nociones rebasa por mucho los límites de estas páginas y no será prolongado aquí. Estas líneas no buscan zanjar ningún debate entre lo fantástico y el realismo mágico, sino formular una propuesta de distinción que permita hacerlas operativas para observar *La Llorona* a través de ellas. El lector sabrá disculpar el carácter de esbozo de esta reflexión teórica, nada novedosa en lo que respecta a cada una de las nociones, pero sí, esperamos, en lo que concierne a su posible interacción en el marco de la película de Bustamante.

Respecto a las aproximaciones críticas al relato fantástico en literatura, es posible que la referencia obligada siga siendo la *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, publicado por Seuil en 1970. Se trata de una propuesta de innegable valor, pues no busca explicar lo fantástico desde un punto de vista temático, sino atendiendo a los aspectos formales que determinarían que un relato sea fantástico. Sin embargo, aunque se trate de un punto de partida ineludible, hemos preferido partir de la revisión crítica llevada a cabo por Rafael Olea Franco en su esclarecedor *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (2004), que, a nuestro juicio, aclara y enriquece la propuesta original todoroviana. Los motivos son, sobre todo, dos: en primer lugar, el hecho de que Olea Franco perciba con nitidez algunas contradicciones e insuficiencias del enfoque de Todorov, quien, por ejemplo, tras haber subrayado la importancia de las coordenadas históricas y culturales en la definición de cualquier noción crítica (en otras palabras, los géneros narrativos, literarios o cinematográficos son siempre históricos), «decreta» el final del género fantástico con la obra de Kafka: «De acuerdo con ese juicio, sería absurdo seguir aplicando su teoría a escritores posteriores al checo»[2]. En segundo lugar, se trata de una reformulación concebida para estudiar la posibilidad misma de una existencia del género en el marco de la tradición literaria mexicana y, más precisamente, su uso por parte de los escritores mexicanos citados;

2 Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (México: El Colegio de México-Conarte Nuevo León, 2004), 29.

todo ello contribuye a aproximar esta noción a un objeto de estudio anclado en un horizonte de recepción latinoamericano.

Tanto para Todorov como para Olea Franco, la primera condición del relato fantástico es que, en mayor o menor medida, el mundo posible en el cual se instala la intriga se codifica al inicio del texto de manera realista, en el sentido estético de la palabra. El relato fantástico propone un universo ficticio que resulta cognoscible para los personajes, pero también para el lector, cuya cooperación interpretativa será solicitada a lo largo de la recepción del relato: en ese universo *a priori* «realista», surgirá un fenómeno que será llamado *fantástico* y que, en palabras de Todorov es «un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar»[3]. Lo fantástico es así una ruptura de la pertinencia realista que el relato había planteado en un principio: es por contraste con la codificación realista del mundo posible que el acontecimiento singular que aparece en él es juzgado como insólito, extraño, imposible o hasta horroroso, ya que no obedece al pacto que creíamos haber firmado con el relato.

Ahora bien, a juicio de Olea Franco, es preciso matizar el carácter de esta ruptura de la pertinencia realista, a menudo descrita por los diferentes teóricos como una *intrusión* una *irrupción* de lo fantástico: «en su sentido semántico, claro que lo es [una ruptura], pero en su sentido formal la estructura de un texto fantástico resulta más compleja»[4]. Olea Franco retoma así una sugerencia de Adolfo Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, para quien el efecto sorpresivo provocado por el relato fantástico en el lector debe estar, prepararse e incluso atenuarse mediante una estrategia gradual de presentación:

> En efecto, si bien en primera instancia el lector percibe una ruptura de la cotidianidad postulada por el texto, estructuralmente esta se construye por medio de frases que sugieren de forma sutil lo que sucederá en el clímax del relato; es decir, la supuesta 'irrupción' no es abrupta sino relativa, ya que siempre está anunciada o preparada por diversos rasgos textuales.[5]

3 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. por Silvia Delpy (México: Ediciones Coyoacán, 1994), 24.

4 Olea Franco, *En el reino fantástico...*, 34.

5 Olea Franco, 34.

Olea Franco, apoyándose en Barthes y su «Introducción al análisis estructural del relato», propone denominar estos rasgos textuales como *indicios*, es decir, elementos descriptivos con «un significado parcialmente invisible [o, si se prefiere, un significado implícito y potencial], que se completa durante el posterior desarrollo del texto, por lo cual el lector sólo se percata de su enorme valor hasta el final»[6]. Según esta postura, el relato fantástico surgiría así de la tensión entre dos intenciones simultáneas, aunque casi opuestas: por un lado, la necesidad de incluir en su estructura los indicios que preparen la aparición del fenómeno inexplicable; por el otro, la condición de disimularlos para que esta aparición no sea revelada antes de tiempo.

En los personajes, este acontecimiento inexplicable provoca una reacción que Todorov califica de *vacilación*, lo que a juicio de Olea Franco es una simplificación un tanto peligrosa. Mientras que, para Todorov, los personajes vacilarían entre una explicación natural y una sobrenatural respecto al fenómeno inexplicable, Olea señala con tino que la reacción no necesariamente es tan simple: «en general, [los personajes] más bien caen en una *incertidumbre* plena que no tiende hacia una solución en una línea u otra»[7]. Este efecto de incertidumbre o desestabilización se limita, la mayor parte de las veces, a una vaga ansiedad, una inquietud, pero puede llegar (y es el caso de la película que nos ocupa) hasta el miedo e incluso el terror («en última instancia, el terror no es otra cosa que una fuerte manifestación de incertidumbre»[8]), provocado en los personajes y, en muchas ocasiones, en el propio receptor del discurso.

Las implicaciones de esta desestabilización van mucho más allá de la mera vacilación todoroviana y otorgan, de hecho, buena parte de su belleza y su profundidad al género fantástico. La desestabilización se explica en buena medida por el hecho de que el relato fantástico no busca proponer una solución a los fenómenos extraños, sino simplemente «confirmar» que sucedieron. El relato fantástico «no busca la sustitución de un paradigma, el de la lógica causal del mundo cotidiano y realista de los personajes (y de los lectores) por otro diferente»,[9] sino

6 Olea Franco, 35.
7 Olea Franco, 38.
8 Olea Franco, 41.
9 Olea Franco, 41-42.

que la ruptura de la pertinencia realista conlleva de modo implícito el cuestionamiento de ese paradigma: el relato fantástico sugiere que, en el interior de ese mundo posible, que parece cognoscible, nombrable, inalterable y cotidiano, subyace aquello que es extraordinario, incognoscible, indecible y hasta inadmisible. Todo ello lleva a otra estudiosa de la materia, Mery Erdal Jordan, a proponer que el relato fantástico es la expresión de lo indecible en el sentido más riguroso del término (lo que hace extremadamente significativa la apropiación del género por parte de Jayro Bustamante):

> La concepción del lenguaje como creador de mundo, en el sentido de que nuestra capacidad cognitiva está limitada por nuestra capacidad de nombrar, adquiere en el discurso fantástico su máxima potencia paradójica: al expresar lo inexpresable, lo fantástico amplía solamente nuestro caudal lexical y no nuestro campo cognitivo; una de las indudables causas del efecto inquietante de lo fantástico radica en esa dicotomía permanente de lo nombrado/lo incognoscible.[10]

La incognoscibilidad de lo fantástico se materializa en el relato por el hecho de que «los personajes no se percatan de inmediato [ni] con nitidez de la naturaleza extraña»[11] del fenómeno desestabilizador. El relato fantástico tematiza un auténtico cuestionamiento del paradigma de realidad, de la cosmovisión o de los fundamentos ideológicos de los personajes. Ahora bien, para que este cuestionamiento opere y resulte verosímil (en el sentido narrativo de la palabra), es necesario que se le construya en el texto a partir de lo que Olea Franco identifica como una estructura de suspenso que pone en escena la percepción del fenómeno desestabilizador a partir de dos estrategias: la ambigüedad y la gradualidad.

> Así, [respecto a la ambigüedad], con frecuencia la descripción de los sucesos no es diáfana y definitiva, sino que está atenuada [en los relatos literarios] con frases que Todorov denomina, de forma pertinente, 'modelizaciones' verbales, como 'le pareció', 'creyó ver', 'como si', etcétera

10 Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje* (Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998), 13,
11 Olea Franco, 43.

> [equivalentes en el lenguaje cinematográfico de los efectos de focalización, iluminación o montaje que impiden percibir con claridad la aparición de un ente o fenómeno sobrenatural] [...]. En cuanto al segundo punto, sólo de forma gradual un personaje se convence de la veracidad de su percepción, ya que antes de ello puede ensayar diversas razones para explicarse el carácter extraño de lo que cree ver: desde un simple engaño de los sentidos hasta la probable locura o enfermedad.[12]

La tematización en los relatos fantásticos de un cuestionamiento del paradigma de realidad de los personajes (y en última instancia del receptor del texto) y, al mismo tiempo, el rechazo a proponer una sustitución de este paradigma por uno nuevo (lo que cerraría la significación del texto), llevan a Olea Franco a proponer que en el relato fantástico late una posibilidad estéticamente profunda. Cerremos por ahora esta exposición con una cita del crítico mexicano cuyas implicaciones para la película que nos ocupa esperamos mostrar más adelante: «el género sería entonces una vía diferente de apertura al conocimiento de la realidad y no una evasión de ésta, [pues este tipo de relatos servirían] para diversificar nuestra percepción de la realidad, descubriendo aristas no visibles hasta entonces»[13].

Lo fantástico está muy lejos de ser un concepto unívoco e incluso no debe perderse de vista que las pautas aquí evocadas no dejan de ser una serie de elementos que esperan la confrontación final con tal y cual discurso estético. Sin embargo, podemos afirmar que las interminables y en ocasiones contradictorias discusiones en torno a esta noción buscaron, en todo momento, otorgarle un calado suficiente que permitiera su uso como concepto crítico o herramienta de análisis literario.

II. Realismo mágico y real maravilloso: ¿un doble significante para un mismo referente?

El caso del realismo mágico y de lo real maravilloso es muy diferente, pues más que conceptos se tratan de figuras de pensamiento (en ambos casos, lo que tenemos son dos paradojas u oxímoros) forjadas ini-

12 Olea Franco, 45.
13 Olea Franco, 72.

cialmente desde el punto de vista de la creación (la idea de lo real maravilloso, por ejemplo, es en un principio una propuesta del novelista cubano Alejo Carpentier, en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* de 1949) y solo después recuperadas, en los años 60, para valorar una parte de la producción literaria del llamado *boom* latinoamericano (en particular la obra de García Márquez), así como ciertos ejemplos ilustres que fueron vistos como antecedentes de esa producción: Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, el propio Carpentier, entre otros. Sobre esta concepción se acabaron injertando una serie de consideraciones críticas heterogéneas y hasta contradictorias que han terminado por enredar los conceptos. Al igual que ocurría con el relato fantástico, zanjar la totalidad del debate en unas páginas sería imposible, por lo que, a cambio, proponemos una breve revisión de lo que efectivamente Carpentier decía en su prólogo (o de la historia conceptual detrás de los conceptos del realismo mágico y de lo real maravilloso), seguida de una breve elucidación conceptual que nos permita distinguir estas nociones de la del relato fantástico, con la que no pocas veces, en mayor o menor medida, se les ha emparentado. Los vasos comunicantes existen, por supuesto, y no es nuestra intención negarlos, pero sí proponer un modelo que permita apreciar su singularidad para focalizar mejor su interacción, en el caso de *La Llorona*.

No debe perderse de vista que la idea de «lo real maravilloso americano», forjada por Alejo Carpentier, se enmarca en un amplio proceso de reflexión que, *mutatis mutandis*, marcó la historia de las ideas en América Latina en la primera mitad del siglo XX (pero cuyas huellas perduran hasta el día de hoy): la indagación de las identidades de los diferentes países latinoamericanos y la posibilidad de concebir una identidad común, transversal y sobre todo auténticamente latinoamericana, en el sentido de distinguirse con claridad del pensamiento europeo. Tal es el contexto crítico en el que Carpentier busca enmarcar su propia producción literaria y la fórmula de lo real maravilloso le permite describir esta intención en dos tiempos: primero, la afirmación de que para él la literatura debe nacer de lo real, pero no de lo real *natural* (etiqueta que le permite englobar tanto la literatura comprometida o enrolada, como «el escatológico regodeo de ciertos existencialistas») sino de lo real *maravilloso*; después, la dilucidación de lo que debe entenderse por *maravilloso*, es decir, un género maravi-

lloso propiamente americano que se distinga del concepto del género maravilloso tal y como se pudo haber formulado en Europa y que Carpentier caricaturiza de modo inmisericorde:

> Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo [...] lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo.[14]

Cierto es que, al escribir estas líneas, Carpentier tiene un propósito específico en mente, que en un principio tiene más que ver con una política de la literatura que con otra cosa: se trata de su denuncia del surrealismo francés y más específicamente de una *vendetta* personal contra André Breton, quien había expulsado del grupo surrealista a Robert Desnos, figura tutelar de Carpentier durante su estancia en Francia a partir de 1928 (el lector que desee profundizar este tema puede referirse al esclarecedor artículo de Emir Rodríguez Monegal, «Lo Real y lo Maravilloso en *El reino de este mundo*»). Ahora bien, independientemente de estas intrigas literarias, importa apreciar las consecuencias estéticas que eso tiene para Carpentier. En efecto, el novelista cubano advierte los peligros de una imitación acrítica de las estéticas europeas («Muchos sectores artísticos de América viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de Cocteau o simplemente la Lacretelle. Es éste uno de los males —diremos una de las debilidades— que debemos combatir arduamente»,[15] dirá en su artículo «América ante la joven literatura europea» de 1931), y, en busca de un modo de «traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos»,[16] lanza la propuesta personalísima de que, en América Latina, lo maravilloso no sería una artificial categoría estética, suscitada de modo pretencioso por la literatura, sino una característica decodificable por el arte en la propia realidad latinoamericana.

14 Alejo Carpentier, «Prólogo», *El reino de este mundo – Los pasos perdidos* (México: Siglo XXI Editores, 2007), 13-14.
15 Emir Rodríguez Monegal, «Lo Real y lo Maravilloso en *El reino de este mundo*». *Revista Iberoamericana* XXXVII, nº. 76-77 (1971): 629.
16 Rodríguez Monegal, 629.

Lo real maravilloso sería así, para Carpentier, un «modo de percibir» (y por ende de interpretar) la realidad de un subcontinente que para él es «en sí misma» maravillosa, pero que está a la espera de una mirada y una técnica de escritura que sepan dar cuenta de ella:

> Pero es que muchos se olvidan de que [...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'.[17]

Pero para poder percibir y dar cuenta de esa realidad maravillosa, aún es necesaria otra condición: creer y aceptar aquello que manifiesta la maravilla hasta fundirse en ella, encarnarla, vivirla. No por nada Carpentier afirma:

> Para empezar, la sensación de lo maravilloso supone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina.[18]

Por eso, el novelista juzga que la aceptación y hasta la creencia en la maravilla permite distinguir lo maravilloso americano de lo maravilloso europeo, que estaría marcado por un distanciamiento, quizás de raigambre racionalista, respecto a la maravilla y a todo aquello que parece increíble:

> [...] lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica 'arreglada', ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta.[19]

17 Carpentier, «Prólogo», 14-15.
18 Carpentier, 15.
19 Carpentier, 15.

Nada más opuesto, pues, de la intención de Carpentier, quien cuenta cómo entró en contacto con lo real maravilloso durante su estancia en Haití, ubicación de *El reino de este mundo* y tierra «donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución»[20]. La auténtica inmersión de Carpentier en el universo real maravilloso de Haití lo lleva al convencimiento de que esa matriz de sensibilidad «no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera»[21], región que él describe de la siguiente manera:

> [...] por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició [...] está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.[22]

La noción de lo real maravilloso es el fruto de una interpretación personal de Alejo Carpentier destinada a enmarcar, en primer lugar, su propia labor literaria, si bien, claro está, el propio escritor no imaginaba reclamar la exclusividad de la idea y, al contrario, apelaba a sus pares más jóvenes a apropiarse lo real maravilloso, a mantenerlo vigente y hasta hacerlo proliferar. La historia de la noción de realismo mágico es más confusa. Es posible que ello no hubiera podido ser de otro modo, pues, en un principio, no se trata de un concepto literario, sino de una expresión utilizada por el crítico alemán de arte Franz Roh para valorar la pintura europea posexpresionista en el libro *El post-expresionismo. Realismo Mágico. Problemas de la pintura europea reciente*, publicado en 1925: se trataría de «un tipo de objetivismo que, al penetrar más profundamente la realidad, roza misterios insospechados [...] [que] no están fuera de la realidad, sino que forman parte integrante de ella»[23]. Las ideas de Roh encontraron eco en el mundo hispánico a partir de la publicación, en la *Revista de Occidente*, primero de un extracto del libro y, después, de la obra original. La fórmula, quizás gracias a la potencia de la paradoja, fue muy utilizada, pero, al mismo tiempo, fue objeto de

20 Carpentier, 16.
21 Carpentier, 16.
22 Carpentier, 17.
23 Lucila Inés Mena, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique* 77, nº. 3-4 (1975): 406.

numerosas controversias y debates, debido, en buena medida, a una definición crítica insuficiente y a un uso que la hace converger con lo real maravilloso, lo que parece provocar un problema crítico al proponer dos significantes críticos para un mismo referente: Rodríguez Monegal menciona que el primer crítico que aplicó la etiqueta de realismo mágico a Carpentier fue Fernando Alegría, quien, al citar algunas de las frases del prólogo en las que Carpentier diserta sobre lo real maravilloso, considera que la actitud del autor cubano corresponde al realismo mágico... pero sin reflexionar sobre las posibles diferencias entre cada formulación.[24]

Uno de los críticos que sí intentó formular una aproximación teórica al realismo mágico es Luis Leal en *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, publicado en 1967. Leal entiende el realismo mágico «básicamente como una actitud ante la realidad [que], en vez de llevar al autor a la creación de mundos imaginarios, lo induce a penetrar profundamente en la realidad para desentrañar los misterios que están ocultos en ella»[25]. La formulación de Leal es de índole más general que la conceptualización de Carpentier, sólidamente anclada al entorno particular latinoamericano, pero puede decirse que su fundamento es muy similar al de lo real maravilloso: se trata en ambos casos de un modo agudo de la percepción de un estado subyacente de la realidad por parte del escritor, cuya tarea termina siendo la de «captar el misterio que palpita en las cosas»[26] y que caracterizaría la relación entre «el hombre y sus circunstancias». Lucila Inés Mena, profundiza y detalla la formulación de Leal, definiendo el realismo mágico como:

> ...una cierta penetración en la realidad, de parte de algunos autores, que hace que su cosmovisión sea más profunda, compleja y poética. Tal penetración de la realidad produce el desdoblamiento de ésta y se nos presenta entonces, no sólo el aspecto sensorial y objetivo de las cosas, sino también su lado oculto, ambiguo y misterioso [...] aspecto de la realidad donde se concentra la carga poética del mundo ficticio dada por el autor.[27]

24 Rodríguez Monegal, 620.
25 Mena, 397.
26 Luis Leal, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, *Cuadernos Americanos* 153 (1967): 230-235 *apud* Mena, 397.
27 Mena, 401.

Claro está que los problemas comienzan cuando se intenta dilucidar lo que debe entenderse por el lado «oculto, ambiguo y misterioso» de las cosas, pues, para resumir, se trata de palabras tan difusas que, según el crítico estudioso y el autor estudiado, ese lado misterioso podrá ser percibido como fantástico, maravilloso, sobrenatural, o hasta surrealista. El debate es, pues, largo y tendido y, dado que sería materialmente imposible abarcarlo por completo, concentrémonos en el deslinde entre estas dos nociones y la de lo fantástico.

Admitamos para empezar que tanto el realismo mágico como lo real maravilloso se organizan a partir de una conciencia aguzada de una naturaleza subyacente del mundo sensible, lo que Carpentier denomina «las inadvertidas riquezas de la realidad» o lo que Leal identifica como «los misterios ocultos en ella»: en ambos casos, el trabajo del autor es penetrar la realidad para captar aquello que no era evidente, pero que lo será gracias a la «exaltación del espíritu» del autor. Si este desdeña la creación de «mundos imaginarios» es porque la penetración en las dimensiones ocultas de la realidad y el hallazgo de eventos o seres extraordinarios resultan más auténticas a su juicio que cualquier «artimaña literaria» (de allí que Leal criticara con dureza la conceptualización de Ángel Flores, para quien el realismo mágico era una mezcla armónica de realidad, fantasía y sueños).

La certeza de la existencia de «misterios» o «aspectos ocultos» en la realidad que deben o pueden ser develados evoca la que, a nuestro juicio, es una característica esencial de lo real maravilloso carpenteriano y que por lo tanto puede muy bien caracterizar el realismo mágico: la inscripción en el texto de la fe, la aceptación, la creencia en aquello que se relata, por ejemplo, en el caso de *El reino de este mundo*, los poderes licantrópicos de un personaje. Tanto la noción de realismo mágico como la de lo real maravilloso se aproximan así de la noción de lo maravilloso o lo feérico, definido por Roger Caillois en la introducción de su *Anthologie du fantastique* como un universo maravilloso que se agrega al mundo real sin dañarlo ni destruir su coherencia[28], por lo que no se genera, ni en los personajes ni en el lector, ninguna desestabilización. En un texto del realismo mágico, al menos como

28 Roger Caillois, «Introduction», *Anthologie du fantastique* (Paris, Gallimard: 1966), 7 *apud* Olea Franco, 47. En el idioma original: «un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence».

lo evocan Leal o Mena, o en uno de lo real maravilloso, según la conceptualización de Carpentier, coexisten un mundo de representación realista y uno maravilloso. La oposición entre ellos es posible, pero el conflicto no es irreconciliable. Los seres o eventos extraordinarios, en teoría ajenos al mundo real, aquí forman parte de un mundo que resulta coherente y hasta familiar para los personajes, una realidad paralela que es aceptada y de la que el texto debe dar cuenta: «son ámbitos de ficción relativamente separados, donde cada uno conoce y reconoce a plenitud los poderes del otro»[29] (dicho sea de paso, y sin duda debido a esta conceptualización difusa, pareciera en efecto que realismo mágico y real maravilloso son dos términos críticos para una realidad literaria muy cercana).

Se trata pues de la situación opuesta a la del relato fantástico, cuya piedra fundacional es la incertidumbre y su efecto desestabilizador. Caillois, justamente, oponía lo feérico a lo fantástico, pues si el primero funciona a partir de una interpenetración de lo real y lo maravilloso, el segundo (lo fantástico), por el contrario, manifiesta un escándalo, una lágrima, una irrupción insólita casi insoportable en el mundo real[30]. Si el relato fantástico se estructura en su aspecto formal a partir de la incognoscibilidad de un acontecimiento o de un ser extraordinario, el relato mágico-realista o real maravilloso juega, al contrario, la carta de la cognoscibilidad de aquello que se relata, por extraordinario que pueda ser.

> Nadie cuestiona la existencia de los muertos de *Pedro Páramo*, ni queda duda sobre la ascensión al cielo de Remedios la bella, en *Cien años de soledad*. En esta última novela, los hechos, por extraños que parezcan, están totalmente integrados a la naturaleza del mundo narrado.[31]

Mientras que, en el relato fantástico, el paradigma de realidad es cuestionado por un elemento extraordinario que entra en conflicto con él, en el realismo mágico o en lo real maravilloso, el relato nos revela que el paradigma de realidad resulta ser más amplio de lo que podía creer-

29 Olea Franco, 47.
30 Caillois, 7 *apud* Olea Franco, 47. En el idioma original: «le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel».
31 Mena, 405-406.

se, permitiendo complementarlo para neutralizar así todo conflicto. Puede percibirse en este carácter el germen de una actitud estética que, como sucedía en el relato fantástico, puede provocar un enriquecimiento de nuestro horizonte de recepción del relato.

Ello es muy cierto en el caso de *La Llorona*, un discurso que moviliza motivos y temas extraordinarios que, según la evolución de la focalización que los personajes tienen de ellos, podrán ser percibidos primero como fantásticos y luego como maravillosos (el tránsito genérico aludido en el título de estas páginas). Movilizar estos elementos permite que la película describa metafóricamente una realidad (la historia y la sociedad guatemaltecas) que funciona bajo el principio del iceberg: el texto cinematográfico trae a la luz aspectos que pueden ser o bien completamente incognoscibles o bien cognoscibles, aunque ocultos.

III. *La Llorona:* un tránsito de la incertidumbre a la familiaridad

Como se mencionó desde un principio, la codificación realista es la primera condición de estructuración del relato fantástico, puesto que es solo por comparación con un mundo posible de apariencia ordinaria que el acontecimiento sobrenatural será juzgado como extraordinario. Esa pertinencia realista se construye en la película desde las escenas 2-4[32], la primera secuencia después del título de la película: la reunión de Enrique Monteverde (en ese momento identificado como «el general», hombre mayor, blanco, bien vestido, aunque de civil, protegido por un guardaespaldas, igualmente blanco), con su abogado y con un grupo de militares jubilados, también vestidos de civil y que ocupan una posición jerárquicamente inferior al protagonista. Los consejos del abogado dejan ver, poco a poco, de manera implícita, sin necesidad de una escena de exposición al uso, la amenaza del juicio contra los militares: «si el general cae, detrás vamos todos… Y a nuestra edad, cualquier sentencia es cadena perpetua» (escena 3). Se aprecia, incluso, que esta audiencia cobra, a ojos de los militares, un aspecto dramático, como lo indican las palabras del abogado, cuyas instrucciones

32 Sahira Schisell et al., «*La Llorona*. Découpage plan par plan», *L'Avant-Scène Cinéma* 677 (2020): 82-117. En adelante, citaré por este guion técnico, indicando el número de escena entre paréntesis.

parecen indicaciones de un director de teatro: «Deben verse irreprochables. Acuérdense, ustedes son héroes, no víctimas» (escena 2).

Las escenas 5 a 8 enriquecen la descripción de este mundo, presentando el que será el escenario principal de este casi *huis-clos*: la casa del general, espaciosa y con gran lujo, ocupada por sus familiares (la esposa del general, su hija y su nieta, blancos también) y también por la servidumbre, poniendo en escena, de modo implícito, pero no por ello menos evidente, una serie de relaciones de clase en las que la jerarquía no está desligada de la relación étnica (los criados son exclusivamente indígenas). Estos diversos indicios, sumados al contexto lingüístico (uso de una variante guatemalteca del español, marcada por un acento específico o por el voseo de familiaridad entre la hija y la nieta del general; bilingüismo de, por lo menos, una de las criadas, cuya oración nocturna pasa del español al maya kaqchikel; etc.) así como, naturalmente, a las informaciones extratextuales que el espectador puede tener (piénsese tan solo en la pertenencia de *La Llorona* a un ciclo cinematográfico formado por *Ixcanul* y *Temblores*, las dos películas previas de Jayro Bustamante), todo ello nos sumerge en un mundo posible que el espectador reconoce como, *grosso modo*, la Guatemala de inicios del siglo XXI.

Muy temprano en la película, desde la escena 9 (menos de 10 minutos después del inicio del filme), esa pertinencia realista empieza a ser desgarrada por un acontecimiento extraño y perturbador: la aparición de lo que parece ser una entidad sobrenatural o, más precisamente, del espectro conocido como la Llorona. Durante la noche, el general es despertado por el sonido de sollozos de una mujer, sollozos que no tardan en volverse lamentos de dolor de una voz femenina y que siempre se presentan fuera de cuadro, pese a los desplazamientos del personaje que busca encontrar la fuente de ese sonido. Durante la escena, la cámara enfoca al personaje del general a través de planos medios y medios cortos en los que el segundo plano aparece deliberadamente desenfocado, difuso. Este aspecto de la imagen responde, claro está, a la oscuridad en la que se desarrolla la escena, pero también, sin duda alguna, a una decisión de Bustamante y del operador de la película, Nicolás Wong Díaz, de utilizar objetivos anamórficos Cineovision, decisión tomada con plena conciencia de sus implicaciones visuales, como Wong Díaz lo expresa en entrevista para *L'Avant-scène cinéma*:

> Pensé que la toma anamórfica [...] planteaba una relación dicotómica entre el ancho del cuadro por un lado y la distorsión y la imperfección por el otro. Las ópticas anamórficas Cineovision son lentes antiguas con mucho carácter por sus irregularidades e inexactitudes. La visión distorsionada amorfa e impredecible fue, al final, una visión óptica muy adecuada para este proyecto. Nunca habría rodado esta película con lentes anamórficos modernos, cuya precisión óptica habría servido al velo sobrenatural de la película.[33]

Este aspecto borroso determina la ambigüedad de lo sobrenatural (no olvidemos que estamos ante lo que será la primera aparición del espectro), y que se enfocará, constantemente, desde el punto de vista del protagonista y su familia, los primeros personajes que se presentan al espectador. Y la ambigüedad resulta determinante en el desarrollo de la secuencia, sobre todo en el clímax, alcanzado en la escena 14: en la cocina de su casa, el general avanza pistola en mano. Se le enfoca mediante un plano medio corto por una cámara que retrocede en un lento *travelling* hacia atrás, subrayando la focalización interna de la escena. Súbitamente, detrás de él, a la izquierda del plano, aparece la silueta de una persona, quizás una mujer, con cabellos largos y sueltos y camisón blanco. La música extradiegética, compuesta de sonidos electrónicos o «drones», alcanza un punto de tensión culminante: el espectador se pregunta, ¿esa silueta ambigua, indeterminada y, justamente por ello, sumamente inquietante, será acaso la de La Llorona del título, invocada por todos los indicios aludidos en esta página (u otros, como la oración de las mujeres en la escena 1 o la oración de Valeriana en la escena 8, que evocan un clima de amenaza, de tensión y fuerte desasosiego)? ¿Los sollozos corresponden a una figura de ultratumba, como parece indicar el tratamiento sonoro que aproxima la codificación genérica hacia la película de terror? El general se voltea

33 Diane Bracco, «Entretien avec Nicolás Wong Díaz, directeur de la photographie», *L'Avant-scène cinema* 677 (2020): 22. Traducción del original en francés: «Je pensé que la prise de vue anamorphique [...] a posé un rapport dichotomique entre, d'un côté, largeur d'image et, de l'autre, distorsion et imperfection. Les optiques anamorphiques Cineovision sont de vieux objectifs présentant beaucoup de caractère en raison de leurs irrégularités et inexactitudes. La vision déformée amorphe et imprévisible était, en fin de compte, une vision optique très appropriée pour ce projet. Je n'aurais jamais tourné ce film avec des lentilles anamorphiques modernes, dont la précision optique aurait desservi le voile surnaturel du film».

y dispara a bocajarro, sin alcanzar a la mujer, que resulta no ser otra que su esposa Carmen (y el paralelo entre lo que aparentemente era un espectro y que resulta en realidad ser una persona de carne y hueso no es, en absoluto, una casualidad, como lo descubrirá el espectador boquiabierto al final). La criada Valeriana y el guardaespaldas Letona se precipitan hacia el anciano e intentan desarmarlo. La luz de la cocina se prende y los sonidos inquietantes, tanto la música de la película como los sollozos femeninos, son interrumpidos: la puesta en escena marca así el final de la isotopía inquietante y el regreso a una codificación «realista». El general, casi estrangulando a Valeriana, le pregunta con insistencia: «¿Vos oíste a esa mujer llorar?», dejando traslucir el temor de ser el único en haber oído el llanto, lo que se confirma en la escena 15, que cumple casi una función de epílogo de la precedente: en ella, todos los empleados domésticos aparecen a cuadro y la voz *en off* de Natalia, la hija del general, les pregunta si alguno ha escuchado los sollozos. Los empleados niegan con la cabeza y las conclusiones de Natalia o de Valeriana dejan ver la gradualidad de la percepción, puesto que los personajes intentan explicar el carácter extraño de lo que acaba de suceder de manera racional: esa noche, Natalia dice que todo ha sido una pesadilla; al día siguiente (escena 17), tanto ella como su madre piensan explicar la situación a partir del estrés provocado por el juicio: «Es el estrés, acelera el Alzheimer».

Pero esta escena de aparición sobrenatural, que introduce un enfoque fantástico en la historia, constituye también la entrada —mucho más discreta, pero no por ello menos decisiva— de la perspectiva del realismo mágico. Mientras que Natalia busca una explicación racional a los sucesos de esa noche, quienes conforman el personal doméstico indígena tienen una explicación precisa que deciden no compartir con sus patrones: «Era la Llorona», murmuran entre ellos en kaqchikel, identificando con precisión a la responsable del acontecimiento, un personaje legendario que forma totalmente parte del paradigma de realidad indígena. Valeriana, personaje que se encuentra entre los dos mundos (indígena y blanco, la servidumbre y los patrones), los hace callar en kaqchikel y, al ser interrogada por Natalia, miente y aventura otra explicación («lo que pasa es que se está poniendo viejo, eso es lo que pasa»), ocultando así por el momento esta dimensión de la realidad indígena a ojos de los personajes blancos.

Sin embargo, a partir de ese momento, el espectador será testigo privilegiado de la oposición entre las dos perspectivas frente a la presencia cada vez más amenazadora de esta figura venida de ultratumba y perteneciente a la cosmovisión latinoamericana: por un lado, la incertidumbre de los personajes blancos frente a una realidad indígena concebida como incognoscible, por lo menos desde una perspectiva occidental, y por ende susceptible de percibirse como fantástica; por el otro, de manera menos constante en el texto, pero no por ello menos existente, la familiaridad de los indígenas (al final, representados exclusivamente por Valeriana, dado que el resto del personal doméstico, consciente del significado de los sollozos que escucha Monteverde, parte al día siguiente del acontecimiento que acabamos de describir) frente a esta figura conocida (y, por ende, maravillosa) que pronto se revela como una especie de némesis, venida a la intriga para castigar al general por su implicación decisiva en el genocidio en tiempos de la guerra civil.

Ahora bien, si algo distingue la película es que este conflicto de perspectivas (que es también un conflicto de cosmovisiones) no es en absoluto estático, sino que la trama misma lo hace evolucionar, particularmente en lo que concierne la focalización fantástica que los personajes blancos (con la excepción significativa del general Monteverde) tienen sobre el fenómeno incognoscible. Ello es particularmente evidente a partir de la llegada de Alma, la misteriosa indígena quien termina siendo, junto con Valeriana, la única criada en casa de los Monteverde. La aparición del personaje reactiva la aparición de los indicios inquietantes, que habían sido opacados por las secuencias relativas a la audiencia judicial (escenas 20 a 36), la estancia en el hospital (escenas 37 a 40) y el tenso regreso a la casa familiar entre la multitud de manifestantes (escenas a 41 a 50), conjunto de secuencias que refuerzan la codificación realista de la obra. Así, la llegada de Alma es anunciada en la escena 51, en la que el velo de una cortina blanca se cierne amenazadora sobre la figura del general Monteverde dormido[34].

34 En su artículo «Appropriation générique et justice spectrale», Sergi Ramos Alquezar evoca las diferentes figuras y códigos del cine de fantasmas utilizados por *La Llorona* para dar forma al traumatismo del pasado e incluye este plano de la escena 51 entre las 'figuras de la ausencia' que «suggèrent une présence invisible ou surnaturelle sans qu'on puisse catégoriquement l'affirmer» (Ramos Alquezar, «Appropriation générique...», *L'Avant-scène cinema* 677 (2020): 32).

A continuación, el espectador asiste a la llegada de Alma (quien lleva un vestido tradicional completamente blanco, casi más mortaja que prenda de vestir) y, sobre todo, a la mirada desconcertante de la actriz María Mercedes Coroy, quien avanza entre la multitud de manifestantes mirando a la cámara al mismo tiempo que esta la enfoca con un *zoom* que reduplica la intensidad de la mirada hasta hacerle alcanzar un aspecto escalofriante.

Una vez contratada, Alma «parece» provocar una serie de fenómenos extraños o angustiosos en la casa del general que explican la manifestación de lo sobrenatural: grifos de agua que se abren espontáneamente (escena 58), que evocan a su vez el agua de la ducha, inexplicablemente abierta en la escena 11, primera crisis fantástica de la película; muebles que no hacen el menor ruido pese a los movimientos del personaje, desaparición del personaje de Sara a partir de la escena 65 (en plena secuencia de agresión de la casa de los Monteverde por parte de los manifestantes), ruido estresante de los irrigadores en el jardín mientras Natalia busca a su hija y malentendido que lleva a pensar a Natalia (y al espectador, quien solo conoce la focalización de este personaje) que Alma pretendería ahogar a la pequeña (escenas 74-76). Este *in crescendo* culmina en una nueva secuencia de clímax nocturno (escenas 84 a 95), en la que Enrique Monteverde es atraído hasta la recámara de las empleadas domésticas, aparentemente inundada (por lo menos, desde la focalización de Monteverde), aparentemente seducido por Alma y, sobre todo, verdaderamente sorprendido por su esposa y el resto de su familia en plena excitación sexual, con una erección apenas disimulada por la pijama, mientras Alma pide ayuda a gritos.

Una vez que la lubricidad de Enrique ha sido expuesta ante los ojos decepcionados de la familia, la caracterización negativa del personaje aflora a la superficie y desencadena una modificación del punto de vista que la familia tiene tanto del patriarca como de los acontecimientos históricos en los que él participó y de los acontecimientos extraordinarios de la intriga. Este deslizamiento se expresa incluso de manera concreta por etapas. Por ejemplo, a la mañana siguiente de la secuencia anterior, Carmen, después de Monteverde, el personaje más desprovisto de empatía hacia los otros (después de la escena de la audiencia judicial, se refiere a las mujeres indígenas en los términos más crudos posibles: «Las indias esas que llegaron a exhibirse al tribunal.

Son putas pagadas para mentir»), se despierta (escena 101) con el ojo izquierdo inflamado, quizás como resultado, según Natalia, de una conjuntivitis. La molestia de la vista, capaz de producir un lloriqueo, corresponde así a una nueva visión de Carmen respecto a Enrique (conciencia de su carácter mujeriego, evocación de la posibilidad de que Valeriana sea el fruto de un adulterio del general) y, en todo caso, parece anunciar la serie de visiones nocturnas que Carmen comenzará a tener esa misma noche, en las cuales se verá a sí misma hablando en kaqchikel y protegiendo a una pareja de niños mayas con los que trata de huir de los militares: expresión mayúscula de una nueva alteridad, mucho más positiva que la que distinguía en un principio al personaje.

Poco a poco, esta nueva perspectiva impregna la visión de casi todos los personajes. Así, Natalia y Sara identifican entre la multitud de manifestantes, casi sin creerlo, a uno de los desaparecidos mostrados en las hojas arrojadas desde la calle; Sara manifiesta su fascinación por la música indígena o por la cabellera de Alma, quien a su vez le enseña palabras en kaqchikel; Natalia y Alma se interesan mutuamente por los padres de sus respectivos hijos. Poco a poco, estos acontecimientos llevan a la película a su desenlace en una nueva y última secuencia de terror nocturno en la que, por fin, Monteverde no es el único en atestiguar los acontecimientos extraordinarios: el guardaespaldas Letona es despertado por los llantos de la Llorona y rápidamente apartado de la escena por dos niños con gran parecido a los difuntos hijos de Alma; las mujeres de la casa observan la intrusión en el jardín de los desaparecidos por el régimen y es Sara quien identifica finalmente a la mujer que llora: «Cuando Alma llora es por sus hijos. Ella me dijo que ella conoce al abuelo desde mucho antes» (escena 184). Desamparadas, las mujeres piden ayuda a Valeriana y aceptan participar del ritual de apaciguamiento que ella les propone: los aspectos ocultos de la realidad que el realismo mágico procura develar son ahora evidentes y familiares para los personajes. El fenómeno en apariencia sobrenatural queda explicado para todos los personajes: Alma es una víctima de la guerra civil y del genocidio de los años 80. Por ende, la Llorona ya no es inexplicable o incognoscible, en el paradigma de realidad de la clase alta blanca guatemalteca, sino que su presencia amplía el paradigma de realidad de este mundo posible, aunque se trate de una realidad incómoda y terrorífica.

A manera de conclusión

En realidad, ¿qué oculta el horror de la Llorona debajo de su aspecto de ser fantástico y por ende incognoscible e indecible? Encubre los horrores, mucho más terribles, cometidos por el general Monteverde y sus secuaces, durante las operaciones de exterminio de presuntos simpatizantes guerrilleros. La realidad incognoscible del relato fantástico es una visión simbólica de la memoria indecible del genocidio guatemalteco, que también se declina en el relato en forma de indicios: rumores escuchados por Sara, la hija de Natalia («¿Por qué la gente habla mal de mi abuelito?», escena 7); preparación del juicio y palabras del abogado (que intentan preparar una representación en la cual los culpables actuarán un papel de héroes y no de víctimas); miedo del general que teme que la guerrilla haya metido una espía en su casa; irrupción de aquello que es verdaderamente indecible con la escena del juicio y el crudo testimonio de la indígena velada, llamada con frialdad burocrática (necesidad del juicio), testigo 82 (escena 20); alusiones a la desaparición del esposo de Natalia; reconocimiento a media voz por parte de Carmen de los abusos de Enrique y otros generales...

Frente a esa memoria oculta y reprimida, la reacción de los personajes está marcada también, como en el caso del relato fantástico, por la desestabilización (particularmente en el caso de Natalia, cuya cosmovisión personal sufre un golpe severo), por la ambigüedad (a Natalia le es imposible obtener respuestas claras cuando pregunta a su padre por los orígenes genealógicos de Valeriana o el destino de su marido) y la gradualidad (Carmen trata de proporcionarle explicaciones racionales que respeten el paradigma de realidad de la casta gobernante). Sin embargo, *La Llorona*, así como toma el camino de castigar en efigie al personaje del general genocida (Monteverde-Ríos Montt), a quien la justicia de los hombres ha dejado sin sanción, también elige representar simbólicamente una senda de reconciliación para un país herido por décadas de silencio: de allí el deslizamiento a una perspectiva cercana al realismo mágico o a lo real maravilloso, en la que la perspectiva maravillosa implica una toma de conciencia de una realidad más amplia donde la existencia de acontecimientos terroríficos, como el genocidio, es posible. La recuperación de la memoria del genocidio y el desarrollo de una alteridad más positiva, encarnada

en diferentes grados por los personajes femeninos del filme, generan así la expresión de un nuevo mundo posible: en él, la familiaridad de blancos y ladinos respecto a la realidad legendaria indígena implica, al mismo tiempo, la construcción de una sociedad reconciliada dispuesta a afrontar, unida, los fantasmas de su propio pasado.

Bibliografía

Bracco, Diane, «Entretien avec Nicolás Wong Díaz, directeur de la photographie», *L'Avant-scène cinéma* 677 (2020): 20-25.

Cabezas Vargas, Andrea, «Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur», *L'Avant-scène cinema* 677 (2020): 4-15.

Carpentier, Alejo, «Prólogo», *El reino de este mundo – Los pasos perdidos*. México: Siglo XXI Editores, 2007.

Mena Lucila, Inés, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique* 77, n.º 3-4 (1975): 395-407.

Olea Franco, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México-CONARTE Nuevo León, 2004.

Ramos Alquezar, Sergi, «Appropriation générique et justice spectrale», *L'Avant-Scène Cinéma* 677 (2020): 30-35.

Rodríguez Monegal, Emir, «Lo Real y lo Maravilloso en *El reino de este mundo*». *Revista Iberoamericana* XXXVII, nº. 76-77 (1971): 619-649.

Schisell, Sahira, Joaquín Mena, Camille Pouzol y Andrea Cabezas Vargas, «*La Llorona*. Découpage plan par plan», *L'Avant-Scène Cinéma* 677 (2020): 82-117.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. por Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1994.

La Llorona.

Realidades frente al espejo

Algunas analogías entre la Llorona de Bustamante y el género *J-Horror*

Antonio Míguez Santa Cruz
Universidad de Córdoba, España
gesto_tecnico@hotmail.com

RESUMEN: Las estéticas fantasmagóricas de Sudamérica y Japón se encuentran más cercanas de lo que *a priori* podríamos suponer. De hecho, *la Llorona*, tal vez el mito sobrenatural más arraigado en aquella cultura, ha ido evolucionando en su plasmación fílmica hasta asemejarse notablemente a la imaginería nipona, en una clara ejemplificación de cómo el cine puede llegar a globalizarse cuando una tendencia obtiene el reconocimiento generalizado.

En nuestro texto trataremos de demostrar que la relación con el agua o la fisicidad de estos fantasmas son factores compartidos, pese a la distancia cultural y geográfica. Pero, sobre todo, subrayaremos las influencias del *J-Horror* y *Ringu* (Hideo Nakata 1998) en la urdimbre visual que Jayro Bustamante confeccionó para su elegante transducción de la conocida leyenda sobrenatural latinoamericana.
Palabras clave: Llorona, Yûrei, Influencias, J-Horror, Vindicación.

ABSTRACT: The ghostly aesthetics of South America and Japan are closer than we might *a priori* suppose. In fact, *la Llorona*, perhaps the most deeply rooted supernatural myth in that culture, has evolved in its filmic expression until it remarkably resembles Japanese imagery, in a clear example of how cinema can go global when a trend gains recognition widespread.

In our article we will try to show that the relationship with water or the physicality of these ghosts is shared factors, despite the cultural and geographical distance. But above all we will underline the influences of *J-Horror* and *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) in the visual warp that Jayro Bustamante created for his elegant transduction of the well-known Latin American supernatural legend.

Keywords: Llorona; Yûrei; Influences; J-Horror; Vindication.

RECIBIDO: Julio de 2021 ACEPTADO: Agosto de 2021

La llorona de Jayro Bustamante

A diferencia de como ha ocurrido con otros directores *trendy* como Ari Aster o Robert Eggerts, quienes se han forjado un nombre al calor del *Post-Horror* cinematográfico, Jayro Bustamante no es un director del género. Su deseo ha sido siempre la concienciación social, la proclama de los marginados en una Guatemala constreñida por horrores muy tangibles, tales como el pseudofascismo ideológico, o un tejido aristocrático neoliberal de claro sesgo evangélico. En esa línea va la totalidad de su aún corta filmografía, conformada por el cortometraje *Cuando sea grande* (2012) y la llamada «Trilogía del desprecio», de la cual forma parte *La Llorona.* Es fácil entender, entonces, la enorme presión que hubo de soportar nuestro director por parte de las autoridades guatemaltecas, desvividas por seguir manteniendo el negacionismo del genocidio maya en lo que parece ser una medida estándar de los partidos derechistas a lo largo del globo.

«Me decís dónde están los guerrilleros o los ahogo», retumbó en los oídos de Alma cuando sus niños fueron asesinados salvajemente por los soldados de Enrique Monteverde. Tres décadas más tarde comienza una causa penal contra el general (avatar del histórico Efraín Ríos Montt), ya retirado y en plena decadencia física y psicológica. Pero como el litigio fue declarado nulo y el ideólogo del genocidio es absuelto, el espíritu de la Llorona se libera de la tierra y vaga como un alma condenada de dios, perdida entre los vivos. Al caer la luz, en la soledad de su cama, el anciano Enrique comienza a escucharla llorar. Tanto su esposa como su hija dan por hecho que está sufriendo un cuadro de demencia senil y no reparan en que su nueva sirvienta, Alma, ha llegado para infligir la venganza que no logró consumar la justicia de los hombres.

Este, a grandes rasgos, sería el resumen de los noventa y siete minutos de la cinta. Aunque, siendo justos, la historia planteada por Bustamante es infinitamente más compleja, pues en su forma de encuadrar, deslizar la cámara o explotar el fondo de campo, se entrelazan diversas capas narrativas capaces de aportar claves fundamentales en la configuración de los personajes. Recordemos, además, el magistral uso que en esta película se hace del primerísimo primer plano, en ocasiones punto de partida para un *travelling* en retroceso que aporta nueva información al encuadre, tal y como sucede con la indígena velada durante el juicio a Monteverde. Una vez iniciada la paulatina apertura visual, el discurso de terror va incorporando decenas de rostros anónimos, también víctimas directas del genocidio, o incluso los gestos desencajados de Natalia y Carmen, hija y esposa del militar. Hablamos de un estimulante coloquio mantenido exclusivamente a través de las miradas y las presencias, cuya energía omite la necesidad de hablar físicamente.

Respecto a la profundidad de campo y su explotación como carril escénico mencionaremos el momento en que Alma juega desenfadada con la nieta de Monteverde, al tiempo que, unos metros atrás y casi desenfocada, Carmen propina un golpe a su marido. La composición del plano invita a reconocer la inocencia y nobleza de la niña, más allá de los prejuicios raciales de sus familiares adultos, mientras que, en segunda instancia, somos testigos de la imparable descomposición del matrimonio de ancianos como detonante de los acontecimientos recientes.

También existe simbología tras el cromatismo explotado en cada fotograma, saturado de tonos pastel, pero exhibidos en pantalla a baja temperatura. Se trata de una contradicción similar a la que sufren emocionalmente Natalia, Carmen y Valeriana en su particular toma de consciencia de la realidad. Este universo transicional es intensificado por la opresión de un espacio cerrado y su lacerante paisaje sonoro, repleto de cánticos, amenazas y reclamos por parte de la turba asentada en el exterior.

Asistimos, en definitiva, a una excelente ejecución de *Elevated Horror*, no solo valiosa en función de su *savoir faire* técnico, sino también por agitar consciencias y recordar el funesto genocidio maya. Ahora bien, al contrario de lo que sucede en el mito popular, aquí el elemento misógino desaparece en loor de una Llorona que sufre por la tierra y los indígenas, no por el abandono de un hombre. El *fantástico* se pone al servicio del relato histórico, pero a través de un fantasma más poético y feminista, hoy convertido en una mujer representativa del pueblo.

Apariciones en el cine

Es difícil llegar a suponer hasta qué punto la Llorona está arraigada en el mundo sudamericano de las mentalidades[1]. La consecuencia esperable de ese fenómeno ha sido un enorme aluvión de películas que se han acercado al mito a muchas luces distintas, sobre todo en función de las corrientes que el género de terror imponía en cada momento de la historia del celuloide. Se nos antojaría imposible citar cada filme debido a la inmensa cantidad de transducciones que existen, aunque para comprender la influencia del cine nipón a la hora de plasmar este espectro en pantalla sería necesario bocetar algunas de las más relevantes y entender cómo surgieron.

Ramón Peón sería el encargado de rodar *La Llorona* (1933), prístina adaptación de la leyenda en el séptimo arte, así como la

1 Alma Delia Zamorano Rojas, «La llorona. Leyenda híbrida en la cinematografía mexicana» en Iván Bort Gual, *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea.* (Castellón: Servicio de publicaciones Universitat Jaume I, 2011), 1265.

primera muestra del género en la industria mexicana. La obra relaciona una serie de asesinatos realizados en el presente con el cuento popular, en el que una indígena, casada con un conquistador español, acaba con sus hijos por resquemor hacia su marido. Pese a los indudables méritos técnicos alcanzados por su director —entre los que cabría destacar el hecho de ser la cuarta película sonora rodada en México— el resultado final se aleja de la calidad conseguida por la Universal en su ciclo de monstruos clásicos, del que esta llorona no deja de ser un pálido intento de explotación.

En diciembre de 1959 vería la luz un extraño híbrido entre *western* y terror llamado *El grito de la muerte* (Fernando Méndez), en el que una especie de *marshall* sigue el rastro de ciertas desapariciones en una ciénaga, supuestamente relacionadas con nuestro espectro. Su extraordinario uso del color y la modesta pero resolutiva escenografía nos evoca a la por entonces pujante Hammer, especialmente en el caso de *El sabueso de los Baskerville* (Terence Fisher), por cierto, estrenada apenas seis meses antes.

De la mano de René Cardona llegaría *La Llorona* (1960), tal vez la adaptación más fiel al mito por abordar, sin ambages, el factor étnico como motivación básica de la ruptura marital. Tras el consabido asesinato de sus hijos mestizos, la mujer india maldice al linaje de Don Nuño de Montesclaros, cuyos primogénitos irían muriendo a lo largo de los siglos hasta llegar a la época contemporánea. En ese entonces, precisamente cuando nace el último heredero de la familia de origen español, una siniestra niñera se hace cargo del niño. Dado su marcado estilo clasicista, definido incluso por la gesticulación teatral, estamos seguramente ante una película alejada de los postulados del género y sus corrientes, pero resulta inmejorable como canon narratológico al que acudir si deseamos calcular el grado de fidelidad a la leyenda de otras «lloronas» cinematográficas.

Pasando de puntillas a través de un sinfín de producciones irrelevantes y que prostituyeron la figura de nuestro fantasma situándolo en la serie Z, llegamos al cambio de siglo con *The Wailer* (Andrés Navía 2006), *slasher* que entreteje torpemente elementos propios de comedias adolescentes como *American Pie* con conceptos visuales presentes en *Evil Dead* (Sam Raimi 1981).

Aun considerando el pésimo acabado final de la cinta, su más que aceptable resultado en taquilla originó una trilogía para el olvido.

Del mismo año es *Km 31* (Rigoberto Castañeda), otra reinterpretación de la leyenda urbana que, en este caso, es fusionada con la de la joven de la curva. El guionista/director impregnó la historia con aires de *thriller*, ya que la protagonista, Catalina, debe resolver qué había detrás del espíritu que ocasionó el accidente vial de su hermana gemela. Ya durante el desenlace se nos muestra a la Llorona, emergiendo desde un sistema de alcantarillado, mojada y espasmódica, en un indisimulado remedo de Samara en *The Ring* (Gore Verbinski 2002).

El antepenúltimo esfuerzo por capitalizar el mito ha sido la ampliamente denostada *Llorona* (2019) de Michael Chaves, a pesar de que a nuestros ojos sea un ejercicio casi cumplidor por beneficiarse de la alta factura técnica que nutre a todo el universo de *The Conjuring.* Sin embargo, el trazo grueso de sus excesivas apariciones fantasmales, junto al hecho de no aportar nada a un género donde cada vez resulta más complicado innovar, la convierten en un poco memorable producto de entretenimiento y, por tanto, en las antípodas de producciones más complejas y sugestivas.

Este pequeño periplo cinematográfico no perseguía otro propósito que demostrar la consuetudinaria adaptabilidad de la Llorona a las distintas corrientes predominantes en el terror audiovisual. Sin ningún tipo de rubor, nuestro lémur sudamericano aprovechó la inercia comercial de los monstruos de la Universal; de la colorida y sensual Hammer; del *slasher* adolescente; también del *J-Horror*, aunque sea de forma indirecta, a través de los *remakes* estadounidenses; e incluso del universo creado por James Wan, conectado entre sí al estilo del género *supers* tan de moda en la actualidad[2]. Ahora bien, nosotros pensamos que la fábula de la india vengadora podría vincularse mucho más naturalmente con el terror japonés canónico, aquel donde vagan aquellas mujeres espectrales de largas cabelleras negras, y que tanto popularizó *Ringu* (Hideo Nakata) a partir del ya lejano 1998.

2 Mercedes Iáñez Ortega, «Globalización del cine de terror actual» en Francisco José Salvador Ventura, *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas.* (Tenerife: Intramar ediciones. 2010), 125.

Influencias japonesas en la Llorona de Bustamante

Cualquier cinéfilo con un mínimo de intuición y conocimiento sobre películas japonesas reconocerá en la Llorona de Bustamante algunos elementos del llamado *J-Horror*. Incluso el mismo director admitió durante la valiosa entrevista concedida a Magali Kabius, en la revista Pandora, una indudable deuda visual con el cine nipón[3]. Ahora bien, en este fértil diálogo no actúa solamente el penetrante influjo de las imágenes de *Ringu*, sino también la similar taxonomía fantasmal existente a ambos lados del Pacífico, donde a una primera base animista se fueron incorporando rasgos de religiones más elaboradas. Sumémosle la estrecha relación que México y Japón mantienen con la muerte, un rasgo cultural que deja de ser tabú para convertirse, por momentos, en una fiesta. Así lo dejó patente el nobel de literatura Octavio Paz en su *Laberinto de la Soledad*[4]:

«El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte acaba por negar a la vida».

Ergo los mil colores que explotan durante el día de los muertos en México o la alegría sentida por los japoneses en el *obon* serían síntomas de dos mundos de las mentalidades comparables, hasta el punto de construir sus fantasmas mediante un parentesco más estrecho del que podríamos imaginar.

El agua

La gran mayoría de «lloronas» cinematográficas han guardado relación con el agua, si bien la reescritura de Bustamante explota este recurso hasta el paroxismo. No podía ser de otra forma si tenemos en consideración que la muerte de los hijos de nuestro fantasma acaeció en un río, lo cual justifica el uso de lo acuoso como prolepsis de lo fantasmal. El director figura el cada vez mayor dominio de Alma sobre la casa y sus habitantes a través de grifos que se abren, aparición de

3 Magali Kabous, «Entrevista a Jayro Bustamante», *Pandora*, N.º 16: 189-202.
4 Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. (México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1950).

animales anfibios propios del medio, e incluso anegaciones transitorias del espacio durante los episodios sobrenaturales. Estas pequeñas masas acuosas nos remiten forzosamente a los estratos más primitivos del folclore prehispánico, colmados de leyendas donde mujeres espectro se aparecían en cataratas o desembocaduras de los ríos con el objetivo de devorar a los hombres.

Dentro del numerosísimo bestiario japonés son innumerables también las criaturas fluviales con apariencia de mujer. Con el paso del tiempo la figura del *yūrei* o fantasma acabó relacionándose con el medio acuático en alegoría de su pertenencia a otro plano de existencia, aparte de la significación particular del líquido, elemento dentro del *shinto*[5]. En contraposición a los ritos de limpieza ritual o *misogi*, los humedales, pantanos, o pozos, lugares donde el agua no fluye y por tanto es corruptible, acabarían resultando favorables para las apariciones fantasmales. De hecho, dentro del relato nipón, las ciénagas y demás terrenos acuíferos solían adoptar el rol de cementerios improvisados por estar repletos de cadáveres de dudoso origen. Ese cruel final encontró, por ejemplo, Oiwa, protagonista de la pieza kabuki *Tokaido Yotsuya Kaidan*, y cuyo cuerpo fue defenestrado al río Kanda; u Okiku, arrojada a un pozo después de varios días de maltrato.

Como vemos, Sadako, el popular *onryō* de *Ringu*, no fue sino una reinterpretación moderna de esta práctica narrativa, reiterada hasta la extenuación durante la posterior ola de espectros cinematográficos vinculados con el líquido elemento. De entre los mecanismos de espanto explotados en esas películas destacan por su parecido con nues-

5 Religión autóctona de Japón caracterizada por su radical animismo.

tra Llorona los de *Dark Water* (2002), otro relato de Kôji Suzuki adaptado por Hideo Nakata para la gran pantalla. En la cinta, una madre y su hija pequeña se mudan a un descuidado bloque de apartamentos, en cuya cisterna se encontraba el cadáver de una niña desaparecida años atrás. El fantasma infantil, como era de esperar, ofusca a la pareja de protagonistas durante todo el metraje, ya sea desquebrajando tuberías, creando ilusiones de inundación, o generando goteantes manchas en el techo, entre otros modos de humedecimiento antinatural.

Fisicidad de los fantasmas

Desde el punto de vista romántico, decimonónico u occidental, los espíritus son un soplo de energía permaneciente en el mundo físico. La forma de imaginarlos y representarlos en el arte o la literatura ha sido etérea, en toda la acepción de la palabra, pues en la mayoría de los casos hablaríamos de entes insustanciales, transparentes y, casi siempre, psicológicos. Se trata de una concepción victoriana de lo fantasmal que acabaría apuntalada por la moda de fotografiar presuntas sesiones de espiritismo y sus ectoplasmas.

No obstante, y como ocurre en otras versiones cinematográficas de la historia, la Llorona de Bustamante es tan física como cualquier otro personaje vivo. Desde que toca la puerta de los Monteverde y es invitada a entrar, Alma interacciona con la totalidad de miembros de la casa, ya sea comunicándose con ellos, enseñando a jugar inquietantemente a Sara y, sobre todo, siendo cacheada por el jefe de seguridad, Letona, poco después de ingresar en la mansión.

He aquí un nuevo vínculo con la tipología fantasmal de oriente, que, retornados como los *jiang shi*[6] chinos o los *yūrei* japoneses, disponen de un cuerpo tangible. Yendo más allá, durante la festividad de *obon* en agosto, cuando supuestamente los fallecidos vuelven de visita a nuestro plano, se les prepara arroz y sake, entre otras viandas, por lo que es fácil imaginar que aún disponen de un físico que alimentar[7].

Como apuntábamos mediante la cita de Octavio Paz unas páginas más atrás, dos sociedades con una relación tan profunda con la muerte son capaces de imaginar a los muertos como si estuvieran vivos. Y es que, sencillamente, desde un punto de vista tan vital no pueden concebirlos de otra manera. En un principio, el caso de Japón no debería sorprendernos por la fuerte presencia del budismo en su cultura, recordémoslo, un sistema de creencias consistente en preparar al usuario para el día de su propio fin. *Au contraire,* países cristianos como México o Guatemala habrían de distanciarse de este paradigma, de no ser por la enorme imbricación entre el cristianismo sudamericano y la religiosidad prehispánica, tal y como dejó patente Serge Gruzinski[8] en su *Pensamiento mestizo.* Ahora es cuando, latente, actúa el concepto náhuatl de muerte como renovación que tanto se esforzaron por borrar los transcriptores católicos en la primera etapa de la conquista. Y si el fin es un nuevo comienzo ¿por qué no iban a disponer los difuntos de un cuerpo al igual que cuando estaban vivos?

Sexualidad

Ahora hemos de elevar un poco más el listón. Probada la existencia de un físico en algunas manifestaciones espectrales de Centroamérica y Asia, no sería descabellado imaginar pulsiones sexuales viables hacia estas retornadas. En realidad, el tema es central en nuestra Llorona, y desde el mismo advenimiento del espíritu de Alma a la mansión existe una sexualidad latente que, poco a poco, va despertando en Enrique Monteverde. Recordemos la imagen de la muchacha entre la multitud,

6 Hablamos de un retornado difícil de definir, a medio camino entre el vampiro, el fantasma o el zombi.
7 Antonio Míguez, *Kaidan. Tradición de terror en Japón*. (Córdoba: Berenice, 2021), 149-158.
8 Serge Gruzinski, *Pensamiento mestizo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

hierática, manteniendo la mirada de su asesino a través de la ventana, mientras esta se dirige a consumar su venganza.

El odio y resquemor evidente en la víctima contrasta, en el juego de contraplanos, con la lascivia del general, cuya propia mujer llega a confesar que sentía debilidad por las indias jóvenes. Esto sucedió justo después de unas de las escenas sobrenaturales más evocadoras del film, en la que el exmilitar observa cómo Alma se baña en la piscina durante plena madrugada. A continuación, nuestro anciano *voyeur* persigue a la joven hasta llegar al cuarto de baño de su inundada alcoba, donde, a su vez, quedó extasiado mientras la acechaba desnuda. El fotograma, de composición e iluminación bellísimas, nos retrotrae de nuevo a la enorme rutina oral de espíritus fluviales femeninos prehispánicos, cuando no dialoga abiertamente con las nereidas y sirenas grecolatinas. El clima onírico se romperá tras el chillido de la puerta al abrirse, momento en que la luz se enciende y la inquisitorial mirada de la avergonzada familia advierte una potente erección en el anciano.

Naturalmente, la relación sexual no llega a consumarse, pero el factor a considerar es que podría haberse dado sin ningún tipo de problema. Más aún, nosotros pensamos en este exhibicionismo como en un tipo de tentación consciente por parte de Alma a Monteverde, que se sumaría a otras formas de castigo que ella le estaba ocasionando. A saber, el desafecto de su propia familia, obsesión y, en suma, el inicio de su fatal desenlace.

La tendencia oscila nuevamente desde Latinoamérica hasta Japón, lugar en el que las relaciones eróticas entre vivos y muertos constituyen en la práctica un cliché reconocible del género *kaidan*[9]. Varias adaptaciones al cine se han hecho eco de esta tendencia, entre las que destacan *Cuentos de la luna pálida* (Kenji Mizoguchi 1953) o *Botan Dôrô* (Satsuo Yamamoto 1968), cuyos protagonistas quedan embrujados al acostarse con sendas damas espectrales. De no haberse interrumpido estos encuentros tras la oportuna advertencia de un monje budista, el sexo reiterado hubiera supuesto la pérdida de la energía vital masculina hasta llegar al fenecimiento. Así, el amante adquiere un aspecto enfermizo y cada vez más débil, tributo innegociable tras el contacto íntimo con seres del más allá, representado mediante ojeras marcadas y arrugas que acentúan una mayor delgadez[10].

Incluso el arte pictórico del mundo flotante reservó un subgénero residual para este tipo de encuentros llamado *yūrei shunga-e*, a veces bastante explícitos y que rayan en lo perturbador. Como ejemplo aportamos una ilustración en papel de mediados del siglo XIX, de autor anónimo, que plasma a un *onryō* —o espíritu vengativo— agrediendo a un hombre durante el acto coital. Al igual que ocurre con la Llorona, la atractiva apariencia femenina sería tan solo una trampa con el fin de atraer a sus víctimas, quienes, ya entregados sexualmente, asisten a la transformación de la mujer espectral y sufren su verdadera condición.

9 Narrativa oral de temática fantástica o sobrenatural. Estos cuentos cortos solían relatarse por la noche a la luz de cien cirios encendidos.
10 Lafcadio Hearn, *El Japón Fantasmal* (Gijón: Satori, 2008), 65-96.

Apariencia y cabello

En el segundo epígrafe apuntábamos la extraordinaria facilidad de la Llorona a la hora de mimetizarse con las corrientes de moda en el género de terror. Aseverar esto podría resultar contraproducente si nos refiriéramos a la película de Bustamante, porque si bien es innegociable su conexión con el *J-Horror*, también es cierto que este subgénero pasó de moda hace mucho tiempo. Entonces, ¿qué razones existen para que se dé este vínculo? Aunque las películas japonesas de fantasmas desaparecieran de las carteleras occidentales alrededor de 2007, su impacto en la industria fue tan profundo que dejaron su huella impresa en todo el cine de terror venidero. Por economía de espacio citaremos *Sinister* (Scott Derrinson 2012) e *It* (Andy Muschietti 2017) en el uso de la pantalla como receptáculo y plano de lo *fantasmático*; *La visita* (Shyamalan 2015) y la reciente *The Relic* (Natalie Erika James 2020) en la antinatural y contorsionada forma de desplazamiento de los personajes; o inclusive *El Hobbit: la batalla de los cinco ejércitos*, un filme eternamente alejado de los postulados del horror, y que, sin embargo, fue capaz de poner en pantalla a la dama *élfica* Galadriel como un trasunto de Sadako Yamamura. En otras palabras, el fantasma de *Ringu* se popularizó de tal manera que se ha convertido en una especie de canon visual, al estilo de lo conseguido por Bela Lugosi con el vampiro en los años 30.

De hecho, la apariencia del espíritu de Alma —la Llorona de Bustamante— se podría confundir fácilmente con un *yūrei* u *onryō* japonés, tanto por su vestimenta blanca como por el uso que el cineasta hace del cabello. En los grabados del periodo Edo los espectros solían representarse ataviados con kimonos de motivos geométricos —en alusión a las escamas de la serpiente[11]— o bien con prendas funerarias de color blanco llamadas *katabira*. Esta indumentaria la sustituyó Hideo Nakata en 1998 por un más contemporáneo camisón largo que hacía las veces de *katabira*, a lo cual sumaría el uso del pelo lacio como máscara que exigía imaginar cómo era el rostro situado tras él. Bustamante plantea el mismo arquetipo visual a consciencia, puesto que usa el típico vestido maya, despojándolo de cualquier encaje, bordado o colorido, tan típicos de los trajes regionales sudamericanos.

Yendo a una justificación antropológica o lingüística, debemos apuntar que el término «pelo» en idioma japonés suena exactamente igual que el vocablo «dios» (kami, dios, 神, aunque sus *kanjis* sean distintos (kami, pelo, 髪). Casualidad o no, desde antiguo existe la creencia de que el cabello disponía de un espíritu propio, razón por la que se le daba tanta importancia a su estética y tratamiento.[12] Si nos atenemos a lo anterior sería más fácil razonar por qué algunos *yūrei* son repre-

11 En el budismo era común relacionar, peyorativamente, a la mujer con los reptiles, por ser animales venenosos, traicioneros y de baja ralea.

12 Almudena Escobar López, «El cabello femenino en Japón», en *La mujer: realidad y mito*, Elena Barlés y David Almazán (Coords.), (Zaragoza: Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental. 2008), 129-143.

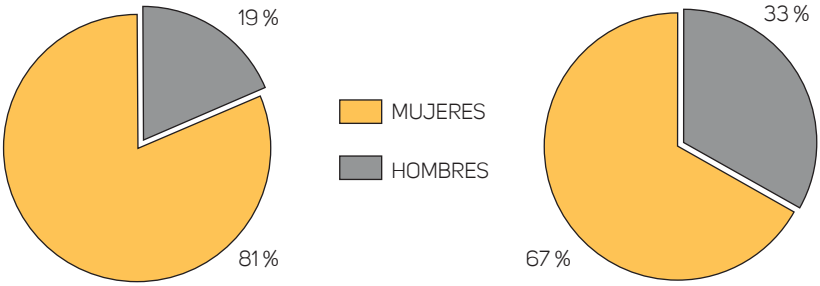
sentados con un cabello gorgóneo y tentacular, prácticamente como si el pelo fuese un apéndice aparte del espectro y, sin embargo, bajo su control y dominio.

Casualmente, la largura capilar también alberga connotaciones especiales para las comunidades indígenas americanas. Hablaríamos, más allá de la superficialidad del primer mundo, del estado natural del hombre y la mujer, por lo que el cabello largo estaría relacionado con conceptos próximos a la espiritualidad o la conexión con la Tierra.

Female Avenger

La obvia feminización del fantasma japonés se encuentra muy vinculada a la situación de desventaja que las mujeres han sufrido en una sociedad ultra-militarizada y, por ende, absolutamente masculina. Ese ostracismo social acabó por influir en la manera en la que los nipones imaginaron sus espíritus, quizá en una demostración instintiva de aprensión o arrepentimiento, entre demás trastornos de reacción, ya fueren conscientes o no. A la vista de nuestros ya prolijos estudios sobre el género de los fantasmas, podemos afirmar que más del 80 % de los *yūrei* son mujeres. No obstante, la imagen del fantasma como alusión a la amargura de quien es vejado y como desagravio figurado del *outsider* no solo es dominio de Japón y sus femíneos espectros. Después de todo, casi la totalidad de sociedades en la historia han dispuesto sus propios parias y si los japoneses se han cebado con sus mujeres, los americanos lo han hecho a la par con los indios y los negros, o los

europeos con los judíos y gitanos respectivamente[13]. Si acudimos de nuevo a los porcentajes, la zona de Centroamérica presenta una proporción del 67 % de espectros mujeres, dato que la eleva hasta segundo lugar del *ranking* mundial en este revelador aspecto[14].



Decíamos al inicio del artículo que nuestro director decidió alterar el canon mitológico buscando exculpar a Alma del asesinato de sus hijos. Aquí los militares ejercerían de crueles verdugos, en una decisión esencial si se deseaba generar empatía con la Llorona y, de paso, justificar sin miramientos su venganza. Mediante esta decisión, Bustamante utiliza una figura inexistente, el fantasma, con el objetivo de censurar la situación de desequilibrio y explotación sufrida por toda una etnia, como si ese mensaje no pudiera ser emitido por una víctima real. El matiz de que Alma sea una mujer india subraya la situación marginal de este colectivo, incluso dentro de los propios marginados. La conclusión de dicho proceso sería un doble resarcimiento: por un lado, el ficcional, ya que Alma consigue acabar con Monteverde por medio de la posesión de su esposa, y por el otro, el real, debido a que la película ha visibilizado internacionalmente un genocidio aberrante, que apenas se estudia en los libros de historia[15].

13 Antonio Míguez Santa Cruz, «De fantasmas indios y otros olvidados. El cine de terror como vindicación de minorías sociales y la extinción natural», *Revista Análisis*, N.º 91: 381-493.
14 Antonio Míguez Santa Cruz, *El fantasma en el cine japonés de posguerra. De rasgo folclórico a icono feminista* (Córdoba: Servicio de publicaciones de la UCO, 2016), 173.
15 Gilles Bataillon, «La llorona. Metáfora del juicio del general Efraín Ríos Montt», *Pandora*, N.º 16: 15-36.

Coda

Afirmó el poeta Quinto Horacio que «la mano de Clío siempre era guiada por la Victoria»; y es que, ya sea en Japón o Guatemala, los parias de aquellas sociedades han sido forzados a silenciar su voz. En consecuencia, la historia oficial, junto al legado cultural inherente, no sería sino una cuidadísima discriminación de episodios ejecutada por los vencedores. El séptimo arte, empero, se ha erigido en una plataforma de reivindicación para gran parte de las minorías y los olvidados, a la vez que permite imaginar una suerte de venganza restitutoria. Venganza pequeña y privada, eso sí, a título personal del director, pero que además simboliza una pasión ahogada de naturaleza popular, y padecida, en mayor término, por algún grupo situado en los márgenes de ese mismo pueblo. Espíritus de indias y japonesas, entidades pertenecientes a una cultura anterior y que ahora son destinadas a compensar la balanza. Aunque sea en la ficción.

Hablamos de una narrativa de la vindicación construida para proteger a los que son distintos, a quienes desean conservar sus tradiciones más allá del modelo impuesto, y, claro está, también con objeto de señalar problemas económicos, raciales y de género. Llama la atención cómo la mayor parte de estas creaciones cinematográficas repelen a los grandes presupuestos, como si sus alegatos no debieran ser difundidos a gran escala. De esta suerte se justifica su naturaleza alegórica, porque no es una india o una cortesana de Yoshiwara quien dialoga directamente con el público, sino que lo hace por medio de su espectro. Así todo resultaría menos intenso y relevante, tanto el discurso reivindicativo, desmineralizado al mezclarse con el componente fantástico, como el número de espectadores potencialmente aludidos, pues, recordémoslo, nos hallamos, tan solo, ante historias escritas para no dormir. Es decir, ante unos ingenuos cuentos de fantasmas.

Bibliografía

Alma Delia Zamorano Rojas, «La llorona. Leyenda híbrida en la cinematografía mexicana» en Ivan Bort Gual, *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea.* Castellón: Servicio de publicaciones Universitat Jaume I, 2011, 1265.

Almudena Escobar López, «El cabello femenino en Japón», en Elena Barlés y David Almazán (Coords.) *La mujer: realidad y mito.* Zaragoza: Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental. 2008, 129-143.

Antonio Míguez Santa Cruz, *Kaidan. Tradición de terror en Japón*. Córdoba: Berenice, 2021.

Antonio Míguez Santa Cruz, «De fantasmas indios y otros olvidados. El cine de terror como vindicación de minorías sociales y la extinción natural», *Revista Análisis,* N.º 91: 381-493.

Antonio Míguez Santa Cruz, *El fantasma en el cine japonés de posguerra. De rasgo folclórico a icono feminista*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la UCO, 2016, 173.

Gilles Bataillon, «La llorona. Metáfora del juicio del general Efraín Ríos Montt», *Pandora,* N.º 16: 15-36.

Lafcadio Hearn, *El Japón Fantasmal*. Gijón: Satori, 2008.

Magali Kabous, «Entrevista a Jayro Bustamante» *Pandora,* N.º 16: 189-202.

Mercedes Iáñez Ortega, «Globalización del cine de terror actual» en Francisco José Salvador Ventura, *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas.* Tenerife: Intramar ediciones. 2010, 125.

Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1950.

Serge Gruzinski, *El Pensamiento mestizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

La Llorona.

La figura espectral en *La Llorona* de Jayro Bustamante (2019)

Isabelle Pouzet
Université Littoral Côte d'Opale, Francia
pouzet.isabelle.m@gmail.com

RESUMEN: En este artículo nos concentramos en la figura del fantasma en el largometraje de Jayro Bustamante *La Llorona* (2019). En primer lugar, veremos de qué manera el director logra crear un ambiente fantasmagórico gracias a las herramientas fílmicas como el *travelling,* el contracampo, el fuera de campo y el espejo. Luego, revisaremos los elementos típicos del cine de fantasmas —situaciones narrativas y personajes— empleados en esta película y veremos de qué modo se sirve de ellos para llevar a cabo una reflexión sobre el pasado reciente de Guatemala que trata de recuperar la memoria histórica de un país donde la justicia es ineficiente.
Palabras clave: *La Llorona*, cine de terror, fantasma, Guatemala, Jayro Bustamante

ABSTRACT: This article focuses on the ghost figure in Jayro Bustamante's latest feature released in 2019, *La Llorona* (The Weeping Woman). First, we shall explore how the director manages to create a phantasmagorical atmosphere using specific film techniques such as tracking shots, reverse shots, off-screen action and the use of mirrors. We will then discuss how he handles narrative situations and characters typical of genre films, with special reference to ghost films, in order to stimulate an examination of the history of Guatemala and thus, to consolidate the historical memory of this country where justice does not prevail.
Keywords: *La Llorona*, horror films, ghost, Guatemala, Jayro Bustamante

La figura espectral en *La Llorona* de Jayro Bustamante (2019)

El tercer largometraje del director guatemalteco Jayro Bustamante, *La Llorona*, estrenado en 2019 en Europa, difiere mucho de sus dos primeras películas, *Ixcanul* (2015) y *Temblores* (2019). Ambos dramas tomaban como punto de partida la historia de una familia para pintar un retrato de Guatemala actual: el país rural maya en *Ixcanul* y el urbano y

RECIBIDO: Julio de 2021 ACEPTADO: Agosto de 2021

clasista en *Temblores*. *La Llorona* viene a cerrar este tríptico al abordar la historia reciente de Guatemala, más precisamente el genocidio maya perpetrado bajo el gobierno de Efraín Ríos Montt en los años 1982 y 1983. A diferencia de las dos películas anteriores que pueden considerarse realistas, en esta, Bustamante elige reescribir este pasado reciente usando el género de terror. Al principio de su proyecto, el objetivo del director no era hacer una película de esta clase, pero le pareció que este tipo de cine se prestaba no solo al juego con el espectador, sino también a atraer a un público joven que, dada la naturaleza histórica del tema, quizás no hubiera acudido a ver cine «de autor». Se proponía hablarles de su «pasado reciente» sin renunciar al lenguaje fílmico que le es propio, y lo hizo recurriendo a la figura del fantasma[1].

Representar al fantasma implica crear una tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo material y lo inmaterial. Para encarnarse en la pantalla, el fantasma tiene que verse diferente de los demás personajes. Mientras que en el cine primitivo el fantasma se solía representar a través de una transparencia o de elementos simbólicos, en el cine contemporáneo, el fantasma se ha materializado porque se le ha dado un cuerpo[2].

En *La Llorona* el fantasma es visible e identificable: se trata de Alma, la criada maya de la familia Monteverde. Desde el comienzo de la película, justo después del íncipit, tanto el título como los títulos de crédito van a estar acompañados por una música sombría y un grito ahogado, elementos típicos del cine de terror. Les sigue toda una serie de manifestaciones acuáticas inquietantes que solo el exdictador Enrique Monteverde puede percibir y que anuncian la llegada de la Llorona a la casa. Cuando esta aparece por primera vez en la pantalla, el espectador ya sabe que ella es el fantasma que viene a atormentar al culpable. Con el mismo sonido en *off* sombrío del principio, un lento enfoque en picado retrata a Alma con la mirada oscura y amenazante, clavada en Enrique Monteverde [32:12-32:37].

1 Jayro Bustamante, «Trois questions au réalisateur Jayro Bustamante au sujet de *La Llorona*», *Metro Belgique*, (25 de enero de 2020): https://fr.metrotime.be/actualite/trois-questions-au-realisateur-jayro-bustamante-au-sujet-de-la-llorona.

2 Sergi Ramos Alquezar, «Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps», en *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, ed. de Marie-Soledad Rodríguez, (París : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001), 102

En las películas de fantasmas, ocurre a menudo que la identidad de estos es revelada al final. En *The Shining* de Stanley Kubrick (1980), donde la diégesis transcurre en un hotel abandonado en invierno, el personaje principal y su hijo van a entrar en contacto con los fantasmas que viven allí. Acontece lo mismo en *El sexto sentido* de Night Shyamalan (1999) donde el espectador se entera, solo al final, de que el protagonista es un fantasma. A diferencia de estas dos obras, lo que está en juego en la tercera cinta de Bustamante no es la identidad de Alma, puesto que ya sabemos que es la Llorona, sino el motivo de su presencia en la casa de la familia Monteverde, lo cual será revelado al final del filme.

Este trabajo se dedicará a analizar las herramientas fílmicas típicas del cine de terror y, más particularmente del cine de fantasmas, que el director emplea para crear este ambiente inquietante. Al centrarnos únicamente en las películas clasificadas como «terror» y no en las películas de fantasmas que escapan a esta categoría[3], trataremos de comprender cómo Bustamante explota el lenguaje fílmico del terror para llevar a cabo su propósito, que es el de despertar el interés del público sobre el pasado de Guatemala.

1. Las herramientas fílmicas para mostrar al fantasma

El *travelling* y el contracampo

El director Stanley Kubrick define la axiomática de la aparición fantasmal en el cine a partir de seis elementos que son el contracampo, el *travelling*, el fuera de campo, el uso del espejo, la voz en *off* y la temporalidad fotográfica[4]. Dado que la voz en *off* está ausente y que no se observan fuertes desajustes en la temporalidad fotográfica en *La Llorona*, podemos decir que Jayro Bustamante utiliza solo cuatro de esas seis herramientas. En esta primera parte, nos dedicaremos a observar cómo el cineasta utiliza estos elementos.

3 Pensamos en películas que no son de terror pero cuyos protagonistas son fantasmas como *Journey of the shore* de Kiyoshi Kurosawa (2015) o en *Sous le sable* de François Ozon (2000) que abordan la cuestión del proceso de duelo.

4 Sébastien Rongier, *Théorie des fantômes : pour une archéologie des images* (París: Les Belles Lettres, 2016), 180.

El *zoom*, el *travelling* y más particularmente el *travelling* lento sirven como reveladores de la naturaleza espectral de los personajes. El *travelling* lento se emplea varias veces para filmar a Alma: cuando Enrique la ve por primera vez, y para crear un efecto de cámara subjetiva, se ve filmada con un *zoom* en picado que termina con un plano medio corto, lo que intensifica su mirada acusadora [32:37]; otro ejemplo podemos encontrarlo en el momento en que ella pasa la primera noche en casa de los Monteverde y se ve filmada con un lento *travelling* que se concluye con su figura invertida [36:20-36:58]. Para terminar, se filma con este movimiento de cámara al chico de la octavilla que en realidad es un desaparecido y que está mirando fijamente a la hija del exdictador, Natalia, desde el grupo de los manifestantes [1:04:01-1:04:17].

El contracampo, en combinación con el *travelling* o no, también ofrece la oportunidad de revelar al fantasma, de manera que crea una fuerte tensión entre la familia Monteverde y Alma. Encerrados en su casa, los Monteverde pasan mucho tiempo observando la agitación exterior y la ventana es su único contacto directo con el mundo de afuera[5]. Los contracampos filmados desde las ventanas son recurrentes. El marco de la ventana crea un encuadre que guía la mirada del espectador hacia la presencia incesante y ruidosa de los manifestantes blandiendo fotos de desaparecidos y reclamando justicia delante de la casa. La ventana ofrece una visión especular de un pasado que los Monteverde no quieren mirar, pero que Alma les obliga a afrontar: es el caso de la secuencia en la que ella y Sara, la nieta de Enrique Monteverde, están observando por la ventana a los manifestantes y descubren que la cara de un desaparecido en una octavilla es la de un joven manifestante [1:02:51-1:04:29]. En efecto, ambas descorren las cortinas para contemplar la escena (fig. 1). Natalia se junta a ellas para mirar por la ventana, pero, temerosa del pasado, permanece detrás de la cortina (fig.2). El contracampo unido a un lento *zoom* actúa como un revelador de la memoria y de la verdad. El hecho de que las únicas en mirar por la ventana descorriendo las cortinas sean Alma y Sara evidencia que ellas no tienen miedo a enfrentarse con la verdad mientras

5 Los demás contactos con el mundo exterior son indirectos puesto que se hacen a través de Letona, el único en poder salir de la casa o de la televisión y de la conexión a Internet.

que los demás miembros de la familia Monteverde, al tratar de ver sin ser vistos, de alguna manera se mienten a sí mismos. Para ellos, la cortina es un filtro más que los separa de la realidad, que los protege del pasado[6]. Les resulta imposible encarar tanto su historia familiar como la de su país.

Figura 1 [01: 02:52]

Fig. 2 [01:04:19]

El contracampo que sigue el plano de Natalia en la ventana se ve acompañado por una música sombría al mismo tiempo que la cámara enfoca lentamente el rostro del manifestante. Aquí, el contracampo filmado con una focal anamórfica que tiende a crear un ambiente flotante[7], nos hace viajar del universo familiar del encierro al inquietante mundo de los muertos. Así pues, la función de la ventana es doble: es a la vez una puerta de acceso al pasado y al mundo de los muertos. Al encarnarse en el personaje de la niñera, la Llorona oculta su identidad fantasmal y, como subraya Sergi Ramos Alquezar:

> [...] esta corporeidad fantasmal acaba desplazando además la espectralidad hacia otros cuerpos, los de los manifestantes que rodean la casa, cuerpo colectivo del que se extrajo Alma al llegar.[8]

En otra secuencia, Carmen, la esposa de Enrique Monteverde, observa a Alma, quien está recogiendo los folletos de los manifestantes esparcidos en el bordillo de la piscina [0:42:26-0:42:53]. El contracampo

6 La cortina funciona del mismo modo que el velo para la testigo ixil durante el juicio. Representa el peso del silencio y la vergüenza de las violaciones y cuando la mujer ixil levanta el velo al final de su testimonio muestra que ya han desaparecido el silencio y la vergüenza y que por fin puede «plantarle la cara al pasado». En cambio, los Monteverde son incapaces de hacer lo mismo.

7 Jayro Bustamante, Magali Kabous, ««Que el viaje sea lindo», potencia estética y significativa del encuadre y del *travelling* en *La Llorona* », *Pandora*, n.°16 (2021): 189.

8 Sergi Ramos Alquezar, «Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual», *Pandora*, n.° 16 (2021): 99.

muestra a la criada arrodillada y filmada con un fuerte picado —lo que tiende a empequeñecerla—, pero que no deja de echarle una mirada acusadora. El continuo resonar de los tambores y de los lemas de los manifestantes que gritan, fuera de campo, «queremos más justicia» contribuye a reforzar esta acusación y acrecienta el efecto del contracampo y de la cámara subjetiva para enfrentar a los Monteverde con su pasado. Alma actúa de nuevo como la intermediaria entre los dos mundos y el agua de la piscina, cual río Estigia, separa el mundo de los vivos del de los muertos (fig. 3).

Fig. 3: [42 :48]

En la escena final de la intrusión de los fantasmas en la casa, Carmen, Natalia, la criada Valeriana y Sara, reunidas en un plano corto, miran angustiadas cómo las apariciones están invadiendo el jardín en contracampo [01:19:39-01:20:36]. Se alternan planos de las mujeres rezando y planos cada vez más cortos de los espíritus que terminan por agolparse contra las ventanas. La elipsis y el acortamiento de los planos dan la impresión de que avanzan sin moverse, lo que agudiza la tensión entre el pánico que se apodera de las mujeres y el lento pero inexorable avance de los muertos que viene a comprobar lo que Valeriana había afirmado unos minutos antes: «No hay guardia que los detenga» [01:19:51].

El fuera de campo y el espejo

El fuera de campo es otro recurso fílmico utilizado en *La Llorona* para crear tensión entre lo visible y lo invisible, lo cual permite revelar la naturaleza del fantasma, que es, por sí, un ser que no es visible para todos. En las expediciones nocturnas de Enrique Mon-

teverde, se juega con lo que se ve y lo que no se ve. La secuencia en la que Alma sale de la piscina para meterse en la bañera se estructura alrededor de un doble fuera de campo para el espectador [0:42:48-0:43:47]. Gracias a la oscuridad de la noche, el llanto de la Llorona, los aullidos de perros, los lamentos que no sabemos si son extra o intradiegéticos, la neblina y la luz azulada, el director crea un ambiente fantasmagórico. Asimismo, la naturaleza espectral de Alma se ve materializada por su camisón blanco mojado y por el juego con el fuera de campo que contribuye a aumentar el terror en el espectador.

En las películas de fantasmas, se suele utilizar el espejo como recurso para dar corporeidad al espectro cuando, por ejemplo, es visto por otro personaje al mirarse este en él. La situación inversa también se observa cuando el personaje rodeado de muertos es el único en reflejarse, como en la escena de *El baile de los vampiros* (1967) de Roman Polanski, donde solo el protagonista puede verse a sí mismo y los vampiros que lo rodean no se muestran en él. En *La Llorona*, el uso del espejo es diferente, no se emplea para ver a los espectros (que, de hecho, no necesitan este artificio para revelarse, ya que Alma es en realidad «de carne y hueso»), sino para evidenciar los efectos que tiene la Llorona en el cuerpo de los culpables.

Aunque no participe de un ambiente de terror, el espejo pone de manifiesto cómo la presencia de la Llorona en la casa hace salir a la superficie los crímenes del pasado, que dejan su huella en el cuerpo: vemos a Enrique Monteverde contemplando en el espejo la marca de la bofetada que su esposa le acaba de propinar [1:06:45-1:07:20]. La presencia de Alma en la casa hace revivir a Carmen las continuas humillaciones que su marido le hizo sufrir durante toda su vida. El hecho de que Alma y Sara hayan presenciado la escena, sentadas en primer plano, mientras la pareja está en segundo plano, subraya la causalidad entre la bofetada y la presencia de Alma. En esta secuencia del cuarto de baño, solo se filma al exdictador viéndose en el espejo sin incluir su reflejo. Al contrario, en la secuencia en la que Carmen observa sus ojos rojizos por la conjuntivitis, el plano filmado con un lento *travelling* de retroceso incluye, *en amorce*, a Carmen de espaldas y su reflejo en el espejo

para asociarla con el universo fantasmagórico y anticipar su desdoblamiento final (fig. 4).

Fig. 4 : [00:54:55]

En conclusión, estos ejemplos ilustran que hacer aparecer la figura del fantasma en la pantalla consiste en trabajar con la duplicidad, en crear tensión entre lo visible y lo invisible, de ahí que el *travelling*, los contracampos, el fuera de campo y los espejos estén muy presentes en *La Llorona*. Sin embargo, estas no son las únicas herramientas de las que se vale el cineasta para crear un ambiente de terror, sino que recurre también a situaciones prototípicas de este tipo de cine que analizaremos en la siguiente sección.

2. Situaciones típicas de películas de fantasmas

La presencia de la niña

En varias películas de fantasmas ocurre que un niño entre en contacto con el espectro. Por su inocencia, su espontaneidad y su pureza, el niño actúa como intermediario entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En las dos películas ya citadas antes, *El sexto sentido* de Night Shyamalan (1999) y *The Shining* de Stanley Kubrick (1980), son los niños quienes tienen esa capacidad para ver y comunicar con ellos. En ciertos casos, hasta puede nacer una relación afectiva entre el niño y el fantasma, como en la película argentino-canadiense *Mamá* (2013).

El personaje de Sara en *La Llorona* tiene esa misma función. Si bien vemos que está naciendo una complicidad entre Alma y Sara, el director no deja de sugerir que Alma puede poner en peligro la vida de Sara con los juegos con el agua que le propone. Esta ambigüedad

alimenta la posible peligrosidad de Alma y el ambiente inquietante de la película. Aquí, el personaje de Sara no está solo para servir de intermediaria con el fantasma, sino que viene a exponer al público que es la nueva generación, la de Sara y la de los espectadores, a la que el director busca atraer, la que tiene que mirar hacia el pasado para hacer emerger la verdad y la justicia. Como explicó el cineasta en una entrevista, Sara encarna la «nueva generación de guatemaltecos» que no debe tenerle miedo al pasado ni quedarse estancada como la segunda generación, la «generación tibia»[9] de Natalia.

El encierro y la locura

El encierro en una casa (si está embrujada, mejor) es un elemento habitual en películas de fantasmas dado que estos suelen ser vinculados con un espacio particular. Aquí el encierro permite evidenciar tres fenómenos: primero, la convivencia de los miembros de la familia hace que las relaciones se vuelvan tan tensas que llegan a romperse. De hecho, mientras que Natalia sigue sin lograr rebelarse contra su padre, su madre, al tomar conciencia de los múltiples engaños y mentiras de su marido, termina por romper con él. A esta convivencia forzada se le añade el sentimiento de culpa que corroe a todos en esa «casa del mal», a excepción de Sara[10]. Además, Bustamante asocia este encierro con la locura, también un tema recurrente en este tipo de cine. Aquí, el impacto que el encierro tiene en los habitantes de la casa se ve multiplicado por el ruido incesante que hacen los manifestantes día y noche. El ritmo de los tambores afecta a los habitantes y en particular a los más culpables, que son Enrique y su esposa. Ella se ve atormentada por las pesadillas y por la conjuntivitis que le está brotando, expresión somática de su dolor y de su sufrimiento. Mujer fuerte y dura, es incapaz de llorar y su cuerpo se lo recuerda mostrándole que necesita lágrimas artificiales para poder hacerlo [54:34-54:58]. Asimismo, las visiones de Enrique aparecen como alucinaciones debidas a su estado de salud frágil y una demencia latente, como sugiere Natalia al principio

9 Jayro Bustamante, «Interview de Jayro Bustamante», video en Youtube, 33:33, acceso el 21 de enero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=lhs2kBBi9jM.
10 Bustamante, «Interview de Jayro Bustamante»: Sara pertenece a la nueva generación, la que tiene la responsabilidad de buscar la verdad.

del filme [13:11], pero también se pueden considerar como fenómenos fantasmagóricos. De hecho, el director alimenta esta ambigüedad en el espectador:

> La Llorona también puede ser considerada como una psicosis familiar: quizás ella ni siquiera esté ahí. En cambio, viene a tocar todas las debilidades de cada uno de los personajes y a despertarlos para tocar sus flaquezas y humanizarlos. Ella influye tanto en el general como en las mujeres.[11]

Crear la duda acerca de la existencia o no de fenómenos extraños es un recurso frecuente en el cine de fantasmas y en el cine de terror en general. Cuando en una entrevista se le preguntó qué películas le habían inspirado para realizar *La Llorona*, el director guatemalteco citó *The Shining* de Stanley Kubrick (1980), *La casa embrujada* de Robert Wise (1963), *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (1968) y la reciente película de brujas *The Witch* de Robert Egger (2015)[12]. Además de presentar a una familia encerrada en una casa alejada del mundo, esos largometrajes tienen en común la presencia de fenómenos extraños de los que el espectador ignora si son el fruto de la mente alterada del protagonista o si son reales. A *Rosemary's Baby* se le añade otro ingrediente que es el deterioro físico de la protagonista Rosemary, interpretada por Mia Farrow. Sin embargo, hasta el final, el espectador no sabe si todo lo que percibe es real o el fruto de la mente perturbada de la joven madre. Esta transformación física de la protagonista no deja de hacernos pensar en la de Carmen de Jayro Bustamante que, conforme pasan los días, pierde la compostura. En efecto, al principio de la película, Carmen se ve como una mujer hermosa, fuerte, alta y elegante y contrasta con su marido de pequeña estatura [4:35-4:47]. No obstante, tanto su cuerpo como su mente van debilitándose poco a poco.

11 Jayro Bustamante, «Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur de «La Llorona»», *Médiapart*, 23 de enero de 2020, https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/230120/entretien-avec-jayro-bustamante-realisateur-de-la-llorona: «La Llorona peut aussi être considérée comme une psychose familiale : elle n'est peut-être même pas là. En revanche, elle vient un peu toucher tous les points faibles de chacun des personnages et les éveiller pour les affaiblir et les humaniser. Autant le général que les femmes sont touchés par elle.» Traducimos nosotros.

12 Bustamante, «Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur de «La Llorona»».

Los fenómenos extraños

Toda una serie de manifestaciones acuáticas que pueden ser sonoras (los lamentos de la Llorona por la noche), visuales (el grifo que se abre solo, el agua que llena el suelo, los sapos que invaden la piscina) tienen que ver con la presencia espectral. De modo que el agua penetra tanto en la casa como en los cuerpos de los habitantes (Carmen sufre conjuntivitis, se orina encima durante una pesadilla, Enrique padece insuficiencia respiratoria a causa de la humedad en su cuarto). También lo flotante participa de esta metáfora acuática: el pelo de Alma que parece volar solo, pues Sara se encuentra fuera de campo con el secador de pelo en las manos [1:10:48-1:11:18], las cortinas que ondean al viento [30:46-30:59; 42:07-42:23] o el sapo con el que juega Alma [38:20-38:53]. El agua es un componente fundamental de la leyenda de la Llorona y el director elige explotarla. En efecto, la versión colonial cuenta que, por despecho hacia su amante, quien la abandonó, una mujer ahogó a sus hijos en el río. Esta asociación de la Llorona con el agua en el cine ya se había hecho en otra película, *Kilómetro 31*, del mexicano Rigoberto Castañeda (2007) quien relata la historia de una mujer que ha perdido a sus hijos en una carretera y los busca en el kilómetro 31. En la obra de Castañeda, la historia se presentaba en los primeros minutos a partir de una escena acuática filmada debajo del agua. El cineasta guatemalteco va más lejos tejiendo esta metáfora desde el principio hasta el final de su obra y, sobre todo, enlazándola con el contexto histórico que sirve de trasfondo a su largometraje. De esta manera, la metáfora acuática sirve para recordar los crímenes perpetrados contra los pueblos mayas ixiles durante el gobierno de Efraín Ríos Montt. Uno de ellos consistió en ahogar a niños y hasta bebés de esta comunidad en el río como lo pone en escena Jayro Bustamante al final de su largometraje[13].

Por lo tanto, el director se sirve del lenguaje del cine de terror para reactualizar la leyenda de la Llorona y adaptarla a su propósito, que consiste en recordar los crímenes del pasado. Lo interesante de esta obra no es tanto su carácter terrorífico, que puede ser discutido

13 Una mujer ixil que testimonió en el juicio de Efraín Ríos Montt, que tuvo lugar en marzo de 2013, contó cómo los militares arrojaron al río a los niños y hasta a los bebés de su aldea : «Familiares y seguidores piden un juicio justo en plantón frente al tribunal». *La Jornada*, 26 de marzo de 2013.

salvo por ciertas escenas impactantes[14], sino el trasfondo histórico con el que se asocia y que diferencia a esta de las películas tradicionales de fantasmas. Inscribiéndose en la vía abierta por películas que emplean el género de terror para hacer emerger una reflexión sobre la memoria histórica como *El espinazo del diablo* (2002), *El laberinto del fauno* (2006) del mexicano Guillermo del Toro, o *El orfanato* de Juan Antonio Bayona (2007), Jayro Bustamante busca impactar al público guatemalteco revelándole su ominoso pasado. Recordemos que, en el caso de Guatemala, según la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), entre 1978 y 1983 el genocidio causó la muerte de 200 000 personas, destruyó 626 pueblos y provocó el éxodo de un millón y medio de personas sin que hoy en día los culpables hayan sido condenados[15]. En palabras de Bustamante: «¿Qué haces cuando la justicia de tu país no funciona? Llamas a los fantasmas, al realismo mágico, a la religión, a todas las divinidades que puedes imaginar»[16]; esa es la función de la «justicia espectral»[17] puesta en escena en *La Llorona*.

Bibliografía

Amiot-Guillouet Julie, Marianne Bloch-Robin, Sergi Ramos Alquezar y Pascale Thibaudeau. «Introducción». *Pandora*, n.° 16 (2021): 7-12.

Bustamante, Jayro. «Interview de Jayro Bustamante». Video en Youtube, 33:33. Acceso el 21 de enero de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=lhs2kBBi9jM.

Bustamante, Jayro, Magali Kabous, ««Que el viaje sea lindo», potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en *La Llorona*». *Pandora*, n°.16 (2021): 185-201.

14 También puede ser discutido el impacto de la película en el público guatemalteco porque la crisis sanitaria afectó fuertemente el estreno de la película que solo estuvo unos días en pantalla en marzo del 2020 en Guatemala. Fue visible después en la plataforma de la productora, la Casa de Producción, durante dos semanas en agosto de 2020.

15 Victoria Sanford, «El genocidio de Guatemala y la responsabilidad del mando», *Verba Iuris*, n° 32, (julio-diciembre de 2014): 125.

16 Bustamante, «Interview de Jayro Bustamante» : «Qu'est-ce que tu fais quand la justice de ton État ne marche pas? Tu fais appel aux fantômes, tu fais appel au réalisme magique, à la religion, à toutes les divinités que tu peux imaginer».

17 Julie Amiot-Guillouet, Marianne Bloch-Robin, Sergi Ramos Alquezar y Pascale Thibaudeau, «Introducción», *Pandora*, n.° 16, (2021): 7.

Ramos Alquezar, Sergi. «Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps». En *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*. Edición de Marie-Soledad Rodríguez. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle: 101-122.

Ramos Alquezar, Sergi. «Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual». *Pandora*, n.° 16 (2021): 89-107.

Pouzet Michel, Isabelle. «Le clan Monteverde dans *La Llorona* de Jayro Bustamante: une famille aux prises avec ses fantômes». Ed. Elvire Díaz (dir.), *Jayro Bustamante.* La Llorona. París: Ellipses: 165-181.

Rongier, Sébastien. *Théorie des fantômes: pour une archéologie des images*. París: Les Belles Lettres, 2016.

Sanford, Victoria, «El genocidio de Guatemala y la responsabilidad del mando». *Verba Iuris*, n.° 32 (julio-diciembre de 2014): 121-134.

«Familiares y seguidores piden un juicio justo en plantón frente al tribunal». *La Jornada*, 26 de marzo de 2013, https://www.jornada.com.mx/2013/03/26/mundo/017n1mun.

La Llorona.

La Llorona (J. Bustamante, 2019) frente al espejo

Un estudio de la estética del campo fílmico entre la perspectiva pictórica y la composición del plano

Jordi Macarro Fernández
Université de Lille, CECILLE ULR 4074
jordi.macarro-fernandez@univ-lille.fr

RESUMEN: El tercer largometraje del guatemalteco Jayro Bustamante, *La Llorona* (2019), sintetiza en su construcción del campo las corrientes pictóricas flamencas y renacentistas italianas para trasladar al espectador a un estadio intermedio entre un mundo real y un mundo maravilloso, a través de los que transita una antropomórfica denuncia del pasado histórico del país, representada en la dualidad etérea y corpórea de la Llorona. La composición del plano, y en particular el uso del sobreencuadre, configuran así una narración estética en este film en el que la línea divisoria entre lo real y lo mágico viene marcada por la propia delimitación estructural compositiva del campo.
Palabras clave: Jayro Bustamante, pintura flamenca, perspectiva renacentista, sobreencuadre, composición.

ABSTRACT: The third feature film by Guatemalan director Jayro Bustamante, *La Llorona* (2019), synthesizes in its construction of the field size the Flemish and Renaissance pictorial currents to transport the viewer to an intermediate stage between a real world and a magical one which are walked through by an anthropomorphic denunciation of the country's historical past, represented in the ethereal and corporeal duality of La Llorona. The shot composition and in particular the use of over-framing thus configure an aesthetic narration in this film in which the dividing line between what is real and the magical is marked by the very structural compositional delimitation of the field.
Keywords: Jayro Bustamante, Flemish painting, Renaissance perspective, over-framing, composition.

RECIBIDO: Julio de 2021 ACEPTADO: Agosto de 2021

Reconstruyendo una nueva Llorona intergéneros

La Llorona (2019), tercer largometraje del guatemalteco Jayro Bustamante, es el resultado de una voluntad manifiesta por parte del director de salir de la dinámica que genera depender de una producción externa. Gracias a que fue producida por *Les films du volcan y La Casa de Producción* (entidad creada por el director), y a que contó con la colaboración de México (que asumió casi el 60 % de la posproducción)[1], la película pudo hacerse en un lapso breve[2], motivado, en parte, por las circunstancias particulares que afectaron al rodaje. El propio Bustamante manifiesta, en las múltiples entrevistas concedidas en presentaciones, festivales y espacios académicos, que el salto a la producción le permitió entrar en contacto con una energía creativa que emana y envuelve el proyecto en su totalidad[3], haciendo que, como creador en todos los niveles, la defensa de este no dependa de terceros. Además el guatemalteco expresa, con firmeza en sus declaraciones, el placer que le aportó el ejercicio de la producción de esta obra, afirmando con una rotunda convicción: «Me la paso muy bien produciendo»[4]. Nos encontramos, pues, ante una obra que es fruto de un proceso creativo que le confiere el estatus de autor. Un largometraje con el que culmina una trilogía cuyo origen se remonta al tratamiento narrativo audiovisual de los que, a juicio del director, son los tres insultos que más separación y discriminación generan en su Guatemala natal: *indio, hueco y comunista*[5]: «Yo quería tratar en tres películas los tres insultos que, a mi punto de vista, son los tres que crean más separación y discriminación en el país»[6]. Así, Bustamante confiesa cómo el proyecto fílmico estaba

1 Magali Kabous, «Entrevista a Jayro Bustamante», en *Jayro Bustamante. La Llorona*, dir. de Elvire Diaz (París: Ellipses, 2020), 33.
2 La película se hizo en prácticamente un año, sin contar en este proceso con la escritura del guion. Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto International Film Festival, 2019», video en YouTube, acceso el 14 de julio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=jIrRWNQmSA0.
3 Kabous, «Entrevista a...», 32-33.
4 Kabous, 33.
5 Para un estudio detallado del tríptico fílmico de los insultos guatemaltecos véase: Diane Bracco, «Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía de Jayro Bustamante», *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro* Bustamante», n.º 16 (2021), 109-131.
6 Transcripción de: «Jayro Bustamante», *Casa de América* (09/03/2020), video en YouTube, acceso el 14 de julio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=n5Ej928YHXA.

pensado ya desde su preámbulo conceptual como una trilogía articulada a través de estos adjetivos de superlativa connotación peyorativa, teniendo muy claro y respetando el orden citado para su rodaje, aun cuando no hubiese pensado, en esa primera fase de composición del proyecto, ni en el contenido ni en la forma de las películas[7].

En el caso de *La Llorona*, la película materializa en la pantalla la connotación del insulto *comunista* en el contexto contemporáneo guatemalteco. En este largometraje «de autor», el director recurre al género fantástico[8], y en particular a un personaje significativo para Guatemala y para la gran mayoría de países de América Latina, la Llorona, pues «todo el mundo teme y ama a esta mujer»[9], sirviéndose de él, a través de la veladura pictórica de la estética fílmica, para solventar los obstáculos y dificultades de relatar ciertos episodios de la controvertida y sesgadamente mal aceptada historia reciente de su país:

> Teníamos ganas de hacer una cosa mucho más poética utilizando el género y utilizando la historia reciente del país. [...] teníamos ganas de usar el género, pero remezclarlo, de poder trabajar con el género del horror, pero también con el de cine de autor al mismo tiempo. Y al mismo tiempo de ir informado, porque no se trata solo de pasar un mensaje, sino también de contar historias que el mundo entero no ha oído aunque hayan hecho mucho ruido.[10]

Partiendo de la leyenda, Bustamante trata de construir un personaje que tiene intrínsecamente muchas cosas que contar y que el propio director describe así:

> No es solo una condenada de Dios, sino una condenada de un país que no les ha dado lugar a los indígenas.[11]
> De cierta manera es una metáfora a toda esa América Latina que es un poco una madre que llora a sus niños; más una madre tierra que llora a

7 Kabous, «Entrevista a...», 35.
8 Sobre el uso de la nomenclatura e identificación del género: terror, horror, fantástico o realismo mágico, véase: Sergi Ramos Alquézar, «Justicia espectral: violencia y género fantástico en el cine latinoamericano actual», *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro* Bustamante», nº 16 (2021), 89-107.
9 Kabous, «Entrevista a...», 35.
10 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto...»
11 Kabous, «Entrevista a...», 36.

> todos sus desaparecidos, de estas guerras sin pies ni cabeza y sin lógica humana que hemos vivido.[12]

Bustamante, con su versión del mito trasladada a la pantalla, trata de romper con el género marcándose como objetivo que esta personificación de la leyenda revisitada logre deshacerse del componente misógino[13] que la ha perseguido durante siglos y pueda, así, liberarse para llegar a nuevos públicos:

> Una Llorona mucho más nuestra; [...] una Llorona que llora por algo más relevante que un hombre que la abandona y [...] una Llorona que no es una mujer histérica que toma decisiones sin pensar, sino que es una mujer representativa de todo nuestro pueblo.[14]

De esa forma, el guatemalteco se sirve de una Llorona de marcada iconografía tradicional pero socialmente desligada de su lastre machista, lo que le permite generar una emoción empática entre las nuevas generaciones y que, al mismo tiempo, es capaz de trascender lo físico para «tocarle el alma a uno de los personajes»[15] en un país en el que él mismo reconoce que la empatía no entra dentro de los cánones y esquemas de una gran parte de la población. Para ello, Bustamante recurre al uso de un personaje sobrenatural, un fantasma que, como bien indica Antonio Míguez, «bebe directamente de la herencia cultural japonesa en la que la manifestación física del ente permite a los vivos generar un intercambio físico y psíquico con este»[16]. Se trata, pues, de

12 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto...»
13 Para la leyenda de La Llorona y su evolución desde la cultura prehispánica véanse: Manuel Jesús González Manrique, «El "estigma de Eva" en la leyenda mexicana de La Llorona. Su representación cinematográfica», *Revista de Antropología Experimental*, n.º 13, 2013, 541-556; Rubén López Rodrigué, «La lógica del mito», *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, Vol. 14, n.º 56, 2007, 6-10; Helena Rivas, «La Llorona o la Desesperanza de un Pueblo», *Razón y Palabra*, n.º 33, junio-julio de 2003; Alberto Martos García y Aitana Martos García, «Nuevas lecturas de La Llorona: imaginarios, identidades y discurso parabólico», Universum, Vol. 30, n.º 2, 2015, 179-195.
14 Transcripción de: «La Llorona de Jayro Bustamante», *Style and Trend Magazine* (10/03/2020), video en YouTube, acceso el 14 de julio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=LLENqU2sLKc.
15 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto...».
16 Transcripción de la mesa redonda «Una y mil Lloronas», en *Seminario digital: Relatos audiovisuales y conflictos de la memoria en América Latina*, Universidad de Córdoba, 16/12/2020.

un fantasma que es tangible y que genera incluso una pulsión sexual en la víctima a partir del vínculo entre el que está vivo y la atracción hacia lo que está muerto.

La Llorona condensa, en sus 97 minutos de duración, la gran capacidad cinematográfica de este director, quien recurre, a lo largo del relato, al género del terror «por pinceladas»[17], al mismo tiempo que marca la distancia con este para brindar una riqueza de matices que el horror por sí solo no podría aportar. Sergi Ramos Alquézar apunta en este sentido:

> Jayro Bustamante utiliza una serie de topos del cine de género, manteniendo en gran parte del metraje la indeterminación propiamente fantástica sobre la naturaleza de los acontecimientos y limitando la mostración de lo sobrenatural que caracteriza al terror.[18]

En esta versión de la leyenda existe un ansia esteticista que no se aprecia en las anteriores Lloronas cinematográficas. La versión de Bustamante se marca, entonces, como objetivo la reflexión y usa como vehículo de acceso a ella algunos elementos propios del terror como la atmósfera tenebrista o un paisaje sonoro que martillea a los personajes constantemente, ubicados estos en un espacio físico que los oprime a medida que avanza el metraje.

La Llorona puede definirse, por lo tanto, como una película de autor que utiliza elementos del terror, que estéticamente le convienen, pero que, por latitud geográfica, está a caballo entre el realismo mágico y lo real maravilloso, si atendiéramos a la definición y teorización del género[19]. La voluntad de Bustamante está en retomar las claves del género (llámese este como conviniere según los autores), renovarlas y hacerlas más sofisticadas a la vez que complejas, manteniendo en todo momento la firme voluntad de reivindicar algunas

17 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante – Hablando de cine. Toronto...».
18 Ramos Alquézar, «Justicia espectral...», 101.
19 "[...] la conformación del propio género, al evocar a la vez la tradición esencialmente literaria en Latinoamérica del realismo mágico, con la invocación de un cierto número de recursos y temas propios del cine de terror. Su aparición en el discurso del realizador remite a los parámetros esenciales del género en dos ámbitos: el primero, propio del área cultural del realizador, con su ascendencia literaria, y el segundo, como canon cinematográfico dominante en Guatemala en particular y a nivel mundial en genera.", en Ramos Alquézar, «Justicia espectral...», 97.

cuestiones sociales, pues, como bien apunta Mercedes Iáñez: «El terror siempre tiene algo que decirnos, siempre hay una reivindicación social, una crítica; el terror siempre ha tenido una componente catártica»[20]. Esta idea vendría completada con la apreciación de Rafael Cabrera quien atribuye el determinante «de terror» a lo metafísico pues, en el metraje, el genocidio es lo que genera el auténtico terror, un terror que en este caso es colectivo[21]. Ramos Alquézar destaca esta noción en relación al tratamiento del género para «narrar las convulsiones políticas que afectan a nuestra realidad»[22] y que el propio Bustamante ratifica cuando manifiesta, en alusión al recurso poco frecuente a los cánones del género: «La historia que estoy contando es ya tan horrífica que no tenía necesidad de irme mucho a los códigos que ya todos conocemos»[23].

A lo largo de la historia, cada representación de la Llorona ha surgido en un contexto histórico diferente y ha dado lugar a interpretaciones también diferentes. No son, por lo tanto, iguales las Lloronas de los años sesenta del siglo pasado, influenciadas por el cine fantástico de la productora Hammer, a las Lloronas que han surgido en los albores de esta centuria. Ni su aplicación contextual ni, por extensión, su estética, tendrá nada que ver, como tampoco la forma en la que están filmadas las películas[24]. Así, la versión de Jayro Bustamante, que se caracteriza por una estética muy personal, reconstruye la leyenda sobre sus piedras fílmicas fundacionales y la modifica en su interpretación, sin alejarse de elementos canónicos fílmicamente hablando, como el caso del ambiente opresivo de la casa, muy vinculada a la Llorona tradicional en el cine, pues la mayoría de sus apariciones estarán vinculadas a los entornos familiares, tanto físicos como existenciales. Puede argüirse cómo las circunstancias particulares del rodaje, así como su límite perimetral doméstico, terminarán por convertirse en una virtud, pues los distintos personajes crecen o se ponen en una encrucijada emocional a partir de esa casa que los oprime y que, como se analizará en las siguientes líneas, se ha retratado pictóricamente en la pantalla.

20 Transcripción de la mesa redonda «Una y mil…
21 Transcripción de la mesa redonda «Una y mil….
22 Ramos Alquézar, «Justicia espectral…», 106.
23 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante – Hablando de cine. Toronto…».
24 Véase el trabajo de Mercedes Iáñez Ortega en este mismo monográfico.

Un director de «época moderna»: entre Renacimiento, costumbrismo y contemporaneidad

La Real Academia Española de la Lengua define costumbrismo como: «En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región»[25]. Lejos de adscribirse a las características generales de este estilo, que en pintura se centraría en captar la ciudad «de una manera romántica e idealista»[26], la obra de Jayro Bustamante puede entenderse como costumbrista con base en la definición que Yolanda Fernández Muñoz da de esta corriente destacando «la toma de postura ante la realidad de su tiempo»[27], rasgo identitario guatemalteco y, por extensión, manifestado explícitamente a través de sus tres largometrajes.

Los protagonistas de las narrativas de Bustamante, y como ejemplo concreto citemos el caso de *La Llorona*, manifiestan inicialmente una visión social totalmente idealizada, pues a través del negacionismo sociohistórico que el director denuncia, los personajes eliminan todos los aspectos críticos de la realidad contemporánea. Para los costumbristas, como para algunos de los personajes de *La Llorona*, «el ser y la situación del pueblo están por encima de la historia, son creaciones naturales y por lo tanto inmutables, aunque estén amenazados de desaparición»[28]. En un gran número de obras pictóricas de este género se hace tangible una «sensación de cercanía y un descubrimiento a través de tipos, escenas o momentos de una realidad»[29] que en la película de Bustamante termina traduciéndose por la ubicación del espectador frente a un cierto magnetismo hacia lo etnográfico de la cultura maya. Esto, a través de la conservación y reivindicación de sus tradiciones textiles, de sus costumbres, de su manera de ser; un mantenimiento y conservación de las tradiciones a través de los elementos identitarios, materiales e inmateriales, representados todos ellos con base en la utilización de la atracción y la sencillez temática que prioriza lo narrativo y lo descriptivo como formas expositivas frente a lo ima-

25 RAE, acceso el 14 de julio de 2021: https://dle.rae.es/costumbrismo.
26 Yolanda Fernández Muñoz, «Bermudo y la pintura costumbrista», *Norba-Arte XVIII-XIX*, 1998-1999, 257.
27 Fernández Muñoz, «Bermudo...», 257.
28 Fernández Muñoz, «Bermudo...», 258.
29 Fernández Muñoz, «Bermudo...», 258.

ginario, logrando así que el observante identifique ejemplos concretos de esa tradición popular idiosincrática inherente al indigenismo maya y a sus tradiciones, fílmicamente materializadas en las ropas típicas de las víctimas del juicio, en la propia vestimenta del personaje de Alma o incluso en el uso de su propia lengua como signo identitario.

La Llorona no es una película costumbrista por el simple uso de escenas del día a día hogareño dentro de la nueva normalidad posjudicial de la familia Monteverde, sino por recrear, también, prácticas arraigadas en la cosmovisión maya así como en la tradición del culto cristiano-evangélico, como puede verse tanto en la escena inicial de la película como en las oraciones que Valeriana realiza delante del altar, remitiendo a unas tradiciones dogmáticas, algunas que ya se habían manifestado en el segundo largometraje de la trilogía, *Temblores*, realizado también en 2019[30].

Según los acontecimientos y la narración que se nos presenta en la película, Bustamante entroncaría con un costumbrismo que aboga por mostrar, de una manera desgarrada, las visiones de un mundo tópico marginado en el que el ánimo de crítica se hace evidente. Un costumbrismo de carácter folclorista que, tangencialmente, entroncaría con las obras del sevillano Antonio Cabral Bejarano (1788-1816) en las que el foco de atención se desplaza de los espacios escénicos a las figuras aisladas[31], confiriéndoles una cierta teatralidad que Bustamante extrapola a través de las composiciones del cuadro y del campo, denotando la influencia pictórica del Renacimiento flamenco y de los tratados renacentistas italianos sobre la perspectiva del plano.

La representación de lo cotidiano llega de la mano del elemento compositivo audiovisual del encuadre y de sus variantes fílmicas, el reencuadre y, en particular, del sobreencuadre, reproduciéndose en el cuadro fílmico como si la pintura se adueñase

30 «Las religiones no se presentan en Guatemala como una filosofía de vida sino como una regla de dogmas, un conjunto de reglas que te dictaminan el cómo actuar y te dan el poder de señalar al otro que no lo está haciendo bien». Transcripción de: «Jayro Bustamante», *Casa de América...*; Véase también, en relación al peso evangélico en la sociedad guatemalteca y a su segundo largometraje, la entrevista concedida por el director a DW Historia Latinas, video en YouTube del 02/04/2019: «Jayro Bustamante, cine social de Guatemala», acceso el 14 de julio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=8nmQyG3OMCo.

31 «La pintura costumbrista», *Artehistoria*, acceso el 14 de julio de 2021, https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-pintura-costumbrista.

del plano. Se establece, incluso en su uso y aplicación, un vínculo con la pintura de Edward Hopper, en cuyas composiciones no solo se utiliza de modo particular y distintivo la luz, recurso estético magistralmente integrado y puesto al servicio del director en la película, sino que «el acomodo de los objetos y las personas en los espacios»[32] confiere sentido narratológico a la imagen pictórica y, por extensión, fílmica. Hopper «utiliza la mujer como un sentimiento de alienación del mundo en el que vive»[33], aspecto estilístico y formal que Bustamante traduce en la concepción psicológica de varios de los personajes de *La Llorona*, pues no solo Carmen vive enajenada del mundo real, trascendencia a la que accederá a través de lo onírico, sino que Alma se presenta como el elemento alienante del general Monteverde, aislándolo dimensionalmente del mundo en el que vive para conducirlo al mundo de los muertos del que ella procede, una zona de «vacuidad espacial [que en el caso de las pinturas de Hopper] bien podría pertenecer al purgatorio»[34] y que, en la película, se hace patente gracias al recurso fílmico del fuera de campo. Como en la pintura del neoyorquino, en la que los personajes femeninos «aparentan mirar algo o a alguien, pero muy probablemente apuntan a la nada misma, testigos de que podría ser en realidad lo único que existe»[35], la familia oligarca de la película, a la que se adhieren sus trabajadores de seguridad y domésticos, dirige en reiteradas ocasiones su mirada hacia espacios que trascienden los propios límites de lo físico, haciendo de lo metafísico un elemento de su realidad doméstica. Por lo tanto, la inclusión de lo desconocido (dimensión mágica para los personajes), fuera del alcance visual del espectador, se alcanza con el uso del fuera de campo, presente a través de las miradas direccionadas de los personajes, conectando así con la dualidad de lo real y lo fantástico, delimitando espacios físicos en el campo y aludiendo a

32 Carlos González García, «Sobre la relación entre la pintura de Edward Hopper y el cine», en *Cultura inquiera*, 17/08/2017, acceso el 14 de julio de 2021, https://culturainquieta.com/es/arte/pintura/item/12518-sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine.html.

33 Ed Lanchman sobre la pintura de Hopper. Vid. en Carlos González García, «Sobre la relación...».

34 Carlos González García, «Sobre la relación...».

35 Carlos González García, «Sobre la relación...».

los metafísicos como las zonas donde el ojo del espectador no accede[36]. Esta relación entre un mundo real y un mundo trascendental se enfatiza a través del manejo de planos de índole descriptiva que, como en las obras de Hopper, refuerzan la mirada a través de las ventanas[37], manifestando la falta de ímpetu y el inmovilismo de los personajes, ya se encuentren estos solos o en grupo.

Imagen 1. Composición comparativa entre algunas pinturas de Hopper y capturas de pantalla con composiciones de plano de la película de Jayro Bustamante.

36 «En esta película fue muy interesante porque empezamos trabajando por el fuera de campo. [...] lo que escogíamos era lo que íbamos a dejar fuera del campo. La pregunta era cómo centrarnos en lo que íbamos a mostrar para poder imaginar el resto. Fue la clave de todo el trabajo [...].», Jayro Bustamante, Magali Kabous, «"Que el viaje sea lindo", potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en La Llorona, *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro* Bustamante», n.º 16 (2021), 188-189.

37 Sobre sobre las ventanas y su rol comunicante entre espacios interiores y exteriores véase: Pascale Thibaudeau, «Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en La Llorona de Jayro Bustamante», *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro* Bustamante», n.º 16 (2021), 138-139.

De la perspectiva albertiana a la composición del campo

Con una formación siempre vinculada, directa o indirectamente, con el mundo del audiovisual, Jayro Bustamante puede ser considerado como una versión extrapolada de un «artista moderno» en el siglo XXI pues, tal y como hicieran los grandes maestros de la pintura moderna, el director guatemalteco realizó también ese viaje formativo y de descubrimiento, dando el salto de su país natal primero a Francia y posteriormente a Italia, donde pudo completar su formación en cine y escritura de guion, materializando así la influencia que la estética del séptimo arte en ambos países europeos tendrá en su obra, desde su formación escolar más temprana, una influencia que se anclará definitivamente en su trayectoria audiovisual tras sus estancias europeas[38].

Tal y como se apuntaba en la primeras líneas de este trabajo, la película del cineasta guatemalteco concentra prácticamente la totalidad del relato narrativo en espacios interiores, reduciéndose estos a la casa, el espacio de audiencias para el juicio y el hospital, además de un par de secuencias en las que el interior se traslada a un vehículo (coche o ambulancia)[39]. Bustamante se centra así en una representación de interiores, siendo el espacio doméstico el que soporta gran parte del peso diegético; la composición, meticulosamente estudiada, extrapola a la pantalla las teorías de la perspectiva que ya León Battista Alberti codificara en el siglo XV en su tratado *De pictura*[40], y que aplicarían

38 Kabous, «Entrevista a…», 31.

39 «La película construye dos espacios antagónicos, por una parte el exterior de la casa, entre el que puede incluirse la sala de audiencia del juicio […]. Por otra parte, tenemos el espacio interior […] en el que se desarrollan la mayor parte de las secuencias. […] este espacio interior es literalmente asediado por el exterior […].» Thibaudeau, «Umbrales…», 137.

40 «Alberti empezaba, no por la planta y el alzado del objeto u objetos que habían de aparecer en la representación perspectiva, sino por la organización de la representación perspectiva misma. En ella las figuras y cosas habían de ser dispuestas sobre un plano de base en disminución concebido como una serie de cuadrados, cada uno de los cuales se subdividía, como un tablero de ajedrez, en varios cuadrados más pequeños. Para construir el primero y más cercano de los cuadrados ajedrezados […] Alberti empezaba por organizar su cuadrángulo [dividiendo] la línea de base del cuadrángulo en varias partes iguales; luego imaginaba dentro del cuadrángulo un punto de fuga central (que determina el 'horizonte' del cuadro y que [tenía] que situarse normalmente a la altura visual de las figuras humanas que hubieran de representarse dentro de él); […] uniendo este punto de fuga central con los extremos y puntos divisorios de la línea de base […], obtenía un 'lápiz' de ortogonales convergentes pero aparentemente equidistantes que se prolongan [casi al infinito], *vid.* en: *Renacimiento: la perspectiva en la pintura Italian del s. XV*, http://sedquindiocampus.ddns.net/principal/obra_arte/x-modern/ren-per3.htm. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Ed. Alianza, 1983), 187-191.

Brunelleschi[41] en arquitectura y Masaccio, considerado como el iniciador de la perspectiva pictórica aplicada:

> Fue muy diligente en su oficio e ingenioso y admirable en la solución de dificultades de perspectiva, [...] una de sus composiciones [...] en la casa de Ridolfo de Ghirlandaio [...], hay edificios bellísimos en perspectiva, trazados de tal modo que se ve al mismo tiempo el interior y el exterior, porque, para mayor dificultad, no los representó vistos de frente sino desde arriba y de costado.[42]

Estas palabras de Giorgio Vasari para referirse a una de las composiciones pictóricas de Masaccio pueden aplicarse a la estética de la composición del plano que utiliza Jayro Bustamante en *La Llorona*. Se establece así un diálogo transatlántico y transcronológico en el que las prácticas de la perspectiva cobran forma a través de un cuadro fílmico que cuida meticulosamente la composición, otorgando a cada objeto un lugar preciso, delimitándolo con la construcción arquitectónica y manipulándolo para crear el efecto de profundidad y perspectiva que enmarca las escenas[43]. *La Anunciación* de Masaccio, enmarcada por un «edificio lleno de columnas trazadas en perspectiva»[44], pasada por el filtro del cineasta guatemalteco, se convierte en una nueva anunciación de sincretismo mesoamericano enmarcada por los umbrales de los marcos de las puertas, casi siempre abiertas, de la casa de la familia Monteverde[45]. Religiosidad y sincretismo conectan la pintura con el cine y le confieren a la obra de Bustamante el ápice de solemnidad que marca el equilibrio perfecto, salpicándola de terror «por pinceladas»[46]. Y es que la analogía

41 Para la perspectiva del renacimiento italiano ver G.M. Borrás, *Teoría del arte I*. Colección Historia del arte. Conocer el arte (Madrid: Historia 16, 1996), 108-110.
42 Giorgio Vasari, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, versión de Julio E. Payró, traducción de la versión realizada por G. C. Sansoni en Florencia en 1906, 90. Documento en línea https://tallermonart.files.wordpress.com/2012/01/vasari-giorgio-vida-de-los-mc3a1s-excelentes-pintores.pdf. Consultado el 14 de julio de 2021.
43 «Puede que las puertas no existan, como en la sucesión de salones que comunican mediante amplios marcos recortando la imagen en varios sobreencuadres que organizan el espacio en torno a un punto de fuga.», Thibaudeau, «Umbrales...», 140.
44 Giorgio Vasari, *Vida de...*, 90.
45 «Los umbrales que marcan el paso de una habitación a otra, de un lugar a otro, no sólo son innumerables en la película de Jayro Bustamante, sino que la presencia insistente de los marcos de las puertas en la composición de los planos les confiere una visibilidad notoria.», Thibaudeau, «Umbrales...», 136.
46 Ibid. Nota 17.

compositiva de la película se prolonga a la propia definición audiovisual del cuadro como ese marco que delimita el campo o la porción del espacio en la que va a desarrollarse una composición que, en ocasiones, trascenderá los límites físicos del cuadro y que se proyectará frontalmente al infinito —como los cuadrángulos de la perspectiva de Alberti—, o en dirección opuesta, hacia el espectador, jugando con los reflejos de aquellos espacios y aquellos personajes que no aparecen directamente retratados en el cuadro, ya sea este pictórico o fílmico.

Partiendo, pues, de la definición del concepto compositivo en el que la puesta en escena se convierte en un sistema organizativo de elementos delimitados por los márgenes del cuadro, a través de los que se orienta el foco de atención del observante mediante el encuadre[47], las composiciones pictórico-fílmicas de Bustamante responden a una funcionalidad puramente estética en la que el resultado de combinar factores de diversa índole configuran una doble jerarquía visual que refuerza el componente mágico-maravilloso del relato-leyenda de la Llorona. La psicología de la Gestalt destaca la relación existente entre figura y fondo, resaltando una composición recurrente de la que el guatemalteco hace gala a lo largo de su particular y personal narración de *La Llorona*:

> Cuando se focaliza la atención en un elemento, se separa conceptualmente la imagen entre un fondo y una figura, siendo esto último lo que se desea destacar, el centro de interés, que puede ser un objeto, una persona o parte de la persona. Aunque se invirtiera la situación y se pasara a prestar atención a lo que antes era fondo, este se torna figura, como sucede cuando hay, por ejemplo, un cambio de foco.[48]

Gran parte de las composiciones del cuadro en la película se organizan a partir de la proporción áurea[49], o de su versión desarrollada en la regla de los tercios[50], dividiendo el cuadro en nueve rectángulos

47 «[…] la intención: ir enfocando la mirada del espectador […]. Nos servía mucho el encuadrad para invitar la mirada Hacia otro lado. Luego, sirve para señalar que juegas con el fuera de campo, pero mostrándolo al mismo tiempo. Estás proponiendo el campo que querés subrayar.», Bustamante y Kabous, «Que el viaje…», 192.

48 Luciano Ávila, «Cómo se compone el cine», en *Revista 24 cuadros*. Publicado el 16/11/2017, acceso el 14 de julio de 2021, https://revista24cuadros.com/2017/11/16/principios-de-la-composicion-visual-aplicados-al-cine/.

49 José María Parramón, *Así se compone un cuadro* (Barcelona: Ed. Parramón, 1981), 20-24.

50 Ávila, «Cómo se compone…».

iguales para generar los cuatro puntos de intersección en los que se terminarán ubicando uno o varios objetos de interés. Además, permitirán estructurar la composición a partir de diagonales y puntos de fuga, proyectando y variando los epicentros narrativos de cada secuencia a los que, en muchos casos, se accede a partir de variaciones focales, intercambiando el protagonismo de la acción entre el primer y el segundo plano del cuadro. Es decir, la presencia en la composición de más de un centro de interés, simultáneamente tangible, con independencia de la distancia y el tratamiento focal que se le aplique, permite al director desarrollar una doble narración en planos en la que la diégesis no siempre avanza en paralelo al primer plano. Por extensión, el espectador-receptor accederá a una doble lectura de cada escena cuando las composiciones manifiestan esta dualidad entre el primer y el segundo plano: «Es como ir contando varias escenas en una»[51]. La división compositiva del plano a través de las diagonales de fuga le permite también al director «distribuir de manera equilibrada el peso» entre las dos mitades del cuadro, inferior y superior, que, desde una perspectiva y una lectura simbólicas, refuerzan la idea de los dos mundos superpuestos entre los que se moverán los personajes, el de los vivos y el de los muertos, pues, como se aprecia a lo largo del relato, los distintos integrantes de la familia extensiva Monteverde viajarán por los espacios cruzando constantemente el limbo que separa lo real de lo maravilloso, lo tangible de lo onírico, la historia de la leyenda[52].

Retomando la propuesta aplicativa de la proporción de origen clásico, su uso en la película refuerza la inmovilidad que le confiere al cuadro la división en dos a partir de un eje en torno al que van a organizarse los elementos. Se trata de un recurso exento de dinamismo que Bustamante buscaba para reforzar la idea de la paulatina opresión que la casa ejerce sobre los personajes: es la *domus*

51 «[...] esta idea de los varios focos potenciales en la pantalla y del espectador/editor. [...] juegas con la profundidad de campos, con estos primeros o segundos términos desenfocados alternativamente. [...] el espectador sigue cuestionándose sobre dónde tiene que mirar, qué pasa, dónde, qué le oculta el cineasta...», Bustamante y Kabous, «Que el viaje...», 193-194.

52 «[...] ciertos umbrales, con los que podemos relacionar el paso de un plano a oro, pueden conectar espacios no contiguos; también los hay que permiten [comunicar] el pasado y el presente, el mundo de los vivos y el de los muertos, la realidad y el sueño, lo natural y lo sobrenatural [...].», Thibaudeau, «Umbrales...», 145.

la que oprime al ser, está presionada por el ente doméstico en el espacio relativo a la casa; una subyugación antropomórfica ejercida por el ente etéreo que se personifica en Alma, la nueva «doméstica» responsable de reactivar la opresión histórica que la familia tendrá que soportar. Bustamante mantiene esta rigidez compositiva como recurso estético que le permite anclar a los personajes en el cuadro, evitando la sensación de flotabilidad que el uso de las focales anamórficas de los 70 generaba, sobre todo al recurrir al *zoom* en algunas escenas[53].

La idea opresiva del espacio arquitectónico contenedor de la narración se traslada, también, al contexto del juicio en el que la composición simétrico-estática enfatiza la representación metafórica del peso de la justicia social y jurídica que se hace tangible en la sala y cuyo diálogo paralelo con el mundo clásico nos remite a una identificación de la testigo con una cariátide que soporta el peso de la sociedad. Esta carga, a través del montaje analítico de la secuencia fragmentada en tres momentos temporales narrativos lineales, terminará por recaer sobre los hombros del personaje de Monteverde, creando la primera de las grietas que terminarán por derrumbar la estructura familiar del oligarca.

«El principio de simetría nos demuestra que la mente siempre desea encontrar un equilibrio visual»[54], un balance que trata de mantenerse constantemente en el metraje a través de la representación de elementos simbólicos como el color, la disposición de los objetos en el espacio y la proporción. Bustamante usa, pues, un sistema de equilibrio central a modo de retratos familiares que, según las leyes de la percepción, se centran en el principio de continuidad, agrupando elementos de forma continua, tendiendo a percibirlos como una unidad. Este uso constante del elemento simétrico, que bien puede interpretarse como el mantenimiento direccional del campo visual, ayuda a que la percepción del es-

53 «Eso también nos llevó a encontrar otra solución estética que es la de tener a los personajes en el centro de la cámara porque el anamórfico de los años setenta cambia todo lo que está pasando alrededor. Eso nos daba de nuevo esta visión según la cual la cámara estuviera realmente viendo a los personajes como un espíritu flotando alrededor de ellos.», Bustamante y Kabous, «Que el viaje...», 189.

54 Ávila, «Cómo se compone...».

pectador avance con la diégesis fílmica[55]. El guatemalteco recurre así a las composiciones que tienen su base en líneas verticales que transmiten fuerza, poder y crecimiento para, en detrimento del negacionismo encarnado por el general, avanzar diegéticamente en un reivindicativo ejercicio de contemporaneidad memorial.

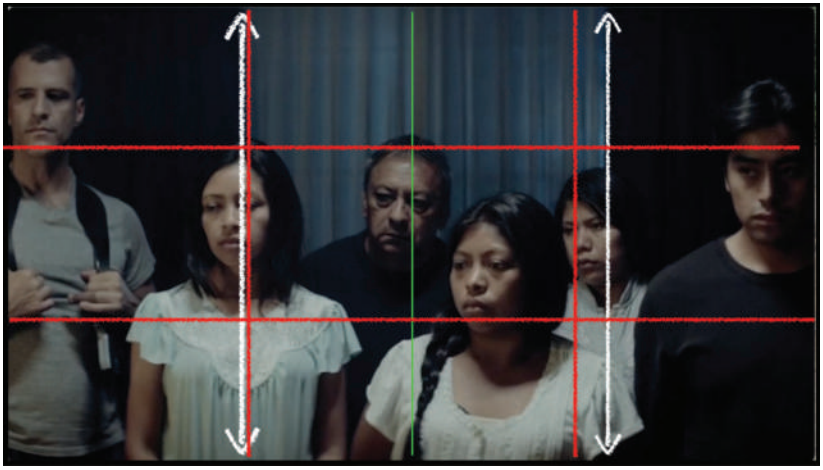


Imagen 2. Fotograma de *La Llorona*. Ejemplo de simetría, composición y división del plano.

Las composiciones de la película están perfectamente estudiadas. En lo que respecta a la representación del espacio físico a través del encuadre, Bustamante se aleja en los planos medios o generales con la clara voluntad de mantener el centro de atención sobre el objeto de interés. Para ello utiliza otro tipo de simetría, en este caso dinámica, que tiene su base en direcciones diagonales que refuerzan la perspectiva y aportan dinamismo y profundidad a la composición a la hora de señalar sus elementos. Este tipo de composición aísla diferentes niveles dentro del cuadro, jerarquizándolos, centrando la atención del espectador al tiempo que se enfatiza el aumento de profundidad de la imagen. Los puntos de fuga aparecerán muchas veces reforzados por el mobiliario de la casa (y de los espacios externos), marcando así líneas de guía, más o menos definidas según

55 «Los personajes ocupan muchas veces una posición muy centrada en el encuadre –tanto vertical como horizontalmente. Cada uno de los personajes se beneficia de este tratamiento espacial. [...] Esta posición central suele dar una sensación de firmeza debida al equilibrio visual.», Bustamante y Kabous, «Que el viaje...», 189.

el plano, para proporcionarnos una sensación de progreso para unos y de hundimiento para otros.

Imagen 3. Fotograma de La Llorona. Simetría dinámica y sobreencuadre.

Por su parte, el sobreencuadre se erige como uno de los recursos compositivos más utilizados en la película, respondiendo a una doble finalidad: por un lado, para evitar que se produzcan posibles efectos de distracción en aquellos planos en los que la secuencia presenta un doble desarrollo narrativo; por otro, para ubicar el punto de focalización que oriente la mirada del espectador hacia un objetivo preciso.

Retomando la definición de sobreencuadre dada por Alfonso Puyal[56] («parcelación del cuadro cinematográfico mediante elementos del decorado: puertas, ventanas, espejos»), puede observarse cómo, en el caso de *La Llorona*, a esta delimitación parcelada —el cuadro dentro del cuadro— se le sumarán los propios personajes como elementos diegéticamente delimitantes. Bustamante se sirve de vanos, puertas o ventanas, para alargar en profundidad el espacio[57]. Además, estos ele-

56 Alfonso Puyal, *Teoría de la comunicación audiovisual* (Madrid: Fragua, 2006), p. 102, *vid*. en Mario Rajas Fernández, *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008), Tesis doctoral, p. 538.

57 «Los marcos y sobreencuadres tan frecuentes en la película limitan y abren la mirada al mismo tiempo, subrayan la existencia de umbrales haciéndolos visibles.», Thibaudeau, «Umbrales...», 140.

mentos empleados son una suerte de actualización de nuevos campos o fuera de campos contenedores de acciones relevantes. A su vez, la presencia y precisa disposición de espejos dentro de la composición permite duplicar el espacio de la representación, consiguiendo efectos ópticos de profundidad muy interesantes, pues la información diegética del plano se prolonga más allá de los límites del cuadro, creando así una nueva versión de doble narración espacialmente opuesta pero visualmente incluida en el cuadro. Este elemento compositivo conecta de manera transtemporal con las estéticas pictóricas de la pintura flamenca y las dobles lecturas visuales de obras modernas, pues:

> [...] en una época en la que el artista solo comprendía de modo imperfecto los recursos de la perspectiva [y en la que solía deformar, alargar o incluso poner] en ángulo los interiores [representados] para que encajaran en ellos los múltiples elementos de la vida doméstica, solía[n] incorporar[se] a las pinturas [los ya citados] espejos, que reflejaban algún rincón oculto de la habitación. Los espejos se convirtieron en una nueva manera de representar una realidad multilateral, de ampliar la experiencia visual, tanto si revelaban el fondo a los lados de la habitación, como una segunda habitación o incluso una panorámica exterior[58].

Se produce, así, una multiplicación de ángulos visuales y de puntos de vista que permiten al observante acceder a diferentes espacios y dimensiones del mundo real y del proyectado. Esta multiplicidad dimensional le otorga al espacio fílmico de *La Llorona* no solo una prolongación del espacio diegético, sino que, además, incide en la fluctuante reflexión existente entre esos mundos reales y maravillosos, referidos con anterioridad, que se encuentran compartiendo espacio entre lo tangible (y percibido directamente) y lo etéreo (percibido indirectamente a través del reflejo).

En muchas de las composiciones de planos a lo largo de la película pueden atestiguarse las huellas de maestros de la pintura como Jan Van Eyck y su *Matrimonio Arnolfini*[59] (1434) o el *Retablo de Werl*

58 Rosa M. Lets, *El Renacimiento* (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1985), 35-45, *vid*. en *Pintura del renacimiento en el siglo XV*, acceso el 14 de julio de 2021, http://sedquindio-campus.ddns.net/principal/obra_arte/x-modern/ren-per3.htm.

59 Para un análisis detallado de esta obra: Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: stories of an icon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

(1438) del Maestro de Flémalle[60]. Bustamante recoge el testigo del primero haciendo que sus composiciones en interiores se conviertan, como la escena matrimonial flamenca, en el testimonio de un acontecimiento privado de la familia Monteverde, en sus evolutivas y crecientes desavenencias internas. Por su parte, la influencia del segundo se hace patente a través de la presencia del observante: los personajes presentes en el *Retablo de Werl*, proyectan su mirada hacia el exterior a través puertas y ventanas desde las que se ven un sendero y la ciudad, tal y como lo hacen los distintos miembros de la familia oligarca en la película[61]. Esta idea de observar a través del cuadro, que en ocasiones permite proyectar el campo de visión a través del reflejo[62], posibilita una diversificación de puntos de vista que, a su vez, conecta con la relevancia que tiene el acto de presencia en la escena como acto de reivindicación de lo acontecido. De ese modo, en *La Llorona*, Jayro Bustamante crea un paralelismo entre el espectador del film y el pintor flamenco Van Eyck, pues ambos se convierten en testigos del devenir de la historia y permiten que la observación adopte un posicionamiento frente a los hechos. Además, estableciendo una nueva comparativa con estas dos pinturas flamencas, observamos cómo los múltiples niveles de realidad que aparecen concentrados en ambas obras flamencas se extrapolan a través de los planos pictóricos de la película, pudiendo interpretarse también este recurso estético como una metáfora caleidoscópica de los niveles que oscilan entre lo real y lo fantástico, dejando entrar al espectador en la intimidad doméstica para acompañarla en el metafórico descenso a los infiernos de sus miembros.

60 Lets, *El Renacimiento...*

61 «Las ventanas son los umbrales por los que pasan las miradas de los reclusos de la casa observando a los manifestantes reunidos en la calle. [...] cuando se ven, la mayor parte de las veces la focalización se hace sobre los personajes mirando a la calle [...], dejando fuera de campo a los manifestantes [...]. [...] por los cristales a menudo velados por cortinas se instaura una breve relación entre el interior y el exterior [...].», Thibaudeau, «Umbrales...», 138.

62 Sobre los espejos y su acometido en la pintura de Jan van Eyck y Robert Campin véase: Antonio Criminisi, Martin Kemp y Sing Bing Kang, «Reflections of Reality in Jan van Eyck and Robert Campin», *Historical Methods*, Vol. 37, n.º 3, 2004, 109-121. Para un estudio del espejo en la pintura renacentista y barroca: Sonia Martínez Moreno, «La presencia del espejo en la pintura del Renacimiento y del Barro: un acercamiento a la ilusión del espacio en las obras de Jan van Eyck y de Diego Velázquez», *Revista Círculo Cromático*, n.º 2, 2019, 25-46.

Imagen 4. Montaje comparativo entre la pintura flamenca (a la izquierda, arriba el *Retablo de Werl* y abajo *El matrimonio Arnolfini)* y dos fotogramas de La Llorona en el que aparece la presencia del espejo.

Como los pintores flamencos, Jayro Bustamante lleva a la práctica composiciones que le permiten tomar conciencia de ser un creador que mira las cosas de un nuevo modo. Desarrolla una experimentación compositiva que termina por ceñirse a los patrones estructurales del cuadro, en el momento en que surgen los tratados de perspectiva en el Renacimiento para los unos, y en el momento en que se conjugan los recursos fílmicos para el otro.

La Llorona recoge las teorías renacentistas sobre la perspectiva a partir de la interrelación de las figuras y la arquitectura en la que estas se enmarcan, reforzada por la volumetría de los personajes insertos en ella. Esta representación figurativa y su relación con el espacio escénico, claramente apreciable en la obra, viene reforzada por las propias palabras del director quien confiesa cómo los personajes tenían marcas muy precisas de ubicación para algunos de los planos y de las secuencias: «En este plano en la escalera, ellas [...] están marcadas, creo que hasta tienen una marca para saber dónde tienen que poner la punta del dedo del pie, porque lo habíamos dibujado así»[63]; marcas que respondían a esa

63 Comentario del director sobre la escena de las mujeres Monteverde en la escalera tras el episodio voyeur del general en el cuarto de Alma. Bustamante y Kabous, «Que el viaje…», 191.

reflexión compositiva que se hace patente a lo largo de todo el metraje y que le permite a Bustamante, apoyándose en otros recursos fílmicos, mantener el desarrollo constante de opresión ambiental.

La estructuración y la fragmentación espacial de la época moderna, trasladadas al contexto contemporáneo de *La Llorona*, avanzan en el ámbito interpretativo pues, así como en muchas de las pinturas del *Quattrocento*, el sobreencuadre sirve para representar distintas escenas dentro de un mismo cuadro, todas ellas puestas en relación entre sí, como es el caso de obras como *La flagelación* y del *Bautismo de Cristo* de Piero della Francesca[64]. En el caso de *La Llorona*, Bustamante utiliza la misma estructura que en ocasiones le sirve para relatar dos acciones con la misma temporalidad, mientras que en otras (ocasiones) la estructura física termina por convertirse en una suerte de paso dimensional, conectando así los dos mundos aludidos a través de los que se crean los canales por los que transitarán tanto la Llorona como Monteverde[65].

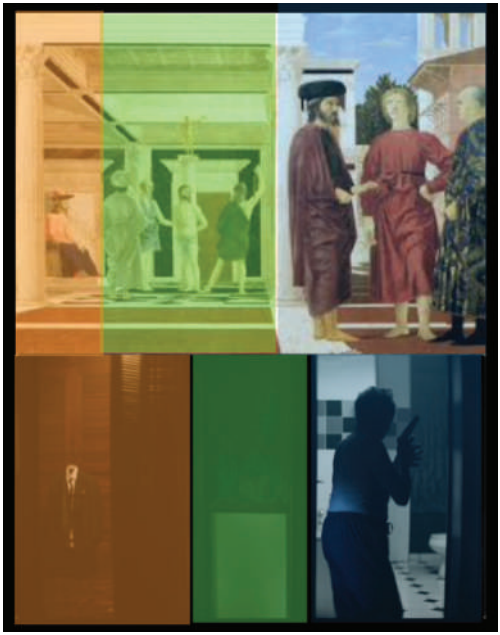


Imagen 5. Montaje comparativo entre los espacios narrativos de la flagelación de Piero della Francesca) y la composición del plano narrativo en La Llorona.

64 Para un estudio detallado de estas obras del pintor italiano véase: James R. Banker, *Piero della Francesca. Artist and Man* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 10-16 y 134-138.
65 Thibaudeau, «Umbrales...», 141.

Mario Rajas Fernández, en su tesis dedicada a la poética del plano-secuencia como elemento de análisis de enunciación fílmica en continuidad, establece que:

> [...] a la hora de diseñar o proyectar la estructura en continuidad basada en la profundidad, se dispone de una serie de recursos, además de los propios de fundamentación tecnológica óptica (como la distancia focal, el diafragma, entre otros), para lograr acentuar la sensación perspectiva hacia el fondo y para destacar elementos dinámicos de puesta en escena que permitan o posibiliten el desarrollo narrativo de la secuencia o contenido durativo.[66]

Esta destreza compositiva, a la que recurre Bustamante en la película, tiene su base en el reencuadre como resultado de los movimientos de cámara que el guatemalteco ha optado por introducir en varios momentos del relato. Sánchez Escalonilla explica cómo:

> [...] variando encuadres por medio de movimientos de cámara, el plano secuencia intenta desarrollar a lo largo de una sola toma una acción integral que pueda considerarse una secuencia completa.[67]

Por su parte, el caso del reencuadre en *La Llorona* resulta ligeramente menos perceptible a pesar del amplio uso que se hace de este, en especial como resultante lógico de los múltiples *travellings* utilizados. No obstante, merece la pena citar uno de los reencuadres más evidentes que, por tratarse de una variante con respecto a la dinámica de todos los otros desplazamientos de cámara utilizados —mayoritariamente *travellings*—, resulta interesante y puede llamar la atención del espectador: este se observa en la secuencia de la aparición de Alma como ente-fantasma quien, una vez realizada una suerte de transposición dimensional fuera del cuadro, hace incursión en el campo a través de un elemento iconográfico distintivo del personaje, su larga melena. Para ello, el *travelling* de retroceso que mantiene el sobreencuadre en la habitación de las sirvientas

66 Rajas Fernández, *La poética*..., 535.
67 Antonio Sánchez-Escalonilla (Coord.), *Diccionario de creación cinematográfica* (Barcelona: Ariel, 2003), 236, *vid*. en Mario Rajas, *La poética*..., 121.

enlaza con un levísimo movimiento panorámico que enfoca o ajusta el espacio sobreencuadrado por el que la ahora la Llorona hace su aparición.

A modo de conclusión

El cineasta guatemalteco Jayro Bustamante aporta con su tercer largometraje una revisión del mito prehispánico de la Llorona al que despoja de todo sentimiento de culpabilidad, heredado de una tradición judeocristiana y mimetizado con la leyenda precolombina, para configurar un nuevo relato en convivencia con las convenciones del género. Estas le permiten realizar una narración fílmica de autor con tintes historicistas insertos en un más que necesario proceso de recuperación de la memoria histórica guatemalteca. Para ello, Bustamante se servirá de reflexiones compositivas del cuadro, y por extensión del plano y la secuencia. Retoma las premisas canónicas de los tratados de perspectiva renacentistas cruzando sus límites y dotándolas de dinamismo al insertarlas en el viaje iniciático que el *travelling* resuelve en la estética del plano-secuencia.

Partiendo de las composiciones de la pintura flamenca, a caballo entre el Gótico y el Renacimiento, y de las pinturas del *Quattrocento* italiano, Bustamante construye sus planos pictóricos presuponiendo un mecanismo de visión que parte de un único punto de vista, inmóvil, a modo de retrato costumbrista, en el que tanto la posición como la disposición de los personajes en el cuadro están meticulosamente estudiadas. Así, la fragmentación del plano a través del sobreencuadre aporta a sus cuadros fílmicos una puesta en escena teatral estructurada a través de una división arquitectónica del espacio. Se trata de una estructura revisitada que le servirá tanto para desarrollar la narración en dos niveles o planos, como para establecer los espacios físicos y metafísicos del tránsito entre lo real y lo fantástico, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Esta idea del viaje se refuerza con el uso del *travelling*, que representa un paso más allá en la traslación al universo audiovisual de la perspectiva *artificialis*, forzando el retrato sobreencuadrado presente en muchas de las escenas.

Bibliografía

Banker, James R. *Piero della Francesca. Artist and Man.* Oxford: Oxford University Press, 2014.

Borrás, Gonzalo M. *Teoría del arte I.* Colección Historia del arte. Conocer el arte. Madrid: Historia 16, 1996.

Bracco, Diane. «Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía de Jayro Bustamante». *Pandora*, «fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro* Bustamante», n.º 16 (2021): 109-131.

Bustamante, Jayro y Kabous, Magali. «"Que el viaje sea lindo", potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en La Llorona. *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro* Bustamante», n.º 16 (2021): 185-201.

Criminisi, Antonio, Kemp, Martin y Bing Kang, Sing. «Reflections of Reality in Jan van Eyck and Robert Campin». *Historical Methods*, Vol. 37, n.º 3 (2004): 109-121.

Fernández Muñoz, Yolanda. «Bermudo y la pintura costumbrista», *Norba-Arte XVIII-XIX* (1998-1999): 257-266.

González Manrique, Manuel Jesús. «El "estigma de Eva" en la leyenda mexicana de La Llorona. Su representación cinematográfica». *Revista de Antropología Experimental*, n.º 13 (2013): 541-556.

Kabous, Magali. «Entrevista a Jayro Bustamante». En *Jayro Bustamante. La Llorona.* Dirección de Elvire Diaz, 29-42. París: Ellipses, 2020.

Lets, Rosa Mª. *El Renacimiento.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1985.

López Rodrigué, Rubén. «La lógica del mito». *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, Vol. 14, n.º 56 (2007): 6-10.

Martínez Moreno, Sonia. «La presencia del espejo en la pintura del Renacimiento y del Barro: un acercamiento a la ilusión del espacio en las obras de Jan van Eyck y de Diego Velázquez». *Revista Círculo Cromático*, n.º 2 (2019): 25-46.

Martos García, Alberto y Martos García, Aitana. «Nuevas lecturas de La Llorona: imaginarios, identidades y discurso parabólico». *Universum*, Vol. 30, n.º 2 (2015): 179-195.

Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid: Ed. Alianza, 1983.

Parramón, José María. *Así se compone un cuadro.* Barcelona: Ed. Parramón, 1981.

Puyal, Alfonso. *Teoría de la comunicación audiovisual.* Madrid: Fragua, 2006.

Rajas Fernández, Mario. *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008 (Tesis doctoral).

Ramos Alquézar, Sergi. «Justicia espectral: violencia y género fantástico en el cine latinoamericano actual». *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro* Bustamante», n.º 16 (2021): 89-107.

Rivas, Helena. «La Llorona o la Desesperanza de un Pueblo». *Razón y Palabra*, n.º 33, junio-julio (jun.-jul. 2003): http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/hrivas.html.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (Coord.), *Diccionario de creación cinematográfica.* Barcelona: Ariel, 2003.

Seidel, Linda. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: stories of an icon.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Thibaudeau, Pascale. «Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en *La Llorona* de Jayro Bustamante». *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona* de Jayro Bustamante», n.º 16 (2021): 135-148.

Vasari, Giorgio. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos.* Versión de Julio E. Payró, traducción de la versión realizada por G. C. Sansoni. Florencia: 1906.

Webgrafía

Ávila, Luciano. «Como se compone el cine». *Revista 24 cuadros* (16/11/2017). Acceso el 14 de julio de 2021. https://revista24cuadros.com/2017/11/16/principios-de-la-composicion-visual-aplicados-al-cine/.

«Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto International Film Festival, 2019». Video en YouTube. Acceso el 14 de julio de 2021., https://www.youtube.com/watch?v=jlrRWNQmSA0.

«Jayro Bustamante». *Casa de América* (09/03/2020). Video en YouTube. Acceso el 14 de julio de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=n5Ej928YHXA.

«Jayro Bustamante, cine social de Guatemala». Video de YouTube. Acceso el 14 de julio de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=8nmQyG3OMCo.

González García, Carlos. «Sobre la relación entre la pintura de Edward Hopper y el cine». *Cultura inquieta* (17/08/2017). Acceso el 14 de julio de 2021. https://culturainquieta.com/es/arte/pintura/item/12518-sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine.html.

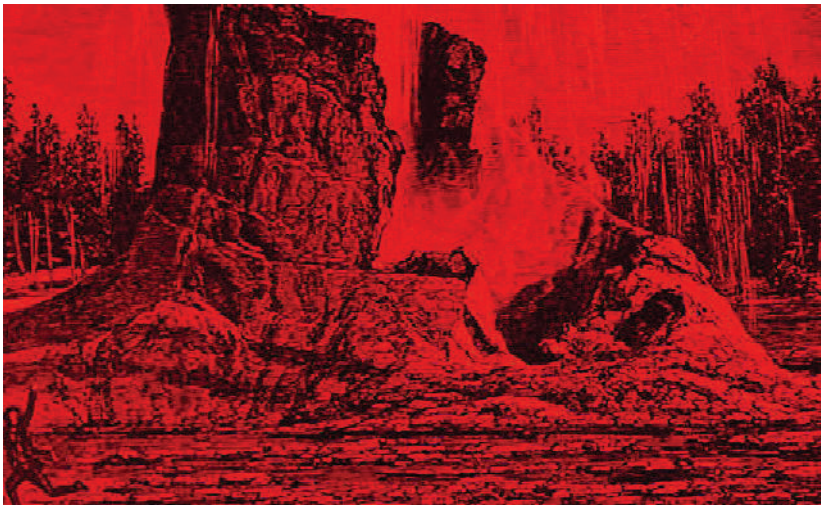
«La Llorona de Jayro Bustamante». *Style and Trend Magazine* (10/03/2020). Vi-deo en YouTube. Acceso el 14 de julio de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=LLENqU2sLKc.

«La pintura costumbrista». *Artehistoria.* Acceso el 14 de julio de 2021. https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-pintura-costumbrista.

Pintura del renacimiento en el siglo XV. Acceso el 14 de julio de 2021. http://sedquindiocampus.ddns.net/principal/obra_arte/x-modern/ren-per3.htm.

Real Academia Española. Acceso el 14 de julio de 2021. https://dle.rae.es/costumbrismo.

Renacimiento: la perspectiva en la pintura Italian del s. XV. Acceso el 14 de julio de 2021. http://sedquindiocampus.ddns.net/principal/obra_arte/x-modern/ren-per3.htm.



Antes del diluvio (Jean-Jacques Martinod, 2020)

ANTES DEL DILUVIO (JEAN-JACQUES MARTINOD, 2020): UNA REFLEXIÓN SOBRE EL TIEMPO

Luis Enrique Medina Bermello
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
luis.medina.ber@uartes.edu.ec

Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la piedra,
Si es que llegáis a viejos,
Si es que entonces quedó alguna piedra.

Con este texto abre *Antes del diluvio* (Jean-Jacques Martinod 2020), una coproducción entre Ecuador y Canadá con una duración de 38 minutos. La historia que nos muestra Martinod, no obstante, va mucho más allá de esos 38 minutos, abarcando varias eras geológicas y proyectándose al futuro mismo del planeta. Originario de la ciudad de Guayaquil, Jean-Jacques Martinod es un cineasta y artista multimedia cuya obra oscila entre distintas modalidades de cine híbrido, teniendo lo liminal como punto en común. Sus experiencias y preocupaciones personales se entremezclan con su interacción con historias absorbidas de la vida real y que son trasmitidas a través de imágenes de orígenes muy diversos. En *Antes del diluvio* enlaza el archivo documental con el periodístico; lo abstracto con lo concreto. Tomas realizadas específicamente para la película se mezclan con *found footage*; hay imágenes superpuestas, fotografías en negativo, testimonios de los pocos habitantes del lugar y la misma historia de la tierra registrada en las rocas. La fuerza de la idea conductora hace que sea posible la combinación de material heterogéneo, con diferentes características plásticas y morfológicas.

El mediometraje nos muestra varias de las operaciones mineras llevadas a cabo en el extremo norte de la región de Saskatchewan, Canadá. Bajo la roca precámbrica del lugar se encuentra una de las mayores reservas de uranio del planeta, un elemento cuya energía ha servido para crear armas de destrucción masiva, y que yace como testimonio de las fuerzas inconmensurables que le dieron forma al planeta, vestigios de lo que alguna vez creó la belleza salvaje

e indómita de esta región septentrional. Martinod nos muestra también el bosque, los ríos, los lagos, y las formaciones geológicas de esta aislada región de Canadá, cuya fría soledad se vio una vez interrumpida por operaciones de extracción y explotación de sus recursos mineros, en construcciones que ahora yacen abandonadas. La historia se expande hacia los trabajadores de dichas minas, afectados por la radiación del material que se extraía de ellas, para siempre ligados con el poder terrible que yace bajo estas antiguas rocas.

Exceptuando por una sección al final, la mayoría de la película se nos presenta en escala de grises. Esto crea una consistencia cromática que faculta la integración del material heterogéneo con el que trabaja Martinod. Hay también un uso del texto en pantalla, fragmentos de un poema que cumplen varias funciones. Por un lado, marcan los cambios de sección y dar una estructura de versículos a la narración (algo en sintonía con la inevitable asociación bíblica del título de la obra) y, por otro lado, también hay una decisión plástica. La ubicación de los textos está pensada compositivamente pues hace que la mirada del espectador se desplace por la pantalla; la naturaleza poética de lo escrito nos invita no solo a leer, sino a interpretar lo que leemos, relacionándolo con lo que hemos visto y oído en cada sección. Nos crea, además, un sentimiento de anticipación por lo que vendrá en la sección siguiente.

Desde el principio Martinod juega con la percepción del tiempo. Un archivo que nos remite al pasado, es luego acompañado con una escena de los mineros en reversa, como un retroceso hacia la época en la que las minas estaban operativas. Ya dentro de estas, Martinod interviene el material, juega con la repetición de las acciones, con los ritmos que se van formando, con el movimiento de los cuerpos de los obreros y de las maquinarias de extracción minera. Mediante la superposición de imagen crea nuevos ritmos y sentidos. El trabajo sonoro amplifica la fuerza de las imágenes, nos envuelve, nos hace sentir el peso de lo que vemos. Además, acrecienta la progresión rítmica de la imagen y una sensación de claustrofobia industrial.

Imágenes de ramas y tallos se van abstrayendo mientras una voz en *off* nos habla de una teoría que afirma que el lenguaje siempre ha existido, que solo necesitaba de un organismo que evolucionara hasta tener la capacidad cerebral para comunicarse, pero que eso no nos da el derecho a pensar que las plantas, los cerros y el agua no tie-

nen conciencia, más aún si consideramos el hecho de que estamos construidos de la misma sustancia que ellos. Nuestro masivo ego nos ha separado del resto de la naturaleza y hemos olvidado que somos parte del todo.

El cine nos permite comunicarnos de formas no verbales, en complejas capas de sentido construidas a través de diversos elementos visuales y sonoros, que no solo tienen características plásticas sino también semánticas, combinando la subjetividad del autor con nuestras propias subjetividades y con nuestros contextos sociales y culturales. Las imágenes en pantalla se transforman, se resignifican, ya no son solo sombras y luces proyectadas, ya no es solo la historia de las operaciones mineras de extracción de uranio en una lejana provincia al norte de Canadá, sino también la historia de la relación entre nuestra especie y la naturaleza, la historia de la evolución de la conciencia, la historia del agua, la historia del viento, la historia de las rocas, la historia misma del planeta, de cómo llegó a formarse, de qué pasará en él cuando nosotros ya no estemos. El tema está presente, incluso, en el título de la película: aparte de su significado teológico, lo antediluviano se define como algo antiquísimo, perteneciente a un pasado remoto, como la roca precámbrica que guarda en su interior el codiciado uranio.

Hay una potencia temática en elegir un yacimiento de este elemento químico para hablar del tiempo, la evolución, y la vida en la Tierra. Junto con todos los elementos con pesos atómicos superiores al del hierro, el uranio se origina de forma natural durante las explosiones de las supernovas; las elevadas fuerzas nucleares que intervienen en el colapso de una estrella crean elementos pesados con una gran carga energética[1]. El uranio, entonces, queda como residuo de un proceso cósmico de inmensas proporciones. Ya en nuestro planeta, el uranio es descubierto en 1789 por el químico alemán M. H. Klaproth que lo llamó así en honor al planeta Urano (nombrado, a su vez, en honor al titán primordial que personificaba al cielo estrellado en la mitología griega), que acababa de ser descubierto en 1781[2]. Posteriormente, durante el siglo XX, se empezó a utilizar el uranio como fuente de energía para las centrales nucleares y para la construcción de armas de destrucción masiva. La importancia de estas aplicaciones hizo que se conociera a esta etapa del desarrollo humano como

1 Guillermo Sánchez, «Uranio: mitos y realidades» (2001), http://diarium.usal.es/guillermo/files/2014/02/MundoCientificoMarzo2001UranioMitosyRealidades.pdf

2 José Guillermo Sánchez León, «Uranio, un elemento poco conocido» (2005).

la era nuclear[3]. El largo período de semidesintegración del isotopo de uranio 238U se utiliza como método datación[4], proceso usado para estimar la edad de la Tierra.

La caótica y sublimemente aterradora potencia destructiva del uranio se nos muestra con la imagen de un misil, distorsionada por su propio soporte fílmico. Luego, pasamos a un fragmento de *Godzilla*, una figura mitológica moderna que encarna el temor nuclear[5]. Previo a esto vemos un partido de *hockey* (deporte insignia de Canadá), y a un hombre en llamas. Esta sucesión de eventos, que por sí solos tienen su propio significado, agrega más capas de sentido. La progresión con la que se nos muestran las cosas hace que se vayan añadiendo más y más elementos a la construcción narrativa. Se va armando, así, un *puzzle* en nuestras cabezas, un *collage* de contenidos que, si bien son diversos, están enmarcados dentro de una exploración sensible de los temas abordados por la película.

Imágenes en negativo, granuladas y con imperfecciones, crean una visión aún más ominosa de la desolación solemne de los parajes hiperbóreos de Saskatchewan. Se intercalan diversos planos que nos muestran este mundo frío, ajeno a la tibieza habitual de los hábitats humanos. Nos desplazamos por estas regiones solitarias, donde apenas asoman, de vez en cuando, algún árbol huérfano, algún bosque distante, apenas distinguible entre las elevaciones geográficas, y luego, casi al final, vemos por primera vez signos de construcciones humanas. Pasamos entonces a fotos fijas de las instalaciones mineras, aún en negativo, acompañadas por testimonios de personas afectadas por la radiación que hay en estos lugares.

Guarderías, escuelas semiabandonadas, tiendas de abarrotes, campamentos bíblicos, cementerios, pedazos de la vida de *Uraniun City* congelados para siempre en el tiempo en estas fotografías, nos narran, junto con la voz en *off*, cómo la radiación es un problema intergeneracional que atraviesa la carne de los seres vivos y deja una marca en su descendencia, creando mutantes que se autoreplican. Una vez más aparece la repetición, como esos movimientos rítmicos de los mineros extrayendo el uranio, pero ahora expresada en las mutaciones transmitidas de generación en generación, lenta-

3 Amir D. Aczel, Las guerras del uranio: una rivalidad científica que dio origen a la era atómica (RBA Libros, 2014).
4 Jose Luis Barrio Martínez, «Datación por el método Uranio-Torio» (2021).
5 Osnar Chávez Álvarez, «Gojira (Godzilla): una crítica nuclear», El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano (2021): 31-47.

mente, como el desplazamiento de un glaciar.

El drama de los mineros afectados por la radiación del uranio se nos muestra contenido dentro de una epopeya más grande, ya que, si bien las mutaciones que atraviesan su material genético afectado (y el de sus descendientes) pueden ser letales, también son parte de la fuerza evolutiva que dio origen a nuestra especie (y a todas las demás). La historia de estas estaciones de extracción de uranio es, a su vez, parte de la historia del desarrollo humano, y lo cerca que estuvo de acabarse nuestra especie durante la era nuclear. Ese fragmento de la historia humana está contenido en un drama más grande: el de los ciclos geológicos de nuestro planeta y las fuerzas increíbles que moldearon el suelo por el que ahora caminamos. En última instancia, la historia de este pequeño punto azul en el que vivimos está atravesada e imbuida en la historia misma del universo, y la explosión de una estrella distante puede llegar a afectar la vida de un minero y de toda su familia.

Hay un uso crítico del archivo. Se le despoja, en parte, de su carácter meramente documental; se le interviene. El autor, queda claro, no es indiferente frente al material que maneja, se atreve a modificarlo de diversas formas. El mismo archivo documental informativo sobre la operación minera y cómo se manejaban los desechos radiactivos producidos por esta actividad que vemos al principio, se nos vuelve a mostrar al final, en proceso de degradación. Le acompaña una voz en *off* que continúa su narración mientras la imagen es contaminada por tomas de insectos que se superponen y reemplazan la imagen de las minas.

Los insectos son rápidamente sustituidos por fragmentos en rojo y negro, una sucesión de imágenes muy variadas: estrellas, galaxias, plantas, las minas, el magma, la roca precámbrica. Los temas centrales del documental se nos presentan con más fuerza, acompañados por tonos rojos intensos; diversas formas de vida, millones de años de desarrollo, e incluso la pregunta por el futuro, se entremezclan, creando un *collage* de sensaciones y significados, reforzados por la construcción sonora, industrial, electrónica, retumbante, que nos atraviesa, de la misma forma que la radiación del uranio atraviesa el cuerpo de los mineros y de su estirpe.

En esta cinta, todo este material heterogéneo nos permite evocar el pasado para cavilar sobre nuestro presente y especular sobre el futuro, yendo en el camino de lo informativo a lo abstracto; del pa-

sado remoto a la historia contemporánea; del drama personal de un minero a la historia del universo. Martinod consigue crear una profunda reflexión sobre el tiempo, sobre nuestra relación con los procesos más grandes que ocurren a nuestro alrededor, sobre nuestra conexión con la tierra, con el agua y con la vida del planeta, usando para ello el cine. ¡Y qué medio más adecuado para esto es el cine! Arte cuya característica principal es, justamente, el manejo del tiempo.

Bibliografía

Aczel, Amir D. *Las guerras del uranio: una rivalidad científica que dio origen a la era atómica*. RBA Libros, 2014.

Álvarez, Osnar Chávez. «Gojira (Godzilla): una crítica nuclear», *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano//e-ISSN: 2007-4999* 22 (2021): 31-47.

Barrio Martínez, Jose Luis. «Datación por el método Uranio-Torio» (2021).

Sánchez León, José Guillermo. «Uranio, un elemento poco conocido», Revista SNE, (2005): 3-7.Sánchez, Guillermo. «Uranio: mitos y realidades» (2001) Recuperado de https://diarium.usal.es/guillermo/files/2014/02/MundoCientifico-Marzo2001UranioMitosyRealidades.pdf

«LOS MISMOS PERSONAJES, AL ESCRIBIRLOS, ME DECÍAN: "ESO NO HARÍAMOS"»

ENTREVISTA A SEBASTIÁN CORDERO*

*La entrevista completa se puede encontrar en el libro *Crónicas*, segundo número de la colección Primer Borrador, coordinada por la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes y publicada bajo el sello UArtes Ediciones para difundir guiones de óperas primas ecuatorianas.

Daniela González
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
daniela.gonzalez@uartes.edu.ec

Crónicas es, probablemente, la película ecuatoriana más conocida a nivel internacional, la primera del país en estrenarse en Cannes. Ganó premios en Sundance, San Sebastián, el Festival de Guadalajara y fue nominada a cinco premios Ariel, además de tener un largo recorrido por diferentes festivales. Sin embargo, es extraño pensar que, en Ecuador, es menos conocida que *Ratas, ratones, rateros*. Al ser una de las producciones más grandes en nuestro país, estar a cargo de la investigación de *Crónicas* para la serie Primer Borrador me conmociona a la vez que, por supuesto, me emociona.

Mientras veía la película por segunda vez se me cruzaban algunas preguntas: ¿cómo se le ocurrió esta historia? ¿Cómo escribió? Siendo tan buena la peli, tan cerrada su historia, ¿será que tuvo problemas de guion? ¿De montaje? Al fin leí el guion, la versión que me envió Sebastián; cuando me dijo: «Te mando también el otro final». «¡Ah!», pensé. Para llegar a esta historia sí que hay un largo recorrido, no es así nomás, todo fluido y puro talento. Tras bastidores hay largas horas de desvelos, temores, dudas y sorpresas. Leí ambas versiones del final.

Una de las cosas que más me ha impactado fue ver que la película se parecía mucho al guion. Incluso los diálogos tienen los acentos de las diferentes regiones de los actores y las actrices. Y, por supuesto, esa fue una de mis preguntas en la entrevista. Sebastián es un director que no cree en «se arregla en post» —gracias al cielo—. Las correcciones se hacen en el guion. Claro que, como dicen, un guion no se acaba, se abandona. Pero, debería abandonarse lo más tarde posible y muchas veces se hace al revés. Para nuestra suerte, Sebastián lo tiene claro. El guion es fundamental y tiene que ser sólido para rodar. Eso hace que Sebastián sea un director guionista fuera de lo común y es así como acabó con nueve versiones de este.

En la novena versión, la que fue rodada, el periodista que descubre al asesino es linchado porque, por fama, se quedó callado y todo el pueblo se entera. Al finalizar el primer corte, *Crónicas* le exigió al director, quien le había puesto tanto cuidado al guion, que no, que el final no era ese.

El mundo de esa historia pide retratar la impunidad: los casos aquí no se resuelven y los que saben la verdad están bien, no necesitan esconderse. El final que se rodó después es un final que te deja con un sabor agridulce, te hace sentir la frustración de la vida real, es desgarrador, desalentador. Brutal.

Esa es la maravilla del cine: la historia se cuenta, una y otra vez, y las narrativas y los personajes cobran vida y exigen cosas.

Como siempre les digo a mis estudiantes cuando sufren por sus guiones y aseguran no ser buenos para escribir: el talento no es lo más importante, el trabajo perseverante es lo que cuenta. Sebastián es el ejemplo: guionista, director metódico, piensa en cada detalle, montajista experto, para quien cada segundo y cada página es una decisión consciente y reflexionada.

Quería hablar del tema del guion, primero, y luego pasar al de la producción. Mi primera pregunta era qué te inspiró, porque conozco la historia del monstruo de los Andes y me imagino que algo tiene que ver.

SC: Hay varias historias. Como todo el mundo en el Ecuador, conocía la historia del monstruo de los Andes y la de Daniel Camargo: son parte de nuestra cultura popular y siempre ejercen una cierta fascinación. Pero en mi caso, el guion de *Crónicas* se me presentó por varios lugares a la par. Ya había estrenado *Ratas, ratones, rateros* y estaba dando vueltas por festivales, mientras intentaba definir cuál iba a ser mi próximo proyecto. Y me acuerdo de que algo que tenía muy claro era el

deseo de explorar un personaje que fuera a una posición aún más extrema que la de Ángel en *Ratas*, que era un personaje encantador por donde lo veas, pero también es un manipulador terrible que, si te puede hacer una trampa, pues te la hace. Y al analizar lo bien que funcionó el personaje de Ángel, me pregunté qué pasaría si le llevaba al extremo más extremo posible: alguien que realmente sea un sociópata y que a la vez tenga la vida más redimible dentro de la historia de la película.

Y cuando estaba dándole vueltas a esa idea, leí un artículo sobre Luis Alfredo Garavito, que es uno de los 3 asesinos violadores en los que me inspiré, y que es, sin duda, el más importante como referencia, porque justo le arrestan en ese momento, en el 99. Lo que me calza perfecto, que justamente tiene que ver con la pareja de Garavito, es que en la entrevista ella dice: «Yo nunca sospeché nada de nada, excepto que cuando bebía, sí se ponía raro», pero ella igual nunca vio nada. Y este es un tipo que mató a más de 190 niños y niñas en Colombia (y que estuvo en Ecuador y también mató aquí).

Lo que me pasó en ese momento es que me puse a pensar ya en cómo contar la historia, ¿desde qué perspectiva? Entonces, primero le di vueltas igual a la idea de que sea la misma pareja del asesino dándose cuenta; que veamos la perspectiva de Esperanza, pero que no sea el hilo conductor principal. Tenía que tener a alguien que le está buscando de alguna forma, alguien que lo investiga. Entonces podría ser un policía, o un detective, o un reportero. Y la idea del reportero es de las cosas que más me atrajo porque sentí que era justamente un elemento muy propio de la idiosincrasia del mundo sensacionalista latinoamericano: este tipo de programas de televisión que están a la caza de algo, a la caza de la noticia.

Me pareció súper interesante lo que me daba el tener esos dos elementos juntos: un posible sociópata y un reportero que, dentro de su línea sensacionalista, tiene un proceso de desensibilización gigantesca, algo que me permitía jugar como espejo con la historia de este posible asesino.

En este punto, yo ya sabía cuál iba a ser la historia en términos generales. Y en esos días, coincidentemente, leí un artículo acerca de un linchamiento en el campo, en la costa, no me acuerdo de en qué pueblo era. Pero fue un linchamiento que yo prácticamente calqué para el guion de *Crónicas* porque me pareció algo impresionante lo que describían ahí. Yo sabía que necesitaba empezar con un momento muy fuerte, que nos ponga, además, en los

zapatos del personaje de quien luego vamos a dudar.

Me puse entonces a escribir una primera versión sin investigar mucho más, que es usualmente parte de mi proceso: saco primero una versión muy básica y luego me clavo a hacer mucho del trabajo de investigación que es súper necesario después y que le enriquece muchísimo a la historia.

Justo quería preguntarte acerca del reportero y de la decisión de contar la historia desde su punto de vista. ¿Era una forma de denunciar esta manera de hacer periodismo como en el *Extra*?

SC: Un poco. El programa de televisión *Una hora con la verdad* es planteado como un programa con tintes sensacionalistas, pero igual me puse a jugar con el tema del idealismo y de la arrogancia como un elemento de los personajes. Yo no quería simplemente ser crítico con un tipo de periodismo, porque siento que, al contar una historia, ya sea si eres periodista o si eres cineasta, tienes que tomar una perspectiva y tienes que contar las cosas desde un punto de vista que nunca va a ser 100 % objetivo. Nunca va a ser realmente un reflejo de toda la complejidad que puede estar pasando. Me llamó mucho la atención, también, el mecanismo de desensibilizarse a las cosas, el que un periodista se diga «puedo contar esta historia porque tiene mayores *ratings*», olvidándose del impacto y daño que puede tener en la gente.

Escena 49: Damián Alcázar y John Leguizamo (foto fija de François Coco Laso).

Y me interesó mucho la soberbia: el explorar un personaje como el periodista que sienta que está un poco por encima del resto. No se trata para él solo de conseguir un gran reportaje, o de hacer crecer su prestigio... Pero él de verdad sí se cree que tiene más posibilidades de agarrarle al monstruo, por encima de la policía o de quien sea. Y tal vez eso sea verdad, pero la cosa es que igual es alguien que tiene sus fallas. Algo que me parecía interesante es que, justamente, a pesar de ser el protagonista pasa algo con todo su proceso de la búsqueda del monstruo; y es que, para el final de la historia, a él le detestas, pues te cae muy mal, ha hecho cosas absolutamente cuestionables, y es un antihéroe en todo sentido. Y eso me parecía súper interesante: contar la historia desde sus zapatos, desde su perspectiva, ¿no?

A mí me dio la sensación de que sí había una crítica, pero de todas formas no se juzgaba al personaje. De hecho, no me cayó tan mal: para mí era muy congruente todo y eso es chévere. Igual, con el asesino me pasó un poco también eso. Es interesante que no nos caiga mal tampoco porque tiene unas cosas que son raras y locas, incluso en su actuación, y aun así no cae mal. ¿Nos podrías hablar un poquito de la construcción de los personajes?

SC: El mayor reto está en darles profundidad a los personajes, el poder explorar distintas facetas que tienen y no tenerle miedo a ese proceso. Con *Crónicas* me di cuenta de que la empatía que tienes como público hacia un personaje no tiene tanto que ver con si el personaje hace o no hace algo terrible, o si es que es alguien cuestionable, sino con la situación en la que se encuentra, los retos que enfrenta. Tú ahí te conectas con el personaje por su conflicto, sin importar que esté haciendo algo terrible.

En el caso de *Crónicas*, yo empiezo con la introducción de un Vinicio sospechoso. Se está bañando, saliendo de un río, limpiando una ropa de manera extraña, y lo siguiente que nos enteramos es que en el pueblo hay un violador y asesino de niños, entonces empiezas a atar cabos. Pero mientras arranca la trama y te vas enterando de varias cosas del asesino y del pueblo, el personaje de Vinicio se porta muy bien: tiene varias interacciones en las que uno ve su otra faceta y luego llega el linchamiento, esta tremenda paliza en la que casi le matan, y lo ves con su familia, ves su vida, su sufrimiento, y de repente, quieras o no, te conectas con él. Y la peli te hace conectar con él a pesar de que tú sabes que es el único sospechoso y la historia no está estructurada como película de detectives, ni de adivinar quién es el asesino, ya

que, desde el planteamiento, él es el único culpable posible.

El reto es buscar llevarte hacia esa persona y que realmente logres tener empatía con él mientras ves todos sus lados. Y al mismo tiempo tratas, de alguna forma, de tener un proceso parecido con los otros personajes: ¿cuáles son los puntos cuestionables de Manolo, como personaje, como reportero? Ahí su idealismo y su ambición son superinteresantes porque son polos opuestos que juegan entre sí. Me pasó que, cuando empecé la primera versión del guion, hice varias versiones en las que en algunos momentos se establecía más el idealismo de Manolo, y en otras, en cambio, era mucho más cínico el personaje. La versión que quedó para rodar era una de las versiones donde yo sentía mucho cinismo en Manolo, pero con el mismo John Leguizamo hablábamos mucho de que tenía que haber idealismo, que en algún momento eso era algo fundamental en los antecedentes del personaje.

Otro elemento muy importante para mí en el desarrollo de personajes era entender cómo funcionaba el juego de gato y ratón que se da entre Manolo y Vinicio, porque cada personaje tiene algo que ofrecerle al otro, que es su camino para negociar y conseguir lo que quieren. En el caso de Vinicio, lo que él tiene para ofrecer es la verdad atrás de la historia del «monstruo de Babahoyo», que es lo que Manolo más desea saber, y Manolo entiende que para recibir esa información va a necesitar meterse en el juego de Vinicio, que se regodea en seducirle a su interlocutor. Entonces, tienes escenas donde Vinicio le cuenta a Manolo como opera el «monstruo» y cuál es su manera de seducir a un niño; y si te fijas en el subtexto, Vinicio básicamente está describiendo lo que le está haciendo a Manolo, e inclusive le dice que «disfruta contándoles paso a paso todo lo que les va a hacer». Ese juego entre los dos es maravilloso porque te permite ver el proceso de seducción de Vinicio sin ver una escena que involucre violencia contra un niño, que es algo que desde el principio yo tenía claro que quería evitar: toda la violencia de la película debía estar presente en el linchamiento, cosa que el público sepa hasta dónde puede llegar el deseo o la necesidad de hacer daño, sin que por eso sea necesario ver la violencia contra los niños.

Ahora, Vinicio se cuida mucho de lo que dice y siempre se frena, dejándole a Manolo picado, con información nueva y valiosa, pero sin incriminarse. Esto obliga a Manolo a buscar distintas maneras de sacarle más información, y ahí también surgió un elemento interesantísimo dentro de la investigación.

Escena 63: José María Yazpik, John Leguizamo, Henry Layana, Tamara Navas y Leonor Watling afuera de la cárcel (foto fija de François Coco Laso).

Estabas hablando antes de cómo nació esta historia y me da curiosidad saber cómo escribes tus guiones; es decir, ¿piensas primero en una estructura o vas más desde la intuición de simplemente lanzarse a escribir? ¿Partes de una escaleta o cómo funciona tu proceso?

SC: Generalmente empiezo a tomar apuntes, a anotar las ideas que se me vienen haciendo de la historia, así le voy dando vueltas, y me tomo mi tiempo. Tal vez me anoto un posible comienzo. Ahora me mando mensajes a mí mismo por teléfono o WhatsApp cuando tengo una idea. Pero no sé, lo importante para mí es ir anotando cosas hasta que llegas a un punto donde sientes que estás listo para empezar. Y a mí lo que me pasa es que me hago una escaleta muy simple, que es una base, un punto de partida, y esto me sirve mucho. Empiezo ya a escribir y lo que hago muchas veces es que, en la computadora, en el Final Draft (el programa de escritura), me voy anotando, por ejemplo, la escena en la escuela y tal vez no estoy listo para escribirla, pero apunto las cosas básicas y paso a la escena siguiente y entonces es como que tengo una escaleta que poco a poco se va convirtiendo ya en el guion mismo. Esa primera versión ya se da sabiendo cosas claves, sabiendo cómo comienza la historia, cuáles son las escenas más importantes, si hay un punto de giro inicial, dónde se da y cómo se da. Me lanzo un poco «a la loca»

al inicio y luego ya voy organizando, voy armando, voy mejorando los diálogos. Pero de repente me pasan cosas: en *Crónicas*, uno de los cambios que más me sorprendió es que yo tenía muy claro el primer acto y había una escena que es fundamental en la historia, que es cuando Manolo e Iván van a la fosa a desenterrar el cadáver de la niña y ahí se dan cuenta de que lo que estaba diciendo Vinicio es real. Me acuerdo de que escribí ese momento teniendo clarito que la escena siguiente era ellos yendo donde el detective o ya estando con la policía en la misma fosa, desenterrando a la niña, y que simplemente continuaba la historia con la policía sabiendo la situación y ellos con el lío de no poder justificar lo que saben. Y me acuerdo de que empecé a escribir la escena de la fosa y mientras Manolo hablaba con Iván, este le iba diciendo y cuestionando qué va a hacer y cómo va a justificarse con la policía: justamente las cosas que yo estaba pensando cómo resolver. Y entonces surgió la decisión de Manolo e Iván de no avisar a la policía (otra transgresión), que es una decisión fundamental que le lleva a la historia por otra dirección. Pero fueron los mismos personajes, al escribirlos, que me decían «eso no haríamos», mientras toman una decisión (ellos, no yo) más extrema y de repente se entra a una tensión mucho más fuerte. Y es interesante dejarse llevar por los personajes, porque cuando ya los va conociendo, te sorprenden y te llevan por un camino más real y coherente que el que tenías en mente antes.

Datos de los autores de los artículos

Mercedes Iáñez Ortega (Patrimonio Inteligente, España)
Correo: yeyes.mio@gmail.com
Doctora en Historia del arte, restauradora y museóloga. Se dedica a la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural. Es jefa de conservación en la empresa Patrimonio Inteligente S.L. (España). Participa en proyectos de recuperación, restauración, rehabilitación y musealización en todo el territorio nacional. Como historiadora cinematográfica, centra su investigación en cine de terror; forma parte del grupo Hum 1026 Imagen y Memoria (UCA), con publicaciones, conferencias y colaboraciones varias en diversos medios a nivel internacional.

Antonio Míguez Santa Cruz (Universidad de Córdoba, España)
Correo: gesto_tecnico@hotmail.com
Doctor en Historia del Arte y Premio Extraordinario de Doctorado en Humanidades 2016. Especialista en historia y cine japoneses, posee más de cuarenta publicaciones entre artículos y monografías, es autor de Rokujo Monogatari y Caballeros, jesuitas y samuráis —junto a Osami Takizawa—, y redactor de la revista Windumanoth. Actualmente trabaja en el Departamento de Historia de la Universidad de Córdoba, donde ha impartido seis asignaturas distintas desde 2013.

Carlos Roberto Conde Romero (Université de Lille, Francia)
Correo: carlos.conde-romero@univ-lille.fr
Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y su tesis de doctorado estudia la ficcionalización humorística de la Historia en la novela *El seductor de la patria* de Enrique Serna. Actualmente, es profesor contractual en la Universidad de Lille, miembro de la Sociedad de los Hispanistas Franceses y miembro asociado del laboratorio de investigación ULR 4074 – CECILLE (Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères).

Isabelle Pouzet Michel (Université Littoral Côte d'Opale, Francia)
Correo: pouzet.isabelle.m@gmail.com
Profesora asistente en la Universidad Littoral Côte d'Opale, Boulogne-sur-Mer (Hauts-de-France). Doctora en literatura latinoamericana. Sus campos de investigación son los archivos de autores latinoamericanos (Carlos Pellicer, Raúl Zurita, Efraín Huerta), las revistas literarias mexicanas de los años 20 y 30, las vanguardias latinoamericanas y el cine latinoamericano. Pertenece al grupo de investigación 4030 H.L.L.I, Boulogne-sur-Mer.

Jordi Macarro Fernández (Université de Lille, Francia)
Correo: jordi.macarro-fernandez@univ-lille.fr
Doctor en Historia y Cine por la Universidad de Granada. Premio Extraordinario de Doctorado en Artes y Humanidades en 2016, ha impartido cursos en numerosas universidades europeas (Francia, España y Alemania) y latinoamericanas (Ecuador y Argentina). Su labor como docente se ha desarrollado entorno a los cursos sobre Cine e Historia y Análisis del discurso audiovisual. Entre sus líneas de investigación destacan la recuperación de la memoria histórica a través del cine, así como los vínculos transpacíficos de las industrias culturales entre oriente y occidente, centrándose, en particular, en los contextos históricos e industriales de España, Chile, Venezuela e India. Es director de las Jornadas Internacionales de Cine, celebradas bianualmente en distintas universidades francesas y es coordinador de la sección «Universidad Popular» del Festival Ojoloco de Cine Ibérico y Latinoamericano de Grenoble. Es colaborador de los grupos de investigación: Centro Interuniversitario de Estudios Culturales Hispánicos - CeHis (Universidades de Düsseldorf y Wuppertal, Alemania); Centre d' Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères - CECILLE EA 4074,(Université de Lille, Francia); *Centre InterLangues-Texte, Image, Langue, TIL EA 4182* (Université de Bourgogne, Francia), HUM 1026 Imagen y Memoria (Universidad de Cádiz, España); y ARTKINÉ Grupo Interdisciplinario de investigación, teoría y praxis cinematográfica (Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa ("") para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, «el cine no es más que recuerdos».[1]
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la *psyche* a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento.[2]
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, *La Unión Europea*, 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, *Religion, Feminism and the Family* (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", *Meta* 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	*Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	*Inglorious Basterds* [*Bastardos sin gloria*] (Quentin Tarantino, 1995).

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.
2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

1. FUERA DE CAMPO. Revista de cine es una revista arbitrada cuatrimestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, FUERA DE CAMPO. Revista de cine privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).
   Cada autor debe enviar dos documentos separados:
   1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
   2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de Ética y Mala Praxis en la publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.[1] En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el Llamado para Artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el Llamado para Artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.[2]
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf
2 http://publicationethics.org/resources/flowcharts

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en enero de 2022.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

El cine cuando es arte representa una continuidad espontánea que abarca a toda la humanidad. No es un arte de príncipes ni de burgueses. Es popular y es vagabundo. En la vastedad del cine la gente comprende lo que podría haber sido y descubre lo que le pertenece más allá de lo individual.

John Berger

Artes EDICIONES