

**La revalorización del mundo maya en el filme *La llorona*
de Jayro Bustamante**

***The Revaluation of the Mayan World in the Film La Llorona by
Jayro Bustamante***

Recibido: 25-10-2025

Aprobado: 08-06-2026

Karen Poe Lang
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica
karen.poe@ucr.ac.cr
ORCID: 009-0000-2782-2811

Resumen

La llorona de Jayro Bustamante se ubica en el contexto del juicio por crímenes de lesa humanidad contra el dictador Efraín Ríos Montt, condenado a 80 años de prisión debido a las matanzas de población indígena en Guatemala. La sentencia fue anulada por la corte Constitucional por errores de procedimiento. El objetivo de este artículo es examinar la revalorización de algunos elementos de la cultura maya que funcionan como estrategias de resistencia ante la revocación de la sentencia. Esta situación de impunidad, profundizada por la figura del desaparecido, plantea serios problemas para que tengan lugar los procesos de duelo. A partir de la propuesta de Jean Allouch (1996/1995) sobre el duelo y de la concepción del fantasma de Jacques Derrida (1995/1993) se analiza la figura de los desaparecidos y las relaciones entre la muerte y el duelo, así como la incidencia de la mirada y la voz en la textura emotiva de la película.

Palabras clave: cine guatemalteco, cultura maya, desaparecidos, duelo, resistencia.

Abstract

Jayro Bustamante's film *La Llorona* is set against the backdrop of the trial for crimes against humanity against the dictator Efraín Ríos Montt. Sentenced to 80 years in prison for the massacres of indigenous people in Guatemala, his sentence was overturned by the Constitutional Court due to procedural errors. The article aims to examine the revaluation of certain elements of Mayan culture that function as strategies of resistance in the face of the sentence's revocation. This situation of impunity, exacerbated by the figure of the disappeared, poses serious problems for the grieving process. Drawing on Jean Allouch's (1996/1995) proposal on mourning and Jacques Derrida's (1995/1993) concept of the ghost, this article proposes to address the figure of the disappeared, the relationship between death and mourning, and the impact of gaze and voice on the film's emotional texture.

Keywords: Guatemalan cinema, mayan culture, missing persons, mourning, resistance.

Introducción

Si algo me motivó a hacer *La llorona* fue impulsar
la idea de justicia.
(Jayro Bustamante, 2020a)

Si me dispongo a hablar extensamente de
fantasmas... es en nombre de la justicia.
(Derrida, 1995/1993, p. 12)

Según el director Jayro Bustamante –en una entrevista con Romero (2020b)– *La llorona* forma parte de un tríptico en el cual se propuso tratar los tres insultos que considera más peligrosos en la sociedad guatemalteca: *indio*, *hueco* (homosexual) y *comunista*. El primer insulto fue tratado en *Ixcánul* (2015), el segundo en *Temblores* (2019) y el tercero en *La llorona* (2019), filme en el cual experimenta por primera vez con el género fantástico de terror mediante la figura del fantasma, ese muerto que de alguna manera no es un muerto pues su condición es la de aparecer. De ahí que, en la lengua coloquial de Centroamérica, otra forma de nombrar un fantasma es ‘aparecido’.

En el contexto del cine centroamericano actual, *La llorona* es una de las películas más premiadas y nominadas (Venecia, Biarritz, Goya, Oscar, Peabody, Globos de Oro) de la región. Como se desprende de lo anterior, este largometraje de ficción logró obtener premios en grandes festivales de cine de autor y también estuvo nominada y ganó premios de cine de entretenimiento masivo.

Una explicación de esta variedad de premios es que trata un tema político, a saber, el genocidio ocurrido en Guatemala contra la población maya ixil, (que vivía en el triángulo Ixil durante los años 1982-1983)¹, desde una perspectiva autoral. Esta hibridez del género fantástico de terror con el cine de autor –que a primera vista podría parecer extraña– tiene un propósito para Bustamante, quien comenta en una entrevista con Magali Kabous que su objetivo era rescatar la memoria de las víctimas de las matanzas, con una película que

¹ Aunque existe cierto desacuerdo en considerar si efectivamente se trató de un genocidio, en el *Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (1999) se evidencia que el 83% de las doscientas mil personas asesinadas en Guatemala provenían de la población Maya, lo que justifica, a mi entender, el empleo de este término.

permitiera el acercamiento de los jóvenes, quienes habitualmente no cuentan con una experiencia directa de los hechos ocurridos en la década de los ochenta (2021).

Si bien existe un cine fantástico o de terror como, por ejemplo, *La maldición de la llorona* (Chaves, 2019), cuyo objetivo es estremecer a los espectadores en lugar de plantear una visión crítica de la sociedad o del personaje mítico, enfoques como este no invalidan la plasticidad del género para transmitir contenidos políticos cuando se utiliza con objetivos distintos. Como plantea Ramos Alquezar (2021), proponer un género “fantástico político” puede parecer paradójico si se parte de la visión común del género como “escapista”, cuyo objetivo se limitaría a “agitar las emociones del espectador, privándolo de cualquier perspectiva crítica” (p. 90). Sin embargo, según este autor, también cabe considerar “la irrupción de lo fantástico como un síntoma de las crisis históricas, sociales o políticas que atraviesan una comunidad” (p. 91). Es en esta vertiente del cine “fantástico político” donde *La llorona* se puede ubicar.

La trama del filme tiene lugar en el año 2013, en el contexto del juicio al general Efraín Ríos Montt (general Monteverde en la película), acusado de genocidio y crímenes de lesa humanidad. Si bien Ríos Montt fue condenado a 80 años de prisión, debido a las pruebas de su implicación en las matanzas y a los testimonios de las víctimas, la condena fue revocada por la Corte Constitucional, que alegó errores de procedimiento. El general Ríos Montt murió en 2018 sin ser encarcelado². Como plantea Bertin (2020) “*Ce procès illustre parfaitement la fracture toujours présente au sein de la société guatémaltèque* [este proceso ilustra perfectamente la fractura siempre presente en el seno de la sociedad guatemalteca]”.³

Esta situación de impunidad, herida abierta en el tejido social de Guatemala, justifica la aparición del fantasma, quien vuelve de la muerte para exigir justicia. A partir de una relectura del mito de la Llorona, Bustamante organiza la trama a partir del personaje de Alma, quien regresa de la muerte para vengar su propio asesinato y el de sus hijos en manos del ejército.

² Bataillon (2021) plantea una explicación minuciosa de este contexto histórico en “*La llorona* metáfora del juicio del general Efraín Ríos Montt”. *Pandora*, pp. 15-37.

³ Esta y todas las traducciones son propias.

Este artículo pretende hacer una contribución al estudio de la relevancia que tiene la espiritualidad maya, sus ritos y su cosmogonía como elementos de resistencia ante la impunidad en esta película que, cabe agregar, ha obtenido una abundante recepción por parte de la crítica académica⁴, dentro de la cual destaca el dossier dedicado en su totalidad a *La Llorona*⁵. Mi abordaje de este tema se sustenta en la vertiente del psicoanálisis lacaniano que permite pensar el duelo y la muerte desde la noción de pérdida, por lo que propongo un apartado teórico al respecto. En una segunda parte se examina la resignificación del mito de la Llorona que pone en juego la película. Lo anterior da paso a la lectura de dos escenas en las cuales un grupo de mujeres reza para, así, enfatizar el funcionamiento de algunos elementos de la cultura maya como estrategias de resistencia ante la violencia y la impunidad de los hechos. Finalmente se establece una sección de conclusiones.

Un “desaparecido”⁶ no es un muerto o el duelo desde el psicoanálisis

Uno de los aspectos más relevantes de la película es el tratamiento estético, narrativo y político del tema de los ‘desaparecidos’. En este sentido, cabe recordar la pregunta de Allouch al respecto: “*Un disparu ne meurt pas: y a-t-il pire condamnation?*” [Un desaparecido no muere: ¿existe una condena peor?]]” (2019, p. 50). En cierto sentido la película de Bustamante pone en escena esta no muerte del desaparecido y sus efectos para las personas enlutadas. Este apartado está estructurado alrededor de esta problemática.

Si bien la trama del filme se desarrolla casi en su totalidad en espacios interiores⁷, es sobre todo en la casa de la familia Monteverde donde fuerzas provenientes del exterior asedian permanentemente a los habitantes. Cabe recordar que Derrida elabora el concepto de “fantología” neologismo que alude a la dinámica de asedio que desarrolla el fantasma, el cual

⁴ A diferencia del filme *Temblores*, estrenado en el mismo año, que no ha tenido la misma suerte en cuanto a la recepción de la crítica académica.

⁵ Este dossier, que constituye un antecedente muy importante sobre *La Llorona*, se compone de una extensa introducción, diez artículos de fondo y una entrevista con el director Jayro Bustamante.

⁶ Las comillas hacen referencia a la desaparición forzada de personas que es una figura criminal penada por el derecho internacional.

⁷ Además de la casa familiar, hay que agregar la Sala donde se celebra el juicio, el hospital, la funeraria y el interior de una camioneta en la cual se trasladan el general Monteverde, su guardaespaldas Letona, su esposa Carmen y su hija Natalia, desde el hospital hacia su casa. Este es un momento de gran tensión, pues los manifestantes golpean el vehículo y tiran sangre a los ocupantes cuando se abre la puerta

acosa o merodea distintos espacios sin llegar a ocuparlos de manera rotunda. Lo anterior obliga a convivir con los fantasmas y a habituarse a su forma de habitar lo cotidiano y lo imaginario (1995, p. 179). En el filme este asedio va cerrando el cerco hasta el punto en el cual los fantasmas de los “desaparecidos” logran penetrarla. En este sentido, *La llorona* recuerda el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar (1970), en el cual algo desconocido y siniestro obliga a los dos protagonistas a abandonarla. En el largometraje existen dos tipos de presencia externa⁸: los familiares y allegados de los “desaparecidos” quienes se manifiestan con pancartas, fotografías de sus seres queridos y consignas que exigen respuestas ante la desaparición forzada de personas. Sin embargo, conforme avanza la película, es evidente mediante, entre otros, el recurso de las fotos⁹, que en este grupo también están los fantasmas de los “desaparecidos”. Según Mara La Madrid (2004):

Los familiares de los “desaparecidos” no sólo fueron privados de asistir a la muerte de sus seres queridos, privación que los dejó a merced de un real terrorífico: el campo de concentración, la muerte en tortura, el asesinato a mansalva. No contaron frente a ese agujero abierto en la existencia que es la muerte de un ser irremplazable, con los rituales que toda muerte, todo duelo, convoca y necesita. ¿Cómo mandar a su muerte, a la muerte, a un “desaparecido”? (p. 244)

Es importante resaltar ese “real terrorífico” mencionado por La Madrid que justifica la elección del director de tratar este problema a partir del terror y de la figura fantasmal, pues al no haber cadáver ni sepultura ocurre lo que Barrera Oro (2004) llama “duelo suspendido”, ya que “la sepultura marca, en principio, aunque no siempre, el lugar de una pérdida que humanamente podemos nombrar, situar y en consecuencia aceptar” (pp. 230-231). Esta ausencia de sepultura, de cadáver y de ritos provoca el continuo retorno de los fantasmas que no descansan en su muerte pues se les ha privado de ella, tanto como a sus deudos. Este carácter “persecutorio” del duelo –que toma en cuenta la relación del muerto con su propia

⁸ Desde el inicio de la película, la presencia/ausencia del fantasma de Alma, en tanto es espacialmente inubicable afuera o adentro de la casa, asedia al general Monteverde mediante el llanto que solamente él escucha.

⁹ Frente a una ventana, Natalia descubre que la fotografía de un “desaparecido” coincide con uno de los manifestantes. Con respecto a esto, Thibaudeau (2021) realiza un estudio detallado de la función primordial de las ventanas en tanto umbrales que permiten el paso entre el mundo de los muertos y el de los vivos en *La llorona*.

muerte— ha sido puesto de relieve por Allouch (1996/1995), para quien, además, es fundamental la necesidad de sacar el duelo de su ‘salvajismo’, es decir, de la relación dual entre el muerto y su deudo, mediante el paso a lo público que los ritos pueden hacer posible. De ahí proviene la urgencia de justicia, de luchar contra la impunidad, pues como se puede observar en las declaraciones de H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el olvido y el silencio)¹⁰, “sólo sería posible finalizar el duelo en el que vivían efectuándolo públicamente” a lo que añaden la necesidad de que se impartiera justicia respecto de los asesinos.

¿Es posible pensar la intervención simbólica y política que hace el filme cómo ese necesario pasaje a lo público? Lo que explicaría que, aún antes de realizarse, la película despertara el miedo de quienes se sentían aludidos, lo que condujo a amenazas de muerte contra el director y su equipo y a que se filmara en la casa del embajador de Francia y en el Centro Cultural de México. ¿Por qué la sola idea de su existencia hacía temblar al poder?

Por otra parte, Allouch (2004) indica que al interior del psicoanálisis es posible agrupar la gran diversidad de posturas sobre el duelo en dos vertientes: la que lo piensa como reparación¹¹ y, en la que él se incluye, que lo considera a partir de la pérdida. Pensar el duelo como pérdida hace posible proponer que el filme de algún modo propicia un espacio, aunque frágil, para que se efectúe algo de esos duelos, es decir, para que haya pérdida, pues un muerto no nos priva solamente de su persona, se va llevándose “un trozo de sí” (p. 22). Según

¹⁰ La sigla hace referencia a la agrupación de los hijos de padres desaparecidos por la dictadura argentina. Información tomada de la página web de la agrupación.

¹¹ La bibliografía sobre el cine centroamericano relacionada con el tema del duelo ha seguido esta vertiente, proveniente de los escritos de Butler, de pensar el duelo como reparación. Como ejemplos no exhaustivos se pueden mencionar el libro de Rodríguez (2020) *Modalidades de memoria y archivos afectivos: cine de mujeres en Centroamérica*, el artículo de Gianni (2020) Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos y el artículo de List (2018) La democratización del pasado: silencios afectivos, historias subalternas y la transmisión de la memoria en *El codo del diablo* de Antonio y Ernesto Jara Vargas” (2019). Como se puede notar en los títulos, estos textos privilegian el tema de la memoria sobre el del duelo que además se estudia a partir del universo teórico de la teoría de los afectos. Otro texto de referencia es el libro de Pérez (2019) *Más allá del duelo. Otras formas de imaginar, sentir y pensar la memoria en Centroamérica*, ejemplo paradigmático de la vertiente que privilegia el estudio de la memoria histórica en demérito del tema del duelo. Cabe destacar que estas líneas de investigación no son las que se privilegian en este artículo centrado en el duelo a partir de la noción psicoanalítica de pérdida. En esta línea del duelo como pérdida se pueden mencionar dos antecedentes en el cine hispanoamericano: Poe Lang (2017) Duelo y resistencia en el filme *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa y Poe Lang (2014) Los cuerpos del duelo. Un acercamiento a los filmes *La isla* (2009) de Uli Stelzner y *A ojos cerrados* (2010) de Hernán Jiménez.

Allouch: “Quien está de duelo efectúa su pérdida suplementándola con lo que llamaremos un ‘pequeño trozo de sí’; he aquí, hablando con propiedad, el objeto del sacrificio de duelo, ese pequeño trozo ni de ti ni de mí; y, por lo tanto: de ti y de mí, pero en tanto que tú y yo siguen siendo, en sí, no distinguidos”. (1996/1995, p. 10). Nótese aquí el señalamiento de ese espacio “entre” indeterminado, “ni de ti ni de mí”, acorde con los modos de accionar del fantasma, ni de aquí ni de allá, que pone de relieve la película. Además, hay en esta cita una referencia al “objeto a” de Lacan, al juego intermitente entre presencia y ausencia que examino en la próxima sección.

No estoy proponiendo ingenuamente que la película es una ‘solución’ definitiva ante el dolor de tanta gente; sin embargo, considero que mediante la presencia de ritos y elementos de la cultura maya se abre la posibilidad de despedirse, de perder algo, de dejarlo ir con los muertos, de apaciguar, de algún modo, el carácter salvaje y persecutorio del duelo sin fin, de la eternidad del “duelo suspendido” que conlleva la figura del “desaparecido”.

En este sentido es posible interpretar el asedio (de carácter persecutorio) de los manifestantes y fantasmas a la casa del general como la construcción de un espacio de resistencia. Privados del cadáver, del entierro y de los ritos del duelo de sus seres queridos “desaparecidos”, los manifestantes se enfrentan a ese “real terrorífico” mediante dos estrategias. Por una parte, a través de sus exigencias de justicia, por otra, celebrando ritos acompañados de otros recursos simbólicos provenientes de su cultura, por lo que considero que no se debe desestimar la importancia de la presencia de estos ritos en el filme. Sus efectos llegan incluso a sentirse en los habitantes de la casa, que los observan y escuchan desde el interior de las ventanas (ese espacio de tránsito entre el interior y el exterior). Conmovida, Sara, la nieta del general, le dice a su madre que la música (que forma parte de los ritos de duelo y es interpretada con instrumentos de la tradición maya) es muy bonita. Aunque podría parecer banal, este comentario de la niña es de una gran lucidez si tomamos en cuenta la función que otorga Lacan a la belleza.

En el Seminario sobre *La ética del psicoanálisis*, a Lacan no se le escapa el hecho de que “la luminosidad de la belleza” coincide con un momento preciso de la tragedia *Antígona* de Sófocles, en el cual la heroína da el paso, camina hacia su destino, franquea el límite que separa a los vivos de los muertos. “El lado conmovedor de la belleza hace vacilar todo juicio

crítico, detiene el análisis, y sumerge las diferentes formas en juego en cierta confusión o más bien en una ceguera esencial” (1998/1959-1960, p. 337).

La belleza enceguece y muestra (ilustra dice Lacan) la pulsión de muerte, que podría ser definida como esa manifestación anticipada de la muerte que se encuentra en todo ser humano viviente. Lo bello es concebido entonces como una barrera, un límite de la muerte.

Algunas palabras sobre la resignificación¹² del mito de la Llorona

Como ha señalado García (2021), el personaje de la Llorona no es unitario ni pertenece únicamente a las comunidades indígenas de Guatemala, por el contrario, su figura recorre Hispanoamérica, desde México hasta el cono sur. Para esta autora, este personaje puede considerarse mitológico

ya que se refiere a un ser totalmente imaginario, atemporal que forma parte de la creencia. La realidad que postula se supone verdadera e indiscutible para las comunidades mayas, nadie pone en duda su existencia, las apariciones y las acciones de la Llorona (p.38).

Valga como ejemplo una anécdota personal. Cuando era niña, mi abuela paterna —que era una gran narradora oral— me relataba con gran elocuencia la historia de la Llorona, junto a otras, como la de la Segua o el Cadejos. En su versión, una madre abandonada por su pareja ahogaba a sus hijos por despecho, al modo de una Medea popular. La culpa trastornaba a la mujer, quien convertida en un alma en pena estaba eternamente condenada a buscar a sus hijos en las fuentes de agua, especialmente en los ríos, o en aguas en movimiento. Esto le permitía agregar un detalle perturbador, que contrasta con otras versiones del mito centradas en su aspecto sonoro: el llanto y los gritos de dolor de la mujer, que son fundamentales en la película. En el relato de mi abuela, la Llorona perseguía (¿se sentía perseguida por?) una imagen visual que aparecía y desaparecía de manera intermitente en el agua: el pequeño codo de alguno de sus hijos arrastrado por la corriente, sin lograr nunca alcanzarlo.

¹² La resignificación supone darle un nuevo significado o sentido a experiencias, ideas o conceptos, distinta de la forma habitual en que son concebidos. Esto implica situarse en una perspectiva distinta de la acostumbrada, con el objetivo de hacer una lectura más contemporánea del fenómeno.

Este movimiento pendular entre la mirada y la voz que muestran las diversas versiones del mito de La Llorona es parte estructurante del filme de Bustamante y da cuenta de la incidencia del “objeto a” de Lacan, quien, según Paul-Laurent Assoun (1997/1995, p. 14), habría agregado dos objetos pulsionales nuevos (la mirada y la voz) a los que Freud había propuesto con anterioridad: oral, anal y fálico. En la reescritura del mito que propone la película ambos objetos están en juego con gran intensidad.

Esta siniestra escena, que acompañó mi infancia, pone el dedo en el corazón del mundo de los fantasmas, al cual Jacques Derrida (1995/1993) se acerca mediante el concepto de “espectralidad” al poner de relieve el tema de la mirada: “Ese otro espectral nos mira, nos sentimos mirados por él, fuera de toda sincronía... y de una asimetría absolutas, conforme a una desproporción absolutamente indomitable” (p. 21). Durante toda mi infancia, quizás sin pensar demasiado en ello, me sentí mirada por aquel pequeño codo arrastrado por el agua¹³.

Figura 1. Alma llegando a casa del general



Fuente: Bustamante, 2019.

Este detalle visual es un ejemplo idóneo para pensar la intermitencia de lo espectral que la película pone en juego con gran insistencia, por ejemplo, en las miradas cruzadas entre el interior y el exterior de la casa. Un caso paradigmático es la mirada entre Alma y el general, cuando la muchacha se acerca a la casa para trabajar como empleada doméstica, mirada que se dirige también directamente a los espectadores [min. 00:32:13-00:32:27] (Figura 1). Esta

¹³ Nótese la semejanza en la fabricación lingüística entre el “pequeño trozo de sí” y el “pequeño codo”. Pues ¿a quién pertenece este pequeño trozo del cuerpo de los niños? ¿a los niños? ¿a la madre? ¿a ambos? ¿a ninguno?

configuración de los trayectos se repite, al menos en dos ocasiones: en la mirada inquisitiva y preocupada de Natalia cuando se encuentra con los ojos del ‘desaparecido’ entre la multitud de los manifestantes [min. 01:03:36-01:04:14] (Figura 2) y en la mirada enigmática que dirige Alma al general (y a los espectadores) cuando este espía su cuerpo desnudo en la escena del baño [min. 00:47:35-00:48:09] (Figura 3). En todos estos ejemplos, la mirada toca ‘algo’ del horror del duelo, al establecer un puente entre la vida y la muerte pues los intercambios se dan entre los vivos (dentro de los cuales se incluye el público) y los fantasmas. La mirada es efectivamente ese no lugar de tránsito, ese ‘entre’ los vivos y los muertos.

Figura 2. El desaparecido visto por Natalia en la manifestación



Fuente: Bustamante, 2019.

Figura 3. Alma desnuda vista por el general



Fuente: Bustamante, 2019

En relación con el contenido del mito, el elemento central es la idea de que la Llorona merece un castigo horroroso porque atenta contra un valor fundamental del patriarcado: la maternidad concebida como fin primordial de la vida de las mujeres. Por esta razón, el afán principal del mito de la Llorona es alivianar la angustia que desata la sola posibilidad de la acción intolerable de una madre que mata a sus hijos. En este sentido cabe recordar las palabras de Laura Bonaparte que explican la situación: “La madre con los hijos “desaparecidos” queda expulsada del significante y se transforma en espectro de lo que fue” (2023, p. 24).

Cercano a la posición de Bonaparte, el filme de Jayro Bustamante tiene el mérito de apropiarse del mito de la Llorona para transformarlo en algo nuevo, cuyo horizonte de sentido y sobre todo su potencial liberador se distancian del modelo patriarcal, al hacer de Alma una heroína que condensa el dolor de su pueblo. Liberada del peso del asesinato, pues no ha sido ella la asesina, la mujer regresa del país de los muertos para vengarse del verdadero culpable: el general Monteverde.

Otra estrategia de resignificación del mito empleada por el cineasta es transformar una historia individual y, por consiguiente, la típica exaltación del héroe singular que predomina en el cine de masas, por una narración centrada en una gesta colectiva. Si bien al inicio del filme Alma es ‘el fantasma principal’, a medida que avanza la película el público y los miembros de la familia Monteverde caen en cuenta de que los miles de desaparecidos, camuflados entre los manifestantes, asedian la casa familiar y ganan terreno hasta lograr penetrarla en concordancia con lo que ha manifestado Bustamante: “*La llorona* es una película comunitaria, necesitábamos contar la voz de un pueblo ” (2021, p. 188)

Esta representación de los “aparecidos” proveniente del sincretismo religioso entre la espiritualidad prehispánica maya y el catolicismo es considerada como una figura monstruosa en la medida en que problematiza las separaciones tajantes entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, el cuerpo y el alma, que han regido el pensamiento occidental moderno basado en la racionalidad. En su argumentación sobre la espectralidad, Derrida (1995/1993) se opone a esta visión:

el fantasma y el espectro forman parte de formas “otras” de conocimiento y de presencia. Constituyen una línea de fuga respecto de las certezas de la

modernidad, la cual se apoya en el dominio de la razón y en el desplazamiento de saberes que rebasan o desafían las lógicas del pensamiento científico.

Ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Precisamente no se sabe si está vivo o muerto. (p.12)

Este rechazo de la visión occidental y racionalizada de la muerte y el duelo plantean, de algún modo, una coincidencia con la propuesta de la película.

La cosmovisión maya como estrategia de resistencia

En este apartado propongo leer dos escenas fundamentales del filme que funcionan a manera de bucle narrativo, en las cuales un grupo de mujeres reza. La primera abre la película y la segunda, que se puede considerar su momento climático, ocurre casi al final. Mediante estas dos escenas –de una gran complejidad estética y temática– se representa la transformación ideológica, ética y fantástica de tres generaciones de mujeres de la familia Monteverde, debido a la acción sobrenatural de Alma, cuyos efectos se alinean con la concepción del fantasma propuesta por Moraña (2017):

Imprevisible, etéreo y atemporal, el fantasma es un evento que rompe la historicidad para insertar en ella el desconcierto y la duda, ya que su misma existencia desquicia lo real. Su emergencia en el transcurso de lo cotidiano dramatiza las relaciones entre los sujetos y altera profundamente las formas de habitar el espacio. (p. 176)

Con base en la lectura derridiana de *Hamlet*, Moraña retoma el término *desquiciar*¹⁴ que aquí resulta fundamental para pensar los efectos del fantasma de Alma en el filme, ya que son precisamente estas categorías, el espacio y el tiempo, las que resultan enloquecidas. En relación con el carácter atemporal del fantasma, vale la pena retomar aquí la distinción que plantea Allouch (2019) entre morir y desaparecer: “*A la différence de mourir, disparaître prive le sujet de sa seconde mort, le laisse habiter cet espace où, en effet, l’avenir dure bien trop longtemps, voire indéfiniment* [A diferencia de morir, desaparecer priva al sujeto de su segunda muerte, lo deja habitar este espacio donde, en efecto, el futuro dura demasiado

¹⁴ En su lectura de *Hamlet*, Derrida (1995/1993) recorta y trabaja en profundidad una frase que *Hamlet* pronuncia luego del encuentro con el fantasma de su Padre: “*The time is out of joint*” (p. 12). Lo que en castellano sería: “El tiempo está fuera de quicio”.

tiempo, incluso indefinidamente]” (p. 56). Resalto este “indefinidamente” que quiere decir sin fin, es decir, que su tiempo es la eternidad. A lo que habría que agregar que, en este caso, esta condición se ve reforzada por la revocación de la condena por parte del tribunal constitucional. El hecho de que la condena ‘no haya tenido lugar’, ‘no haya ocurrido’ justifica el final de la película que, en realidad, es al mismo tiempo, un final y un nuevo comienzo. Una vez asesinado el general Monteverde, la historia vuelve a comenzar en la escena del entierro, cuando al final del filme los generales se dirigen al baño y este se inunda, mientras se escucha un grito desgarrado como indicio del retorno fantasmal de la llorona. [min: 01:25:07-01:25:33].

En relación con el espacio, son la casa de la familia Monteverde y las relaciones entre sus habitantes lo que se verá profundamente desquiciado a partir de la intervención de Alma. Aquí cabe recordar que Bustamante solicitó a su director de arte “que la cámara fuese como un alma más en la casa, mirando a los que vivían allí”. Luego explica que ese es el motivo “de los *travelling* que utilizamos recurrentemente durante el 60% de la película” (2021, p.188). A continuación, las dos escenas.

La llorona inicia con el murmullo de unas voces de mujeres rezando, mientras en la pantalla el público lee los créditos de la película. Paulatinamente van apareciendo las mujeres que rezan: primero y en el centro, Carmen, la esposa del general Monteverde y dueña de la casa, quien preside el rito. Su cabello y su postura se caracterizan por una rigidez extrema. Luego la cámara se va abriendo para mostrar a las otras mujeres, entre las cuales aparecen su hija Natalia y su nieta Sara, vestidas de blanco, formando un círculo con sus manos levantadas que no llegan a rozarse. Sara está fuera del círculo y es la única que no reza, quizás como un signo anticipado de su lugar crítico en la familia y de su identificación con Alma desde el primer encuentro. Bustamante ha dicho que esta escena de apertura [min. 00:01:41-00:03:29] (Figura 4), que se prolonga un poco menos de dos minutos, tiene una gran importancia pues “no quería salir del lenguaje del horror y de las posesiones, que es una clave de la película” (2021, p. 197).

Figura 4. Carmen, Natalia y Sara orando

Fuente: Bustamante, 2019.

Esta escena parece darle continuidad a su película anterior, *Temblores*, en la cual, según he propuesto (Poe Lang, 2021), se representa en varias ocasiones el exceso y el histerismo de los ritos del culto evangélico que es la religión más importante en Guatemala, después del catolicismo¹⁵. Resaltar este aspecto irracional y exagerado del evangelismo neo-pentecostal¹⁶ se desprende del deseo de Bustamante de que esta primera escena pareciera “un encuentro de brujas” quien, además, plantea que: “En Guatemala todavía, se han salvado de milagro las tradiciones, las creencias y la cosmovisión maya. Pero para la Guatemala blanca, todas esas prácticas están consideradas como brujería” (2021, p. 198).

De este modo, las mujeres blancas de clase alta encarnan en cuerpo y voz sus propios estereotipos respecto de las creencias de los pueblos autóctonos guatemaltecos al ser representadas como brujas, justamente la palabra con la cual designan y degradan las religiones de las culturas indígenas de su propio país. Bloch-Robin dice al respecto que el

¹⁵ Según Dary (2019), en un estudio realizado en 2015, el porcentaje de católicos en Guatemala era de 45%, seguido de cerca por los evangélicos con un 42%. Estas cifras hacen de Guatemala uno de los países latinoamericanos con mayor número de evangélicos (p. 86).

¹⁶ El pentecostalismo es un tipo de iglesia protestante, implantado en las clases bajas y medias, que surge a principios del siglo XX, centrado en la idea de los dones del Espíritu Santo, por ejemplo, el don de lenguas, de profecía, de sanación. El Neo-pentecostalismo se ha expandido en los últimos treinta años, en parte, gracias al uso sofisticado de los medios de comunicación masiva. Se diferencia del pentecostalismo por la centralidad de la ideología de la prosperidad que justifica su participación en la lucha política partidista, por haber logrado penetrar en las clases medias altas y altas y por conseguir una mayor representación de las mujeres en puestos de liderazgo medio en sus iglesias.

director “introduce al espectador en una representación del obscurantismo de la clase dominante” (2021, p. 168). De hecho, Bustamante (2021) ha comentado que cuando Carmen reza, de alguna manera invita al fantasma de la Llorona a poseerla, a tomar su cuerpo, sus manos, su boca, como dice la letra de la plegaria. En el filme, este rito evangélico¹⁷ de oración en voz alta tiene como objetivo proteger y salvar al general Monteverde, un día antes del juicio. La estética de esta escena, cuidadosamente elaborada, se construye mediante una síntesis de elementos sonoros y visuales que marcan su textura emotiva.

En relación con la banda sonora, cabe destacar que según el director “cada una de las mujeres tiene su propia pista y hay más mujeres afuera orando de las que el espectador ve”. Además, “la voz de Valeriana [la criada de la familia] que está rezando en kaqchikel también está en el sonido, aunque no la veamos en la escena” (Bustamante, 2021, p. 198). Esta importancia otorgada a la voz da cuenta de la textura pulsional del filme, pues como se mencionó con anterioridad, para Lacan la voz es un objeto a.

Este carácter pulsional de la voz adquiere en el filme una gran diversidad de matices, que van desde el murmullo de las mujeres rezando, hasta el llanto, los sollozos y los gritos de dolor de Alma que invaden el espectro sonoro de la película de manera extradiegética y no encuentran explicación racional para quienes los escuchan.

De este modo la voz de Valeriana es un hilo, por ahora casi imperceptible, que conduce a la otra gran escena de oración [min. 01:20:35-01:21:38] (Figura 5), en la cual se observan grandes transformaciones. Carmen ha perdido su lugar de guía espiritual, ahora ocupado por la criada; el castellano se ha sustituido por la lengua ancestral de Valeriana y, además, el rito incluye únicamente a las mujeres de la familia Monteverde¹⁸. También el objetivo del rito ha cambiado: las mujeres no rezan para proteger al general, ahora se trata de alejar a los fantasmas que van cerrando el cerco sobre la casa y ya han logrado penetrar el jardín. En su

¹⁷ Cabe recordar que Efraín Ríos Montt fue pastor y fundador de una exitosa iglesia neo-pentecostal. Existe un documental *El buen cristiano* (Acevedo, 2016) basado en este personaje. Guatemala cuenta en su historia reciente con tres presidentes evangélicos. En 1982, Ríos Montt accede a la presidencia mediante un golpe de estado. En 1991, uno de sus colaboradores, Jorge Serrano Elías, miembro de la Iglesia El Shaddai, es el primer presidente evangélico elegido democráticamente en América Latina. No logra terminar su mandato, acusado de corrupción. En 2016, Jimmy Morales se convierte en el tercer presidente evangélico de Guatemala.

¹⁸ Durante el transcurso de la película el público se ha enterado de que Valeriana es hija del general, es decir, que se trata de un personaje híbrido el cual establece un lazo, no sin complejidades, entre la cultura indígena y los valores de las clases altas de Guatemala, encarnados por la familia Monteverde.

plegaria Valeriana ruega a los ancestros que no castiguen a las mujeres de la familia Monteverde, pues no fueron culpables de las muertes cometidas por el patriarca.

Figura 5. Valeriana en oración



Fuente: Bustamante, 2019

Valeriana es la única mujer del grupo que tiene los conocimientos adecuados para conducir el rito, en una escena que presenta algunas similitudes formales con la que hemos comentado con anterioridad como, por ejemplo, la presencia de las velas y el estilo de iluminación. Sin embargo, hay diferencias significativas pues en esta segunda escena las mujeres están tomadas de la mano y el asedio de las almas de los muertos que se van apoderando del espacio acelera el ritmo y sustituye las voces –que en la escena inicial eran un murmullo– por la voz exaltada de Valeriana cruzada por la angustia, mientras las otras mujeres de la familia guardan silencio. Al respecto el director ha señalado que: “La idea era hacer en el primer acto toda una secuencia de planos en movimiento, *travelling in*, hacia los personajes, para poder usar en el tercer acto, un lenguaje mucho más entrecortado para aumentar el ritmo” (2021, p. 190).

A pesar de los esfuerzos de Valeriana, el fantasma de la Llorona ya está presente, pues a lo largo del filme se ha venido apoderando de las mujeres de la casa¹⁹. Cabe destacar que Sara deja de respirar y parece ahogarse de la misma manera cómo el general asesinó a los hijos de

¹⁹ Bustamante ha indicado que: “El tercer acto de la película comienza con el segundo sueño de Carmen [min: 01:08:45] cuando La Llorona desaparece y entendemos que ya está dentro de todas las mujeres de la casa, que ya las tiene poseídas y está actuando a través de ellas (2021, p. 190)

Alma, ahogándolos en un río²⁰. Sin embargo, es Carmen quien ha sufrido una transformación espectacular de su aspecto físico y emotivo. Lo anterior se explica a partir de la cosmogonía maya, en la cual el sueño es un estado que produce una gran vulnerabilidad dejando el camino abierto para que alguien se apodere del alma del durmiente. Este es el caso de Carmen, quien ha revivido en sus pesadillas la experiencia del genocidio desde la perspectiva de Alma. En su primera pesadilla se orina de miedo en la cama ante la llegada de los soldados a su choza y en la segunda, además de transpirar, llora desesperadamente al despertar, mostrando su identificación con el dolor de Alma mediante la posesión sobrenatural. Además, las dos pesadillas ponen de relieve cómo el elemento acuático (orines, sudor y lágrimas), que caracteriza al personaje de La Llorona, ha penetrado y domina su cuerpo.

Si Sara y Natalia han tomado conciencia de la actuación de su abuelo y padre mediante cierta información recibida, lo que las ha llevado a distanciarse del general genocida, el clímax de la transformación de Carmen ocurre mediante una posesión sobrenatural que le da continuidad a las pesadillas, en la cual asiste en carne propia a los asesinatos de Alma y de sus hijos, ejecutados por su esposo. Este es el elemento desencadenante de la furia que la conduce, durante el trance, a matar al general Monteverde con sus propias manos [min. 01:23:07-01:23:30].

La película llega a su punto culminante de manera fantástica, de tal modo que Alma y los otros desaparecidos alcanzan, en parte, la justicia que no lograron obtener en el contexto histórico de su país. La consumación de esta venganza sella un pacto de silencio entre las mujeres de la familia Monteverde ya que el general es enterrado sin ninguna acusación formal de asesinato a su esposa.

De este modo la cosmovisión maya y la lengua kaqchikel son asociadas con una forma de saber distinta que es valorada positivamente en la película. Cabe recordar las palabras del director a propósito de la escena del testimonio en el juicio: “es muy lenta porque quería respetar el ritmo de la lengua ixil y el ritmo de una mujer que vivió todas esas aberraciones” (2021, p. 199). Incluso alargó aún más la escena mediante la incorporación de un traductor,

²⁰ Acción que tiene un antecedente en la escena de la piscina, cuando el General confunde a su nieta con Alma y le dispara.

de tal manera que la primera lengua que se escucha es la ixil, sin traducción inmediata para incomodar al público [min. 00:14:39.00:18:17].

Además, desde el inicio de la película, ante los primeros signos de la presencia de *La Llorona*, son los personajes indígenas quienes tienen claridad respecto de la naturaleza sobrenatural de los hechos que ocurren en la mansión del general Monteverde, mientras los miembros de la familia permanecen en la ignorancia al carecer de los códigos culturales para interpretar el mundo representado. Valeriana y los otros empleados hablan con frecuencia en su lengua ancestral dejando por fuera del horizonte de comprensión a las personas que no pertenecen a su comunidad.

Conclusión

Una vez realizada la lectura del filme, es posible constatar cómo la utilización del género fantástico para tratar el tema del genocidio contra la población maya Ixil, ocurrido en Guatemala en la década de los ochenta, es un recurso idóneo para conectar con el público joven²¹. Lo fantástico político (Ramos Alquezar, 2021) cumple así el objetivo de recuperar, mediante un cuidadoso trabajo estético, la memoria histórica de las masacres perpetradas por el ejército guatemalteco. A partir de la figura del fantasma, Bustamante abre un espacio para pensar aquello que escapa al orden de la racionalidad occidental: lo innombrable, el dolor de la pérdida, la herida. Alma y los otros espectros que pueblan el espacio fílmico, en su condición de “desaparecidos”, no son abarcables con las categorías binarias, en tanto son muertos que no terminan de morir y se mantienen en un umbral, en un espacio indeterminado entre la vida y la muerte.

En *La llorona* las formas de espiritualidad maya –estrechamente vinculadas con los rituales de duelo– constituyen un espacio “otro”, desde el cual las víctimas de la represión oponen resistencia ante la violencia ejercida por el ejército guatemalteco. Ante la impunidad surgida de la anulación de la sentencia por parte de La Corte Constitucional, al hecho de que esta “no tuvo lugar”, la revaloración de la cultura maya que hace la película incida precisamente proponiendo un espacio, un lugar simbólico para que se efectúe el duelo, en la medida en que

²¹ Desde hace cuatro años he incluido *La llorona* en mis cursos de Comunicación y Lenguaje en la Universidad de Costa Rica y he podido comprobar el interés que despierta el filme y por ende su temática en estudiantes de 17 y 18 años.

posibilita un pasaje a lo público. Pasaje a lo público que es posible gracias a la movilización de estos recursos simbólicos y rituales de duelo que morigeran el carácter salvaje del duelo. Sin embargo, debido al salvajismo exacerbado por la ausencia de tumba, de cadáver y de ritos que produce la figura del “desaparecido”, este espacio de resistencia se ve limitado por la persistencia del retorno de los fantasmas. Cabe recordar aquí las palabras de H.I.J.O.S respecto de la necesidad de que los asesinos paguen por sus crímenes, pidan perdón, acepten su responsabilidad en los hechos. De lo anterior se deriva, quizás, el final no conclusivo del filme.

La película propone un final que marcha a contrapelo de la historia de Guatemala, una ucronía que despliega un espacio/tiempo alternativo para el duelo colectivo e individual ante las matanzas de poblaciones indígenas en el triángulo Ixil. Mediante la presencia/ausencia del fantasma, *La llorona* moviliza diversos recursos simbólicos que resisten y persisten al trauma del exterminio. Resisten en la medida en que ofrecen una ‘salida’ provisional para quizás tramitar algo del dolor y la sensación de injusticia ante la impunidad del ejército y de las clases gobernantes de Guatemala de cara al genocidio. Sin embargo, esta resistencia no puede desprenderse de la persistencia de este dolor y esta injusticia, lo que pone en escena el retorno de la Llorona en la escena final de la película. Porque en un país cuyos muertos yacen sin sepultura ni descanso, los vivos tampoco son capaces de encontrar la serenidad.

Referencias

- Acevedo, I. (2016). *El buen cristiano*. [Película]. Centro de Capacitación Cinematográfica, FOPROCINE.
- Allouch, J. (1996). *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca* (Trad. S. Mattoni). Edelp. (Trabajo original de 1995)
- Allouch, J. (2004). Actualidad en el 2001 de *Erótica del duelo*. *Litoral*, 34, 13-26.
<https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/Litoral-34.pdf>
- Allouch, J. (2019). *Nouvelles remarques sur le passage à l'acte*. Epel.
- Assoun, P. (1997). *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz* (Trad. H. Pons). Nueva Visión. (Publicación original de 1995).
- Barrera Oro, J. (2004). Los inmortales. *Litoral, Revista de l'école lacanienne de psychanalyse*, 34, 209-231.
<https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/Litoral-34.pdf>
- Bataillon, G. (2021). La llorona metáfora del juicio del general Efraín Ríos Montt. *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 16, 15-37.
- Bertin, E. (2020). *La Llorona* de Jayro Bustamante [film] (2019). *Histoire@politique*.
<https://journals.openedition.org/histoirepolitique/702>
- Bloch-Robin, M. (2021). La voz recobrada de los silenciados en *La llorona* de Jayro Bustamante. *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 16, 165-181.
- Bonaparte, L. (2023). *La palabra que nombra: escritos, manuscritos y textos originales de Laura Bonaparte*. Ediciones Licenciada Laura Bonaparte.
- Bustamante J. (11 de noviembre de 2020a). Si algo me impulsó a hacer *La llorona* fue impulsar la idea de justicia (entrevista realizada por M. Estevez). Diario *El Correo*.
- Bustamante, J. (17 de junio de 2020b). Muchos movimientos religiosos pintan al cine como la voz del diablo (entrevista realizada por J. Romero). *SER*.
- Bustamante, J. (2015). *Ixcanul*. [Película]. Guatemala, La Casa de Producción, Tu vas voir productions.
- Bustamante, J. (2019). *La llorona*. [Película]. Guatemala, La Casa de Producción, Les films du volcan.
- Bustamante, J. (2019). *Temblores*. [Película]. Guatemala, La Casa de Producción, Arte France Cinema, Tu vas voir productions, Memento Films.

- Bustamante, J. (2021). Qué el viaje sea lindo, potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en *La llorona* (entrevista realizada por M. Kabous). *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 16, 185-203.
- Chaves, M. (2019). *La maldición de la Llorona*. [Película]. Estados Unidos, New Line Cinema.
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico. (1999). *Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, Guatemala Memoria del silencio*. Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas. <https://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeCEH.htm>
- Cortázar, J. (1970). Casa tomada. *Relatos*. Suramericana.
- Dary, C. (2019). La explosión pentecostal: Perspectivas analíticas sobre la transformación religiosa de Guatemala. *Revista Ciencias Sociales y Humanidades* 6(2), 85-99. <https://revistas.usac.edu.gt/index.php/csh/article/view/828>
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. (Trad. J. Alarcón y C. Peretti). Editorial Trotta. (Publicación original de 1993).
- García, P. (2021). *La llorona* de Jayro Bustamante. Una interpretación mítica de la violencia. *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 16, 37-53. <https://hal.science/hal-04380645>
- Gianni, S. (2020). Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos. *Revista Ístmica*, 1(26), 125-141. DOI: <https://doi.org/10.15359/istmica.26.8>
- La Madrid, M. (2004). María Claudia: duelos. De “desaparecidos” y sobrevivientes. Temas de actualidad. *Litoral, Revista de l'école lacanienne de psychanalyse*, 34, 233-249. <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/Litoral-34.pdf>
- Lacan, J. (1998). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós. (Publicación original de 1959-1960).
- List, J. (2018). “La democratización del pasado: silencios afectivos, historias subalternas y la transmisión de la memoria en *El codo del diablo* de Antonio y Ernesto Jara Vargas”. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios y de Cine y Audiovisual* 17, 189-214. https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/pt_BR/article/view/215/206

- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Pérez, Y. (2019). *Más allá del duelo. Otras formas de imaginar, sentir y pensar la memoria en Centroamérica*. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA).
- Poe Lang, K. (2017). Duelo y resistencia en el filme *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa. En E. Gimero y K. Poe (Eds.), *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano. (Documental y ficción)* (pp. 83-98). Editorial Universidad de Costa Rica
- Poe Lang, K. (2021). Entre el espíritu santo y un hombre desnudo. Neopentecostalismo y resistencia en el filme *Temblores* (2019) de Jayro Bustamente. En C. García (Ed.), *Cine centroamericano y caribeño* (pp. 98-106). Extravertida Editorial.
- Poe, Lang, K. (2014). Los cuerpos del duelo. Un acercamiento a los filmes *La isla* (2009) de Uli Stelzner y *A ojos cerrados* (2010) de Hernán Jiménez. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 14(2), 221-232.
DOI: <https://doi.org/10.15517/dre.v14i2.11750>
- Ramos Alquezar, S. (2021). Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual. *Pandora: Revue d'études hispaniques* 16, 89-107.
- Rodríguez, I. (2020). *Modalidades de memoria y archivos afectivos: cine de mujeres en Centroamérica*. Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC)/ Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados (*Center for Advanced Latin American Studies*) CALAS.
- Thibaudeau, P. (2021). “Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en *La llorona* de Jayro Bustamante”. *Pandora: Revue d'études hispaniques* 16, 135-148.