



HAL
open science

Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía guatemalteca de Jayro Bustamante

Diane Bracco

► **To cite this version:**

Diane Bracco. Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía guatemalteca de Jayro Bustamante. Pandora : Revue d'études hispaniques, 2021. hal-03119280

HAL Id: hal-03119280

<https://hal.science/hal-03119280>

Submitted on 23 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

INDIO, HUECO, COMUNISTA. APROXIMACIONES A LA TRILOGÍA DE
JAYRO BUSTAMANTE

Diane BRACCO

EA 1087 EHIC, Université de Limoges

RÉSUMÉ :

Entre 2015 et 2019, le cinéaste Jayro Bustamante a réalisé une trilogie dont chaque titre coïncide avec l'un des trois termes qui, à ses yeux, constituent encore aujourd'hui les insultes les plus offensantes au Guatemala : « indien », « pédé », « communiste ». À ces injures correspondent respectivement les longs-métrages *Ixcanul*, *Temblores* et *La Llorona*. Dans ce triptyque, le réalisateur, qui compte parmi les représentants les plus emblématiques du jeune cinéma guatémaltèque, brocarde les structures étatiques et sociales d'un pays qui demeure cadencé par l'oligarchie et rongé par de profondes discriminations systémiques. Le présent article entend explorer les principales problématiques de ce cycle guatémaltèque afin de proposer une introduction au cinéma de Jayro Bustamante. Il développera une analyse nécessairement sélective, au sein de laquelle les films seront envisagés tout autant comme unités autonomes que dans leurs rapports dialogiques. Il s'agira d'observer comment s'articule le discours critique du réalisateur pour dénoncer les mécanismes d'une oppression multiforme, exercée contre différents groupes sociaux – indigènes, femmes, homosexuels. L'analyse des coordonnées thématiques et esthétiques du cinéma de Bustamante permettra de mettre au jour les ressorts d'une œuvre originale et plurielle, fondée notamment sur le *leitmotiv* de la frontière et située au carrefour du drame social, du réalisme magique, du cinéma de genre et de la critique politique.

MOTS-CLEFS : Jayro Bustamante, Guatemala, oppression, discriminations, esthétique, frontière.

ABSTRACT:

Between 2015 and 2019, the filmmaker Jayro Bustamante directed a trilogy in which each title coincides with one of the three terms that, in his opinion, are still the most offensive insults in Guatemala today: «Indian», «faggot», «communist». The full-length films *Ixcanul*, *Temblores* and *La Llorona* correspond to these insults respectively. In this triptych, the director, one of the most emblematic representatives of the young Guatemalan cinema, depicts the state and social structures of a country that remains deadlocked by the oligarchy and plagued by deep systemic discriminations. This article aims to explore the main issues of this Guatemalan cycle in order to propose an introduction to Jayro Bustamante's cinema. It will develop a necessarily selective analysis, in which the films will be considered both as autonomous units and in their dialogical relationships. It will examine how the director's critical discourse is articulated to denounce the mechanisms of a multiform oppression, exercised against different social groups –indigenous people, women, homosexuals. The analysis of the thematic and aesthetic coordinates of Bustamante's cinema will allow to highlight the foundations of an original and plural work, based in particular on the leitmotiv of the border and situated at the intersection of social drama, magic realism, genre film and political criticism.

KEY WORDS: Jayro Bustamante, Guatemala, oppression, discriminations, aesthetics, border.

RESUMEN:

Entre 2015 y 2019, el cineasta Jayro Bustamante dirigió una trilogía en la que cada título coincide con uno de los tres términos que, a su juicio, siguen siendo los insultos más ofensivos en la Guatemala actual: «indio», «hueco», «comunista». Con dichos insultos corresponden respectivamente los largometrajes *Ixcánul*, *Temblores* y *La Llorona*. En este tríptico, el director, que cuenta entre los representantes más emblemáticos del joven cine guatemalteco, bosqueja las estructuras estatales y sociales de un país firmemente controlado por la oligarquía y carcomido por profundas discriminaciones sistémicas. El presente artículo pretende explorar las principales problemáticas de este ciclo guatemalteco a fin de proponer una introducción al cine de Jayro Bustamante. Desarrollará un análisis necesariamente selectivo, en el que se estudiarán las películas a la vez como unidades autónomas y en sus relaciones dialógicas. Se tratará de observar cómo se articula el discurso crítico del realizador para denunciar los mecanismos de una opresión multiforme ejercida contra diferentes grupos sociales –indígenas, mujeres, homosexuales. El análisis de las coordenadas temáticas y estéticas del cine de Bustamante nos permitirá sacar a la luz los resortes de una obra original y plural, basada en particular en el *leitmotiv* de la frontera y situada en la encrucijada del drama social, el realismo mágico, el cine de género y la crítica política.

PALABRAS CLAVE: Jayro Bustamante, Guatemala, opresión, discriminaciones, estética, frontera.

Indio, hueco¹, comunista. Estos son los tres términos considerados como los insultos más ultrajantes en Guatemala, advirtió el cineasta Jayro Bustamante durante la promoción internacional de su tercer largometraje, *La Llorona*². Bustamante partió de esa tríada léxica injuriosa para pintar un fresco crítico en tres partes que denuncia las disfunciones de una sociedad guatemalteca oligárquica, conservadora, altamente normativa y marcada por profundas discriminaciones sistémicas. Utiliza cada insulto como un prisma a través del cual apunta las deficiencias y paradojas de su país natal. Así ha elaborado una trilogía en la que cada película coincide con una de estas tres palabras, asociadas con la experiencia y el punto de vista de grupos dominados. Estrenado en 2015, su primer largometraje, *Ixcánul (indio)* se destacó en el Festival de Berlín, donde recibió el Premio Alfred-Bauer, que recompensa las visiones cinematográficas más originales. Este retrato naturalista de ribetes etnológicos, rodado casi exclusivamente en lengua kaqchikel con actores no profesionales, sumerge al espectador en una familia maya que vive al pie de un volcán. Pone en escena el destino de María (María Mercedes Coroy), una joven irremediamente atrapada por la tradición y el

¹ Término degradante empleado en español de Guatemala para designar a un hombre homosexual.

² H. Llanos Martínez, «Una Llorona para la Generación Z: cine de terror que recupera la memoria histórica de Guatemala», *El País* [en línea], [s.l.], Ediciones El País, 06/11/2019.

URL : https://elpais.com/cultura/2019/11/05/actualidad/1572978349_127956.html [consultado el 08/07/2020]

patriarcado, condenada a un matrimonio de interés. Cuatro años más tarde, *Temblores (hueco)* explora el peso de la homosexualidad desde la perspectiva de un miembro de la burguesía criolla, Pablo (Juan Pablo Olyslager), sometido a la presión de la institución familiar y las todopoderosas iglesias evangélicas que promueven las mal llamadas «terapias de conversión». Por último, ese mismo año, Bustamante volvió al pasado de la guerra civil (1960-1996) y del genocidio ixil, que alcanzó su punto culminante bajo la presidencia de Efraín Ríos Montt (1982-1983). Dirigió *La Llorona (comunista)*, una película fantástica que recupera la memoria histórica de Guatemala remodelando el famoso mito mesoamericano e infundiéndole un inédito contenido político: ante la impunidad del General Monteverde (Julio Díaz), el doble ficticio de Ríos Montt, en cuya esfera doméstica se ancla buena parte del relato fílmico, la madre infanticida de la leyenda se convierte en una justiciera que llora a los desaparecidos y exige el castigo del jefe de Estado culpable de crímenes contra la humanidad.

Aclamados por la crítica internacional y premiados en prestigiosos festivales en el mundo entero³, los filmes que forman el tríptico comparten un mismo hilo conductor: la denuncia de una opresión multiforme que confiere unidad a este polifacético ciclo. El presente artículo pretende brindar una puerta de entrada al mundo creativo de Jayro Bustamante mediante una exploración introductoria, necesariamente selectiva, de estos tres largometrajes, destacando algunos de sus principales rasgos temáticos y estilísticos. Se enfocarán los filmes a la vez como unidades autónomas y capítulos de una obra coherente que marca, en la década 2010, la emergencia de un cine independiente guatemalteco.

Tras una presentación previa del itinerario de Jayro Bustamante, imprescindible para entender cómo se consolidó la doble conciencia artística y social del director, se observarán las estrategias desplegadas para extraer del campo de la invisibilidad a los ciudadanos oprimidos por las estructuras estatales y sociales de la Guatemala contemporánea. Veremos cómo Bustamante se empeña en construir una obra polifónica donde las voces de los dominados resuenan entre sí para denunciar las discriminaciones que carcomen a su país. Prestando especial atención a las redes de significación que se tejen en torno al motivo recurrente de la frontera, se indagará el discurso comprometido formulado por un autor que, en su filmografía, procura compaginar drama social, realismo mágico, cine de género y crítica política, construyendo una innovadora mirada cinematográfica.

³ Las obras de Bustamante triunfaron en la Berlinale, en los festivales de San Sebastián, Guadalajara, Cartagena, Jerusalén, Toulouse, Rotterdam, Filadelfia, Montreal, Kiev, etc. *Ixcanul*, más particularmente, fue el primer filme guatemalteco en competir por el Óscar a la mejor película de habla no inglesa en 2016.

Jayro Bustamante y la emergencia de un cine de autor guatemalteco

Ganador de múltiples premios y ahora reconocido internacionalmente, Jayro Bustamante, después de los directores Luis Argueta (*El silencio de Neto*, 1994), Rodolfo Espinosa⁴ y Julio Hernández Cordón⁵, se ha convertido en uno de los más destacados portavoces del cine guatemalteco. Pasó su infancia en Panajachel (Sololá), a orillas del Lago de Atitlán, donde fue sensibilizado en parte a las cuestiones discriminatorias por su historia familiar al ser fruto de un mestizaje entre la ascendencia kaqchikel de su madre y los orígenes españoles de su padre⁶. En sus declaraciones a la prensa, subraya hasta qué punto la invisibilización de las raíces amerindias en beneficio de la «blanqueidad» (*whiteness*) obedece a una imposición cultural de la sociedad guatemalteca. Esta última, a pesar de una mayoría numérica de poblaciones indígenas (71 %) frente a la minoría blanca criolla (9 %)⁷, sigue profundamente marcada por los estigmas racistas de la pigmentocracia⁸ vigente en la época colonial, como apunta el propio cineasta.

Fascinado, de niño, por las historias contadas en el cafetal que era propiedad de su familia materna –esa experiencia contribuyó probablemente a forjar su interés por los mitos y las leyendas tradicionales, además de un sentido agudo de la narración–, Jayro Bustamante se familiarizó con el lenguaje audiovisual estudiando comunicación en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Hizo sus pinitos en el sector de la publicidad, dirigiendo varios anuncios para la agencia Ogilvy & Matter, antes de dedicarse al séptimo arte. A falta de una escuela de cine en Guatemala, continuó sus estudios en Europa, donde se formó en dirección y escritura de guiones, respectivamente en el *Conservatoire Libre du Cinéma Français* de

⁴ Dirigió las comedias *Pol* (2014) y *Otros cuatro litros* (2016). También trabajó para la industria estadounidense rodando *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (2005).

⁵ Es autor, por ejemplo, de la comedia *Gasolina* (2008), del documental *Las Marimbas del Infierno* (2010), del drama *Polvo* (2012) y de la coproducción germano-mexicana *Te prometo Anarquía* (2015).

⁶ S. Revello, «Jayro Bustamante : ‘Le Guatemala rejette son identité indigène’», *Le Temps* [en línea], [s.l.], [s.e.], 19/11/2019. URL: <https://www.letemps.ch/culture/jayro-bustamante-guatemala-rejette-identite-indigene> [consultado el 08/07/2020]

⁷ Son las cifras citadas por el propio cineasta en la entrevista que me concedió en septiembre de 2020. Son muy distintas a las estadísticas oficiales: es de notar la significativa ausencia de mención a la población blanca criolla en el censo de población del Instituto Nacional de Estadísticas de Guatemala (2020), cuyos datos son comunes con los de la CIA (41,7 % de mayas; 56 % de mestizos ladinos; 2,3 % de otras poblaciones indígenas, afrodescendientes y extranjeros). Por su parte, Benjamin Elisha Sawe establece otra categorización etnológica que tiene en cuenta la minoría blanca (18 % de blancos; 42 % de mestizos; 40 % de otras poblaciones indígenas): «Ethnic Groups of Guatemala», *WorldAtlas* [en línea], [s.l.], worldatlas.com, 25/04/2017. URL: <https://www.worldatlas.com/articles/ethnic-groups-of-guatemala.html> [consultado el 30/07/2020]

⁸ Sobre este concepto relacionado con la racialización de las sociedades hispanoamericanas desde la época de la colonización, se podrá consultar entre otros el siguiente libro: R. Douglas Cope, *The Limits of Racial Domination. Plebeian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1994.

París y en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma⁹. Merced a este aprendizaje, que también le permitió construir su cultura cinéfila, rodó y produjo sus primeros cortometrajes, la película animada *Tout est question de fringues* (2006) y *Cuando sea grande* (2012), que financió él mismo gracias a la productora que cofundó en 2009 con su madre Marina Peralta, La Casa de Producción¹⁰. Esta también hizo posible la financiación de sus largometrajes, coproducidos con el apoyo de diversos socios europeos, principalmente de Francia, país con el que sigue manteniendo relaciones estrechas. En este sentido, Bustamante forma parte de los directores pioneros en Guatemala donde, desde hace unos diez años, el difícil surgimiento de un cine local, anteriormente casi inexistente¹¹, refleja una política cultural insatisfactoria que obliga a los directores a buscar financiación internacional y a endeudarse para llevar a cabo sus proyectos:

No hay ningún fondo de cine, no hay ningún instituto, así que todo lo que hacemos, lo hacemos siempre con nuestro propio dinero. Hipotecamos nuestras casas o las casas de nuestros padres... Siempre tenemos que invertir mucho personalmente y no es fácil.¹²

Esta ausencia de estructuras y el insuficiente apoyo del Estado también deben vincularse con una censura que no dice su nombre, síntoma de una «dictadura sin dictador»¹³ dotada de un férreo aparato de control y opresión que contribuye a suscitar entre la población un sentimiento de desconfianza hacia la democracia¹⁴. De hecho, es significativo que la Sala de Cine, primer espacio gratuito con cartelera de cine independiente creado por Bustamante en Ciudad de Guatemala, fuera cerrada por las autoridades tras dos años de éxito, en un Estado donde solo el 9 % de la población tiene acceso a las salas de cine –y casi únicamente para consumir *blockbusters* hollywoodienses¹⁵. Tampoco es baladí que el equipo de *La Llorona* se enfrentara con intentos anónimos de intimidación durante el rodaje de la película, tachada de «proguerrillera», en la Embajada de Francia¹⁶: «Soy comunista para el poder», o sea considerado como subversivo, explica el cineasta, añadiendo que los dirigentes suelen atribuir

⁹ Se puede mencionar también el caso de César Díaz, director de *Nuestras madres* (2019), que cursó sus estudios en Bélgica y Francia. Tiene la doble nacionalidad belga y guatemalteca.

¹⁰ Véase la página web oficial de la productora: *La Casa de Producción* [en línea], Guatemala, La Casa de Producción S.A., [s.d.]. URL: <http://lacasadeproduccion.com.gt/> [consultado el 11/07/2020]

¹¹ Nuestra entrevista a Jayro Bustamante. Véase también el artículo de Andrea Cabezas Vargas sobre las nuevas generaciones del cine guatemalteco en la presente publicación colectiva.

¹² Écran et Étoile, «Interview de Jayro Bustamante. Dans le cadre de l'avant-première de *Temblores*», *Écran et Étoile* [en línea], [s.l.], Weebly, 26/04/2019 [Traduce la autora]. URL <https://www.ecran-et-toile.com/jayro-bustamante.html> [consultado el 08/07/2020]

¹³ Jayro Bustamante en S. Revello, *art. cit.* [Traduce la autora]

¹⁴ Según el estudio de opinión Latinobarómetro, solo un 31 % de los guatemaltecos declaraban, en 2016, confiar en los principios de la democracia tal y como se aplicaban en su país. O. Dabène, *L'Amérique latine. Idées reçues sur un continent contrasté*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2017 (2^{ème} édition), p. 97.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ C. Lépine, «Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur de *La Llorona*», *Mediapart* [en línea], Édition Cinéma d'Amérique Latine... et plus encore, Paris, Société Éditrice de Mediapart, 23/01/2020. URL: <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/230120/entretien-avec-jayro-bustamante-realisateur-de-la-llorona> [consultado el 08/07/2020]

esta etiqueta política de manera sistemática e indiferenciada a cualquier individuo con conciencia social y que luche por la defensa de los derechos humanos¹⁷. Aparte de su experiencia profesional en Francia, en particular como docente en la Sorbona, Bustamante repitió en sus declaraciones mediáticas que el exilio europeo le había brindado la distancia necesaria para echar una mirada crítica a su país de origen¹⁸ y enfocar el medio cinematográfico como herramienta de diálogo e impacto social. De hecho, creó la Fundación Ixcanul, departamento de distribución de cine independiente y representación artística articulado a su productora, para fomentar la industria cinematográfica nacional con el objetivo de «tender puentes, aprender y promover la inclusión en Guatemala»¹⁹.

Aproximación interseccional a la opresión: racismo, patriarcado, homofobia

Con esta trilogía, Jayro Bustamante ofrece entonces una obra eminentemente comprometida tanto a nivel artístico como sociopolítico. A la par que procura contribuir a impulsar el cine en su país, pretende dar cuenta de las extremas disparidades socioeconómicas y los problemas étnico-raciales que afectan a Guatemala, como legado de un pasado colonial actualizado por las convulsiones del siglo XX. La descolonización estatal es un asunto todavía pendiente en un país donde hace menos de cuarenta años, toda una comunidad indígena llegó a convertirse en el blanco de una política genocida so pretexto de lucha anticomunista durante la contienda civil, en un contexto internacional polarizado de Guerra Fría. Esta subyugación se entrecruza con la de otras minorías, mujeres, víctimas de esquemas patriarcales hondamente arraigados, y homosexuales, marginados en un Estado conservador en el que la jurisprudencia aún tolera, en 2020, los crímenes de odio perpetrados contra individuos por su orientación sexual y/o identidad de género²⁰. En otros términos, racismo, genocidio,

¹⁷ T. Sotinel, «Jayro Bustamante : ‘L’idée était de faire de la Llorona une justicière’», *Le Monde* [en línea], [s.l.], Le Monde, 22/01/2020. URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/01/22/jayro-bustamante-l-idee-etait-de-faire-de-la-llorona-une-justiciere_6026798_3246.html [consultado el 08/07/2020]

¹⁸ P. Lefait, «*La Llorona* de Jayro Bustamante. Le réalisateur guatémaltèque face au génocide et au silence. Festival Biarritz Amérique latine», *Des Mots de minuit* [en línea], Paris, France Télévisions, 06/10/2019. URL: <https://desmotsdeminuit.francetvinfo.fr/mot-a-mot/je-serai-devenu-quelquun-de-tiede-si-je-netais-pas-sorti-de-mon-pays-jayro-bustamante-le-realisateur-guatemalteco-francais-prix-du-public-au-festival-biarritz-amerique-latine/> [consultado el 08/07/2020]

¹⁹ Texto descriptivo de la cuenta Twitter de la Fundación Ixcanul. URL: <https://twitter.com/Flxcanul> [consultado el 12/07/2020]

²⁰ En las elecciones generales de 2015, Sandra Morán Reyes, miembro del Partido Convergencia, feminista y activista LGBTI y primera mujer política abiertamente homosexual, fue elegida diputada en el Congreso de la República. En mayo de 2017, presentó un proyecto de ley para castigar los delitos cometidos contra la comunidad LGBTI. Propuso reformar

machismo y homofobia coexisten en un tríptico militante cuyo director aspira a «mostrar lo que no queremos ver», a revelar «la cara oculta de un país en el que los verdaderos problemas están disimulados por cortinas de humo»²¹. La reflexión social que vertebra el ciclo nace entonces de las denuncias cruzadas de varias formas de marginación que Bustamante representa en la pantalla. De ahí que parezca pertinente recurrir a la noción de interseccionalidad, originada por las ciencias humanas, para analizar esta visión cinematográfica plural. Acuñado en 1989 por la activista afrofeminista Kimberlé Williams Crenshaw²² a propósito de la intersección entre sexismo y racismo, este concepto, que ha constituido una contribución epistemológica fundamental especialmente en el campo de los estudios feministas, abarca hoy en día todos los tipos de estigmatización y exclusión que pueden interrelacionarse, como reflejo de la articulación entre ejes de identidad de etnia, clase y género. No se pretende aquí entrar en los debates teóricos en torno a los usos de este término, sino ofrecer una posible clave de lectura para aproximarse a la filmografía de un director anheloso de luchar, mediante el lenguaje cinematográfico, contra todo proceso discriminatorio en su país.

Cabe observar que su enfoque interseccional se funda ante todo en la constante del género, declinada a través de las relaciones que se despliegan en el espacio diegético entre una masculinidad dominante, moldeada por los valores del patriarcado, y feminidades oprimidas. Película tras película, Bustamante explora la condición femenina, los mecanismos de la falocracia y las posibilidades de emancipación de las mujeres, sondeando clases sociales y grupos étnicos. En *Ixcanul*, la protagonista da cuerpo a la intersección entre dos identidades, mujer e india: la joven María, hija de campesinos mayas, intenta escapar de un matrimonio concertado y prepara su huida a Estados Unidos con su amante Pepe (Marvin Coroy), que la abandona después de dejarla embarazada. A pesar de este intento para apropiarse tanto de su sexualidad como de su existencia, ella no logra tomar las riendas de su destino, víctima de las leyes arcaicas de la comunidad. La historia sigue un desarrollo analéptico a partir de un primer plano de María, aislada frente a la cámara, confinada entre unos tabloncillos de madera

el Código Penal, en particular los artículos 27 y 202 bis sobre los delitos de odio y discriminación, a fin de agregar la orientación sexual así como la identidad y expresión de género a las categorías protegidas. Esta iniciativa se enfrentó con la resistencia o la indiferencia de la mayoría de los partidos políticos en un país abrumadoramente conservador. H. Estuardo Pocasangre & J. Gramajo, «Iniciativa propone sancionar la homofobia», *Prensa Libre* [en línea], Guatemala, [s.e.], 04/05/2017. URL:

<https://www.prensalibre.com/guatemala/politica/iniciativa-propone-sancionar-la-homofobia/> [consultado el 08/07/2020]

²¹ Jayro Bustamante en S. Revello, *art. cit.* [Traduce la autora]

²² Véanse sus dos artículos fundadores: «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989, Iss. 1, Article 8, p. 139-167 y «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color», *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-1299. También se podrá consultar la siguiente obra de referencia: M. L. Andersen & P. H. Collins (eds), *Race, Class and Gender* (1992), Belmont (CA), Wadsworth / Thomson Learning, 2004, 5th edition.

por los que se cuele la luz del día, y a quien unas manos anónimas engalanan cuidadosamente (Figura 1). Una hora y media más tarde, el bucle narrativo se cierra con este mismo plano y le da significación *a posteriori*, sellando el encierro de la joven en una vida marital que no ha elegido pero necesaria para la supervivencia de su familia.

En este filme, Bustamante saca a la luz las interacciones de género y clase, así como las paradojas de una sociedad rural miserable, en la que la mujer desempeña un papel clave dentro de la unidad familiar: la madre de María, Juana (María Talón), a través de la acción y la palabra, encarna indiscutiblemente la autoridad matriarcal²³, frente a un marido pasivo y callado (Manuel Antún), al actuar como iniciadora y figura de transmisión de las creencias ancestrales, en particular durante el embarazo de su hija. Sin embargo, al mismo tiempo, son las mujeres las que garantizan la perpetuación de la opresión patriarcal que han interiorizado sin cuestionarla, como lo ilustra la evocadora secuencia del banquete organizado para celebrar la futura boda de María con el capataz (Figura 2). Del mismo modo, en *Temblores*, aunque blanca y situada en el otro extremo del espectro social, la muy reservada Isa (Diane Bathen), esposa del protagonista Pablo, está tan asfixiada como su pareja homosexual por el peso de las reglas inquebrantables que rigen su entorno burgués, extremadamente religioso y conservador. La vemos por ejemplo escuchando grabaciones que le enseñan a ser una buena esposa, sumisa al hombre que debe satisfacer y admirar, y consejos de la pastora que le explica que la homosexualidad de Pablo es a lo mejor la consecuencia de su propio rechazo al sexo oral. El retrato de este matrimonio en crisis motiva por tanto un doble discurso crítico inicialmente formulado, recuerda el cineasta²⁴, desde la perspectiva del machismo y la misoginia: superpone las denuncias al patriarcado y a la homofobia que se deriva de él, contemplada como una forma de feminización degradante («hueco»).

Por último, *La Llorona* representa los destinos de cuatro mujeres, tres blancas pertenecientes de la minoría oligárquica (la esposa del General Monteverde, su hija y su nieta) y una criada indígena, articulados en torno a la figura dictatorial del hombre blanco genocida: cuatro feminidades atrapadas en su dependencia de los hombres que las subyugan –marido, padre, abuelo, jefe– y cuya rebelión es catalizada por la irrupción de la Llorona bajo la apariencia de una joven criada india (María Mercedes Coroy, de nuevo). Esta encarnación actualiza un mito fundador de la Mesoamérica colonial que se despoja de su significado

²³ La relación entre Juana y María puede recordar la que une a la matriarca de una familia wayúu de la Guarija con su hija en la película mexicano-colombiana *Pájaros de verano* (Ciro Guerra y Cristina Gallego, 2018).

²⁴ En la entrevista que me concedió.

primitivo, teñido de misoginia y racismo²⁵, para cobrar una doble dimensión feminista e indigenista²⁶. En dicha reinterpretación de la materia mítica, la mujer nativa dejada por su marido colono, condenada por la figura católica y masculina de Dios a llorar eternamente a los hijos que ahogó en un acto de desesperación, se transforma en ángel exterminador, portador tanto de las voces femeninas silenciadas como de aquellas de los mayas ixiles masacrados.

Por consiguiente, en cada una de estas películas, el discurso feminista²⁷ se conjuga con la puesta en imágenes de otras estigmatizaciones que fracturan a la sociedad guatemalteca, tal como lo expresó Jayro Bustamante en muchas de sus declaraciones, por ejemplo durante la promoción de *Ixcanul*:

La historia de María (futura madre soltera) es muy impactante en un país donde hay tantos problemas sin resolver. Si a esto se añade que en Guatemala hay una mayoría de indios que viven bajo una terrible opresión... Si eres mujer, pobre y soltera, se convierte en una carga insoportable.²⁸

Con este retrato social que inaugura su tríptico, Bustamante amplía progresivamente la perspectiva narrativa, del individuo –María– a la familia y luego a la sociedad. Rápidamente supera el punto de vista inicial y el costumbrismo contemplativo para representar las relaciones de dominación existentes en Guatemala. Estas se convierten en el motor de la segunda parte del relato fílmico, donde el tratamiento de la imagen y el montaje más nervioso se conjugan para delatar la marginación estructural de los indios, subordinados a la buena voluntad del terrateniente, analfabetos, inexistentes para el poder, víctimas de la indiferencia, hasta del desprecio de la administración y del mundo urbano por no dominar sus códigos y no hablar español. La jerarquía social derivada de la dicotomía ciudad/aldea y de las interacciones étnico-raciales heredadas de la colonización también es perceptible en *Temblores*, donde los empleados indígenas trabajan al servicio de la familia burguesa criolla. Aparece de nuevo el mismo esquema de sujeción en *La Llorona*. De paso, cabe señalar que, en estas dos últimas películas, la actriz María Telón, que ya había interpretado a la madre de *Ixcanul*, asume un papel de subalterna y corporeiza en cierto modo una filiación entre los tres filmes, fundada en la mostración crítica del racismo sistémico.

²⁵ Sobre el arquetipo leyendístico de la Llorona: A. Martos García & A. Martos García, «Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico», *Universum (Talca)*, 30 (2), enero de 2015, p. 179-195.

²⁶ Lo ilustra de hecho la reescritura de la canción folclórica mexicana «La Llorona», metamorfoseada en un canto a la memoria histórica guatemalteca, «La Llorona de los cafetales», interpretada por la cantante Gaby Moreno.

²⁷ En una sociedad aún muy marcada por el sexismo, es significativo que un director masculino asuma este discurso tanto en sus películas como en sus declaraciones mediáticas.

²⁸ Jayro Bustamante en L. Baron, «*Ixcanul*: un film dédié aux femmes du Guatemala», *TV5Monde* [en línea], Paris, TV5Monde SA, 24/11/2015 [Traduce la autora]. URL: <https://information.tv5monde.com/terriennes/le-film-ixcanul-brosse-les-portraits-de-femmes-fortes-au-guatemala-65260> [consultado el 10/07/2020]

La denuncia de la condición de los indios alcanza su paroxismo en el tercer largometraje del ciclo, donde adquiere más abiertamente una dimensión histórica y política. *La Llorona*, igual que el recién estrenado *Nuestras madres* de César Díaz, plantea la problemática de la reparación histórica para las víctimas de la política antisubversiva llevada a cabo por el general Ríos Montt en 1982 y 1983 con la finalidad de aplastar la guerrilla comunista a la que se asimiló abusivamente a todos los mayas ixiles, incluidos los no combatientes²⁹ –de ahí el uso reductor del término «comunista» a modo de insulto por los detractores de la guerrilla en Guatemala. Se proyectan especialmente en la diégesis la condena de Ríos Montt a ochenta años de prisión por genocidio el 10 de mayo de 2013 y su posterior anulación por la Corte Constitucional guatemalteca. El regreso del general ficticio a su casa provoca una movilización masiva de indígenas que asedian su casa, día y noche, exigiendo justicia. De este modo, Bustamante da voz y visibilidad a las víctimas de los asesinatos masivos y a sus familiares. En la secuencia emblemática del juicio de Monteverde, al que también asiste, en primera fila, la mismísima activista quiché Rigoberta Menchú, ganadora del Premio Nobel de la Paz en 1992, el director metaforiza su propósito con el *desvelo* literal de las mujeres ixiles que toman la palabra, en su propia lengua, para revelar las violaciones sufridas (Figura 3). De igual forma, durante gran parte de la película, las vociferaciones de la multitud tejen un perpetuo fondo sonoro asociado con el amenazante espacio de protesta fuera de campo: percibido desde el punto de escucha de Monteverde, su familia y sus últimos sirvientes, sugiere una trampa que se aprieta alrededor de la rica propiedad en la que se han refugiado.

Como eje estructurante del ciclo de Bustamante, esta retórica de la reclusión precisamente domina también el relato filmico en *Temblores*, ligada esta vez a una postura de defensa de los derechos de la comunidad LGBTI. Aquí plasma la continua apnea del protagonista, un criollo blanco excluido de su trabajo por preferir a los hombres y obligado a reprimir su identidad sexual, explícitamente asimilada por sus allegados con la pedofilia. Bustamante sondea la perturbación identitaria de Pablo, desgarrado entre su cariño por sus hijos, a quienes sólo puede volver a ver con tal de que siga una «terapia de conversión», y su amor por Francisco (Mauricio Armas Zebadúa), un hombre liberado del yugo de la familia y la pareja tradicionalistas. La cuestión del género vuelve a surgir entonces en este drama humano donde Bustamante se empeña en desmontar los discursos dominantes forjados por el patriarcado así como el fanatismo religioso y el oscurantismo, que encuentran su expresión

²⁹ Véase M. Casaús Arzú, «El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala: una interpretación histórica y una reflexión», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2009 [en línea]. URL: <http://nuevomundo.revues.org/57067> [consultado el 05/07/2020]; Y. Le Bot, «La guerre au Guatemala. Un génocide ?» en *La Grande révolte indienne*, Paris, Robert Laffont, col. «Le monde comme il va», 2009, p. 143-162.

más espectacular en las misas de la iglesia evangélica (Figura 4)³⁰. Contemplada a través de este prisma, la homosexualidad masculina aparece como una desviación que altera la virilidad por su proximidad con rasgos comúnmente atribuidos a lo femenino. El lavado de cerebro que la madre y la esposa de Pablo le incitan a sufrir, para lograr el derecho legal a ver a sus hijos, anclan la culpa en la mente y el cuerpo del protagonista. Este acepta someterse a una operación de supuesta «revirilización» bajo el control militar de las predicadoras evangélicas (Figura 5), mujeres condicionadas por los cánones patriarcales, igual que en *Ixcanul*, y garantes de la perpetuación de esta visión arcaica y monolítica de la masculinidad. Semejante proceso desemboca en una forma de degradación humana –son elocuentes los episodios presuntamente «terapéuticos» de ducha común, actividad física y confesión colectiva– y, al fin y al cabo, en la negación individual.

En los títulos de créditos finales, Jayro Bustamante agradece, entre otros, «a todos los 'Pablos' que compartieron con [él] su historia y que se han recuperado de los tratamientos anti-homosexuales, aceptándose y amándose tal y como son». En otros términos, Pablo es una especie de síntesis diegética de las experiencias de vida relatadas por los veintidós hombres a quienes el director entrevistó. Así Bustamante logró reunir material auténtico para sentar las bases de un enfoque realista, casi documental, del tema de la homofobia institucionalizada. De este modo, bosqueja el retrato de una sociedad retrógrada desde el ángulo de las clases dominantes, teóricamente instruidas, y del patriarcado blanco, a los que opone la figura del mestizo homosexual de origen popular, liberal y creyente moderado, que asume su identidad a la vez que admite, hablando de la Guatemala heteronormativa, que «esto no es Luxemburgo». Francisco, cuyo trabajo de masajista en el hospital lo vincula con el cuerpo, es también quien ofrece a Pablo el acceso al erotismo, lejos de las reglas inhibitorias de la casa familiar: las escenas de intimidad amorosa³¹ que Bustamante representa en el campo contribuyen a visibilizar la homosexualidad masculina en la pantalla y responden a una voluntad por parte del director de utilizar el cine como herramienta para reconfigurar los marcos normativos de la sociedad heterocentrada. Debido a su evidente carácter político, tal propósito hizo que en su país le reprocharan haber recibido fondos europeos para dirigir una película destinada a

³⁰ En esta película, Bustamante muestra la cara protestante de Guatemala, que hoy en día representa un 41 % de la población contra un 18 % en 1990. El evangelismo es el término utilizado para designar en particular el protestantismo que se ha ido desarrollando en los Estados Unidos y en América latina, frente a la ausencia casi total de las iglesias luterana y calvinista en el continente. Se apoya mucho en los medios de comunicación para alcanzar a los fieles. Si el catolicismo sigue siendo la religión mayoritaria (un 50 % de los guatemaltecos), existen también otros grupos o sectas como la Iglesia Adventista del Séptimo Día, la Iglesia Universal del Reino de Dios o los Testigos de Jehová. O. Dabène, «L'Amérique latine est un continent très catholique», *L'Amérique latine...*, op. cit., p. 47-52.

³¹ Por el contrario, en las dos primeras películas del tríptico, se deserotiza la representación en la pantalla de los cuerpos femeninos desnudos: las mujeres se destapan en las secuencias de transmisión (María y su madre en *Ixcanul*) o de intimidad amistosa (Isa en el hammam en *Temblores*). En *La Llorona*, la visión del cuerpo desnudo de la joven criada está filtrado por la subjetividad del concupiscente General Monteverde.

«destruir a la familia»³², recriminación de la que se hacen eco en la ficción las palabras culpabilizadoras del tribunal familiar, que acusa a Pablo de aniquilar a sus padres e hijos.

En resumen, los planteamientos progresistas privilegiados por Jayro Bustamante participan en un cuestionamiento de la comunidad, en general, como lugar de presiones sociales, reforzadas por la persistencia de esquemas patriarcales y coloniales: pareja, familia, grupo étnico o religioso, clase social, desde el campesinado hasta la burguesía, pasando por las más altas esferas del poder. Oprimen al individuo en un Estado aún regido en la actualidad por élites conservadoras, especialmente el ejército y las Iglesias, cuyos sectores más extremistas, dicho sea de paso, llegaron a considerar el cine como «la voz del diablo»³³. El dialogismo que caracteriza esta polifacética crítica a la Guatemala de hoy en día se debe, pues, a la diversidad de subjetividades y enfoques adoptados, pero también, como se verá a continuación, a la variedad de tonalidades y géneros convocados. La singularidad de este tríptico comprometido, que hace coexistir fábula etnológica, realismo social y elementos irracionales, radica especialmente en una variación sobre el motivo del límite que nos lleva a los confines de lo real.

Fronteras y umbrales en *Ixcanul* y *Temblores*: un realismo mágico *sui generis*

Desde el título de la película inaugural (*ixcanul* significa «volcán» en kaqchikel), el ciclo de Bustamante sitúa la creación cinematográfica del director bajo el signo de los elementos naturales y las fronteras que estos dibujan en un universo fílmico en parte tributario del realismo mágico hispanoamericano. Aunque este último ha sido objeto de muchos debates y controversias³⁴, puede definirse aquí a grandes rasgos como un movimiento esencial de la ficción literaria producida en el siglo XX en Hispanoamérica, profundamente arraigado en las culturas prehispánicas, en el que «la realidad, la fantasía y los sueños se mezcl[an] para formar un todo armónico»³⁵. En 1998, Erik Camayd-Freixas publicó una relectura de los autores canónicos de esta corriente. En ella identificó recurrencias temáticas en torno a los

³² La Vanguardia, «Jayro Bustamante, un cineasta contra la realidad ‘persistente’ de Guatemala», *La Vanguardia* [en línea], [s.l.], La Vanguardia, 20/09/2019. URL: <https://www.lavanguardia.com/vida/20190920/47500270285/jayro-bustamante-un-cineasta-contra-la-realidad-persistente-de-guatemala.html> [consultado el 10/07/2020]

³³ José M. Romero, «Jayro Bustamante: muchos movimientos religiosos pintan al cine como la voz del diablo», *Cadena SER* [en línea], Madrid, Grupo SER, 17/06/2020.

URL: https://cadenaser.com/programa/2020/06/17/el_cine_en_la_ser/1592394484_021572.html [consultado el 10/07/2020]

³⁴ I. Mena Lucila, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique*, tome 77, n°3-4, 1975, p. 395-407. Véase también A. Llarena, *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, [s.l.], Hispamérica, 1997.

³⁵ I. Mena Lucila, *art. cit.*, p. 396.

límites entre realidad y fantasía, algunas de las cuales, «la tradición como norma suprema», «la visión animista y vitalista», «la unidad de lo natural y sobrenatural» y «la unidad de lo humano y lo telúrico»³⁶, constituyen entradas relevantes para nuestra aproximación al cine de Bustamante. Obviamente no se trata de encasillar a la fuerza sus películas en un molde rígido ni de aplicar etiquetas sin matiz alguno, sino de detectar las huellas de una tradición fundamental del ámbito cultural hispanoamericano para entender cómo el director ha recibido en parte su influencia y la remodela para construir una estética personal e innovadora. De hecho, parece establecerse un lazo genealógico entre el mundo de su ópera prima y dicho patrimonio literario si se considera el volcán a cuyo pie viven los campesinos de *Ixcanul* como una posible reminiscencia de «La leyenda del volcán» publicada en *Leyendas de Guatemala* (1930) por otro hijo de Guatemala, Miguel Ángel Asturias. Precisamente, en un breve texto que dedicó a la definición del realismo mágico³⁷, el emblemático autor define esta escritura como un «arte de encantamiento» que produce «estados de irrealidad-real, de sueño-realidad, de ensoñación primera, infantil, primitiva».

El universo de fronteras de *Ixcanul* parece actualizar esta visión lírica y ambivalente de los elementos naturales, entre retrato etnográfico de la dura vida cotidiana de los campesinos e impregnación mágica de una tierra dominada por el volcán, al que dirigen canciones y ofrendas para que no se despierte. El monte retumbante desempeña un papel motor en el relato fílmico, no sólo porque permite una contextualización geográfica, al convocar los paisajes del altiplano guatemalteco³⁸, sino también porque representa la fuerza telúrica que concentra los temas de la película (Figura 6). Es figura tutelar para una comunidad que parece vivir al borde del mundo, es margen atemporal y también frontera natural más allá de la cual se extiende México, último límite que se debe franquear para alcanzar Estados Unidos, aquel horizonte de libertad y riqueza fantaseado por María. El volcán, como excrecencia de la diosa tierra y símbolo de fertilidad vinculado con el embarazo de la heroína, cristaliza las creencias míticas heredadas de la civilización maya, que encuentran su contrapunto en la modernidad hispanohablante moldeada por la cultura materialista estadounidense. La silueta del volcán, estrechamente relacionado con el destino de María, aparece en el campo en varias ocasiones, que se trate de organizar una fuga para cruzarlo o intentar abortar saltando sobre sus rocas. Filmada por una cámara que se acerca íntimamente a los cuerpos, la joven se une

³⁶ E. Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham / Nueva York / Oxford, University Press of America, 1998.

³⁷ M. Á. Asturias, «Realismo mágico», texto escrito para el filósofo guatemalteco Jaime Díaz Rozzotto en París el 20 de marzo de 1971, publicado en *Letras*, vol. 1, n° 8-9, 1981, p. 73-78.

³⁸ Cabe subrayar aquí la importancia de la mirada de Luis Armando Arteaga, director de fotografía con quien Bustamante volvió a colaborar en *Temblores*. El trabajo de captación de la luz natural se inspira en la atmósfera de dos obras de referencia del director, *Days of Heaven* (1978) y *The New World* (2005) de Terrence Malick.

sensualmente a un árbol y despliega su gestualidad en medio de las fumarolas que fluyen por la superficie de la pantalla. Estas se mezclan con incienso, humo de café y polvo, probables reminiscencias de la infancia del director en los cafetales. Bosquejan un microcosmos mágico donde, lejos de la electricidad y la tecnología de la ciudad, se invoca la ayuda del volcán protector para hacer desaparecer al niño indeseado y se cree que la mujer embarazada tiene el poder de ahuyentar a las serpientes. El volcán se erige entonces como punto neurálgico de un mundo original impregnado de «ensoñación primitiva», como escribía Asturias, sensible y sinestésico, en el que las volutas hápticas se combinan con una nube de sonidos –la copulación ruidosa de los cerdos bebidos de ron, el agua caliente hirviendo, el chirrido de la arena bajo los pasos, el murmullo de las telas... Son los fragmentos de una pintura rural que atañe tanto a la precisión documental como al encanto del realismo mágico. De ahí que, en *Ixcanul*, se pueda identificar en parte a Jayro Bustamante con el poeta que, según Asturias, tiene el arte de «endiosar»³⁹ la realidad retratada con palabras o, en este caso, con imágenes y sonidos.

Al mismo tiempo, este realismo mágico *sui generis*, cimiento de una poética muy personal, alimenta desde luego el propósito reflexivo y crítico del cineasta. Es evidente que la vitalidad subterránea del volcán, que retumba a lo largo de la película sin llegar a entrar en erupción, metaforiza la condición de las mujeres que, como María, no pueden liberarse de las tradiciones para llevar a cabo su proceso emancipador. El segundo largometraje de Bustamante, aunque ambientado principalmente en espacios urbanos cerrados, prolonga esta correspondencia mágica entre la experiencia del individuo y la naturaleza, como indica programáticamente el sustantivo pluralizado del título. Desde los primeros minutos, en una apertura dramatizada por la noche y la lluvia, los *temblores* que asustan a los personajes responden a los seísmos familiares provocados por el descubrimiento de la homosexualidad de Pablo y, por supuesto, el desgarró ontológico del protagonista. Esta concomitancia parece formar parte de la citada «unidad entre lo humano y lo telúrico», si bien se articulan aquí con los temblores identitarios de un ciudadano desconectado de toda sensibilidad animista. La isotopía geológica es tanto más sugestiva cuanto que se inscribe en una geometría de enclaustramiento –rejas, ventanas, azulejos, marcos de puertas– aliada a una luz tenue, velada por cortinas, y una apagada paleta de grises y marrones⁴⁰, traduciendo visualmente los mecanismos opresivos que se ejercen sobre Pablo (Figura 7). Como hombre y miembro de la

³⁹ M. A. Asturias, «Realismo mágico», *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰ Jayro Bustamante y su director de fotografía Luis Armando Arteaga crearon una estética inspirada en el cine japonés de los años setenta, la sobriedad de los dramas del cineasta austriaco Michael Haneke y el enfoque neorrealista de la directora argentina Lucrecia Martel. S. Revello, *art. cit.*

burguesía blanca, el protagonista *a priori* no tiene nada en común con la campesina maya de *Ixcanul*. No obstante, igual que ella, se encuentra en la frontera entre dos mundos, materializada por la polarización del espacio fílmico: el microcosmos burgués y religioso heteronormativo (casa familiar, iglesia, lugar de trabajo excluyente) es la antítesis del universo popular, musical e inclusivo encarnado por Francisco (apartamento, hospital, mercado, tabernas de barrio, bares gay)⁴¹. Al privilegiar la perspectiva narrativa de Pablo, el montaje no deja de cruzar el umbral entre estos dos grupos espaciales, en una alternancia de secuencias que refleja la tectónica interna del protagonista, en busca de su lugar e identidad. Su posición indeterminada y fluctuante también se plasma mediante primeros planos y planos de conjunto que lo aíslan, así como procedimientos de cara a cara y de campo-contracampo⁴²: trazan fronteras invisibles que lo disocian de los demás personajes y constituyen mecanismos de separación física y simbólica que Bustamante sigue explorando en su tercer largometraje, cuya tonalidad se desliza hacia lo fantástico.

La Llorona: del realismo mágico a lo fantástico político

Esta semiótica visual de demarcación es también fundamental, cómo no, en la tragedia étnica de *La Llorona*: los marcos de puertas y las ventanas de la casa del General delimitan los respectivos territorios de la denegación histórica (dentro) y la reivindicación colectiva (fuera). Materializan asimismo en el hogar la división del espacio fílmico entre dominantes y dominados (Figura 8), hasta que las mujeres se unen espacial y físicamente en contra del libidinoso militar asesino. Bustamante y el director de fotografía costarricense Nicolás Wong Díaz (que, en esta tercera obra, toma el relevo de Luis Armando Arteaga) han construido una fábula política en la que la reinterpretación del realismo mágico se orienta esta vez hacia una reapropiación de los códigos del cine fantástico. El personaje de la Llorona tal y como se enfoca en la ficción sintetiza en cierto modo ambas aproximaciones: si las modalidades de aparición del fantasma como figura justiciera procedente de otro mundo

⁴¹ Al silencioso, oscuro y claustrofóbico interior burgués se contrapone, en cambio, el modesto piso donde Pablo decide instalarse temporalmente con su amante, lugar de tránsito de varios otros hombres. También se añaden la sala común del hospital, donde Francisco trabaja como masajista al compás de piezas de salsa, así como los establecimientos populares, espacios de vida y música en los que Pablo se familiariza con el contacto corporal.

⁴² Es significativo el plano medio corto de Pablo sobre fondo de crucifijos frente al implacable tribunal familiar reunido en un contracampo moralizador.

convoca en parte las convenciones del género fantástico, al mismo tiempo, se mantienen vivas las raíces mágicas de las creencias de origen prehispánico, asociadas en particular con los empleados de la casa. Valeriana es la que mejor encarna esa tradición al convertirse en la portavoz de los demás criados, que detectan la presencia de la Llorona en los sollozos oídos por Monteverde, y mediante las prácticas rituales⁴³ a las que se entrega en el espacio íntimo del dormitorio que comparte con Alma. Es de observar asimismo cómo las dos mujeres ixiles y, por extensión, todo el gineceo de Monteverde, se relacionan o acaban relacionándose con los elementos naturales, preeminentes en el legado cultural que constituye el realismo mágico: el fuego, en particular, aparece como un motivo a la vez estético y simbólico que ilumina la tonalidad azulada de la noche (las velas que Valeriana dispone en su altar) a la vez que anticipa el recurso al fuego sagrado en el sacrificio final, como lo apunta Nicolás Wong Díaz⁴⁴. El director de fotografía tejió precisamente con Jayro Bustamante una amplia red de significación en torno a los elementos naturales, introduciendo también el *leitmotiv* del aire, que aparece en filigrana en las sesiones de apnea de Sara y Alma. La botella de oxígeno que mantiene vivo a Monteverde, asmático, hace más concreta la evocación, especialmente cuando su nieta se la quita, antes de desaparecer en el agua de la piscina, dando inicio al proceso final de condena a muerte.

Pero lo que constituye realmente la piedra angular de este entramado de imágenes naturales es, desde luego, el agua omnipresente, que dio pie a un meticuloso trabajo de luz y color primordial en la elaboración de la textura visual de la película⁴⁵. A la vez intrusiva y purificadora, parece dotada de vida propia, actualizando en la ficción la visión vitalista y animista característica del realismo mágico tal y como se ha definido anteriormente. Cuando la joven indígena Alma, de nombre evocador, cruza el umbral de la casa del dirigente, sembrando la confusión en las mentes confinadas, el elemento acuático, vector de la ira de las *almas* ixiles, se infiltra literalmente en el hogar del militar enfermo, provocando un doble proceso de descomposición, a la vez físico (las paredes enmohecidas, causa de los problemas respiratorios de Monteverde; la incontinencia de Carmen) y metafórico (la unidad familiar que se disloca conforme se va revelando la naturaleza amenazante del hombre político). Manchas de humedad, grifos que se abren misteriosamente, inundación doméstica, piscina exterior donde se depositan retratos de desaparecidos y en la que Sara practica apnea con

⁴³ Son también un contrapunto a las oraciones femeninas que abren la película y a la fe protestante practicada por las élites. De paso, si interpretamos la película a la luz del género, no es anodino que se disocien los espacios femeninos y masculinos ante la inminencia del juicio. Se atribuyen los rasgos de la espiritualidad y la superstición a las mujeres mientras que en la secuencia siguiente, los consejeros de Monteverde, todos hombres, privilegian el discurso de la razón. Este esquema binario se fisura cuando, más adelante, el exjefe de Estado empieza a oír llantos de noche.

⁴⁴ Me apoyo en la entrevista que me concedió Nicolás Wong Díaz.

⁴⁵ *Idem*.

Alma –una inversión del ahogo infantil en el mito original: son la marca intrínseca de la Llorona⁴⁶, el fantasma femenino temido por los empleados ixiles y que atormenta con sus llantos nocturnos al exdictador, haciéndose eco de las continuas quejas de los parientes de víctimas congregados delante de la casa. En varias declaraciones, Bustamante explicitó de hecho el arraigo mágico y en parte precolombino de su fantasma justiciero, reconfigurado para corporeizar a «una madre tierra que llora a sus desaparecidos»⁴⁷. Semejante enfoque remite al primitivismo originario de una Guatemala predominantemente agrícola, forjada por leyendas populares, antes que al efectismo frecuente del terror cinematográfico –piénsese en el horror ostentoso de *The Curse of la Llorona*, otra reinterpretación del mito por el director estadounidense Michael Chaves, estrenada también en 2019⁴⁸.

Lejos de los procedimientos genéricos como el *jump scare* o la caracterización monstruosa de la figura fantasmal, típica de las películas de terror modélicas, el filme guatemalteco explora la polisemia y las potencialidades expresivas del agua, materialización de la entidad espectral, en un ambiente teñido de ambigüedad fantástica y propicio a la plasmación de un discurso político. Como elemento de muerte, el elemento acuático ya no simboliza la condena a la madre infanticida sino la inculpación del dirigente y de los soldados responsables de asesinatos en masa. Se convierte en signo de redención y reparación, mientras Alma da visibilidad, en el corazón mismo del poder, a la causa de los ixiles desaparecidos, espíritus que llegan a encarnarse literalmente en la pantalla en la secuencia del rito. El relato declina precisamente esa dialéctica fantasmal aparición/desaparición mediante resortes narrativos y fílmicos que exploran el límite ambiguo entre lo real y lo sobrenatural, activando la duda todoroviana característica del género fantástico⁴⁹. En esta perspectiva, el agua es también el umbral fluctuante que permite pasar de la realidad cotidiana –la intensificación de la psicosis familiar cuando Natalia (Sabrina De La Hoz) y sobre todo su madre Carmen (Margarita Kenéfic) se atreven a *mirar* la verdad de frente– al universo mágico del espectro acuático encarnado por la misteriosa Alma. En sus pesadillas y su visión final, Carmen es literalmente poseída por ella hasta el punto de descubrir que la joven india fue asesinada con sus hijos por Monteverde en la época del genocidio: la difunta ha vuelto al mundo de los vivos para vengarse de él a través de la esposa humillada que lo ahoga con sus propias manos

⁴⁶ Véase nuestro artículo «*Clamando justicia*: la Llorona, fantôme politique. Stratégies de reconfiguration d'un mythe», *L'Avant-Scène Cinéma* spécial *La Llorona*, n° 677, novembre 2020, p. 36-41.

⁴⁷ Jayro Bustamante en «La llorona», la película sobre los fantasmas que hacen justicia a las víctimas de Guatemala», *Prensa Libre* [en línea], Guatemala, [s.e.], 27/09/2029. URL: <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/la-llorona-la-pelicula-sobre-los-fantasmas-que-hacen-justicia-a-las-victimas-de-guatemala/> [consultado el 15/07/2020]

⁴⁸ Fue producida por James Wan, director de los filmes de horror comerciales *Insidious* (2010) y *The Conjuring* (2013) y también productor de *Annabelle* (2014).

⁴⁹ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

–otra variación sobre el referente mítico. De paso, en la recuperación de los códigos fantásticos, es de observar que el fantasma justiciero, inquietantemente silencioso, con su amplio vestido inmaculado y la larga melena morena que estiliza su silueta, convoca el recuerdo de las damas blancas y otros espectros femeninos que se aparecen en el cine de terror *mainstream* del siglo XXI (*The Ring*, Gore Verbinsky, 2002; *The Woman in Black*, James Hawkins, 2012; *Mamá*, Andrés Muschietti, 2013).

Aparte de estas referencias subterráneas que puede detectar el espectador según su propio bagaje referencial, Bustamante va forjando el clima agobiante de su historia espectral por medio de un tipo de filmación de los interiores que recuerda el tratamiento espacial de *Temblores*. Pero en este tercer filme, la geometría carcelaria, además de plasmar la condición e identidad de los protagonistas como en los anteriores largometrajes, permite también acercar la película a los modelos del cine fantástico internacional sin debilitar por ello el contenido político. Un ejemplo emblemático de esta adscripción genérica es la espectacular condena a muerte del General, desenlace más radical de todo el tríptico: mientras las otras dos películas de la trilogía se saldaban con el fracaso del individuo oprimido por la familia y la sociedad, este relato concluye con el castigo irrevocable del *pater familias*, predador sexual y genocida, abriendo camino a una rehabilitación de la memoria ixil y, concomitantemente, a una liberación de su círculo femenino. Así la ficción permite restablecer la justicia eliminando al *alter ego* diegético del general Ríos Montt que, en la realidad, murió sin que se cumpliera la condena inicial. Esta drástica resolución se efectúa en una secuencia de ritual conducido por Valeriana (María Telón), criada e hija bastarda del jefe de Estado: la invocación a los elementos naturales remite al ya mencionado realismo mágico a la vez que la identificación total de Carmen con Alma, aunque enfocada a través del trauma histórico, recuerda los *leitmotifs* cinematográficos de la posesión satánica y del exorcismo⁵⁰, consagrados por *The Exorcist* (William Friedkin, 1976). La puesta en escena y el montaje nervioso marcan más generalmente una evidente filiación con las manifestaciones sobrenaturales mortíferas de las más canónicas películas de terror. De hecho, algunos clásicos del cine fantástico estadounidense, como *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), *The Omen* (Richard Donner, 1976) o *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), con su ambigüedad narrativa y sus espacios claustrofóbicos poblados de fuerzas maléficas, sirvieron de inspiraciones

⁵⁰ Encontramos otro eco en la secuencia inaugural de la obsesiva oración femenina antes del proceso del exdictador, secuencia a la que responde por juego de espejo el sacrificio final de Monteverde.

genéricas al director y a su equipo para elaborar la atmósfera de *La Llorona*, influenciada también por filmes de brujas más recientes (*The Witch*, Robert Eggers, 2015)⁵¹.

A este respecto, Jayro Bustamante refiere que fue durante la elaboración de la película cuando escogió aplicar la lente del género fantástico a su mensaje político, consciente de que una factura conforme a los criterios del cine globalizado le daría la posibilidad de alcanzar a un público más amplio, en particular a los jóvenes de su país consumidores de filmes horribles. Al mestizar los códigos del género fantástico con el sustrato de la mitología mesoamericana y los mundos mágicos guatemaltecos, el director busca inscribir este tercer largometraje en una tendencia más comercial destinada a facilitar tanto su recepción en Guatemala como su proyección internacional. La alianza de estos imaginarios culturales desemboca en la creación de un objeto cinematográfico «glocalizado», según el neologismo creado por el sociólogo Roland Robertson y posteriormente aplicado al cine hispánico por Burkhard Pohl y Jörg Türschmann⁵²: mucho más que en sus anteriores películas, Bustamante consigue aquí compaginar lo local –las herencias y problemáticas nacionales– con lo global –un género cinematográfico popular y transnacional, aunque adaptado a su propia escritura–, superando límites geográficos y discursivos para optimizar la difusión de su mensaje reflexivo hacia diversas audiencias. En cierto modo, esta hibridación, así como la apertura más allá de las fronteras guatemaltecas, encuentra un eco en la trayectoria de la propia María Mercedes Coroy, joven protagonista de *Ixcanul*, que, al revés de su primer personaje, trazó su camino desde los mercados de Guatemala hasta los estudios de Hollywood, donde rodó la película *Bel Canto* (Paul Weitz, 2018) al lado de la consagrada actriz estadounidense Julianne Moore, antes de regresar a Guatemala para dar cuerpo a la memoria histórica nacional.

Las problemáticas destacadas a lo largo de este análisis introductorio permiten considerar legítimamente a Jayro Bustamante como uno de los iniciadores del cine de autor guatemalteco, consciente, por una parte, de la urgencia de fomentar en Guatemala una industria cinematográfica capaz de deconstruir esquemas dominantes y contribuir a forjar una sociedad más inclusiva. Por otra parte, no pierde de vista la necesidad de adaptar su obra a los cánones de una producción cultural globalizada y promoverla activamente a la vez en su país,

⁵¹ C. Lépine, «Entretien avec Jayro Bustamante...», *art. cit.*

⁵² Aunque los autores desarrollan su definición a partir de un estudio específico del cine español, el concepto nos parece también relevante para abordar la tercera obra de Jayro Bustamante. B. Pohl & J. Türschmann (dir.), «Introducción», *Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2007, p. 15-25.

en el extranjero y en espacios digitales transnacionales⁵³. El estudio de algunas de las constantes y variaciones de su tríptico saca a la luz un proceso de decantación de su designio creativo. En el lapso de cuatro años, ha desarrollado sus propias coordenadas temáticas y estéticas, afinando su relación con un medio visual utilizado a la vez como lenguaje artístico e instrumento de sensibilización social y política. Su voz ha emergido para llamar, por medio del cine, a resistir frente a los mecanismos opresivos y las estructuras arcaicas de la «dictadura invisible» a la que denuncia, reflejando en sus ficciones las cuestiones de poder, los conflictos de identidades y las relaciones de fuerzas persistentes en un territorio aún habitado por la memoria colonial y los fantasmas bélicos.

ANDERSEN, Margaret L. & COLLINS Patricia H. (eds), *Race, Class and Gender* (1992), Belmont (CA), Wadsworth / Thomson Learning, 2004, 5th edition.

ASTURIAS, Miguel Ángel, «Realismo mágico» [1971], *Letras*, vol. 1, n° 8-9, 1981, p. 73-78.

BARON, Léa, «*Ixcanul* : un film dédié aux femmes du Guatemala», *TV5Monde* [en línea], Paris, TV5Monde SA, 24/11/2015. URL: <https://information.tv5monde.com/terriennes/le-film-ixcanul-brosse-les-portraits-de-femmes-fortes-au-guatemala-65260> [consultado el 10/07/2020]

BRACCO, Diane, «*Clamando justicia* : la Llorona, fantôme politique. Stratégies de reconfiguration d'un mythe», *L'Avant-Scène Cinéma* spécial *La Llorona*, n° 677, novembre 2020, p. 36-41.

CAMAYD-FREIXAS, Erik, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham / Nueva York / Oxford, University Press of America, 1998.

CASAÚS ARZÚ, Marta, «El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala: una interpretación histórica y una reflexión», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2009 [en línea]. URL: <http://nuevomundo.revues.org/57067> [consultado el 05/07/2020]

DABÈNE, Olivier, *L'Amérique latine. Idées reçues sur un continent contrasté*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2017 (2^{ème} édition).

DOUGLAS COPE Robert, *The Limits of Racial Domination. Plebeian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1994.

ESTUARDO POCASANGRE Henry & GRAMAJO Jessica, «Iniciativa propone sancionar la homofobia», *Prensa Libre* [en línea], Guatemala, [s.e.], 04/05/2017. URL: <https://www.prensalibre.com/guatemala/politica/iniciativa-propone-sancionar-la-homofobia/> [consultado el 08/07/2020]

ÉCRAN ET ÉTOILE, «Interview de Jayro Bustamante. Dans le cadre de l'avant-première de *Temblores*», *Écran et Étoile* [en línea], [s.l.], Weebly, 26/04/2019. URL: <https://www.ecran-et-toile.com/jayro-bustamante.html> [consultado el 08/07/2020]

LA CASA DE PRODUCCIÓN [en línea], Guatemala, La Casa de Producción S.A., [s.d.]. URL: <http://lacasadeproduccion.com.gt/> [consultado el 11/07/2020]

LA VANGUARDIA, «Jayro Bustamante, un cineasta contra la realidad 'persistente' de Guatemala», *La Vanguardia* [en línea], [s.l.], La Vanguardia, 20/09/2019.

⁵³ En el momento en que escribo este artículo, Jayro Bustamante y su equipo de producción, muy activos en las redes sociales, están promoviendo *La Llorona* en Japón así como su estreno digital en Guatemala (debido a la pandemia de Covid-19). Ya se había presentado la película en la Mostra de Venecia en agosto de 2019 y se había estrenado en las salas francesas en enero de 2020.

URL: <https://www.lavanguardia.com/vida/20190920/47500270285/jayro-bustamante-un-cineasta-contra-la-realidad-persistente-de-guatemala.html> [consultado el 10/07/2020]

LE BOT, Yvon, «La guerre au Guatemala. Un génocide ? » en *La Grande révolte indienne*, Paris, Robert Laffont, col. «Le monde comme il va», 2009, p. 143-162.

LEFAIT, Patrick, «*La Llorona* de Jayro Bustamante. Le réalisateur guatémaltèque face au génocide et au silence. Festival Biarritz Amérique latine», *Des Mots de minuit* [en línea], Paris, France Télévisions, 06/10/2019. URL: <https://desmotsdemiduit.francetvinfo.fr/mot-a-mot/je-serai-devenu-quelquun-de-tiede-si-je-netais-pas-sorti-de-mon-pays-jayro-bustamante-le-realisateur-guatemalteco-francais-prix-du-public-au-festival-biarritz-amerique-latine/> [consultado el 08/07/2020]

LÉPINE, Cédric, «Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur de *La Llorona*», *Mediapart* [en línea], Édition Cinéma d'Amérique Latine... et plus encore, Paris, Société Éditrice de Mediapart, 23/01/2020. URL: <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/230120/entretien-avec-jayro-bustamante-realisateur-de-la-llorona> [consultado el 08/07/2020]

LLANOS MARTÍNEZ, Héctor, «Una Llorona para la Generación Z: cine de terror que recupera la memoria histórica de Guatemala», *El País* [en línea], [s.l.], Ediciones El País, 06/11/2019.

LLARENA, Alicia, *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, [s.l.], Hispamérica, 1997.

MARTOS GARCÍA, Alberto & MARTOS GARCÍA, Aitana, «Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidad y discurso parábólico», *Universum (Talca)*, 30 (2), enero de 2015, p. 179-195.

MENA LUCILA, Inés, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique*, tome 77, n°3-4, 1975, p. 395-407. URL: https://elpais.com/cultura/2019/11/05/actualidad/1572978349_127956.html [consultado el 08/07/2020]

POHL, Burkhard & TÜRSCHMANN, Jörg (dir.), «Introducción», *Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2007.

PRENSA LIBRE, «‘La llorona’, la película sobre los fantasmas que hacen justicia a las víctimas de Guatemala», *Prensa Libre* [en línea], Guatemala, [s.e.], 27/09/2029. URL: <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/la-llorona-la-pelicula-sobre-los-fantasmas-que-hacen-justicia-a-las-victimas-de-guatemala/> [consultado el 15/07/2020]

REVELLO, Sylvia, «Jayro Bustamante : ‘Le Guatemala rejette son identité indigène’», *Le Temps* [en línea], [s.l.], [s.e.], 19/11/2019. URL: <https://www.letemps.ch/culture/jayro-bustamante-guatemala-rejette-identite-indigene> [consultado el 08/07/2020]

ROMERO, José M., «Jayro Bustamante: muchos movimientos religiosos pintan al cine como la voz del diablo», *Cadena SER* [en línea], Madrid, Grupo SER, 17/06/2020. URL: https://cadenaser.com/programa/2020/06/17/el_cine_en_la_ser/1592394484_021572.html [consultado el 10/07/2020]

SAWE, Benjamin Elisha, «Ethnic Groups of Guatemala», *WorldAtlas* [en línea], [s.l.], worldatlas.com, 25/04/2017. URL: <https://www.worldatlas.com/articles/ethnic-groups-of-guatemala.html> [consultado el 30/07/2020]

SOTINEL, Thomas, «Jayro Bustamante : ‘L’idée était de faire de la Llorona une justicière’», *Le Monde* [en línea], [s.l.], Le Monde, 22/01/2020. URL: https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/01/22/jayro-bustamante-l-idee-etait-de-faire-de-la-llorona-une-justiciere_6026798_3246.html [consultado el 08/07/2020]

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

WILLIAMS CRENSHAW Kimberlé, «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989, Iss. 1, Article 8, p. 139-167.

WILLIAMS CRENSHAW Kimberlé, «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color», *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-1299.