

## BATALLAS POR LA MEMORIA EN EL CINE DE GÉNERO — EL GENOCIDIO GUATEMALTECO EN *LA LLORONA* (2020)

Santiago Méndez<sup>1</sup>

**Resumen:** *La Llorona* (2020), del director guatemalteco Jayro Bustamante, se vale de elementos del cine de género para elaborar una ficción que aborda el juicio contra Ríos Montt por crímenes de lesa humanidad en el contexto de la guerra civil guatemalteca. Tras su absolución, se desata un espíritu que invade su casa y reclama por justicia. Este artículo pretende reflexionar sobre la representación visual del genocidio, la memoria y el testimonio de los testigos del evento traumático del genocidio guatemalteco a partir de la película. Además, se procura entender las estrategias utilizadas en el ejercicio de fabulación por medio del uso de cine de horror, y como esto apoya o limita el mensaje político de la obra y su recepción. Todo esto tomando en cuenta que la obra está inserida en una cultura mediática que disputa espacios de representación e imaginación de identidades y memorias.

**Palabras clave:** Memoria, genocidio, cine guatemalteco, cine de género, cine de horror.

**Resumo:** *La Llorona* (2020), do diretor guatemalteco Jayro Bustamante, usa elementos do cinema de gênero para desenvolver uma ficção que aborda o julgamento de Ríos Montt por crimes contra a humanidade no contexto da guerra civil guatemalteca. Após sua absolvição, surge um espírito que invade sua casa e exige justiça. Este artigo tem como objetivo refletir sobre a representação visual do genocídio, a memória e o depoimento das testemunhas do evento traumático do genocídio na Guatemala a partir do filme. Além disso, busca-se compreender as estratégias utilizadas no exercício da ficção por meio do uso de filmes de terror e como isso sustenta ou limita a mensagem política da obra e sua recepção. Tudo isso levando em consideração que a obra está inserida em uma cultura midiática que disputa espaços de representação e imaginação de identidades e memórias.

**Palavras-chave:** memória, genocídio, cinema guatemalteco, cinema de gênero, cinema de horror.

---

<sup>1</sup> Discente de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

# 1. MODERNIDAD, GENOCIDIO Y MEMORIA EN GUATEMALA.

El transcurrir del siglo pasado fue de grandes movimientos que impulsaron los estados-nación al sur del Río Bravo a modernizarse siguiendo los modelos impuestos por las naciones centrales a la temporalidad moderna. Grandes inversiones en tecnología, infraestructura y proyectos de desarrollo transformaban el vasto paisaje latinoamericano, insertándole líneas de ferrocarril, carreteras, puentes y edificios que conectaban las diferentes regiones, facilitando el flujo de las mercancías y el establecimiento de una única identidad nacional. En los grandes centros urbanos se instalan industrias que prometían prosperidad, movilizando grandes masas de trabajadores de las áreas rurales tras la eliminación de las tierras comunales. Para llevar a cabo dicha misión, la región latinoamericana comparte una historia común de injerencias y autoritarismo a mano de gobiernos militares apoyados por sectores de las élites civiles. Esta modernidad autoritaria ha dejado en nuestra región miles de muertos, desaparecidos y torturados. El genocidio guatemalteco se coloca como una de las catástrofes más violentas en Latinoamérica del siglo XX. Este evento traumático es un reflejo de la violencia ejercida a los pueblos denominados como salvajes para la visión eurocéntrica de la modernidad/colonialidad,<sup>2</sup> cuyo frenesí violento tiene como elemento central el olvido, desviando la mirada de las catástrofes históricas y centrando la pintura en un futuro prometedor. Sin embargo, para las poblaciones al margen de la modernidad/colonialidad, la memoria se ha configurado como un elemento esencial para su resistencia y sobrevivencia.

En el caso particular de Guatemala, país que sufrió una guerra durante treinta y seis años (1960-1996), hubo una clara intención de exterminio al pueblo Maya. Según la Comisión de Esclarecimiento Histórico en Guatemala, de las más de 200,000 personas que perdieron la vida durante el conflicto, el 83% eran población Maya.<sup>3</sup> El genocidio guatemalteco tomo dimensiones catastróficas durante el periodo de 1982 y 1983 cuando, bajo el mando del general Ríos Montt, se

---

<sup>2</sup> Para los teóricos decoloniales el proceso de colonización de las Américas es constitutivo para la construcción de la racionalidad, el patrón del poder y formación subjetiva de la modernidad. En este proceso nace, en su sentido moderno, la idea de raza que atribuye arbitrariamente diferencias biológicas estructurales a los diferentes grupos étnicos, jerarquizándolos. Permitiendo una dicotomía entre salvaje y civilizado. Véase, QUIJANO, Aníbal, «**Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**». Disponible en: <<https://www.uv.mx/jose-marti/files/2018/08/Anibal-Quijano-Colonialidad-del-poder.pdf>>. Acceso en: 28 mayo 2021.

<sup>3</sup> Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, **Guatemala memoria del silencio**, 12 volúmenes, Ciudad Guatemala, 1999. Disponible en: <[https://www.undp.org/content/dam/guatemala/docs/publications/UNDP\\_gt\\_PrevyRecu\\_MemoriadelSilencio.pdf](https://www.undp.org/content/dam/guatemala/docs/publications/UNDP_gt_PrevyRecu_MemoriadelSilencio.pdf)>. Acceso em: 28 mayo 2021.

llevó a cabo una política antisubversiva que pretendía arrasar con las guerrillas comunistas, bajo esta política el pueblo maya ixil era arbitrariamente asimilado como comunista, combatientes y no combatientes. El trasfondo racista que llevó a declarar al pueblo Maya como enemigo interno no solo se explica en el pretexto de la lucha anticomunista en el marco de la Guerra Fría, sino que atiende a una historia cuyas raíces se encuentran en el proceso de colonización por parte de los países europeos.<sup>4</sup>

Desde la segunda mitad del siglo pasado, como elabora Huyssen (2007, p. 3), ha habido una preocupación por la memoria en la cultura y política occidental, la promesa del futuro que planteaba la modernidad se ve impugnada por movimientos de descolonización y otros en resistencia que plantean una mirada hacia el pasado. En este contexto olvidar y recordar se convierten en posturas políticas. En el cine la memoria se abre como un campo de disputa y el modo de cómo recordar por medio de la imaginación y el lenguaje cinematográfico se vuelve no solo un problema político sino también moral. Al mismo tiempo que el cine ha sido utilizado para reforzar una identidad nacional en la construcción de los Estados-nación, también se presenta como una manera de resistencia y respuesta. Como plantea Kellner (2001, p. 11-12): “La cultura vehiculada por los medios induce a los individuos a conformarse con la organización vigente de la sociedad, pero también les ofrece recursos que pueden fortalecerlos en la oposición a esa misma sociedad.”.<sup>5</sup>

En medio de una cultura mediática impulsada por el consumo de imágenes, la región centroamericana, la cintura de América, ha intentado poco a poco reconstruir con los pedazos que le quedan narrativas y elaboraciones que le permitan visitar y actualizar sus memorias; hazaña que históricamente ha recaído en el ámbito documental. A diferencia de otros países de la región como El Salvador y Nicaragua<sup>6</sup> — en donde la urgencia de la guerra permitió la construcción de

---

<sup>4</sup> La historiadora Marta Casaús Arzú denomina el genocidio guatemalteco como la máxima expresión de un racismo de Estado que se arrastra desde el proceso de colonización y que construye bases más sólidas en la formación del Estado-nación, privilegiando la dominación militar y un imaginario de la blancura en la elite y oligarquía que domina el país, colocando al indio como una figura en agonía y considerada amenaza para el Estado. Véase, ARZÚ, Marta, «**El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala**: una interpretación histórica y una reflexión». Disponible en: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/57067>>. Acceso en: 28 mayo 2021.

<sup>5</sup> Traducción personal.

<sup>6</sup> Tras el estallido del conflicto civil en El Salvador diferentes grupos revolucionarios comienzan a hacer grabaciones y a elaborar documentales clandestinamente, entre ellos destaca el ICSR (Instituto Cinematográfico El Salvador Revolucionario). La historiadora de cine María Cortés comenta que la idea de cine como arte colectivo tiene una máxima expresión en el cine salvadoreño, la mayoría de los nombres en los créditos eran seudónimos debido a la clandestinidad. En el caso de Nicaragua, luego del triunfo de la revolución sandinista se crea el INCINE (Instituto de

estructuras cinematográficas para realizar un cine político y militante —, en Guatemala esto no fue posible.

El caso de Guatemala parece diferir de la tónica descrita hasta ahora, no por la falta de interés en registrar cinematográficamente la realidad social del momento, sino porque la violencia y la represión no permitieron que el movimiento documentalista se desarrollara. Si bien se produjeron filmes sobre las luchas guerrilleras, los cineastas fueron asesinados o tuvieron que exiliarse en el extranjero y aún hoy es difícil obtener copias de estos trabajos. (CORTÉS, 2005: p. 254)

La magnitud de la represión y la violencia en Guatemala causó un estancamiento en la producción cinematográfica realizada en el país: en la década de 70 fueron filmadas treinta y ocho películas, ya en los ochenta únicamente tres; de esas tres únicamente una fue realizada por un guatemalteco (CABEZAS, 2021, p. 74). El documental *Cuando las Montañas Tiemblan*, lanzado en 1983 no figura en esta cuenta ya que a pesar de que los estadounidenses Pamela Yates y Thomas Siegel realizaron las grabaciones durante las elecciones de 1982 en Guatemala, la película solo fue montada y finalizada en Nueva York, tras el encuentro de Pamela Yates con Rigoberta Menchú quien se encontraba exiliada. *Cuando las Montañas Tiemblan* narrado por Rigoberta Menchú, indígena maya quiché cuyas participaciones en las luchas reivindicativas guatemaltecas la llevaron al exilio, es un importante testimonio de la realidad guatemalteca de la época, que consigue mostrar las entrañas de la compleja red de poder entre la oligarquía, el gobierno y el ejército; y la violencia ejercida hacia los pueblos indígenas.<sup>7</sup>

No es hasta la década de los noventa, tras la firma de los acuerdos de paz en 1996 que se hace un importante trabajo de recuperación de memoria histórica por cineastas guatemaltecos para documentar las violencias sufridas, especialmente hacia la comunidad indígena. En esta década destacan producciones documentales como *Del dictador al maestro* (1991), de Justo Chang y José Campang, *Bajo la cruz* (Rub'el kurus, 1977), de Carlos Flores, *Alcemos la voz* (1997), de Beate

---

Cine Nicaragüense) a partir de la expropiación de la compañía Producine. En ambos países, y también pudiendo incluir a Panamá, el cine nace en el calor de la guerra y cumple con el fin de justificar las luchas armadas, comunicarse con el pueblo y captar la mirada y el apoyo de la comunidad internacional. Véase, CORTÉS, María Lourdes. Nicaragua: El sombrero de Sandino y Cine Salvadoreño: La utopía de la liberación. In: \_\_\_\_\_. «**La Pantalla Rota: cien años de cine en Centroamérica**». Taurus: Costa Rica, p. 295-346; 347-385, 2005.

<sup>7</sup> El documental forma parte de una trilogía que también incluye: *Granito: How to Nail a Dictator* (2011) y *500 years* (2017).

Neuhaus e Isabel Porras, y *La masacre de Panzós* (1999), *No hay cosa oculta que no venga a descubrirse. La tragedia de Santa María Tzeja* (1999), de la productora audiovisual Comunicarte<sup>8</sup>. Para Cabezas (2021, p.75), *El Silencio de Neto* (1993), de Luis Argueta, “marca lo que sería el inicio del cine de la transición que empieza teóricamente en 1996 y se termina en 2009.”. *El Silencio de Neto* es una ficción que aborda la historia guatemalteca y la guerra de manera directa, fue una película que tuvo una gran repercusión en la región. Estas obras representan una transición de la represión, permitiendo una mirada crítica hacia el pasado en Guatemala. A partir de este momento comienzan a surgir propuestas que buscan levantar un cine en el país, entre ellas se encuentran la Asociación Luciérnaga, formada en 1996, que se alza como un centro de comunicación alternativa e independiente; también figura la Asociación Casa Comal, creada el mismo año que sirve como medio de autofinanciamiento y producción de proyectos. Dentro de esta misma asociación se crea en 1998 el Festival Ícaro, el primer festival de cine centroamericano que es hasta la fecha el más importante de la región. A estos esfuerzos se suman otros jóvenes y realizadores que crean sus propias productoras en el país, entre ellos, Jayro Bustamante, quien en 2009 crea La Casa de Producción.

Desde la década del 2010 se han abierto espacios importantes para la cinematografía guatemalteca siempre centrando la mirada hacia el pasado reciente. Entre estos espacios figuran El Festival Memoria Verdad y Justicia creado en 2010 con la intención de mostrar películas para abordar los temas de la historia, memoria y olvido: la Muestra de Cine Actual creada en 2011 con la intención de abrir un espacio de exhibición del arte cinematográfica reciente; y también La Sala de Cine, que nace en 2017 bajo la iniciativa de Jayro Bustamante que promueve la difusión gratuita de cine independiente nacional e internacional. Estos espacios han permitido que en Guatemala se hayan producido en los últimos años una variedad de filmes que abordan temáticas históricas y de memoria relacionadas al conflicto civil, entre documentales y ficciones, algunos de estos son: *Geraldi* (2010), producido y realizado por Sammy y Jimmy Morales, *Distancia* (2012) de Sergio Ramirez, *Polvo* (2012) de Julio Hernández Cordón, *El eco del dolor de mucha gente* (2012) de Ana Lucía Cuevas, *Cárcel de árboles* (2015) del salvadoreño Guillermo Escalón y el guatemalteco Rodrigo Rey Rosas, *Septiembre: un llanto en silencio* (2017) de Kenneth Müller, *20 años después*

---

<sup>8</sup> Véase CORTÉS, María Lourdes. Guatemala: el horror sin imágenes. In: \_\_\_\_\_. «**La Pantalla Rota: cien años de cine en Centroamérica**». Taurus: Costa Rica, p. 253-257, 2005.

(2017) y *El silencio del topo* (2019) de Anais Taracena, *Nuestras Madres* (2019) de César Díaz y *La Llorona* (2020) de Jayro Bustamante.<sup>9</sup>

Si bien, en los últimos años han florecido en Guatemala no solo los espacios de producción y exhibición cinematográfico, sino que también el cine que aborda la memoria de las catástrofes traumáticas del pasado, encontramos en la cinematografía de Jayro Bustamante un elemento novedoso: su cinematografía se vale del cine de ficción y elementos del cine de género que le permiten dialogar con un público más amplio, siempre manteniéndose próximo a las identidades y realidades del territorio guatemalteco. Esta tendencia novedosa es más evidente en su última obra, como veremos más adelante.

Bustamante ha logrado con su trilogía de *Ixcanul* (2015), *Temblores* (2019) y *La Llorona* (2020) insertar memorias, identidades y experiencias específicas de Guatemala en el terreno de disputa de una cultura mediática global. Esta última película, *La Llorona*, ha obtenido una gran repercusión internacional: obtuvo el premio de mejor director en la jornada de autores tras su estreno en el Festival de Venecia y estuvo entre las quince preseleccionadas a los premios Oscar como candidata guatemalteca a mejor película internacional, a pesar de no llegar a las selecciones finales. Me interesa analizar esta película tomando en cuenta las temáticas históricas, culturales y sociales que aborda y la gran recepción que tuvo a nivel nacional e internacional, estableciendo un nuevo escalón en el cine de la región. La película logra regresar al conflicto civil guatemalteco (1960-1996) para hacer un ejercicio de memoria sobre el genocidio de la población maya ixil, al mismo tiempo que dialoga con el tiempo contemporáneo y lo consigue valiéndose de estrategias del cine de género que permiten alcanzar a un grupo más amplio de espectadores. Si bien hay otras películas en el cuerpo fílmico guatemalteco antes mencionado que se valen del cine de género para tratar sobre problemáticas sociales y memorias traumáticas, generalmente han utilizado la estructura del drama o melodrama, la novedad en Bustamante está en utilizar el horror. De esta manera, Jayro consigue colocar asuntos locales y específicos de la realidad y memoria guatemalteca en un cine de terror y fantasía para el cual existe un público global interesado.

---

<sup>9</sup> Los datos y cronología del cine guatemalteco utilizados en este trabajo figuran en una investigación realizada por Andrea Cabezas Vargas para su tesis doctoral en Artes en la Université Bordeaux Montaigne en 2015. Véase CABEZAS, Andrea. **Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles**, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015; y CABEZAS, Andrea. **La Llorona de Jayro Bustamante: el ímpetu de las nuevas generaciones del cine guatemalteco ante la desmemoria de la guerra**. Paris: Pandora, p. 74-80, 2021.

En este sentido, el presente trabajo pretende reflexionar sobre la representación del genocidio, la memoria y el testimonio de los testigos del evento traumático que se retratan en *La Llorona*, además de analizar las estrategias utilizadas en el ejercicio de fabulación por medio de la estructura del uso de cine de género de horror y entender como esto apoya o limita el mensaje político de la obra. Todo esto tomando en cuenta que la obra está inserida dentro de una batalla cultural que disputa espacios de representación e imaginación de identidades y memorias más allá de las hegemónicas propuestas en la industria cultural. Así se puede reflexionar sobre las elaboraciones, narrativas y debates que presenta la cinematografía en una región fragmentada por el ímpetu moderno y colonial.

## **2. REPRESENTACIÓN VISUAL DEL GENOCIDIO EN LA LLORONA.**

El termino genocidio tiene su génesis en el siglo XX tras la Segunda Guerra Mundial y a partir de ella se ha permitido establecer juicios, comparaciones y metáforas respecto a las diferentes catástrofes históricas registradas en la historia. Al discutir las representaciones visuales del genocidio, Gustavo Aprea destaca dos definiciones que permiten una aproximación más detallada a los diferentes modos en que la dimensión masiva de estos eventos puede ser mostrada en el cine. La primera es la definición que concluyen las Naciones Unidas en 1951, tras la convención contra los genocidios en 1948. Esta definición obedece a una finalidad precisamente legal: “Actos cometidos con la intención de destruir en parte o en su totalidad un grupo nacional, étnico, social y religioso”. La segunda definición es la realizada por la Real Academia Española: “Exterminio o eliminación sistemática de un grupo social por motivos de raza, religión o política”. A pesar de parecer similares, ambas definiciones traen implicaciones diferentes al pensar el genocidio en sí y sus representaciones visuales. La definición de la RAE al mencionar un modo de operación sistemática trae consigo la dimensión política y conspirativa del genocidio, más allá de las persecuciones étnicas, sociales o religiosas. Podemos decir entonces que la primera definición, al tratar en términos legislativos, pretende una visión más universalista y la segunda una visión más política. Al pensar en términos estrictamente legislativos, los tribunales internacionales

reconocen apenas cinco genocidios a lo largo del siglo XX.<sup>10</sup> Estas resoluciones tienen una parcialidad política que puede ser comprendida dentro del planteamiento de la definición y comprensión de genocidio y sus implicaciones dentro del colonialismo de la geopolítica internacional, como comenta Aprea:

El reconocimiento de esta situación no está desconectado de negociaciones políticas. [...] Hay resoluciones polémicas comprensibles solamente a partir de las relaciones de fuerza que existen en el escenario internacional, por ejemplo, la vivida en Guatemala. Durante casi veinte años el gobierno realizó un exterminio sistemático de la población maya, pero esta situación no es reconocida por los organismos internacionales como un genocidio por causa de la presión ejercida por los Estados Unidos. (APREA, 2004: p. 208)<sup>11</sup>

Estas dos maneras de definir el genocidio se trasladan también a la representación visual del mismo. Según Aprea, la representación visual del genocidio se puede dar por medio de una modalidad mainstream, que corresponde al espectáculo cinematográfico clásico y que puede ser relacionada con una definición universalista u otra que puede ser asociada con el cine moderno y la definición política del genocidio. En este apartado, al analizar la representación visual del genocidio en *La Llorona*, explicaré como la película se vale de ambas formas de representación para recordar y actualizar el evento catastrófico del genocidio guatemalteco, y sus consecuencias estéticas y políticas. Entretanto, antes de ahondar sobre estas maneras de representación visual, me gustaría hacer una breve descripción del argumento y elementos narrativos de esta obra de Bustamante, para poder partir de ahí al análisis.

A lo largo de *La Llorona* acompañamos a la familia del general Enrique Monteverde, el doble ficticio de Ríos Montt, mientras es juzgado, condenado y posteriormente liberado por la justicia guatemalteca por crímenes de lesa humanidad en respecto al genocidio perpetrado durante el conflicto civil. La película comienza en un plano cerrado con un lento *zoom out* del rostro de Carmen, esposa del general, quien mira fijamente con ojos llorosos mientras reza. A medida el plano se abre, nos muestra que se encuentra junto a otras mujeres, entre ellas su hija Natalia y su nieta Sara, todas en oración. Desde esta escena de comienzo se nos sumerge en un ambiente sombrío, la oración enérgica y devota de Carmen junto a las mujeres arroja pistas sobre un pedido

---

<sup>10</sup> Estos cinco genocidios son: el cometido por los turcos contra los armenios, el Holocausto judío de la Segunda Guerra Mundial (no se incluye a otros grupos de Europa que también fueron víctimas), el de los Jemeres Rojos en Camboya, las masacres tribales de Ruanda y los asesinatos étnicos en Yugoslavia.

<sup>11</sup> Traducción personal.

de purgación (FIG. 1). Inmediatamente en la próxima escena, nos encontramos nuevamente en un cuarto oscuro, donde se encuentra el general Monteverde y otros militares que también están siendo acusados, todos con bebidas en la mano, presumiblemente whisky, mientras su abogado defensor fuma un cigarro y les da indicaciones de vestimenta y procedimientos para el juicio. (FIG. 2 y 3).



Figura 1: *Carmen, esposa del general, reza. A la izquierda su hija y nieta.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 2: *El general, en su espacio privado, preparándose para el juicio.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 3: *“Pero si el general cae, detrás vamos todos”*

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

En secuencia, los hombres y mujeres que acompañaban a la familia se retiran. Un plano siguiente nos muestra un amplio pasillo dentro de la casa repleta de estatuas, cuadros y decoraciones que muestran la opulencia de la familia. En este mismo plano un grupo de empleadas domésticas con fuertes rasgos indígenas se encuentran finalizando las tareas del día, mientras Valeriana, la criada principal apaga las luces y las velas, antes de dirigirse a su cuarto a dormir. (FIG. 4)



Figura 4: *Valeriana apaga las luces, anticipando la noche.*<sup>12</sup>

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

---

<sup>12</sup> El ambiente en que se desarrolla la película generalmente es bastante oscuro. He añadido brillo y contraste a la imagen para facilitar su visualización.

Esa noche mientras duerme, el general Monteverde escucha un llanto dentro de la casa que lo despierta. Al levantarse, camina hacia un armario donde guarda un arsenal de armas y toma una pistola, camina por la casa apuntando y buscando la fuente del llanto que ahora también es acompañado por el sonido de agua fluyendo. Al ver una silueta cerca de la cocina, Monteverde acaba disparando a quien resulta ser Carmen, su esposa que lo estaba buscando. Carmen consigue por poco esquivar el disparo. El sonido despierta a todos en la casa, incluyendo a los empleados. Al siguiente día, el día del juicio, los empleados asustados deciden retirarse de la casa, presintiendo la energía del espíritu de la Llorona que se había hecho presente la noche anterior. Fuera del núcleo familiar, solo Valeriana y Letona, el guardaespaldas, se quedan dentro de la casa junto a la familia. Luego del juicio donde el militar es condenado, su salud parece empeorar y es llevado a un hospital, donde después de que la sentencia del juicio es revertida, es dado de alta y vuelve a casa. La renuncia de los empleados da paso a la entrada de Alma a la casa, quien en un principio llega para ayudarle a Valeriana con los quehaceres de la casa, pero a partir de su llegada, los delirios, el detrimento de la salud del militar, los eventos “paranormales” y las tensiones dentro de la casa, aumentan. Estas secuencias iniciales nos introducen al ambiente cerrado donde se desarrollará la narrativa. Excluyendo las escenas del juicio donde el general es condenado, las escenas posteriores en el hospital y en la ambulancia de regreso, la mayoría de la narrativa sucede en la casa de la familia. Tras la anulación de la condena de Monteverde, una multitud de personas se reúnen en protesta fuera de la casa del general, el sonido de sus reclamos inunda la casa día y noche pidiendo justicia. En este sentido, las ventanas y el sonido que proviene del exterior nos proporcionan una extensión a lo que sucede fuera de la realidad de la familia de clase alta que se encuentra desconectada de una realidad nacional, encerrados en el espacio privado. Este espacio es una de las muchas fronteras que se hacen visibles en la película: fronteras sociales entre amos y criados, la oligarquía y el pueblo y entre blancos e indígenas.

Habiendo introducido brevemente el universo ficcional de la obra y retomando a Aprea, es importante en primer lugar entender cómo se representa visualmente a las miles de víctimas dentro de la obra. Esto es relevante debido a que el genocidio es un fenómeno catastrófico sufrido por miles o millones de personas y el lenguaje cinematográfico, condenado a mostrar aquello que narra encuentra en esto una encrucijada: “Decir o escribir que los nazistas mataron a millones de víctimas inocentes es una posibilidad que la lengua ofrece, mostrar millones de asesinatos es físicamente imposible” (APREA, 2004, p. 215). Aprea en su texto destaca cuatro formas de

representación de esta masividad a lo largo de la historia del cine, la primera siendo aquella del expresionismo alemán que muestra a las masas como un acúmulo de personas sin rostro: aglomerados de sujetos anónimos, ejemplificada por *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Una segunda manera vendría a ser la de las vanguardias rusas de los años de 1920, donde la representación de las masas viene principalmente dada por la representación de la masividad de la muerte y una identificación de sus víctimas, el ejemplo más claro siendo *El Acorazado Potemkin*, (1925) de Sergei Eisenstein. Estas dos formas quedaron asociadas a una manera de propaganda política, perdiendo su credibilidad hacía una tercera forma de representación impuesta por la industria de Hollywood después de la Segunda Guerra Mundial. Esta tercera manera presenta a la masividad como un aglomerado de individualidades, en otras palabras, se trata de una manera de representación que delega en un personaje, o en un grupo de personajes, la representación de muchos otros. De esta manera, la narración de las individualidades parece abarcar las posibilidades de interpretación de la realidad de un gran grupo de personas. La última manera de representar a las masas según Aprea, está relacionada al cine moderno que, debido a la consciencia de su imposibilidad de mostrar la muerte masiva, la problematiza. En este sentido no pretende elaborar una representación mimética, sino que lo presenta como un artificio y ofrece referencias a lo que trata de representar.

Ahora bien, trasladando esas maneras de representación a la obra en cuestión podemos develar en *La Llorona* diferentes momentos y maneras como la dimensión masiva del genocidio es mostrada. En primer lugar, si bien en la película tenemos personajes que retratan sus dramas individuales en relación a un evento catastrófico nacional, se trata de la familia del perpetrador, cuyas individualidades se centran en la negación, el olvido o la represión de la memoria de aquellos eventos traumáticos. Sin embargo, estos personajes son confrontados por el pueblo de diferentes maneras.

En un primer momento, la secuencia del juicio es esencial dentro de la narrativa para mostrar la dimensión de la violencia ejercida durante los años de la guerra y durante el genocidio. No solo por el fuerte testimonio de la testigo 82<sup>13</sup> que habla en el idioma kaqchikel frente a la institución moderna con derecho a un traductor y expone su experiencia traumática como víctima

---

<sup>13</sup> En el universo de la película no conocemos su nombre; sin embargo, en la corte, tras finalizar su testimonio la jueza le agradece, llamándola Testigo 82, comunicándonos también la masividad de testigos de estas violencias.

de la política de la tierra arrasada y víctima de violencia sexual<sup>14</sup>, sino que, la manera en cómo la secuencia está configurada también nos comunica la masividad del evento. Esta secuencia comienza con un lento *zoom out* a partir del rostro de la testigo 82, mujer indígena con su rostro cubierto por un velo tradicional mientras da su testimonio en su idioma natal (FIG. 5). A medida que el plano se abre vemos que a su lado izquierdo hay muchas mujeres que, como ella, utilizan el mismo velo que cubre su rostro (FIG. 6). En la parte del testimonio donde dice “A mí no me da vergüenza venir a contarles lo que viví, espero que a ustedes no les de vergüenza hacer justicia”, la mujer se quita el velo de la frente exponiendo su rostro, esto es replicado en el momento en el cual general es declarado culpable de genocidio, en donde entre aplausos y alegría las mujeres indígenas en la corte remueven el velo que esta frente a su rostro y lo exponen. Podemos aventurarnos a sugerir que esa abertura, de un testigo a muchas otras que figuran detrás de ella, es un recurso plástico que intenta mostrarnos la masividad de víctimas que sufrieron la violencia. Cabe destacar que una de las mujeres que se encuentra en la corte en primera fila durante esa escena es Rigoberta Menchú.



Figura 5: *La testigo narra su testimonio frente a la institución jurídica.*

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

---

<sup>14</sup> Los testimonios y diálogos de la escena de la corte se extrajeron de los archivos judiciales del juicio contra Ríos Montt por crímenes de lesa humanidad que se llevó a cabo entre los años de 2013-2016 y del juicio conocido como Sepur Zarco de 2016, el cual fue llevado por 15 mujeres mayas de la etnia q'eqchi' en contra del coronel Francisco Reyes Girón y el ex comisionado Heriberto Valdez Asij, acusados de esclavitud sexual, desaparición forzada, actos de violación y crímenes de lesa humanidad. Este segundo caso fue el primero en la historia de la jurisprudencia internacional en donde se reconoció la violencia sexual contra las mujeres como crimen de guerra.



Figura 6: *En primera fila, Rigoberta Menchú, al fondo más víctimas.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

Esta secuencia de la corte, que he narrado continuamente, en realidad dentro del filme está dividida por una escena justificada por un receso de la corte. En ese receso acompañamos a la hija del general, Natalia, en uno de los pasillos del recinto. Al final del pasillo se encuentra una periodista que comenta los hechos violentos cometidos por el ejército que se recrudecieron entre los años de 1982 y 1983. Así como Natalia, el espectador escucha y es confrontado por los datos y comentarios arrojados por la periodista que por medio del ejercicio lingüístico de la palabra también cumple el papel dentro de la película de comunicar la dimensión masiva de los eventos catastróficos perpetrados bajo la supervisión del militar. (FIG. 7 y 8) Natalia representa, dentro del universo diegético de la obra, la consciencia confrontada de aquellos quienes aún niegan el genocidio. Esto es curioso ya que, en la realidad, la hija del general fue diputada por cuatro legislaturas consecutivas y candidata a la presidencia de Guatemala, siempre negando las acusaciones de genocidio contra su padre.

Otras maneras de como se muestra la dimensión masiva dentro de la película son evidenciadas por medio de los planos que permiten ver al exterior de la casa, mientras los personajes de la familia miran a través de la ventana. La gran cantidad de personas que protestan y claman por justicia afuera de la casa, en sí, ya nos comunican una dimensión masiva, añadiéndole a esto, es importante destacar cómo cada una de las personas que están presentes ahí vienen acompañadas y sostienen cruces con los nombres de los desaparecidos, torturados o asesinados, imágenes con sus rostros o incluso velas en su recuerdo (FIG 9). Estas secuencias destacadas anteriormente, podrían ser clasificadas dentro de lo planteado por Aprea, como las que mantienen

un diálogo con el cinema soviético, ya que la representación de la dimensión masiva viene a ser retratada por medio de las víctimas.

Ahora bien, dentro de la película también figura el personaje de Alma, quien al llegar a la casa desencadena una serie de fenómenos. Dentro de las diversas capas en este personaje, se puede extraer su relación con el modo de representación clásica del cine de Hollywood ya que Alma, en su individualidad, también es un elemento del cual se vale la película para mostrar las vivencias de una cantidad de personas. No es por acaso que antes de entrar a la casa, el cuerpo de Alma sale de entre la multitud que está reunida afuera (FIG. 10 y 11).



Figura 7: *Natalia mientras escucha a la reportera al fondo del pasillo. Confrontada.*

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

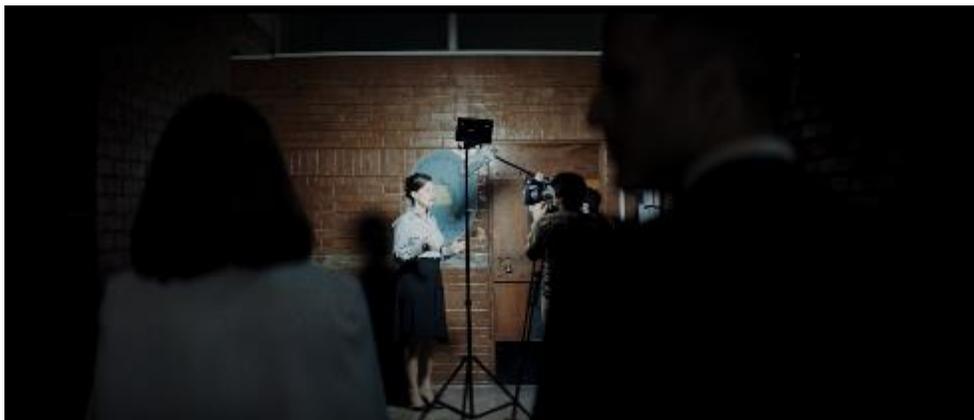


Figura 8: “*(El general) conocido como uno de los dictadores más sanguinarios de América Latina*”

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 9: *El pueblo protesta afuera de la casa del general, junto a sus víctimas.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

Alma encarna, apropia y resignifica el mito mesoamericano de la Llorona en el cuerpo y la realidad del pueblo guatemalteco. A lo largo de la película, y en general a través de las conversaciones y aproximaciones que mantiene con Sara, la hija de Natalia, vamos conociendo la realidad de Alma: su esposo está desaparecido y sus hijos están muertos. A medida avanza la película, y como puntúa Thibaudeau (2021, p. 141), la pequeña Sara y Alma van reforzando y afirmando su relación a medida que el matrimonio y la confianza entre el militar enfermo y su esposa Carmen parecen ir en detrimento. (FIG. 12) Como anunciando un quiebre en el pacto de silencio y olvido mantenido entre las generaciones anteriores y un acercamiento de las nuevas generaciones con las víctimas y su memoria. Para reforzar esta interpretación cabe destacar que fue Alma, quien desde su llegada le muestra y acaricia junto a Sara los sapos que en el transcurso de la película inundan la piscina y posteriormente la casa (FIG. 13). Los sapos son un artificio utilizado en la película, en dialogo con un cine moderno, que también sirven como representación de las víctimas del genocidio (FIG. 14).



Figura 10: *Alma sale de entre la multitud que protesta y pide justicia*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 11: *Alma fija su mirada en el general, quien mira a través de la ventana.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 12: *Alma y Sofia juegan, al fondo Carmen cachetea al general.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 13: *Alma le presenta el sapo a Sofia.*

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 14: *El sapo nada entre los desaparecidos, es uno de ellos.*

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

Dentro de los sueños (o pesadillas) de Carmen es mostrado de una manera más explícita el evento catastrófico y las víctimas. El sueño final que acontece mientras las almas se apoderan del cuerpo de Carmen, en el ritual, muestra las filas de personas arrodilladas al lado del río a punta de arma mientras se realiza el operativo militar, se muestra también cuerpos ya asesinados (FIG. 15 y 16). En esta secuencia también vemos el pasado de Alma, vivenciado ahora por la consciencia y el cuerpo de Carmen. Alma ve a sus hijos ser ahogados por agentes uniformados bajo el mando del general mientras este la cuestiona para saber la ubicación de los guerrilleros. La barrera comunicativa entre el español colonial y el cakchiquel ahora hablado por Carmen no permite el diálogo entre ambos. El general dispara a Carmen mientras ella grita por sus hijos, pero el cuerpo

que es abatido es realmente el de Alma (FIG 17). Este quiebre en la representación mimética del evento, como artificio moderno, dota a Carmen de una conciencia nueva y una agencia hacia con el militar enfermo, a quien inmediatamente se le arroja encima y ahorca. Un corte nos regresa a la casa, Carmen, así como en el sueño se encuentra encima del general, ahorcándolo hasta la muerte.

La secuencia final de la película en el funeral del general nos muestra el agua, que ha sido el medio por el cuál Alma se hace presente, siguiendo a otro militar que estaba al lado de Monteverde el día del operativo en el que matan a Alma, sugiriendo una continuación en el reclamo de las víctimas y un pedido de justicia completo que abarque a todos los perpetradores.



Figura 15: *Carmen es forcejeada para afilarse y ser interrogada, separada de sus hijos.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 16: *Los cuerpos de las víctimas asesinadas por los militares.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 17: *Carmen es confrontada por el cuerpo sin vida de Alma, asesinada por su esposo.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

Como hemos analizado en las secuencias anteriores, es posible puntuar dentro de la película diferentes maneras de representación del evento catastrófico que permiten mostrar la dimensión masiva por medio del aparato cinematográfico, en diálogo con modos de representación de las vanguardias soviéticas, el cine clásico hollywoodiano y del cine moderno. Sumando a esto, y en relación a las dos definiciones de genocidio que fueron planteadas al inicio de esta sección, una universalista ejemplificada por el cine mainstream y otra política ejemplificada por el cine moderno, cabe hacer otra capa de análisis: la visión universalista como planteada por Aprea es ejemplificada por la película *La Lista de Schindler* (1993), en esta la representación y los recuerdos presentados no son problematizados, ni la postura de quien recuerda: se universaliza la propuesta. Este ejercicio de universalización, al mismo tiempo que conmueve, despolitiza la propuesta al presentarse apenas un punto de vista. En este sentido, Aprea puntúa que esta manera de recordar y presentar el genocidio está en diálogo con la postura legislativa de los organismos internacionales. Ahora, para ejemplificar la definición política, el autor va a trabajar con el documental *Shoah* (1985) en el cual la propuesta del director no es trabajar los casos como si fuesen representativos de todos los demás, sino colocar en evidencia el paso de cada caso a la masividad, y al mismo tiempo que muestra cómo se construye la memoria social, también muestra cómo se construye el olvido. De esta manera se construye la memoria como un campo de disputa constituido por diversas representaciones, tan contradictorias que pueden llegar a ser puntos de vista opuestos.

En este contexto, situando la película del realizador guatemalteco, a pesar que dentro de su tratamiento estético sobresalen elementos de un cine más clásico, dentro de su modo de representación de la catástrofe, tragedia y problema de masas recupera una manera del cine moderno. La secuencia en la corte es un ejemplo de esto: en un primer momento escuchamos el testimonio de la testigo número 82. A esta escena le sigue otra donde acompañamos a Natalia afuera de la corte mientras escucha a la reportera que está tratando el caso, la cual menciona las cifras y dibuja la magnitud masiva del evento. Estas dos escenas ya nos muestran el paso del un caso individual a la masividad y vienen seguidas de la escena en donde el general da su testimonio junto a su abogado defensor. El abogado defensor en su declaración dice “El general Monteverde nunca firmó, nunca propuso, nunca ordenó al ejército de Guatemala atentar contra ninguna raza, etnia o ninguna religión y por eso es que en Guatemala no hubo genocidio”. (haciendo referencia a la definición de genocidio universalista que ha sido discutida). Seguido a esto el general hace su declaración donde menciona que su intención fue crear una identidad nacional. Esta única secuencia nos permite ver que la película presenta las diferentes maneras en que se ejecuta la memoria y con diferentes finalidades. Incluso dentro del filme los personajes de Natalia y Carmen son continuamente conflictuadas por el pasado. De esta manera podemos ver como *La Llorona* pretende mostrar la dimensión conspirativa y sistemática del genocidio, situándola dentro de los debates políticos que van más allá de la representación del sufrimiento que pretende únicamente un apelo emocional para retratar las catástrofes.

La película es entonces un artificio montado que contribuye al despertar de la memoria para recordar la muerte de miles de personas. Cabe destacar que a lo largo de la película se contó con la participación de casi 1000 figurantes y 400 actores espontáneos en la escena del juicio, dentro de los cuales figuran víctimas, familiares de desaparecidos y activistas de Guatemala. Dentro de la película también son mostradas imágenes de archivo del documental *Cuando las montañas tiemblan* (1983) mientras Natalia ve la televisión (FIG 18).



Figura 18: Natalia mira las imágenes de los desaparecidos, al fondo en la TV pasan imágenes de *Cuando las montañas tiemblan* (1983).

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

En la siguiente sección, abordaré como el director se vale del cine de género como estrategia para mostrar este ejercicio de memoria a un público guatemalteco y global acostumbrado a las narrativas blockbuster, dentro de una cultura mediática de consumo.

### 3. LA DISPUTA POR LA MEMORIA EN EL CINE DE GÉNERO

La película *La Llorona*, apresurada en la producción por las amenazas de muerte hacia Jayro Bustamante, se rodó en su mayoría dentro de la residencia de la Embajada de Francia en Guatemala. A pesar que la película recibió apoyo financiero del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, las condiciones bajo las cuales fue realizada la producción ilustran a una Guatemala, que aún se encuentra en el negacionismo de la historia reciente. El propio Jayro Bustamante ha comentado sobre esta situación en múltiples entrevistas. La negación de la memoria y la mirada fija en un cine estadounidense *blockbuster* es lo que motivó al director a hacer un apelo a las nuevas generaciones por medio del cine de género, para disputar la memoria en ese terreno.

*La Llorona* se vale de elementos estilísticos del cine de horror y fantástico para elaborar un ambiente sombrío, susceptible a fuerzas sobrenaturales. Las imágenes generalmente son oscuras, la casa se construye como un espacio hostil, con cimientos sobre un genocidio, siendo acechada por elementos fantásticos como el agua, el moho, sapos y otras almas (FIG. 19 y 20). El sonido aumenta esta atmosfera de horror, como elemento que tensiona los planos donde se

muestran fenómenos paranormales, anunciando su presencia o ausencia.<sup>15</sup> Además de estos recursos estilísticos, la obra utiliza el esquema del género de horror para tratar cuestiones sociales e históricas concretas.



Figura 19: *Alma mira a Valeriana dormir, un sonido tensiona el suspenso en el plano.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)



Figura 20: *Las almas de las víctimas invaden la casa.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

Como bien recalca Huyssen, no existe un espacio puro fuera de la cultura de la mercancía en donde se disputen las memorias, por más que así se quiera desear (HUYSEN, 2007, p. 8). En

---

<sup>15</sup> Estos elementos fantásticos se presentan como dados o hechos, y no levantan cuestionamientos en los personajes del universo de la película. Estableciendo un diálogo con el realismo mágico.

ese sentido, la cultura mediática y de consumo, a través de imágenes, discursos, mitos y espectáculos vehiculados a los espectadores por los medios, se presenta como un terreno de disputa en donde diferentes grupos sociales e ideologías luchan por dominio y resistencia (KELLNER, 2001, p. 11). Inseridos en este flujo de imágenes y discursos, la hegemonía del cine de Hollywood y sus géneros es evidente en nuestra región, donde la mayoría de espacios en las carteleras de los cines son reservados para obras que siguen el esquema del género cinematográfico, no solo porque se puede esperar un retorno económico sino porque los espectadores buscan este tipo de experiencia. La única sala de cine de autor en Guatemala es la que ha sido creada por La Casa de Producción, la productora de Jayro Bustamante.

El cine de género permite al espectador una participación en una narrativa dentro de un entorno controlado que le resulta familiar. Como resaltado por Altman, el placer del espectador de género viene en mayor medida de la reafirmación y no tanto de la novedad (ALTMAN, 2000: p. 49). De esta manera, como he planteado y como el mismo director Jayro Bustamante comenta, tratar sobre una temática como el genocidio guatemalteco por medio del cine de horror es una decisión lúcida que pretende atraer una mayor cantidad de espectadores a la narrativa para que puedan participar activa y críticamente en el despertar de una memoria traumática en la historia guatemalteca. Como describiré más adelante, el cine de horror tiene dentro de su estructura una capacidad de abrir un espacio de suspensión de las normas culturales y morales que puede ser usado, en tiempos de tensión social, para articular las ansiedades sociales y así llamar la atención de grupos amplios de espectadores.

El cine de horror artístico, como analizado por Noel Carroll, tiene como elemento importante la repulsión o la repugnancia por un personaje que puede ser identificado como el monstruo, el cual no es del todo desconocido, no es del todo Otro; la repulsión o repugnancia viene de su distorsión o distanciamiento con algo conocido o entendido como normal. En una llave psicoanalítica, Carroll menciona que dentro del horror y la fantasía es posible, en algunos casos, identificar como objeto de esos géneros objetos reprimidos que por medio de su aparición en la ficción permite un alivio de esa represión, accionando así el placer.

Los objetos del horror artístico violan los conceptos y las categorías de la cultura; presentan figuras que no pueden ser (no pueden existir) de acuerdo con el esquema de cosas de la cultura. Una vez que el esquema de las cosas de la cultura es

represivo, la presentación de cosas que desafíen esa esquematización suspende o alivia la represión, aunque momentáneamente. Eso, a lo que supone, es placentero, además, [...] sugiere que eso tiene un vago valor político, o sea, puede ser “subversivo” en la arena de la política cultural. (CARROLL, 1999, p.252)

Estos elementos destacados del horror: el monstruo que no puede o debe existir y los objetos de la represión, trasladados a la narrativa de la película en cuestión nos permiten descifrar una intención política dentro de la obra considerando las normas sociales y culturales, además también, de las prácticas de la (des)memoria incentivadas por el estado-moderno de Guatemala. En un primer momento, podemos identificar a Alma (la llorona) como el monstruo o elemento externo dentro de lo que puede ser entendido como “normal”, no solo dentro de la narrativa, sino también dentro del terreno social. Este personaje a la vez que corporifica a una mujer indígena, trae consigo una serie de eventos paranormales o fantásticos que suspenden el estado vigente de la temporalidad y la memoria, Alma representa a una justiciera que trae al presente la memoria y las experiencias de otras almas ancestrales que han sido víctimas en el territorio guatemalteco (FIG. 21). En este sentido, alivia la represión de la práctica de una memoria que se pone al lado de las víctimas del estado moderno, cuya institución jurídica decidió anular el juicio contra su perpetrador. El horror entonces, es movilizado para dramatizar y expresar un malestar predominante.

Con la irrupción del monstruo en una ficción de horror, es abierto un espacio cultural en donde los valores y los conceptos de la cultura pueden ser invertidos, revertidos y puestos de dentro para fuera. Eso puede ser catártico para el público, da la oportunidad a que se formen pensamientos y deseos fuera de las nociones de aceptabilidad de la cultura. Pero la contradicción que permite la transgresión en la norma es, que cuando todo fue dicho y hecho, la narrativa llega a su fin, y la norma es reconstituida – el monstruo ontológicamente ofensivo es eliminado y sus horribles hechos, castigados. Así, la norma se solidifica; fue, por decirlo así, puesta a prueba; su superioridad sobre lo anormal fue justificada; y los pensamientos y deseos supuestamente caprichosos, tal vez zurumbáticos – de la perspectiva del punto de vista cultural dominante -, fueron, figurativamente hablando, extirpados. (ibid.: p. 282)

Esta cita anterior nos plantea dos espacios que se disputan en el género de horror, lo normal y lo anormal. Con la entrada de Alma a la narrativa, se abre una válvula dentro del espacio diegético que permite un tránsito entre el espacio temporal del Estado y la memoria de las víctimas.

Es decir, este tránsito temporal posibilitado por Alma permite dentro de *La Llorona* la utilización de elementos de un realismo fantástico, en diálogo con nuestra cultura latinoamericana, que visibilizan la presencia en nuestra temporalidad de almas ancestrales al territorio guatemalteco que invaden la casa -el espacio privado- del genocida y su familia. Este ejercicio posibilitado por Alma tiene relación con el dislocamiento de la memoria como comentado por Huysen, de los futuros presentes a los pretéritos presentes.



Figura 21: *Alma en la piscina que ha sido invadida por plantas.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

Además de eso, esta disputa entre estas temporalidades, de la memoria y de la justicia que es abierta tras la irrupción de Alma, no tiene la conclusión antes expuesta por la cita de Carroll. En el universo de la obra, Alma no es derrotada. Esto nos puede llevar a dos caminos de interpretación. El primero, interpretando la muerte del general como una derrota, nos lleva a asumir que en verdad él cumple el papel del monstruo en la narrativa. Sin embargo, la segunda parece más pertinente y es, como mencionado por Carroll, una variación que se da en varias obras del género de horror, donde en efecto, el monstruo no es derrotado y se puede aventurar a sugerir que este tipo de narrativa pretende en sí un ataque a la orden establecida. Esta interpretación parece más correcta para *La Llorona*, ya que en sí es una película que coloca en cuestión temas sociales e históricos concretos y que tiene como elemento central un debate sobre la justicia. *La Llorona* como alegoría de la justicia no puede ser derrotada si se quiere colocar en perspectiva un llamado

a la justicia en un país donde se carece de ella.<sup>16</sup> En ese sentido, *La Llorona* ha creado bajo los esquemas del cine de horror un monstruo que permite subvertir el orden vigente que ha privilegiado a los perpetradores de crímenes desde antes y durante el conflicto civil en Guatemala. Al derrotar decisivamente a uno de ellos, al general, y mostrar, en la secuencia final, la continuación del accionar de la justiciera siguiendo al militar que acompañaba a Monteverde el día del operativo (FIG. 22 y 23), se puede sugerir que el monstruo creado bajo los esquemas del cine de género es en realidad una heroína justiciera del pueblo; y, regresando a la secuencia que nos presenta a Alma quien sale de entre la multitud que protesta, podemos decir que esta justiciera es parte del pueblo. Así, *La Llorona* articula los elementos iconográficos, simbólicos y discursivos de la película del género de horror para presentar un arquetipo justiciero propio de la realidad guatemalteca, apropiándose de una mitología -la de la llorona- que originalmente obedece a normas machistas y patriarcales; dándole una nueva vida y misión y colocándola entre el mismo pueblo guatemalteco.



Figura 22: *El militar es atormentado por el sonido del agua.*

Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

---

<sup>16</sup> El 18 de diciembre de 1996, 11 días antes de firmar los acuerdos de paz, se aprueba en Guatemala la Ley de Reconciliación Nacional (LRN) en el que se exonera la responsabilidad penal de delitos políticos y comunes durante el conflicto civil.



Figura 23: *El agua se hace presente, la secuencia y la película finalizan con el grito de la Llorona.*  
Fuente: Fotograma de *La Llorona* (2020)

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

Lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que siempre es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo. [...] Lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Sino el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a «ficcional», cuando entra «en flagrante delito de leyendar», y contribuye así a la invención de su pueblo. (Deleuze, 1990, p. 202)

A manera de conclusión, me gustaría finalizar con algunas reflexiones que puedan ayudar a dimensionar la obra de Bustamante en una región cuya pantalla cinematográfica María Lourdes Cortes describió a principio de siglo como rota, nacida entre los escombros de la guerra, desastres naturales y dictaduras, y que va a los pocos reconstruyéndose. *La Llorona* como obra cinematográfica abre un campo de disputa en el terreno del arte, valiéndose de su capacidad de ficcionar y fabular a través de los esquemas de cine de horror, para inserir un discurso que pretende apropiarse y reinventar un mito popular, tejiéndole nuevos significados que le devuelvan la dignidad a las víctimas de un genocidio tan catastrófico como el que se llevó a cabo en Guatemala. La impunidad tras la Ley de Reconciliación Nacional, la poca importancia que se le da al Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico y la anulación de la condena para el genocida Ríos Montt apuntan los entresijos burocráticos de una estructura usurpada por agentes que no pretenden ni quieren reconocer la violencia traumática del pasado frente a un pueblo que pide justicia. En ese

sentido, el arte que se compromete a conocer y mostrar estas memorias en disputa, a través de su posibilidad de ficción, tiene una capacidad inmensa de acoger los testimonios de la historia.

El testimonio es una parte esencial dentro de la obra de Bustamante, no solo por parte de las víctimas, sino la contraparte a su testimonio por medio de las singularidades y el modo de recordar de la familia del perpetrador. Esta situación nos permite ver de manera suspendida el campo de disputa de la memoria: “el testimonio es una modalidad de la memoria” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 73). En este sentido podemos vincular la obra de Bustamante a lo que Seligmann-Silva llama de “prácticas imágéticas del testimonio” (ibid. p. 74), o incluso como una fuente de historia, como considerado por Marc Ferro, no solo por su relación con el pasado, sino con el presente. Como menciona Morettin, citando a Ferro (2003, p. 23): “Si la imaginación constituye ‘uno de los motores de la actividad humana’, fuerza integradora de la Historia, ‘el cine, sobre todo la ficción, abre una vía real en la dirección de zonas psico-socio-históricas jamás alcanzadas por el análisis de los documentos’”.

En ese sentido el hecho que *La Llorona* se valga del cine de horror, denunciando directamente el horror de la violencia del Estado hacía con las víctimas del genocidio y creando un monstruo de la justicia que acecha a los perpetradores, articula las ansiedades sociales en una Guatemala sin justicia. Sin embargo, es importante estar atento también a los límites que esta estructura de género puede tener en cuanto a su capacidad de incidencia política.

La regla del juego [...] de esta forma de retorno de los géneros industriales es permanecer en el plano moral, trabajar siempre la misma dicotomía [...] creo que se debe delinear los límites de un género de discurso que se muestra eficaz en la comunicación, pero cuyo precio es reducir el horizonte de comprensión de lo social”. (XAVIER, 1993, p. 121)

El cine de género de horror permite dentro de su estructura articular y suspender las normas para reforzarlas o resignificarlas, en el cine contemporáneo inscrito en el circuito comercial son varios los usos del género de horror para elaborar narrativas de denuncias sociales, aunque parezca novedoso dentro del cine guatemalteco, esta estrategia puede ser trazada desde la película estadounidense *La noche de los muertos vivientes* (1968). Sin embargo, es menester resaltar la

importancia de esta obra de ficción y sus posicionamientos dentro del rastro fílmico guatemalteco, entendiendo que las narrativas, la memoria y la imaginación están ancladas a los territorios, a los cuerpos y sus experiencias; y a través de las posibilidades de narrar, recordar y fabular es que los pueblos tienen la capacidad de inventarse y determinarse.

La literatura no solo nos permite comprendernos mejor cómo somos, distintos y diversos, sino cómo deseáramos ser: diferentes simplemente al mostrarnos en medio de nuestras miserias, ansiedad y esperanzas. Por eso creo que el derecho a la ficción, que no es otra cosa que el derecho a la imaginación y a la libertad, debe defenderse con decisión. [...] desde la perspectiva de los pueblos y su derecho a la esperanza. (BALDOVINOS, 2012, p. 155)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

APREA, Gustavo. A memoria visual do genocídio. In: YOEL, Gerardo. **Pensar o cinema: Imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, p. 205-226, 2015.

CABEZAS, Andrea. **La Llorona de Jayro Bustamante: el ímpetu de las nuevas generaciones del cine guatemalteco**. Paris: Pandora. n. 16, p. 74-88, 2021.

CARROLL, Noël. Por que o horror? In: \_\_\_\_\_. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, p. 230-281, 1999.

CORTÉS, María Lourdes. Cine Salvadoreño: La utopía de la liberación. In: \_\_\_\_\_. **La Pantalla Rota: cien años de cine en Centroamérica**. Taurus: Costa Rica, p. 347-385, 2005.

CORTÉS, María Lourdes. Guatemala: el horror sin imágenes. In: \_\_\_\_\_. **La Pantalla Rota: cien años de cine en Centroamérica**. Taurus: Costa Rica, p. 253-257, 2005.

CORTÉS, María Lourdes. Nicaragua: El sombrero de Sandino. In: \_\_\_\_\_. **La Pantalla Rota: cien años de cine en Centroamérica**. Taurus: Costa Rica, p. 295-346, 2005.

- DELEUZE, Gilles. Las potencias de los falso. In: **La imagen-tiempo: estudios sobre cine II**. Buenos Aires: Paidós, p. 171-208, 1985 [1987].
- HUYSSSEN, Andreas. Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. In: \_\_\_\_\_. **En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 13-42, 2007.
- KELLNER, Douglas. Guerras entre teorías e estudos culturais. In: \_\_\_\_\_. **A cultura da mídia**. Bauru, São Paulo: EDUSC, p. 9-74, 2001
- MORETTIN, Eduardo. **O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro**. Curitiba: História: Questões e Debates, Editora UFPR n. 38, p. 112-142, 2003.
- ROQUE, Ricardo. El derecho a la ficción. In: \_\_\_\_\_. **Niños de un planeta extraño**. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, p. 151-155, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos das catástrofes históricas**. Rio de Janeiro: Psicologia Clinica. vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- THIBAudeau, Pascale. **Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en *La Llorona* de Jayro Bustamante**. Paris: Pandora. n. 16, p. 135-148, 2021.
- XAVIER, Ismail. **Cinema político e gêneros tradicionais: A força e os limites da matriz melodramática**. São Paulo: Revista USP, n. 19, p. 115-121, 1993.

## REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- IXCANUL. Dirección de Jayro Bustamante. Guatemala: La Casa de Producción, Tu Vas Voir Productions, 2015.
- LA LLORONA. Dirección de Jayro Bustamante. Guatemala: La Casa de Producción, Francia: Les Films du Volcan, 2020.
- SCHINDLER'S List. Dirección de Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1994.
- SHOAH. Dirección de Claude Lanzmann. Francia: Historia, Les Films Aleph, Reino Unido: British Broadcasting Corporation, 1985.

TEMBLORES. Dirección de Jayro Bustamante. Guatemala: La Casa de Produccion, Francia: Tu Vas Voir Productions, Memento Films Production, 2019.

WHEN The Mountains Tremble. Dirección de Pamela Yates y Thomas Sigel. Estados Unidos: Skylight Pictures, 1983.

## REFERENCIAS CONSULTADAS.

ARZÚ, Marta, **El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala:** una interpretación histórica y una reflexión. En línea: Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/57067>. Acceso 28 mayo 2021.

BERNALDO, Cristina. **When the mountains Tremble de Pamela Yates y Thomas Siegel (1983). Miradas de lo real de dos activistas en Guatemala.** Paris: Pandora. n. 16, p 57-70, 2021.

BRACCO, Diane. **Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía de Jayro Bustamante.** Paris: Pandora. n. 16, p. 109-132, 2021.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, et. Al. **Catastrofe e representação.** São Paulo: Escuta, p. 111-136, 2000.

FIGUEREIDO, Vera. **Realismo maravilhoso: o realismo de outra realidade.** Rio de Janeiro: Caderno Globo Universidade. n. 3, p. 16-22, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: \_\_\_\_\_. **Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.** Buenos Aires: CLACSO, p. 777- 832, 2014.