



HAL
open science

Fantasmas, justicia y reparación en Guatemala: La llorona de Jayro Bustamante

Marianne Bloch-Robin, Julie Amiot-Guillouet, Sergi Ramos Alquezar, Pascale Thibaudeau

► **To cite this version:**

Marianne Bloch-Robin, Julie Amiot-Guillouet, Sergi Ramos Alquezar, Pascale Thibaudeau. Fantasmas, justicia y reparación en Guatemala: La llorona de Jayro Bustamante. Pandora : Revue d'études hispaniques, 16, 2021. hal-03950177

HAL Id: hal-03950177

<https://hal.science/hal-03950177>

Submitted on 23 Oct 2023

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.

P A N D O R A



FANTASMAS, JUSTICIA Y
REPARACIÓN EN GUATEMALA:
LA LLORONA DE JAYRO
BUSTAMANTE

16 / 2021

Laboratoire d'Études Romanes
Université Paris 8

DIRECTION ÉDITORIALE

Pascale Thibaudeau

COMITÉ DE RÉDACTION (Université Paris 8)

Annick Allaigre

Martín Arias-Pini

Michèle Arrué

Danièle Bussy Genevois

Fanny Chagnollaude

Marie Córdoba

Françoise Crémoux

Irène Da Silva

Diego Farnié

Enrique Fernández Domingo

Alicia Fernández García

Sebastián García Barrera

Marta López Izquierdo

Christine Marguet-Ciais

Françoise Martinez

Perla Petrich

Myriam Ponge

Julio Premat

Montserrat Prudon-Moral

Michèle Ramond

Vicente Romero

Pascale Thibaudeau

Diego Vecchio

Mercedes Yusta

COMITÉ EXTÉRIEUR

Nancy Berthier (Univ. Paris IV)

Mercedes Blanco (Univ. Paris IV)

Ignacio Bosque (Univ. Complutense de Madrid)

Mónica Castillo Lluch (Université de Lausanne)

Pedro M. Cátedra (Univ. de Salamanca)

Lourdes Cirlot (Univ. Central de Barcelona)

Pierre Civil (Univ. Paris III)

Robert Coale (Univ. de Rouen)

Pedro Córdoba (Univ. Paris IV)

Jean-Michel Desvois (Univ. Bordeaux III)

Françoise Etienvre (Univ. Paris III)

Milagros Ezquerro (Univ. Paris IV)

Marie Franco (Univ. Paris III)

Géraldine Galeote (Univ. de Nantes)

Carlos Heusch (ENS - Lyon)

Jo Labanyi (New York University)

Maria Llobart Huesca (Univ. Paul-Valéry Montpellier)

Nathalie Ludec (Univ. de Rennes 2)

Jens Lüdtke (Univ. de Heidelberg)

José-Carlos Mainer (Univ. de Zaragoza)

Dolors Oller (Univ. Pompeu Fabra)

Miguel A. Olmos (Univ. de Rouen)

Manuel de Paz (Univ. de La Laguna)

Serge Salaün (Univ. Paris III)

Marie Salgues (Univ. Paris III)

Béatrice Salazar (Univ. de Rouen)

Jorge Uría (Univ. de Oviedo)

FANTASMAS, JUSTICIA Y REPARACIÓN
EN GUATEMALA:
LA LLORONA DE JAYRO BUSTAMANTE

Textes réunis par

**JULIE AMIOT-GUILLOUET, MARIANNE BLOCH-ROBIN,
SERGI RAMOS ALQUEZAR, PASCALE THIBAudeau**

SOMMAIRE

- **Introducción**
Julie AMIOT-GUILLOUET, Marianne BLOCH-ROBIN, Sergi RAMOS ALQUEZAR,
Pascale THIBAudeau 7
- **CONTEXTO HISTÓRICO Y MÍTICO DE LA PELÍCULA** 13
- *La Llorona* metáfora del juicio del general Efraín Ríos Montt
GILLES BATAILLON 15
- *La Llorona* de Jayro Bustamante: una interpretación mítica de la violencia
PAOLA GARCIA 37
- **REPRESENTACIONES CINEMATOGRÁFICAS
DE LA VIOLENCIA SOCIOPOLÍTICA** 55
- *When the mountains tremble* de Pamela Yates y Thomas Sigel (1983). Miradas de lo real
de dos activistas en Guatemala
CRISTINA BERNALDO 57
- *La Llorona* de Jayro Bustamante: el ímpetu de las nuevas generaciones del cine
guatemalteco ante la desmemoria de la guerra
ANDREA CABEZAS VARGAS 71
- Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual
SERGI RAMOS ALQUEZAR 89
- Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía de Jayro Bustamante
DIANE BRACCO 109
- **LA LLORONA : DEL FILM DE GÉNERO A LA REPARACIÓN SOCIAL** 133
- Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en *La Llorona* de Jayro Bustamante
PASCALE THIBAudeau 135
- La revancha de los invisibles. En torno al papel de los empleados en *La Llorona*
JULIE AMIOT-GUILLOUET 149
- La voz recobrada de los silenciados en *La Llorona* de Jayro Bustamante
MARIANNE BLOCH-ROBIN 165
- **ENTREVISTA A JAYRO BUSTAMANTE** 183
- «Que el viaje sea lindo», potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en
La Llorona
JAYRO BUSTAMANTE, MAGALI KABOUS 185
- **MISCELLANÉE** 203
- Une histoire *intersectionnelle* de la citoyenneté espagnole ? Penser au-delà d'une
métaphore postcoloniale
BRICE CHAMOULEAU 205

Introducción

**JULIE AMIOT-GUILLOUET, MARIANNE BLOCH-ROBIN,
SERGI RAMOS ALQUEZAR, PASCALE THIBAudeau**

Desde la figura del Comendador en *Don Juan* al espectro del padre de Hamlet, pasando por numerosas mitologías y tradiciones populares, los fantasmas de los muertos vuelven al mundo de los vivos para cobrar deudas, vengar crímenes y ofensas que no pudieron saldarse en su tiempo. La aparición del fantasma es la consecuencia de una carencia de la justicia humana y de una ausencia de reconocimiento del agravio, tanto a nivel individual como colectivo, por lo tanto cuestiona la hegemonía de un discurso y de un orden que lo niega e ignora. Estas son las condiciones en las que interviene la “justicia espectral”¹. El cine fantástico y de terror ha producido innumerables películas basadas en este esquema y fundadas en el trasfondo a la vez psicoanalítico y antropológico sobre el que se construyen nuestras relaciones con los muertos. Pocas veces, en cambio, este cine de género ha vinculado de manera tan explícita un contexto histórico y político, deudor respecto a víctimas reales, con espectros vengativos.

Es lo que hace la película guatemalteca *La Llorona*, de Jayro Bustamante, estrenada en otoño de 2019², al articular con maestría los códigos genéricos del cine fantástico y de terror con la realidad histórica sangrienta de Guatemala, a partir de la reescritura de la leyenda popular de la Llorona. Situada en el contexto fácilmente identificable del juicio por genocidio y crímenes de lesa humanidad al general Efraín Ríos Montt (Enrique Monteverde en la ficción), en 2013, la película convierte la figura terrorífica de la Llorona en el fantasma justiciero de una mujer víctima de las masacres perpetradas durante la dictadura. La joven indígena que penetra en la casa del general acude a vengar no solamente su propio asesinato y el de sus dos hijos, sino las innumerables muertes, torturas y violaciones que no encontraron respuesta judicial en la realidad guatemalteca: diez días después de la condena de Ríos Montt por genocidio, la sentencia fue anulada por la Corte de Constitucionalidad, dejando impune al dictador hasta su muerte en 2018.

¹ En *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1993, Jacques Derrida reflexiona detenidamente sobre el espectro del rey de Dinamarca en *Hamlet*, del que extrae las características fundamentales de su concepto de espectralidad.

² En festivales donde, entre otros galardones, obtuvo el Premio del público del Festival Biarritz Amérique Latine y el Premio al mejor director en Le giorni degli autori en el Festival de Venecia.

Retomando este fracaso judicial, la película de Jayro Bustamante participa de una veta literaria y cinematográfica transnacional en la que las ficciones abren su espacio a las voces silenciadas de la historia. La literatura y el cine llamados de la memoria, abundantes en América latina, se hacen cargo, en el presente, de las consecuencias de pasados traumáticos ignorados o reprimidos durante largo tiempo. En sus obras encuentran eco la denuncia de crímenes en contextos de dictaduras, guerras civiles y violencias de Estado, las exigencias de reparación por parte de los supervivientes y la falta de reconocimiento institucional y social. Muchas novelas y películas constituyen respuestas a este silencio estruendoso, proponiendo formas de justicia o venganzas ficticias que aparecen como un último recurso para suplir la impunidad de los responsables y proporcionar a las víctimas un espacio de reconocimiento público.

Según Jacques Derrida, la aparición del espectro testimonia sobre la violencia del pasado y socava por lo tanto la pretensión de legitimidad de la hegemonía de la que ha sido víctima. Abre una brecha en el presente y el testimonio de la violencia sufrida obliga³ al que lo oye a reparar el agravio. Derrida insiste en que es imposible ignorar la llegada del fantasma y librarse de su exigencia de justicia: el espectro no deja en paz hasta que no se haya tomado en cuenta lo que significa.

La Llorona hace suya la exigencia social de justicia de los vivos y, ante su imposibilidad, apela a la justicia espectral para castigar a los verdugos. Al permitir que el ex dictador pague por sus crímenes, la ficción cumple una función de reparación simbólica, no únicamente respecto a las víctimas directas e indirectas sino también respecto a la historia nacional falseada por la oligarquía político-militar. Reino de sombras y manifestación espectral por antonomasia, el mismo filme se convierte en el espectro que, a semejanza de esta Llorona persiguiendo eternamente con sus gritos a los culpables, no dejará de hostigar a los espectadores deseosos de pasar página sin leerla antes.

Los artículos reunidos en este número de Pandora son, en su mayoría pero no exclusivamente, ampliaciones de las ponencias pronunciadas durante una jornada de estudios dedicada a la película *La Llorona*, que se celebró el 9 de octubre de 2020 en el Centre d'Études Catalanes en París. Las dos primeras partes proponen una aproximación progresiva a la película, enfocándose en los distintos contextos (histórico, sociopolítico, mítico, cinematográfico) que permiten aprehender toda la complejidad de sus implicaciones en la actualidad guatemalteca, así como la especificidad de su posición en la cinematografía nacional e internacional. La tercera parte se centra en el análisis detallado de aspectos temáticos y formales más específicos de la obra fílmica. El número termina con una entrevista al director en la que vuelve sobre etapas de la génesis y momentos de la realización, aclarando algunas de las decisiones tomadas, tanto desde un punto de vista ético como estético.

³ J. Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 40.

En la primera parte, “Contexto histórico y mítico de la película”, Gilles Bataillon ofrece una contextualización histórica de la dictadura de Ríos Montt, desde las condiciones que hicieron posible el golpe de Estado en el que participó, hasta su juicio y la anulación posterior de la sentencia. Permite entender la complejidad política de los intereses de los militares y de la oligarquía que lo llevaron al poder para después quitárselo, y por qué siguió siendo una figura política de primer rango durante largos años. Asimismo, el autor describe la progresiva penetración de la cultura de los derechos humanos en Guatemala en los movimientos sociales y sindicales que, unida al trabajo de asociaciones tanto a nivel nacional como internacional, tuvo un papel determinante en la inculpación de Ríos Montt. Por fin, pone de manifiesto las paradojas y ambigüedades generadas por la caracterización de genocidio aplicada a este caso.

Por su parte, Paola García en “La Llorona: una interpretación mítica de la violencia” propone una exploración de la representación de la violencia mediatizada por la intervención en el relato ficcional del personaje mítico de la Llorona: partiendo de un acercamiento a las múltiples manifestaciones del personaje en el imaginario guatemalteco, la autora analiza cómo el mito se convierte en el fundamento de la narración cinematográfica gracias a la labor de escritura y de puesta en escena de Jayro Bustamante. A través de la observación de una serie de motivos como por ejemplo el agua, la ambigüedad del personaje de Alma/Llorona y las transformaciones que sufren el entorno familiar de la casa y sus miembros tras su llegada, el artículo evidencia la actualización del mito en la película.

Tras este esclarecimiento del contexto histórico y mítico en el que se desenvuelve la película, la segunda parte del volumen se dedica al análisis de las distintas modalidades de representación de la violencia sociopolítica en el cine de ficción y documental, empezando por este último.

Cristina Bernaldo en “*When the mountains tremble* de Pamela Yates y Thomas Siegel (1983). Miradas de lo real de dos activistas en Guatemala” propone una aproximación a la trilogía realizada por la directora estadounidense, uno de los corpus documentales más importantes sobre la guerra interna en Guatemala y sus consecuencias, que abarca desde el periodo de la dictadura de Efraín Ríos Montt hasta los procesos judiciales más recientes. El artículo se centra en el estudio de su ópera prima, la fundacional *When the mountains tremble*, interrogando más específicamente su forma documental. A pesar de que la película se montó mayoritariamente con el metraje filmado *in situ*, también incluyó una serie de materiales, como entrevistas o dramatizaciones, que funcionan como recursos de distanciamiento, permeabilizando las fronteras entre la realidad y la ficción, y que acaban orientando la mirada del espectador a favor de la perspectiva militante defendida por sus creadores. Además, este documental representa un intento de romper la mirada androcéntrica, prestando una particular atención al papel desempeñado por las mujeres en estos conflictos.

En “*La Llorona*: el ímpetu de las nuevas generaciones del cine guatemalteco ante la desmemoria de la guerra” Andrea Cabezas Vargas estudia la aparición y el desarrollo, a partir de la última década del siglo XX, de un cine guatemalteco dedicado a suplir las carencias y los silencios estatales en materia de reconocimiento de las consecuencias de la guerra civil. Destaca dos grandes etapas en la creación de este “cine contra la desmemoria”: el llamado cine de la transición, surgido a partir de la firma de los tratados de paz en 1996, con el regreso de los artistas exiliados y la construcción progresiva de una cinematografía nacional. En segundo lugar, destaca la emergencia de una nueva generación de cineastas a partir de la segunda década del siglo XXI, cuando el tema de la memoria del conflicto toma más fuerza todavía. Por fin, sitúa la producción de Jayro Bustamante, particularmente la película *La Llorona*, en este panorama cinematográfico memorialista.

En “Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual”, Sergi Ramos Alquezar pone en perspectiva la película de Jayro Bustamante englobándola, esta vez, dentro de una tendencia visible en la cinematografía latinoamericana más reciente, en la que el cine de autor se apropia de una serie de códigos genéricos para tratar algunos de los conflictos políticos surgidos en el continente. El artículo reflexiona inicialmente sobre la presunta incompatibilidad teórica entre el género fantástico y la posibilidad de una lectura política de los acontecimientos sobrenaturales. A continuación, demuestra que, al contrario, una parte del cine de autor actual utiliza esos códigos otorgándoles un explícito contenido político, en particular cuando introduce la figura del fantasma como imagen del desaparecido. Para terminar, a partir del estudio de *La Llorona* y *Los silencios* de Beatriz Seigner, observa cómo la pluralidad de las formas genéricas permite proponer distintas resoluciones, disfóricas o consoladoras, a esos conflictos.

La contribución de Diane Bracco, “Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía de Jayro Bustamante”, recorre la obra del director considerada desde la perspectiva de un tríptico enmarcado en el incipiente cine de autor guatemalteco en el que cada película trata una faceta particular de las múltiples formas de violencia que afectan la sociedad guatemalteca: la marginación de los indígenas en *Ixcanul* (2014), las terapias de conversión y la estigmatización de los homosexuales en *Temblores* (2019), y por fin la violencia de Estado y la justicia inconclusa en *La Llorona* (2019). El conjunto propone un cuestionamiento interseccional de la sociedad guatemalteca actual, que se apropia de las herramientas estéticas del realismo mágico para interrogar la realidad sociopolítica.

Por fin, la tercera parte de esta entrega reúne tres contribuciones que estudian cómo las elecciones formales y las modalidades de la puesta en escena entroncan con el discurso sobre justicia y reparación. Para inaugurarla, Pascale Thibaudeau centra su artículo, “Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en *La Llorona* de Jayro Bustamante”, sobre la actualización que hace la película de códigos propios del cine de género

(fantástico y de terror), a partir de un elemento espacial recurrente: los umbrales que van articulando los distintos lugares del espacio filmico, a partir de marcos y sobreenquadres que señalan visual y metafóricamente la existencia de límites en el mundo natural (límites sociales, temporales, entre sueño y realidad, entre vivos y muertos...). La presencia del espectro acude a cuestionar el orden conocido, abriendo brechas por las que empiezan a desmoronarse los umbrales entre mundos. Mediante el análisis preciso de planos y secuencias, el artículo pone de relieve las modalidades de circulación de los flujos espectrales en un espacio cerrado al mundo exterior pero abierto de par en par en sus interiores, tanto físicos como mentales.

Por su parte, Julie Amiot-Guilouet enfoca su estudio “La revancha de los invisibles. En torno al papel de los empleados en *La Llorona*” en la representación de los personajes de criados – y sobre todo de criadas – en la película, para subrayar su impactante evolución. Al principio del relato, aparecen como personajes secundarios e invisibles a ojos de sus amos como de los espectadores. La llegada de Alma a la casa contribuye en convertir su estatuto visual y narrativo para hacer de ellos auténticos protagonistas. Este nuevo estatuto se materializa en la puesta en escena fílmica a través de su acceso a la visibilidad, lo que traduce el compromiso ético del cineasta que la autora relaciona con su identificación con el cine de autor actual.

Finalmente, Marianne Bloch-Robin, en “La voz recobrada de los silenciados en *La Llorona* de Jayro Bustamante” se interesa por la dimensión sonora de la película y en particular por la voz y la palabra como manifestaciones del poder. La autora muestra cómo, a lo largo de la narración fílmica y mediante un juego sutil entre distintas modalidades de intervención de las voces, el poder pasa del grupo de la familia del dictador Enrique Monteverde, sinécdoque de la oligarquía guatemalteca dominante, al de las criadas indígenas oprimidas y víctimas. Asimismo, se sumarán a las voces de dicho grupo, las mujeres de la familia de Monteverde, poco a poco poseídas por la voz de las víctimas y convencidas de la culpabilidad del general. Al apoderarse de la palabra, las protagonistas del relato fílmico desvían el curso de la historia, en una ucronía liberadora que corrige la injusticia histórica cometida por la Corte de Constitucionalidad al anular la condena del General Ríos Montt.

Para clausurar el número, reproducimos el apasionante intercambio entre Magali Kabous y Jayro Bustamante, con el que inauguramos la jornada del 9 de octubre. En esta entrevista el cineasta vuelve sobre la elección del cine de género para abordar el pasado violento en un país que sigue dominado por el silencio. Esclarece las modalidades de su trabajo a partir del contexto que consigue transformar en material narrativo. Magali Kabous lleva la conversación hacia una reflexión sobre los recursos formales que no se limitan a conferir un estilo visual muy marcado al filme, sino que participan de la elaboración de un discurso alternativo sobre el estado de la sociedad guatemalteca. El fructífero diálogo entre la investigadora y el cineasta permite evidenciar la minu-

ciosidad de sus elecciones en términos de puesta en escena, al servicio de la eficacia dramática tanto como de la hermosura formal, ambas compaginándose perfectamente en esta película en la que la estética se pone al servicio de la denuncia.

Julie Amiot-Guillouet,
Marianne Bloch-Robin,
Sergi Ramos Alquezar,
Pascale Thibaudeau

CONTEXTO HISTÓRICO Y MÍTICO DE LA PELÍCULA

La Llorona metáfora del juicio del general Efraín Ríos Montt¹

GILLES BATAILLON

CESPRA-EHESS, División de Historia CIDE México

Resumen

La Llorona, última película de Jayro Bustamante, es una admirable reflexión en torno a las ambivalencias de la sociedad guatemalteca frente a la violencia política que azotó el país durante los años 1970-1980. Después de años de evasivas, se juzgó y condenó a ochenta años de cárcel al dictador que gobernó Guatemala en el momento cumbre del conflicto interno. Sin embargo, inmediatamente pronunciada la sentencia, esta fue revocada. Al subvertir el lenguaje clásico de las películas de terror Jayro Bustamante nos hace ver las mutaciones de la sociedad guatemalteca. Si bien el director enfatiza la función central de la violencia en todos los aspectos de la experiencia de los Guatemaltecos, a la vez nos permite percibir, como pocos antes de él, de qué manera la acción perseverante y obstinada de las mujeres, primeras víctimas de esas violencias, abrió brecha en los hábitos socio-políticos.

Palabras claves : guerra civil, ixil, juicio, mujer, racismo, violencia.

Résumé

La Llorona le dernier film de Jayro Bustamante est une splendide réflexion sur les ambivalences de la société guatémaltèque face à la violence politique qui ravagea le pays durant les années 1970-1980. Sans doute le dictateur à la tête du Guatemala au plus fort de la guerre interne fut-il, après des années de louvoisement, jugé et condamné à quatre-vingts années de prison. Mais sitôt prononcée la sentence fut cassée. Subvertissant le langage des classiques films d'horreur, Jayro Bustamante nous donne à voir les mutations de la société guatémaltèque. S'il souligne le rôle central de la violence dans tous les champs de l'expérience des Guatémaltèques, il fait percevoir comme peu avant lui la façon dont l'action persévérée et obstinée des femmes, premières victimes de ces violences, a ouvert une brèche dans ces *habitus* socio-politiques.

Mots clés : femme, guerre civile, ixil, procès, racisme, violence.

¹ Este estudio retoma de manera más desarrollada un primer artículo publicado sobre este tema: G. BATAILLON, "La Llorona ou l'impossible procès Efraín Ríos Montt", *L'avant-Scène cinéma* n° 677, *La Llorona de Jayro Bustamante*, noviembre 2020, p.52-57.

Abstract

Jayro Bustamante's latest film *La Llorona* is a splendid reflection on the ambivalence of Guatemalan society before the political violence that ravaged the country during the 1970s and 1980s. After years of wavering, the ruling dictator of Guatemala during the climatic period of the internal war was tried and sentenced to eighty years in prison. But as soon as the sentence was pronounced, it was overturned. Subverting the language of classic horror movies, Jayro Bustamante sheds light on the changes effecting Guatemalan society. While he emphasizes the central role of violence in all fields of Guatemalan experience, he also points out the way in which the relentless action of women, the first victims of this violence, has opened a breach in these socio-political *habitus*.

Keywords : civil war, ixil, racism, trial, violence, women.

En su última película, el director guatemalteco Jayro Bustamante explora la historia del juicio al General Efraín Ríos Montt a través del retrato de un personaje de ficción, el General Enrique Monteverde. Mientras está a punto de comparecer ante un tribunal donde debe responder a la acusación de genocidio, por crímenes cometidos cuando era jefe de Estado, el General Monteverde oye desde su cama los lamentos de la Llorona, el espíritu de una mujer que llora la muerte de sus hijos. A partir de ese momento, se obsesiona por echar al fantasma de su casa. Durante el juicio, ante los testimonios de las mujeres sobrevivientes de las masacres cometidas en el triángulo Ixil durante la Operación “Sofía”², el General y sus abogados eligen la denegación – “El Jefe de Estado no sabía nada y seguía la situación a otros niveles”. La familia y sus abogados explotan la edad y la enfermedad del General para escapar de la justicia.

Jugando con los códigos de las películas de terror como *Rosemary's Baby* (Roman Polansky, 1968), *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) o *The Witch* (Robert Eggers, 2015)³, y un realismo mágico inspirado por Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez, Jayro Bustamante desvela las tensiones causadas por el juicio de Ríos Montt en la sociedad guatemalteca y en la supuesta familia del General. El director juega con los códigos de las películas de terror pero subvirtiéndolos sutilmente.

Elemento mágico de la película, el agua relaciona diferentes momentos de la historia entre sí y con los personajes. El agua es un elemento central en la mitología maya. Es, a la vez, energía creativa en la tierra, pero también elemento que drena y purifica al ser humano. El agua es también la etnia ixil perseguida. Es “el pueblo” en el que, retomando la expresión maoísta, “los revolucionarios deben ser como un pez en el agua”.

² Sobre esta operación “Sofía” contrainsurreccional en el triángulo ixil, se consultarán los documentos internos del ejército guatemalteco accesibles en la página de *The National Security Archive* : <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB297/index2.htm> así como el comentario de Kate Doyle.

³ Como explica el cineasta en una entrevista con Cédric Lépine, “Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur de *La Llorona*”, *Mediapart*, 23 de enero de 2020.

En Guatemala, los militares afirmaron que querían invertir la metáfora y decidieron vaciar la pecera – exterminaron a las poblaciones supuestamente adquiridas a la guerrilla – para aislar a los guerrilleros. Los guerrilleros debían ser como peces privados de agua. En la película, los militares ahogan a los hijos de La Llorona en el agua. Al final, Carmen la mujer del exdictador, poseída por el espíritu de la Llorona, acaba matando a su marido y, a continuación, la familia del General Monteverde oculta el asesinato cometido por la madre. El General es enterrado con los honores debidos a su rango. Pero vuelve a surgir lo reprimido: el agua es el elemento purificador que se lleva todo y permite que vuelva a aparecer el pasado. Los oficiales que van al baño a orinar después del funeral de su mentor se enfrentan a la subida del agua de los urinarios. ¡Las impurezas que evacuan resurgen como un crescendo! El pasado les persigue.

EL ACUSADO Y SU JUICIO

Recordemos brevemente las etapas de este juicio y la evolución de la carrera política de Efraín Ríos Montt. En 1999 las organizaciones de derechos humanos empezaron a movilizarse para que se enjuiciara al ex jefe de Estado de Guatemala que fue, no solo durante su breve dictadura (marzo de 1982 - agosto de 1983), sino desde los años 90 y hasta su muerte en 2018, uno de los políticos más poderosos y famosos del país. En efecto, lejos de desaparecer de la escena política cuando fue destituido por sus pares que lo habían llevado al poder, Ríos Montt fundó en 1989 un partido, el Frente Republicano Guatemalteco (FRG), que se convirtió en una de las principales formaciones políticas guatemaltecas. Pudo contar con un electorado e importantes núcleos de simpatizantes, principalmente en las zonas rurales donde las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC), creadas por las Fuerzas Armadas, constituyeron un poder paralelo entre 1981 y 1996. Ríos Montt no solo fue el líder del FRG en el Parlamento de 1990 a 2004, sino que también presidió este partido de 2000 a 2004. Tras un día de disturbios – “El jueves Negro” (24/7/2003), en el que militantes y simpatizantes del FRG saquearon las calles del centro de la capital para protestar contra la decisión del Tribunal Supremo de prohibir su candidatura a las elecciones presidenciales de 2003 con el motivo de que un ex golpista no podía presentarse a la presidencia, consiguió que se revocara la decisión del Tribunal Constitucional y pudo presentarse. Derrotado en la primera vuelta de las elecciones presidenciales, fue sin embargo reelegido diputado de 2007 a 2012, como representante del FRG. En 2006, una primera querrela por genocidio y crímenes de lesa humanidad interpuesta en 1999 por Rigoberta Menchú, guatemalteca galardonada con el Premio Nobel de la Paz en 1992, fue investigada por un juez español que dictó una orden de detención contra Ríos Montt. La demanda fue declarada inadmisibile por la Corte de Constitucionalidad de Guatemala. Hubo que esperar el final del mandato de Ríos Montt como diputado y el levantamiento de su inmunidad parlamentaria para que el poder judicial guatemalteco abriera un juicio contra él, en enero de 2012, a raíz de las

denuncias de diversas asociaciones de derechos humanos⁴. Su juicio, temporalmente suspendido, se reanudó en enero de 2013 y concluyó el 10 de mayo de 2013 con su condena a 80 años de prisión por genocidio y crímenes de lesa humanidad. A petición de los abogados de Ríos Montt, el 20 de mayo de 2013, la Corte de Constitucionalidad revocó esta decisión por irregularidades de procedimiento y Ríos Montt recuperó su libertad antes de morir en 2018 sin ser condenado.

UNA DICTADURA SIN PRECEDENTES⁵

Lo que la película sugiere es que la dictadura ejercida por Efraín Ríos Montt durante dieciséis meses fue un periodo sumamente excepcional. Como es bien sabido, desde la independencia y más aún desde la dictadura de Ubico (1931-1944), los militares constituyeron un grupo de competidores por el poder. Pactaron con las élites económicas, con las que se pusieron de acuerdo sobre la manera de gobernar el país, primero en posiciones subalternas y luego, de 1944 a 1985, en una posición de *primus inter pares* respecto a ellas. Hasta su llegada al poder, Efraín Ríos Montt fue general del Ejército guatemalteco y desempeñó un papel marginal en los juegos políticos entre las élites militares y civiles. Fue el candidato de la Democracia Cristiana en la elección presidencial de 1974, pero el fraude electoral a favor de Kjell Eugenio Laugerud García, el candidato de la fuerza política pro-gobierno militar entonces dominante, el Partido Institucional Democrático, impidió que fuera elegido. Como compensación, Ríos Montt fue nombrado agregado militar en la Embajada de Guatemala en España y regresó más tarde a Guatemala. Se convirtió a la religión evangélica en 1978 y se hizo miembro activo de la Iglesia Pentecostal de la Palabra. Cuando llegó al poder en 1982, Ríos Montt era un general retirado, pero sobre todo un predicador evangélico muy popular. Predicaba semanalmente en televisión, presentándose como cabecilla de una cruzada para la redención de Guatemala contra el comunismo y la corrupción. En ese sentido, el poder de la Iglesia evangélica aparece muy bien escenificado al principio de *La Llorona*, mediante las oraciones de su esposa, su hija y otras mujeres de la oligarquía para que el General salga absuelto del juicio que la buena sociedad encuentra profundamente injusto.

⁴ El Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos (CALDH), La Asociación para la Justicia y la Reconciliación (AJR) y el Bufete Jurídico de Derechos Humanos.

⁵ Para más precisiones sobre la historia del período 1977-1983 en Guatemala, véase mi libro *Genèses des guerres internes en Amérique centrale (1960-1983)*, Paris, Les Belles Lettres, 2003 y más particularmente el capítulo dedicado a ese momento de la historia guatemalteca "Guatemala : de l'instauration du terrorisme d'État au réagencement du pouvoir militaire", p. 274-344, así como las referencias bibliográficas del capítulo citado. Todas las referencias bibliográficas que siguen son libros y artículos no citados en mi libro. Se consultarán también los dos libros colectivos siguientes cuyos autores retratan de manera muy completa la situación guatemalteca: FLACSO, *Guatemala historia reciente (1954-1996)*, Tomo 1, *Proceso político y antagonismo social*, FLACSO, Guatemala, 2013; FLACSO, *Guatemala historia reciente (1954-1996)*, Tomo 2, *La dimensión revolucionaria*, FLACSO, Guatemala, 2013.

Para parte de la población guatemalteca – en particular la oligarquía –, sin la acción salvadora de los militares dirigidos por el General Ríos Montt, el país habría caído bajo el control de los comunistas, como sucedió en la vecina Nicaragua. Cabe señalar que la influencia del evangelismo es significativa no solo entre las clases acomodadas, sino que conoció y sigue conociendo hoy en día una tremenda expansión en las clases populares, tanto en las zonas rurales como urbanas, y en las clases medias⁶.

Con el golpe de Estado del 23 de marzo de 1982, que llevó al poder a Efraín Ríos Montt a la cabeza de un triunvirato, el ejército guatemalteco se enfrentó a una situación extremadamente ardua. En Nicaragua, el proyecto original de revolución pluralista y no alineada de 1979 había sido anexionado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que sentó las bases del poder de un Estado-partido copiado del modelo castrotrista en Cuba. El FSLN no ocultó su apoyo a las guerrillas de El Salvador y Guatemala. Las guerrillas guatemaltecas, así como los movimientos campesinos, algunos sindicatos obreros y movimientos estudiantiles, apostaron por una insurrección armada apoyada, como en Nicaragua en 1979, por los movimientos reformistas y algunos sectores de la Iglesia Católica, lo que les permitiría llegar al poder. Se movilizaron entonces todas las fuerzas para apoyar a las guerrillas que se unificaron en febrero de 1982. Las guerrillas, principalmente el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), consiguieron crear “zonas liberadas” en las montañas centrales donde las autoridades locales y las Fuerzas Armadas tuvieron que retirarse. Aunque los militares lograron dismantelar las redes de guerrillas urbanas y pudieron lanzar una contraofensiva en el altiplano, tenían verse desbordados por las guerrillas apoyadas por la población indígena. Por último, pensaban que, como en la insurgencia final de 1979 contra Somoza, en la que Costa Rica había constituido una base de retaguardia para los insurgentes, estos territorios liberados del altiplano, algunos muy cercanos a la frontera mexicana, desempeñarían un papel similar en Guatemala. Los insurgentes podrían entonces recibir una importante ayuda logística del exterior, o incluso refuerzos militares que invertirían las relaciones de fuerzas⁷.

Privados de la ayuda militar estadounidense por la política de Jimmy Carter, los militares tuvieron la impresión de encontrarse entre la espada y la pared, entre dos amenazas. La primera era la subversión del comunismo internacional, que les obsesionaba desde la presidencia de Jacobo Arbenz, contra el que conspiraron y al que destituyeron en 1948. La segunda, surgida en los años 60, con la primera oleada de guerrillas, había

⁶ Véase para estas cuestiones los libros de S. Pedron-Colombani, *Le pentecôtisme au Guatemala*, Paris, CNRS-Éditions, 1998 y de M. Canton, *Bautizados en fuego. Protestantes, discursos de conversión y política (1989-1993)*, La Antigua/South Woodstock, CIRMA Plumsock Mesoamerican Studies, 1998.

⁷ Debo esta última información a la ponencia de M. Vázquez (UNAM), “Bajo la estrella del Che. Cuba y el Ejército Guerrillero de los Pobres de Guatemala”, durante el congreso organizado por el CEMCA, *América Central 1979-2019 De la revolución sandinista a las caravanas de migrantes*, México 4-7 de noviembre de 2019. También se consultará sobre este particular el libro de M. E. Vela Castaneda, *Los pelotones de la muerte. La construcción de los perpetradores del genocidio guatemalteco*, El Colegio de México, México 2014.

constituido un miedo recurrente de las élites españolas y mestizas desde la época colonial. Era el temor a una revuelta generalizada de la población indígena que conduciría a la eliminación de los blancos y de los mestizos. El ejército se dedicó entonces a llevar a cabo campañas de terror sin precedentes. La primera etapa de este terrorismo de Estado consistió en una serie de asesinatos sistemáticos de los más destacados líderes y militantes de la izquierda y de la democracia cristiana, así como de los militantes cristianos de la capital. Estos asesinatos se proponían evitar la formación de un posible gobierno provisional, a imagen de la Junta de Gobierno para la Reconstrucción Nacional de Nicaragua en vísperas de la caída de Somoza. El segundo momento de este terrorismo de Estado consistió en una serie de operaciones militares en zonas rurales, supuestos apoyos de la guerrilla. Las poblaciones sospechosas de tales adhesiones fueron simplemente exterminadas con el doble objetivo de aterrorizar a las poblaciones vecinas y disuadirlas de hacer lo mismo, y finalmente de privar a las guerrillas de cualquier apoyo.

A partir de 1981, los militares pretendieron que la población indígena participara también en la lucha contra las guerrillas. Las aldeas fueron reorganizadas bajo la autoridad directa del ejército y los hombres fueron obligados a formar parte de las patrullas armadas civiles (PAC) y, por consiguiente, a participar en los combates y las masacres de las poblaciones civiles sospechosas de connivencia con la guerrilla⁸. La paradoja fue que esta contraofensiva, de una crueldad espantosa, también se llevó a cabo en un increíble desorden. La corrupción interna en el ejército alcanzaba tal magnitud en ese momento que las tropas estaban mal equipadas y mal abastecidas. Los recursos para armas, municiones, vehículos, uniformes y alimentos para las tropas eran simplemente saqueados por la jerarquía militar. La desorganización y las malversaciones tomaron formas casi extravagantes. Por ejemplo, los pilotos de la fuerza aérea, a veces no estaban disponibles para misiones de apoyo aéreo en los ataques a zonas consideradas “enemigas” o para pilotar los helicópteros destinados a evacuar a los heridos. Muy bien remunerados por los finqueros, estos pilotos trabajaban durante sus horas de servicio, sin vacilar, esparciendo insecticidas en las grandes propiedades de los agroexportadores de las tierras bajas del país⁹.

⁸ Para hacerse una idea de la amplitud de las masacres se consultarán los dos informes siguientes: el del Proyecto Interdiocesano “Recuperación de la Memoria Histórica”, *Guatemala nunca más*, 4 tomos, Ciudad Guatemala, 1995, y el Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, *Guatemala memoria del silencio*, 12 volúmenes, Ciudad Guatemala, 1999, los dos disponibles en línea así como el libro de B. MANZ, *Paradise in the Ashes. A Guatemalan Journey of Courage, Terror and Hope*, University of California Press, Berkeley, 2004 y los dos libros de V. Sanford, *Violencia y Genocidio en Guatemala*, F&G editores, Guatemala, 2009 y *La masacre de Panzos: Etnicidad, tierra y violencia en Guatemala*, F&G editores, Guatemala, 2009.

⁹ Debo esta última información a conversaciones con el General Gramajo. También se encontrarán elementos que apoyan lo dicho en su libro, H. A. Gramajo Portales, *De la guerra... a la guerra*, Fondo de cultura editorial, Guatemala, 1995.

Frente a esta desorganización parcial del ejército y a una operación de fraude electoral a principios de marzo de 1982 a favor del candidato oficial, Ministro de Defensa del último presidente, los jóvenes militares se rebelaron, temiendo que la negligencia de la élite en el poder condujera a la victoria de la guerrilla. Es de señalar que este golpe de Estado tuvo lugar después de las demostraciones de fuerza de los partidos perjudicados por el fraude electoral, la Democracia Cristiana, por supuesto, pero también el partido de extrema derecha, el Movimiento de Liberación Nacional y la Central Auténtica Nacionalista que formaron una Unión de oposición para exigir el respeto del sufragio. Estos jóvenes oficiales, en su mayoría capitanes o tenientes, organizaron entonces un golpe de Estado que llevó al poder a una junta militar compuesta por Efraín Ríos Montt y otros dos generales. Consideraban que Ríos Montt, con su discurso de cruzada y de *reborn Christian*, no era un militar corrupto. En cuanto llegó al poder, Ríos Montt ofreció una amnistía a los guerrilleros que aceptaban entregarse y dejar el combate. Al mismo tiempo, ordenó una doble cruzada contra el comunismo y la corrupción. Despidió a militares corruptos e incompetentes, algunos de ellos oficiales superiores. El cuerpo de detectives de la policía, famoso por sus exacciones, fue disuelto, y las operaciones de contrainsurgencia fueron completamente repensadas. La “doctrina de seguridad nacional” fue abandonada a favor de lo que uno de los nuevos jefes de operaciones militares, el General Gramajo Morales, llamó la “Doctrina de Estabilidad Nacional”. Se trataba, por supuesto, de seguir exterminando a las poblaciones consideradas como “enemigas”¹⁰. Pero se efectuó también una reorganización de las zonas indígenas bajo la dirección del ejército, con la creación de muchas aldeas estratégicas, “polos de desarrollo”. Por fin, se implicó de manera más sistemática a las PAC en la lucha contra la guerrilla y en las masacres de poblaciones “enemigas”.

Como muestra de manera sobrecogedora *La Llorona*, especialmente durante las escenas de las pesadillas de Carmen, la esposa del General Monteverde, los oficiales superiores supervisaron directamente estas operaciones siguiendo a sus tropas paso a paso en sus diversos terrenos de operaciones. A diferencia de lo que había sucedido en los años anteriores, las unidades desplegadas en las zonas supuestamente adquiridas a la guerrilla tuvieron que seguir planes de operaciones mejor diseñados y, sobre todo, se vieron obligadas a reportar sobre sus actuaciones con mucha regularidad, lo cual también constituyó una novedad. Hasta entonces, habían podido operar durante días sin informar de sus acciones a los órganos de mando que permanecían en las capitales de provincias o en Ciudad de Guatemala. En la nueva organización, un grupo de oficiales superiores dirigía las operaciones, lo que permitió derrotar a las guerrillas. Los guerrilleros tuvieron que refugiarse en México, donde les siguieron decenas de miles

¹⁰ P. H. R. Kobrak, *Village troubles: The civil patrols in Aguacatan*, Guatemala, ProQuest Dissertations and Theses, 1997 ; P. H. R. Kobrak, *Huebuetenago : historia de una guerra*, CEDFOG, Guatemala, 2003 ; S. Remijne, *Memories of violence, Civil Patrols and the Legacy of Conflict in Joyabaj, Guatemala*, Amsterdam, Thela Latin America Series, 2002.

de familias campesinas que intentaban escapar de las exacciones del ejército. Otros sobrevivientes de las comunidades campesinas que habían sufrido la violencia del ejército trataron de sobrevivir de forma nómada en aterradoras condiciones de supervivencia en las montañas del centro del país. Como lo ilustran las escenas del juicio en La Llorona, algunas áreas indígenas fueron particularmente afectadas por la represión militar.

Fue el caso del “Triángulo ixil” – las comunidades de Chajul, Nebaj y San Juan Cotzal – que los militares consideraron como un reducto del EGP. Los militares opinaban que todos los ixiles eran, en mayor o menor medida, guerrilleros y comunistas. Si algunas aldeas y sus habitantes estaban a favor de la guerrilla, otros estaban en completo desacuerdo. Los responsables militares consideraron que habían emprendido una guerra a muerte contra el comunismo. Además, pensaban que los ixiles eran personas de segunda categoría, seres inferiores, bárbaros apenas civilizados. Era sencillamente impensable que los ixiles tuvieran derechos que se debieran respetar. Los ixiles, al igual que las otras comunidades indígenas, se clasificaron en dos categorías: las poblaciones potencialmente “amigas” que se podían incorporar al ejército y reorganizar para luchar contra las guerrillas; las poblaciones “enemigas”, “subversivas”, consideradas como entidades “a eliminar”. Basándose las fuerzas del Estado en esta dicotomía amigo/enemigo, durante los años de guerra (1982-1983), asesinaron a 1771 ixiles, sobre una población total de unas 100 000 personas. Al menos el 80% de sus aldeas fueron arrasadas y el 60% de la población huyó y trató de sobrevivir escondiéndose en las montañas cerca de sus aldeas¹¹.

Durante los años más oscuros del conflicto interno (1978-1983), unas 200 000 personas fueron asesinadas – de una población total de 7 millones. Amnistía Internacional comenzó a hablar de “terrorismo de Estado” a finales de los años 70 para describir la violencia en Guatemala. No cabe duda de que, en términos cuantitativos y de intensidad, las violencias y las crueldades cometidas por los militares guatemaltecos superaron todos los crímenes cometidos por sus homólogos latinoamericanos entre los años 1960 y 1990¹².

AMNISTÍA Y ABANDONO DEL PODER POR LOS MILITARES

Las relaciones con Ríos Montt fueron indudablemente difíciles e incómodas para las élites militares y civiles guatemaltecas. El general consideró enseguida que, si bien estaba en deuda con sus pares por haber llegado al poder, su posición era legítima puesto que había ganado las elecciones en 1974. Apartó casi inmediatamente a los otros dos miembros de la junta, fue proclamado Presidente de la República y dejó claro que

¹¹ R. Brett, *Una guerra sin batallas: del odio, la violencia y el miedo en el Ixcán y el Ixil, 1972-1983*, F&G, 2007.

¹² Véase, en anexo, una serie de evaluaciones para los países que, como Chile, Argentina Uruguay, Nicaragua, El Salvador, Perú y Colombia conocieron episodios de guerras internas o de guerras civiles durante los años 1960-1990.

cumpliría un mandato presidencial de cuatro años. Su vínculo con las Iglesias evangélicas, sus numerosos discursos, que ponían de relieve su papel mesiánico como enviado del Señor para luchar contra el demonio, lo opusieron rápidamente a los círculos más conservadores y tradicionalistas.

Su estilo y su proyecto político-militar llevaron al poder a una nueva generación. La llegada a puestos de responsabilidad de jóvenes oficiales, que querían desplazar a los oficiales de edades más avanzadas, considerados demasiado ávidos en sus operaciones corruptas, poco preocupados por compartir prebendas con los más jóvenes y, sobre todo, incompetentes en todo lo relacionado con la guerra antisubversiva, despertó reticencias muy importantes dentro de las fuerzas armadas. El proyecto de fomentar una nueva nación mestiza, reinventando y asumiendo ciertas imágenes relacionadas con el mundo maya, en particular la mitología de los kaibiles – los guerreros mayas – no casaba con los patrones racistas que estructuraban el imaginario político guatemalteco.

La importancia concedida a las PAC y las nuevas funciones de los “patrulleros”¹³, perjudicaron a las jerarquías locales y preocuparon a las élites agroexportadoras. Sus discursos sobre la corrupción y sus llamadas a la creación de una nueva nación a semejanza de la Iglesia de la Palabra tuvieron los mismos efectos. Sus posiciones extremas así como su negativa a la hora de mantener las apariencias fueron consideradas por muchos oficiales y empresarios como excesos imprudentes susceptibles de deteriorar la imagen del país en el ámbito internacional. Fue el caso con una visita de Juan Pablo II en 1983, cuando, a pesar de la petición del Papa, Ríos Montt se negó a indultar a los condenados a muerte y los mandó ejecutar antes de la llegada del Pontífice. Es muy lógico, por lo tanto, que haya sido destituido por militares más conservadores que, no solo sentían amenazados sus privilegios, sino que consideraban que la violencia, desplegada abiertamente por el gobierno de Ríos Montt, era peligrosa para la imagen internacional del país. Temían que Guatemala tuviera el mismo destino que el Nicaragua de Somoza, es decir que se produjera una ruptura de las relaciones diplomáticas con muchos países de América Latina. Dicha ruptura constituiría una gran oportunidad para los insurgentes, entonces susceptibles de conseguir el reconocimiento de un gobierno provisional en el ámbito internacional.

Aunque Ríos Montt fue destituido, sus pares y las élites civiles nunca planearon llevarlo ante la justicia por los crímenes cometidos por las fuerzas armadas durante las campañas de contrainsurgencia. Su sucesor, su ex Ministro de Defensa, el General Mejía Victores mantuvo en sus cargos al grupo de oficiales superiores encargado de supervisar las operaciones de contrainsurgencia, incluido el General Gramajo Morales. El plan de acción de los generales, que habían vuelto al poder, seguía en parte la línea de Ríos Montt. Aunque abandonaron la lucha contra la corrupción, deseaban completar la

¹³ Miembros de las PAC.

derrota militar de las guerrillas y al mismo tiempo abrir negociaciones con los sectores civiles para celebrar elecciones libres, preservando parte de sus poderes de facto. Una de sus principales preocupaciones era evitar a toda costa lo que había sucedido en Argentina, donde no solo el nuevo gobierno civil formó una comisión de investigación sobre las desapariciones, sino que no dudó en llevar a los responsables de la junta militar ante la justicia. Durante las negociaciones con los civiles, alegaron que habían salvado el país del comunismo al ganar la guerra contra las guerrillas. También afirmaban que no se podía comparar su situación con la de los militares argentinos que perdieron la guerra de las Malvinas cuando ellos habían vencido. Por lo tanto, argumentaban que era imposible juzgarle. La piedra de toque de estas discusiones fue que los militares se comprometían a reconocer una victoria en las elecciones presidenciales y legislativas de los partidos tradicionalmente excluidos de las más altas responsabilidades, como los Demócratas Cristianos, pero que seguirían controlando la seguridad interna del país. Exigieron que las PAC no se desmantelaran y que permanecieran bajo su control.

También estipularon que las leyes de amnistía les protegerían definitivamente de cualquier recurso judicial, o incluso de cualquier investigación sobre la violencia ejercida en el contexto de la lucha “antisubversiva”. Finalmente, vetaron cualquier intento de negociar con la guerrilla y descartaron la idea misma de un posible acuerdo de paz. En el marco de esos acuerdos tácitos, se designaron autoridades electorales independientes, que, en julio de 1984, organizaron elecciones para elegir a los miembros de una Asamblea Constituyente. En mayo de 1985, se celebraron elecciones presidenciales, ganadas, con amplia mayoría, por el candidato de la Democracia Cristiana.

Extensos sectores de la sociedad, como las élites agroexportadoras y los empresarios, no deseaban que se juzgara a los militares. Aún en la actualidad, estos círculos consideran que, a pesar de su crueldad, estas operaciones eran necesarias para salvar al país del comunismo, aunque algunos de sus miembros reconocen en privado las atrocidades de las masacres. Una metáfora a menudo evocada es la del médico obligado a tomar medidas drásticas para salvar a un paciente. Se comparó a los militares con cirujanos amputando miembros gangrenosos o cortando órganos con tumores cancerosos.

A estas justificaciones, se añadían otras, de naturaleza religiosa. La primera se basaba en el imaginario de la Conquista, considerada como supuestamente providencial, en la que la evangelización de unos pueblos bárbaros y decadentes desde el colapso de la civilización maya clásica en el siglo IX se consideraba necesaria. La segunda rescató la idea de una cruzada necesaria contra el comunismo formulada por el arzobispo de Guatemala durante el gobierno de Árbenz. Las llamadas de los *reborn christians* a luchar sin descanso contra el demonio completaron estas justificaciones religiosas. Otra legitimación de esta violencia se apoyó en las representaciones machistas de las mujeres como botín y presa. Estas representaciones se utilizaron para justificar las violaciones masivas cometidas por los militares y los patrulleros. De hecho, durante las opera-

ciones de conrainsurgencia, las mujeres eran violadas sistemáticamente – a menudo colectivamente – antes de ser asesinadas, con el fin de aterrorizar a la población. Al principio de la película, la mujer ixil que testifica en el juicio lo expone muy digna y claramente. Cuenta cómo, tras haber tratado de sobrevivir en las montañas, ella y otras mujeres que se rindieron a los militares fueron esclavizadas. Ella y sus compañeras de infortunio fueron obligadas a trabajar para los militares y a ser sus esclavas sexuales. Existió una monstruosa negación de cualquier idea de igualdad étnica y de género por parte de los militares; una negación asociada con el deseo de aniquilar en las víctimas la idea de que eran seres humanos. En las comunidades afectadas por la guerra, muchos niños fueron probablemente fruto de estas violaciones. Estas prácticas remiten más a la esclavitud o la encomienda en la época colonial que a las prácticas genocidas. Dichas justificaciones de la violación se pueden vincular también con los proyectos eugenistas surgidos a finales del siglo XIX y principios del XX, que exigían el necesario mestizaje de los indígenas con “razas más industriosas” o “más capaces”, para dotarles de “capacidades mentales” de las que carecían¹⁴. Aquí la idea era que la semilla de los vencedores al suplantar las de los hombres “caídos” en el comunismo, “regeneraría” o “mejoraría” la raza.

Una parte de las clases medias urbanas compartieron estas ideas y opinaron también que los militares no habían tenido otra opción. Asimismo, importantes sectores de las poblaciones rurales mestizas e indias suscribieron a estas visiones. Como lo demostraron claramente diversos estudios¹⁵, si numerosos campesinos fueron forzados a ingresar en las PAC, a veces simplemente para salvarse la vida, otros se alistaron como voluntarios. Las motivaciones de estos voluntarios eran de varios tipos. Hubo una incuestionable identificación política con el proyecto militar de muchos de los futuros patrulleros. Esta motivación se vinculó también con consideraciones muy pragmáticas. La participación en las PAC ofreció oportunidades de movilidad social ya que sus miembros se convirtieron en nuevos líderes en los pueblos y rivalizaron con los caciques más viejos. También permitió que se ganaran antiguos litigios vecinales, algunos en el seno de las comunidades rurales, y otros entre distintas aldeas. Para muchos de estos patrulleros, los años de guerra interna constituyeron una oportunidad para apropiarse de tierras y casas, así como de ganado y herramientas agrícolas de sus rivales con total impunidad. Así, mediante el prisma de la confrontación entre militares y guerrilleros, se tradujeron antiguas rivalidades locales y familiares a un lenguaje político moderno.

¹⁴ Se consultará la tesis de derecho de M. Á. Asturias, *Sociología guatemalteca: El problema social del indio* (1923) en la que el futuro Premio Nobel de literatura desarrolla tesis eugenistas sobre las poblaciones indígenas, y el comentario de Demetrio Cotji en “L’Université contre les mayas”, en A. Breton et J. Arnould, ed., *Mayas. La passion des ancêtres, le désir de durer*, Autrement, 1991, p. 241-247, así como el trabajo de A. Taracena Arriola, *Etnicidad, estado y nación en Guatemala, 1944-1985*, Antigua Guatemala, CIRMA, 2004.

¹⁵ Véase las obras ya citadas de Kobrak y Remijnse.

Esta reelaboración se añadió a otras reactivaciones de conflictos locales más antiguos. El primero fue el de los años 30 y 40 cuando los conflictos religiosos – costumbristas versus católicos, católicos *versus* protestantes – se impusieron en los enfrentamientos rurales. El segundo surgió durante la reforma agraria de las presidencias de Arévalo y Árbenz (1944-1954). Desde entonces, los conflictos locales se leyeron también a través del prisma de los enfrentamientos políticos nacionales, una lectura política que se acentuó en los años 60 y 70. Las tensiones entre modernizadores – Acción Católica y Demócratas Cristianos – y los conservadores, cercanos a los comisionados militares y a los finqueros mestizos, se convirtieron en el patrón interpretativo de las rivalidades locales. Estos antecedentes permitieron que los patrulleros se identificaran plenamente con los militares y sus proyectos. Consideraban que ellos también estaban entre los vencedores de la guerra contra el comunismo, y que, por lo tanto, no podían ser investigados por sus acciones pasadas o los beneficios conseguidos en la guerra. Más aún, los antiguos patrulleros no dudaron en movilizarse en 2002 para exigir una compensación por servicios prestados al Estado¹⁶.

LAS DIFICULTADES DE UN JUICIO

El juicio de Ríos Montt fue paradigmático de la aparición de nuevos usos democráticos en Guatemala. Por una vez, mujeres, que no eran “nada” a los ojos de sus verdugos y de la élite guatemalteca, pudieron hablar. Como muestra perfectamente la película, la situación de igualdad intrínsecamente ligada a sus posiciones como testigos de la acusación las colocó en una posición inaudita respecto a las costumbres jerárquicas de la sociedad guatemalteca. Desde este punto de vista, las escenas del juicio son ejemplares. Las mujeres, vestidas con ropa tradicional, testifican con la mayor dignidad. Con el apoyo de un traductor, cuentan, en su lengua materna, las atrocidades que sufrieron. También cuentan cómo desaparece su vergüenza al exigir justicia y al hablar en público del abuso y de la manera en que se sintieron profanadas. El General y su abogado quedan sin palabras, así como la esposa y la hija de Monteverde. El comentario de la esposa del General aparece muy representativo de la posición de las élites. Su única respuesta a los hechos monstruosos evocados es el insulto y la acusación de perversión contra las mujeres ixiles. Además, su ira se acrecienta cuando se da cuenta de que su hija sí puede oírlas. Por eso le pregunta quién la habrá influenciado para que dé crédito a tales comentarios. Lo que le resulta insoportable a Carmen Monteverde es que esas mujeres, en su opinión destinadas a ser subordinadas, “criadas”, puedan hablar como sujetos de derecho, pero, lo que es peor es que este cuestionamiento de la jerarquía se reconozca como legítimo. Aquí también la película es de una gran sutileza y de una fuerza increíble. Si bien entre los años setenta y ochenta, los militares negaron

¹⁶ Véase K. Vanthuyne, *La présence d'un passé de violences. Mémoires et identités autochtones dans le Guatemala de l'après génocide*, Presses de l'Université de Laval, 2014, p.103-110, y el libro de R. Sáenz de Tejada, *¿Víctimas o vencedores? Una aproximación al movimiento de los ex-PAC*, FLACSO, 2004.

estas atrocidades calificadas de “falsas acusaciones hechas por asociaciones a sueldo de los comunistas”, una vez sentados en el banquillo de los acusados, se ven obligados a reconocer la materialidad de los hechos. Su única estrategia posible para exculparse consiste en alegar que estos actos escaparon de su control, y que nunca supieron de su existencia.

En otras palabras, más allá de la sentencia final, el simple hecho de convocar a un ex jefe de Estado, alto mando de las Fuerzas Armadas, causó una verdadera conmoción en las representaciones jerárquicas de la sociedad guatemalteca. El desplazamiento fue doble. Se aceleró y profundizó el proceso de igualación de condiciones, como el de la desincorporación del Poder y de la Ley¹⁷, que se estaba desarrollando desde que los militares cedieron el poder en 1985. La idea de la igualdad entre los seres humanos, que se había manifestado a través de elecciones libres y competitivas cuyo ganador sumía los votos de individuos social y políticamente heterogéneos, se reafirmó con la equiparación de derechos entre un ex jefe de Estado y mujeres indígenas. El juicio también puso de relieve la necesidad de un debate contradictorio y, en cierta medida, imprevisible para establecer la verdad de los hechos y hacer justicia, y así garantizar la perennidad del orden social. La celebración de este juicio demostró que los actores que tradicionalmente garantizan el buen orden social, los militares, ya no se encontraban en posición de superioridad respecto a los demás actores, sino que también se veían sometidos a las leyes comunes.

Considerando los obstáculos impuestos por los militares durante las negociaciones con las élites civiles, así como el consenso dentro de las élites civiles y de los sectores populares, deseosos todos de pasar la página de los años de guerra, cuesta entender y explicar por qué un juicio como el de Efraín Ríos Montt pudo celebrarse. El cambio radical en las mentalidades que se observa en este juicio debe considerarse en el contexto de dos mutaciones ocurridas a partir de mediados de los años 80, mutaciones que, a pesar de ser fenómenos distintos, no dejaron de relacionarse entre sí. La primera fue la invocación de los derechos humanos por una pluralidad de actores, algunos de los cuales habían permanecido durante mucho tiempo ambiguos, incluso reticentes respecto a las temáticas democráticas. La segunda fue una transformación de los ámbitos de conflictividad social y política.

Los que invocaron los derechos humanos fueron principalmente los exiliados guatemaltecos en México y en los Estados Unidos, muchos de los cuales pertenecían a círculos de izquierda o a la guerrilla. Desde finales de la década de los 70, la guerrilla trató por una parte de llamar la atención de la comunidad internacional sobre el horror del terrorismo de Estado guatemalteco y, por otra parte, de obligarla a intervenir para detener los asesinatos de los numerosos oponentes políticos, como los líderes de los

¹⁷ Tomo prestada esta noción de “desincorporación” a C. Lefort “Droits de l’homme et politique” *Libre*, n°7, Payot, 1980, retomado en *L’Invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Fayard, 1981, p.45-83.

movimientos sociales. Más allá de las peticiones explícitas para que se juzgara a los responsables de los crímenes, lo que se consideraba en gran medida imposible, esos nuevos defensores de los derechos humanos deseaban conseguir la condena de los gobiernos guatemaltecos a nivel internacional así como la legitimación de la insurrección armada. En realidad adoptaron la estrategia de la oposición nicaragüense que había conseguido que muchos gobiernos latinoamericanos rompieran sus relaciones con el gobierno de Somoza, que reconocieran la legitimidad de la Junta de Gobierno para la Reconstrucción Nacional y legitimaran el derrocamiento de Somoza por las armas. Solo fue durante las conversaciones para los acuerdos de paz (1987-1996), y quizás incluso después de los primeros acuerdos de paz entre la guerrilla, el gobierno y los militares (1991), cuando los intelectuales vinculados a la guerrilla dejaron de instrumentalizar los derechos humanos, valorizándolos como base de un mundo político democrático.

La Iglesia católica guatemalteca, inmersa desde hacía tiempo en el dogma del *Quanta Cura y del Syllabus*¹⁸, comenzó a partir de mediados de los años ochenta un verdadero *aggiornamento* sobre la cuestión de los derechos humanos. Uno de los arquitectos de este cambio radical fue Juan Gerardi, el antiguo obispo de Quiché, que trabajó con otros religiosos para proteger a la población rural y dar testimonio de sus mártires. Esta posición de la Iglesia no estuvo exenta de debates internos, a menudo acalorados, en el seno de la Conferencia Episcopal, pero condujo pronto a la creación, a finales de los años 80, de una Oficina de Derechos Humanos en la Arquidiócesis de Guatemala. En noviembre de 1994, esta nueva institución inició una investigación sobre las violaciones de los derechos humanos cometidas durante el conflicto. La investigación duró cuatro años y sus resultados se publicaron en 1998 en un informe cuyo título constituye un manifiesto contra la violencia: *Nunca Más*. Cabe señalar que la Iglesia guatemalteca, a pesar de la pujanza de la expansión de las Iglesias pentecostales, seguía ocupando una posición privilegiada en la sociedad guatemalteca durante los años 80 y 90. Para muchos guatemaltecos, algunos muy poco religiosos, la Iglesia seguía siendo una piedra angular del orden moral. Ahora bien, al afirmar que los redactores del informe *Nunca Más* habían recogido testimonios de los sectores víctimas de la violencia, como hicieron los Apóstoles con las palabras de Cristo, la Iglesia pronunció una condena moral absoluta de los crímenes cometidos durante los años de guerra interna. Transformó a todas las víctimas del conflicto en inocentes sacrificados por unos bárbaros, estableciendo un paralelo entre sus sacrificios y el de Cristo. Al hacerlo, otorgó un aura sagrada a los Derechos Humanos convirtiéndolos en una suerte de apéndice a los Diez Mandamientos.

Desde 1984, paralelamente a las discusiones entre los militares y los opositores dispuestos a negociar una transición pactada con las Fuerzas Armadas, surgieron varios

¹⁸ Publicada en 1864 esta encíclica del papa Pío IX, condenaba la modernidad y particularmente la concepción democrático-liberal de la política y la idea de los derechos humanos aparecidos con la Revolución francesa.

grupos de defensa de las personas desaparecidas, el Grupo de Apoyo Mutuo (GAM) y la Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala (CONAVIGUA). En los años siguientes, se multiplicaron estas asociaciones: el Consejo de Comunidades Étnicas Runujel Junam (CCERJ) y el Consejo Nacional de Desplazados de Guatemala (CONDEG), ambos fundados en 1988; y finalmente la Comisión Permanente para Refugiados (CPR), instaurada en 1989. Estas asociaciones también crearon una estructura común en 1991, la Coordinadora de Sectores Surgidos por la Represión y Impunidad (SSRI). Todas estas asociaciones apostaron por apoyarse en los nuevos mecanismos políticos democráticos para obtener la liberación de personas secuestradas por grupos parapoliciales o – en algunos casos – detenidas oficialmente así como para exigir protección contra las acciones de las fuerzas armadas y la policía, que violaban las convenciones internacionales, en particular la Declaración de Derechos Humanos de las Naciones Unidas de 1948 o la Carta de la OEA, ratificada por Guatemala. Estas organizaciones formularon peticiones específicas y concretas para que se cumplieran las leyes existentes, rompiendo con el maximalismo revolucionario y el tema de la necesaria agudización de las contradicciones imperante durante el período 1978-1982. Los miembros de estas organizaciones optaron por negociar con las autoridades militares y luego con las autoridades civiles, apoyándose en particular en una institución creada en 1985, tras la votación de la nueva Constitución: la Procuraduría de los Derechos Humanos. Se arraigó la idea de que la justicia y el derecho no sólo eran instrumentos al servicio de la oligarquía dominante, sino que formaban un nuevo espacio sociopolítico en el que el derecho debía imponerse a todos de la misma manera. Asimismo, movimientos sociales como el Comité de Unidad Campesina (CUC) y varios sindicatos, que se habían sometido a la guerrilla, recuperaron su autonomía. Apostaron por una estrategia gradualista y se tomaron en serio la cuestión de los derechos humanos, haciendo hincapié en la libertad de asociación, la libertad de expresión y manifestación y en el hábeas corpus. En otras palabras, nuevas visiones de la ley y la justicia emergieron en diferentes sectores sociales y estas visiones fueron legitimadas por la más alta autoridad moral guatemalteca, la Iglesia católica¹⁹.

Estas mutaciones también fueron apoyadas por una serie de actores internacionales, que influyeron fuertemente a su favor. Se trataba, en primer lugar, de asociaciones como Amnistía Internacional o el Tribunal Permanente de los Pueblos, pero también de juristas, sobre todo en España, donde se presentó la primera denuncia contra Ríos Montt en 1999. Finalmente, se implicaron instituciones internacionales como las Naciones Unidas que intervinieron entre 1994 y 2004 para asegurar la correcta aplicación de los acuerdos de paz entre la guerrilla, las Fuerzas Armadas y el gobierno. Obviamente esta evolución permitió que las denuncias contra Ríos Montt pudieran prosperar y, al final, ser investi-

¹⁹ Se consultará sobre esta cuestión de la nueva valorización de los derechos humanos el libro de K. Vanthuyne, *La présence d'un passé de violences*, op. cit.

gadas. Si bien el valor de un puñado de jueces fue innegable, no habría sido suficiente sin la aparición de este nuevo contexto.

LAS AMBIGÜEDADES DE UN JUICIO

Quedan por comentar algunas ambigüedades en el juicio contra Ríos Montt. La primera son los cargos. Como es bien sabido, el genocidio es un crimen imprescriptible. Dicha caracterización de las masacres permitió que se juzgara a los responsables, incluso muchos años después de los hechos. El término también conllevaba que los hechos eran de una monstruosidad moral imperdonable, tan espantosa como la actuación de los turcos contra los armenios, de los nazis contra los judíos o de los hutus contra los tutsis en Ruanda. En este aspecto, el uso del término es sumamente comprensible aunque, desde el punto de vista del historiador o del sociólogo, pueda ser discutible. De hecho, las masacres contra los indios, incluso los ixiles, nunca han constituido una política absoluta. Muchos de los habitantes del triángulo ixil fueron obligados a unirse a patrullas civiles armadas o pudieron integrarlas. Del mismo modo, las mujeres que se rindieron a los militares y a las PAC fueron, sin lugar a duda, reducidas a una esclavitud de facto particularmente abyecta, pero no fueron exterminadas. Nada de esto fue posible o concebible durante los genocidios contra armenios, judíos y tutsis.

Este fue el aspecto paradójico de la acusación de genocidio. Aunque se apoyó en un fundamento legal y permitió iniciar acciones contra Ríos Montt, esta acusación contribuyó a su vez a dificultar ciertas interrogaciones sobre las formas de violencia durante los años de guerra interna. Se les reprochó a quienes deseaban cuestionar los acontecimientos más allá de esta noción que estuvieran dando argumentos a los defensores de los militares y que no quisieran reconocer la monstruosidad de los crímenes que se habían cometido. Queda por subrayar que la preocupación de que se haga justicia a las víctimas de esas masacres no puede sin embargo poner límites a las interrogaciones sobre esos fenómenos de violencia y los problemas que plantean.

En efecto, se debe entender en qué medida el imaginario de las masacres cometidas por los militares en Guatemala, como el de la contrainsurgencia que teorizaron, se arraigaba en el imaginario de la conquista colonial española. En primer lugar, recordemos que los conquistadores españoles utilizaron las rivalidades entre las formaciones políticas del nuevo mundo americano, especialmente las oposiciones entre los aztecas y sus aliados derrotados. De esta manera pudieron asegurarse el apoyo de los contingentes indígenas que se convirtieron en sus aliados. A diferencia de la colonización de los futuros Estados Unidos, donde los colonos desplazaban constantemente, y a menudo exterminaban a los pueblos autóctonos para apoderarse de sus tierras, el imaginario colonial español, como se evidencia en la práctica de la encomienda, quería movilizar la fuerza de trabajo de los vencidos, aunque eso significara matarlos en el trabajo, pero sin dejar de evangelizarlos. Asimismo, querían enmarcar y reorganizar

a los vencidos en nuevas entidades sociopolíticas y religiosas, como demuestra la promulgación de las Leyes Nuevas de Indias en 1542, que pusieron fin al sistema de la encomienda e instituyeron el sistema de Repúblicas de Indios y de las congregaciones. Esta preocupación por supervisar y reorganizar a los vencidos en favor de los colonos españoles, de la Corona y de la Iglesia, fue acompañada por una propensión a castigar cualquier intento de revuelta de forma ejemplar y drástica. Es imposible no establecer algún paralelo entre estas prácticas de la Conquista y la política de contrainsurgencia de los militares guatemaltecos. Al crear las PAC, los militares movilizaron las rivalidades locales en su propio beneficio y algunos campesinos, indígenas y mestizos se unieron a ellas, formando alianzas desde una posición subordinada con los militares. De la misma manera, el imaginario de los Polos de Desarrollo, unas aldeas donde se concentró a las poblaciones indígenas del altiplano, fue una versión actualizada de las reagrupaciones forzadas de la Capitanía General de Guatemala.

Este peso del imaginario colonial español coincidió, además, con el de las teorías de contrainsurrección desarrolladas por los militares franceses. Sabemos la importancia de las experiencias en Indochinas para algunos oficiales franceses. Roger Trinquier y Charles Lacheroy, afirmaron haber “revertido” las concepciones político-militares del Vietminh en su beneficio y se convirtieron en los teóricos de la “guerra subversiva” y de la “guerra revolucionaria”²⁰. Hay que señalar también que las concepciones de estos oficiales concordaron en parte con las opiniones de Jacques Soustelle, gobernador de Argelia de 1955 a 1956, que desarrolló un proyecto asimilacionista de la población musulmana argelina inspirado en la política indigenista de la revolución mexicana, en particular en las tesis de Manuel Gamio²¹. Los hermanos Lucas García fueron en efecto cadetes en el ejército francés durante la guerra de Argelia, y en contacto con el ejército norteamericano, pero a pesar de que no se pueda subestimar el peso de estas contribuciones, no se puede ocultar tampoco el peso de un imaginario mucho más antiguo e igualmente significativo, el de la Conquista y de la Colonia, si bien este imaginario nunca fue reivindicado como tal o expresamente.

La otra ambigüedad del juicio fue su resultado final. Como hemos visto, la condena de Ríos Montt fue anulada por la Corte de Constitucionalidad de Guatemala por motivos de procedimiento. Dicha decisión es la prueba de su permeabilidad a las presiones de los círculos políticos opuestos al juicio, permeabilidad ya perceptible cuando cedió a las presiones de los militantes del FRG y autorizó la candidatura de Ríos Montt en las

²⁰ R. Trinquier, *La Guerre moderne* (1961), Paris, Economica, 2008; C. Lacheroy, *Discours et conférences*, edición establecida y presentada por A. C. Schmidt-Trimborn, Centre de recherche universitaire Lorrain d'histoire, Université de Lorraine-Plateforme de Metz, 2012; D. Galula, *Pacification en Algérie* (1963), Paris, Les Belles Lettres, 2016.

²¹ Jacques Soustelle fue un etnólogo mexicanista fascinado por el modelo político y las políticas indigenistas de la revolución mexicana. Véase sobre este particular J. Soustelle, *Mexique terre indienne* (1936), Paris, Hachette Littératures, 1995. Las concepciones asimilacionistas de Manuel Gamio y su “Forjando Patria” son muy bien presentadas y analizadas en B. Urias Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México Tusquets, 2007.

elecciones presidenciales de 2003. El hecho de que, tras la anulación de su condena, Ríos Montt no se enfrentara, hasta su muerte, a nuevas acusaciones, señala también los límites de la evolución de la sociedad.

Finalmente, las condiciones en las que se filmó *La Llorona* marcan claramente los límites de este nuevo espíritu de la era democrática. Aunque la película recibió apoyo financiero del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, el director fue amenazado de muerte. Al final, la mayor parte de la película se rodó en la residencia de la Embajada de Francia en Guatemala.

Anexo 1: Estimaciones del número de personas que desaparecieron o murieron durante episodios de guerras internas o civiles en América Latina entre 1960 y 1990.

Se ha estimado en 30 000 el número de desaparecidos en Argentina²², pero esta cifra ha causado y sigue causando controversia. El informe Nunca Más de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) calcula que fueron 8960 personas las que desaparecieron entre 1976 y 1983, pero en los años posteriores a su publicación se recogieron numerosos casos y al mismo tiempo se resolvieron casos de desaparición, en particular con el descubrimiento de niños secuestrados. Además, los archivos que podrían permitir establecer un recuento exacto del número de personas desaparecidas nunca se han encontrado, probablemente porque fueron destruidos por los militares implicados en la represión. De ahí la dificultad a la hora de establecer una estimación exacta y fiable del número de desaparecidos durante el período. En Chile, la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (CNVR), creada en 1990 para investigar los asesinatos y desapariciones perpetrados por agentes del Estado y los asesinatos políticos cometidos por “grupos rebeldes” entre 1973 y 1990²³, contabilizó más de 3000 víctimas: 2279 muertos, 957 desaparecidos, 2115 casos de “violaciones de derechos humanos” y 164 casos de “violencia política”. Para Uruguay (3 millones de habitantes), una investigación realizada por varios académicos bajo la dirección de Álvaro Rico, *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*, publica las siguientes estimaciones: 116 asesinatos y 172 desapariciones y casi 6000 encarcelamientos políticos. Se calcula que durante la revolución sandinista (1978-1979)²⁴, 10 000 personas murieron en los combates contra la Guardia Nacional de Somoza y 800 personas fueron asesinadas tras juicios sumarios o por actos de venganza en las semanas posteriores a la victoria sobre Somoza²⁵. Algunas evaluaciones arrojan cifras mucho más altas: 35 000 personas habrían muerto durante la insurgencia. Posteriormente, los enfrentamientos entre los *contras* y los militares sandinistas dejaron unos 30 000 muertos entre 1982 y 1987. Durante la guerra interna salvadoreña se estima el número de muertos y desaparecidos entre 1980 y 1991²⁶, en unos 75 000. En Perú, la Comisión de la Verdad y Reconciliación calculó que 69 000 personas fueron asesinadas o desaparecieron entre 1980 y 2000²⁷ y que el 54% de ellas fueron víctimas del

²² Según el censo de 1980, la población del país alcanzaba 27,9 millones de habitantes en 1980.

²³ Según los censos chilenos, la población total era de 8,8 millones de habitantes en 1973 y de 13,3 millones en 1992.

²⁴ La población de Nicaragua alcanzaba 2,8 millones de habitantes en 1979 y 3,5 millones en 1987.

²⁵ La primera estimación es la de la Cruz roja nicaragüense y la segunda de José Esteban González, el fundador de la Comisión permanente de los Derechos Humanos de Nicaragua.

²⁶ Para una población total de 4,9 millones de habitantes. Se consultará para las estimaciones del número de muertos durante las guerras internas en Nicaragua y El Salvador, el artículo muy detallado de M. A. Seligson y V. McElhinny “Low-Intensity Warfare, High-Intensity Death : The Demographic Impact of The Wars in El Salvador and Nicaragua”, en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol. 21, N°42, 1996, p. 211-241.

²⁷ Según los censos peruanos el país contaba un poco más de 16 millones de habitantes en 1980 y 26 millones en 2000.

Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso. Finalmente, según el Informe General del Grupo de Memoria Histórica, que considera especialmente delicados los cálculos en esta materia, se estima que 220 000 personas murieron como consecuencia de la violencia entre 1958 y 2012 en Colombia²⁸.

Traducido del francés por Marianne Bloch-Robin

²⁸ El país contaba 11 millones de habitantes en 1952, 21 millones en 1971, 40 millones en 2000 y 46 millones en 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- N.B. Solo se mencionan los títulos citados en el artículo en este apartado. Mi libro, *Genèses des guerres internes en Amérique centrale (1960-1983)*, incluye una amplia bibliografía sobre Guatemala (p. 442-447) que recopila las obras clásicas sobre historia de Guatemala de 1960 a 1983. La mayor parte de los títulos de la bibliografía son aquellos de las monografías, en mi opinión, esenciales y novadores que no indiqué en mi bibliografía, pues casi todos se publicaron – con una excepción – después de 2003 y no los utilicé para la redacción del libro.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, *Sociología guatemalteca: el problema social del indio*, 1923, 54 p., URL: http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/04/04_0940.pdf
- BATAILLON, Gilles, *Genèses des guerres internes en Amérique centrale (1960-1983)*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 474 p.
- BRETT, Roddy, *Una guerra sin batallas : del odio, la violencia y el miedo en el Ixcán y el Ixil, 1972-1983*, Ciudad Guatemala, F&G, 2007, 256 p.
- ALVAREZ ARAGON, Virgilio, FIGUEROA IBARRRA, Carlos, TARACENA ARRIOLA, Arturo, TISCHLER VISQUERRA, Sergio y URRUTIA GARCIA, Edmundo, eds, *Guatemala historia reciente (1954-1996)*, FLACSO, Ciudad Guatemala, 2013, 5 tomos, T.1, *Proceso Político y Antagonismo Social*, 413 p., T.2, *La Dimensión Revolucionaria*, 369 p., T.3, *Pueblos indígenas, actores políticos*, 411 p., T.4, *Proceso de Paz y Contexto Internacional*, 380 p., T.5, *Cultura y Arte en un País en Conflicto*, 352 p.
- CANTON, Manuela, *Bautizados en fuego. Protestantes, discursos de conversión y política (1989-1993)*, La Antigua/South Woodstock, CIRMA Plumsock Mesoamerican Studies, 1998.
- COTJI, Demetrio, “L’Université contre les mayas”, en A. Breton y J. Arnauld, eds., *Mayas. La passion des ancêtres, le désir de durer*, Autrement, 1991, p. 241-247.
- GRAMAJO PORTALES, Héctor Alejandro, *De la guerra... a la guerra*, Fondo de cultura editorial, Guatemala, 1995.
- KOBRAK, Paul Hans Robert, *Village troubles: The civil patrols in Aguacatan*, Guatemala, ProQuest Dissertations and Theses, 1997, 322 p.
- KOBRAK, Paul Hans Robert, *Huehuetenago : historia de una guerra*, CEDFOG, Guatemala, 2003.
- LEFORT, Claude, “Droits de l’homme et politique” *Libre*, n°7, Payot, 1980, retomado en *L’invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Fayard, 1981, p. 45-83.
- MANZ, Beatriz, *Paradise in the Ashes. A Guatemalan Journey of Courage, Terror and Hope*, University of California Press, Berkley, 2004, 311 p.
- PÉDRON-COLOMBANI, Sylvie, *Le pentecôtisme au Guatemala*, Paris, CNRS-Éditions, 1998.
- REMIJNSE, Simone, *Memories of violence, Civil Patrols and the Legacy of Conflict in Joyabaj, Guatemala*, Thela Latin Americas Series, 2002, 335 p.
- SANFORD, Victoria, *Violencia y Genocidio en Guatemala*, F&G editores, Guatemala, 2009.
- SANFORD, Victoria, *La masacre de Panzos: Etnicidad, tierra y violencia en Guatemala*, F&G editores, Guatemala, 2009.
- SOUSTELLE, Jacques, *Mexique terre indienne (1936)*, París, Hachette Littératures, 1995.

- TARACENA ARRIOLA, Arturo, *Etnicidad, estado y nación en Guatemala, 1944-1985*, La Antigua Guatemala, CIRMA, 2004, Vol. 1, 458 p., vol. 2, 455 p.
- TORRES-RIVAS, Edilberto, *Revoluciones sin cambios revolucionarios. Ensayos sobre la crisis en Centroamérica*, Ciudad Guatemala, F&G, 2011, 499 p.
- URIAS HORCASITAS, Beatriz, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México Tusquets, 2007.
- VANTHUYNE, Karine, *La Présence d'un passé de violences. Mémoires et identités autochtones dans le Guatemala de l'après génocide*, Presses de l'Université de Laval, 2014, 341 p.
- VELA CASTANEDA, Manolo E., *Los pelotones de la muerte. La construcción de los perpetradores del genocidio guatemalteco*, El Colegio de México, México 2014, 453 p.

La Llorona de Jayro Bustamante: una interpretación mítica de la violencia

PAOLA GARCIA

Université Paris Nanterre, UR Études Romanes

Resumen

La película de Jayro Bustamante moviliza el mito de la Llorona, muy arraigado en las creencias de las comunidades mayas, para denunciar los hechos de violencia extrema ocurridos en los años 1980 en Guatemala bajo la dictadura de José Efraín Ríos Montt. Un juicio histórico se abre contra el ex-dictador en 2012, treinta años después de haberse producido los acontecimientos. La condena queda invalidada por la Corte Constitucional guatemalteca gracias a múltiples recursos puestos en marcha por los abogados. Ante esta deficiencia judicial, la película *La Llorona* de Jayro Bustamante proyecta un castigo que se lleva a cabo, según las creencias del mundo indígena, a través de la figura de la Llorona. Veremos en este artículo cómo se articula el mito y de qué manera consigue Jayro Bustamante que se haga justicia.

Palabras claves: La Llorona, la Siguanaba, justicia, Guatemala, indígenas, mito.

Resumé

Le film de Jayro Bustamante mobilise le mythe de la Llorona, ancré dans les croyances des communautés mayas, pour dénoncer les violences extrêmes qui ont eu lieu au Guatemala dans les années 1980, sous la dictature de José Efraín Ríos Montt. Un procès historique contre l'ex-dictateur s'ouvre en 2012, trente ans après les faits et aboutit à sa condamnation. Cependant, celle-ci est annulée par la cour constitutionnelle guatémaltèque pour vice de procédure. Face à l'impuissance de la justice, *La Llorona* de Jayro Bustamante met en scène un tout autre châtiment, infligé cette fois par le monde indien, à travers la figure de la Llorona. Nous verrons dans cet article comment s'articule ce mythe et de quelle façon Jayro Bustamante parvient à ce que la justice soit rendue.

Mots-clés : La Llorona, la Siguanaba, justice, Guatemala, indigène, mythe.

Abstract

Jayro Bustamante's film uses the myth of la Llorona anchored in the beliefs of Mayan communities, to denounce the extreme violence that took place in Guatemala in the 1980s, under the dictatorship of José Efraín Ríos Montt. A historic trial against the ex-dictator took place in 2012, thirty years after the events and resulted in his conviction. However, the decision was annulled by

the Guatemalan Constitutional Court on the grounds of a procedural flaw. Facing the powerlessness of justice, *La Llorona* by Jayro Bustamante features a completely different punishment, inflicted by the Indian world, through the figure of la Llorona. We will analyse in this article how this myth is articulated and how Jayro Bustamante manages to have justice achieved.

Keywords: La Llorona, la Siguanaba, justice, Guatemala, indigenous, myth.

El relato de La Llorona es emblemático dentro de las comunidades mayas¹ del interior del país e incluso se recuerda y cuenta en los barrios de Guatemala ciudad, en donde viven muchos indígenas que emigraron en busca de trabajo. Pero, en realidad no se trata de un relato sino de múltiples versiones de un mismo relato. Cada región, cada pueblo, lo cuenta con variantes agregando o suprimiendo episodios y con frecuencia mezclándolos con los de otras historias.

El relato de la Llorona debe ser considerado como mito² 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 la existencia, las apariciones y las acciones de la Llorona. Poco importa si nada puede comprobarse; se cree en su existencia. En la película de Jayro Bustamante puede verse desde el inicio la fuerza de esta creencia: apenas los empleados indígenas reconocen los signos de presencia en la casa de la Llorona deciden partir inmediatamente. Ningún argumento o amenaza por parte de los patrones puede retenerles. Ellos saben que el peligro se avecina.

Un aspecto importante es que el mito siempre está asociado con un rito, lo cual asegura su sacralidad. La Llorona requiere de ritos; ritos que serán siempre de protección, llevados a cabo por un curandero para evitar el encuentro con este personaje o curar “del susto”³ provocado al escuchar sus gritos.

Ahora bien, en este artículo trataremos de ver cómo funciona el mito de la Llorona en la película de Jayro Bustamante, cómo se construye y cuál es su proyección en una

¹ El relato de La Llorona no sólo existe en Guatemala sino que múltiples versiones se encuentra en otros países de América latina. Consultar a C. Lara Figueroa, *Leyendas populares de Aparecidos y Almas en pena en Guatemala*, Editorial Artemis & Edinter, Guatemala, 1996.

² Para definiciones y funciones de los mitos, consultar: E. Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988 (folio, Essais); R. Callois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938; M. Izard y P. Smith, *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979; M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

³ “El susto” es considerado como una enfermedad entre las comunidades mayas. La causa es un encuentro con un ser imaginario (la Llorona, la Siguanaba, etc.), un animal peligroso (una víbora...) o un accidente en donde se corrió peligro de muerte. En esos casos se supone que el centro vital (“alma” para nosotros) se escapa del cuerpo y el individuo pierde fuerzas e interés por todo aquello que le rodea. Es necesario entonces recurrir a un curandero especializado en la búsqueda del alma y en su restitución. Para mayor información ver M. Castaldo, “Susto o espanto: en torno a la complejidad del fenómeno en *Dimensión Antropológica*, Año 11, Vol. 32, Septiembre/diciembre, 2004, URL: www.dimensionantropologica.inah.gob.mx [consultado el 25/09/2020]

memoria histórica que abarca, no solamente el universo indígena maya, sino la totalidad de la sociedad guatemalteca.

¿CÓMO SE IMAGINA LA LLORONA EN GUATEMALA?

La Llorona es una mujer abandonada por su marido; enloquecida ahoga a sus hijos y luego, arrepentida se convierte en un alma en pena, condenada a vagar llorando y buscándolos en el agua. En Guatemala, las diferentes versiones de la Llorona coinciden en que se trata de “una mujer, vestida de negro que va gritando con desesperación en las pilas, los ríos y en los sitios en donde hay agua”⁴. La Llorona se mueve en lugares misteriosos, siempre acuáticos y es imaginada como un personaje nocturno, etéreo y solitario. Pero hay que tener en cuenta que estas características son comunes a dos personajes de la tradición oral: la Llorona y la Siguanaba.

La Siguanaba es una joven vestida de blanco, con camisón transparente, que suele aparecer con frecuencia desnuda bañándose en tanques, pilas públicas o pozos de agua. Suele también presentarse en la orilla del agua en un barranco, peinándose una larga y brillante cabellera negra⁵ con el propósito de atraer a los hombres que de noche se aventuran por los caminos solitarios. Cuando ellos, magnetizados por su belleza se acercan, los invita a que la sigan y así seducidos desaparecen para siempre en algún barranco. Otras versiones cuentan que siempre está de espaldas o que sólo se le ve una parte del rostro y cuando el hombre se acerca, ella se da vuelta y resulta ser la cara de una calavera, de un caballo o de una vieja muy arrugada. El hombre muere del “susto” al verla. Todos los hombres que trasnochan están propensos a encontrarla, pero ella persigue especialmente a los hombres que tienen malas intenciones con sus novias o a los mujeriegos que hacen alarde de sus conquistas amorosas. La Siguanaba busca a esos transgresores para castigarlos. El nombre de la Siguanaba está relacionado con los barrancos. En kakchikel, “Siwani” significa barranco y “a-ba” hace referencia al tiempo pasado. Por lo tanto, puede considerarse que su origen y existencia están asociados a lugares donde hay agua.

La función del agua es diferente según se trate de uno u otro personaje: la Llorona busca en el agua a sus hijos. Su físico es impreciso y suele sólo identificarse por sus lamentos y sus llantos. La Siguanaba, por su parte, se caracteriza por su juventud, su belleza y la carga de irresistible erotismo que posee. Ella seduce a través del agua y seduce para eliminar a los hombres. En el imaginario popular estos dos personajes suelen fusionarse⁶ y la figura se generaliza bajo el nombre de la Llorona. La separación

⁴ C. Lara Figueroa, *Leyendas populares de Aparecidos y Almas en pena en Guatemala*, op. cit., p. 40.

⁵ Para desenredarse el pelo, dicen que la Siguanaba usa un peine y un huacal de oro.

⁶ Varios han sido los estudiosos de folklore quienes han observado este hecho, entre los cuales, F. Barnoya Galves, *Cuentos y leyendas de Guatemala*, 1993, Guatemala, Edit. Piedra Santa; A. Recinos: “Cuentos Populares de Guatemala”, 1918, *The Journal of American Folklore*, Vol. 31, No. 122 (Oct. - Dec.), p. 472-487 y C. Lara Figueroa, *Leyendas populares de Aparecidos y Almas en pena en Guatemala*, op. cit.

o la fusión dependen de los pueblos y de la evolución de su imaginario colectivo. El relato de un anciano, originario de San Pedro Palopó, un pueblo kakchikel de la región del Lago Atitlán, entrevistado en 2020, pone de realce esa confusión que existe entre ambos personajes:

Quando se oye la Llorona que está lejos, es cuando está cerca. Y uno piensa que cuando se la oye cerca, está cerca pero sucede que hay un cambio del ruido que hace. Hace unos espantosos ruidos. Ohhhhhh hace a las espaldas de los hombres. Da mucho miedo.

También está la Siguanaba, es otro de los personajes del folklore guatemalteco del que se habla mucho de ella. La Siguanaba tiene su jabón, el huacal donde guarda su jabón es de oro, se baña, y se lleva a los hombres a la montaña. Ella por allí los lleva y cuando los tiene allí, ella se cambia, ya es una bestia su cara y los hombres se desmayan. Y así es lo que es la misma Llorona, casi se puede decir que es la misma persona pero sólo con otra identidad, diferente. La Llorona más vive en los lugares donde hay lavaderos, pongamos en unas piletas. En las ciudades hay muchas de esas piletas en donde lavan las mujeres, allí es donde más llega, allí saca a sus clientes y los lleva lejos en la montaña y allí es cuando goza con ellos. Decían unos pescadores que es en el río que busca a sus clientes. Llega ella a bañarse pero tiene que ser a una hora muy difícil como a media noche, y allí están las dos, tanto la Llorona como la Siguanaba.

Lo de la Llorona supongamos ¿a qué se debió eso de Llorona? La Llorona se debió a que ella perdió a su hijo, verdad, y entonces ella trata de ir hasta el limbo, el limbo es entre el infierno, allí andan los espíritus de los que mueren, pero dios no los recibe y se van al infierno. Pero hay un lugar del limbo que es para las criaturas, allí mandan a las criaturas. Ella dice que “yo voy siempre al limbo para buscar a mi criatura que me robaron” dice, “que por ello lloro porque busco a mi criatura en los limbos” pero no lo encuentra por ningún lado [...] Y los hombres, como es una mujer hermosa, entonces seduce a cualquier hombre y se los lleva y se los va llevando, cuando ya están fuera los mata como una bestia [...] y los deja tirados. [...] La mujer es una mujer hermosa, es que el pelo le cae hasta la cintura, es una hermosura de mujer, sólo se tapa la cara con el pelo y no se le puede ver, le quita el rostro. Es una hermosura de mujer y a los pobres enamorados se los lleva; el hombre es débil en ese sentido. Ve a la mujer y la quiere para él [...].⁷

Podríamos aventurar la hipótesis de que Jayro Bustamante se basó en una versión que unificaba a los dos personajes, de esa manera lograba su propósito: evitar el machismo que se desprende del relato de la Llorona, mujer dependiente del hombre. La Siguanaba se aleja de esa visión y representa la imagen de una mujer libre de ataduras patriarcales. Resulta sumamente interesante constatar que la figura de la Siguanaba ha inspirado a una cantautora kakchikel, Sara Curruchich, quien le ha dedicado una canción (*La Siguanaba*)⁸. En ella se describe a una mujer libre que lucha contra las formas de violencia masculina cuyas víctimas son las mujeres. En una entrevista publicada el 16 de octubre 2020, Sara Curruchich explica:

⁷ Agradezco a Felipe Tuy de San Pedro La Laguna por recoger este testimonio y enviármelo.

⁸ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TtcuGxmWczU> [consultado el 28/10/2020]

La Siguanaba es un ser que protege a las mujeres de hombres abusadores, de hombres que violentan, de hombres que causan diferentes agresiones. Me parece importante que se nombre a las mujeres como heroínas, como compañeras y como hermanas, para acuerparnos en la lucha contra las diferentes violencias que nos agreden y nos someten.⁹

La Llorona de Jayro Bustamante es un personaje que se fusiona con la Siguanaba y, al mismo tiempo, se resignifica creando de ese modo una nueva variante del mito. En la película se trata de una Llorona exonerada de todo crimen: ella no mató a sus hijos; los militares los asesinaron. El marido no la dejó sino que desapareció considerado “comunista”. No hay culpa ni dominación de género; es una figura libre y vengativa. En su aspecto Siguanaba es la seductora justiciera, la destructora del machismo y la opresión.

¿QUÉ FUNCIÓN CUMPLE UNO U OTRO MITO O LOS DOS FUNDIDOS EN UN MISMO RELATO?

Ahora bien, teniendo en cuenta la dimensión mítica del relato, conviene preguntarse cuál es su función y para ello, comenzaremos por establecer ciertas premisas conceptuales. En primer lugar recordemos que no estamos frente a un relato más de la tradición oral ni a una leyenda. Se trata, como ya lo anunciamos anteriormente, de un mito porque se hace referencia a un ser totalmente imaginario y atemporal¹⁰; en cambio la leyenda sitúa siempre a sus personajes en la historia, en una época precisa. Una diferencia fundamental con la leyenda es que el relato mítico forma parte del universo sagrado¹¹, en consecuencia, la realidad que postula se supone verdadera e indiscutible. El mito es una explicación de lo existente y fundador de prácticas sociales. La explicación es comunitaria y, por lo tanto unificadora¹². El mito induce a la creencia y, a través de ella, a la obediencia. El mito siempre es efectivo. Estos relatos tienen como función estructurar el espacio y el tiempo comunitario, establecer zonas y momentos sociales: por una parte el pueblo, las viviendas, la luz del día. En suma: la sociedad organizada. Por otra, las zonas y los tiempos no sociales, nocturnos, oscuros y peligrosos en los que no hay que aventurarse. En esas zonas “prohibidas” habitan seres fabulosos que atacan y destruyen a los que se arriesgan a penetrar.

⁹ URL: <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/la-siguanaba-la-nueva-cancion-de-sara-curruchich-que-denuncia-la-violencia-contra-las-mujeres/> [consultado el 28/10/2020]

¹⁰ Para ampliar sobre las diferencias entre mito y leyenda, consultar: O. Castellero Mimenza, “Las cinco diferencias entre mito y leyenda”, URL: <https://psicologiymente.com/psicologia/diferencias-mito-leyenda> [consultado el 10/09/2020], C. Lara Figueroa, “Cultura, artes populares e historia en Guatemala”, 1991.

¹¹ La sacralidad del mito es otra diferencia con la leyenda. El mito crea espacios sagrados en donde reina una energía capaz de establecer el orden, pero también el desorden, de ahí su peligrosidad. Para mayor información: R. Callois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1998[1942].

¹² Ver C. Ramírez Angarita y C. R Santos Gutiérrez, “Consideraciones teórico-metodológicas del mito como vía de comprensión e integración cultural”, 2018, URL: https://revistas.upc.edu.co/index.php/praxis_saber/article/view/8295/7537 [consultado el 20/09/2020]

Tomemos el ejemplo de la Llorona-Siguanaba. A estos personajes se los imagina fuera del pueblo, en un espacio asocial¹³ y sus apariciones son siempre nocturnas. Pero concretamente ¿Qué se logra con estos relatos? Que atemorizados los hombres cuando van a la cantina vuelvan temprano a casa y, sobre todo, no sean violentos con sus mujeres debido a la ebriedad. Muchos borrachos al regresar lastimados, porque seguramente sufrieron tropiezos en el camino, aseguran haber encontrado a la Llorona y por eso, al escapar, se cayeron. También se logra (o se intenta lograr) que las parejas no se encuentren de noche en las afueras del pueblo o que ladrones intenten escapar y se escondan en el monte salvaje, etc.

El mito es un apoyo para la administración del espacio¹⁴ y el cumplimiento de restricciones sociales. Posee un carácter moralizador muy fuerte: no salir de noche tarde, no emborracharse, no tener relaciones sexuales ilícitas, no escapar de la justicia, etc. La cohesión social es posible si todos creen y obedecen esas limitaciones. De ahí que el mito sustente la unión comunitaria. Los personajes míticos, esos seres fabulosos de la noche, resultan así guardianes del orden social.

Es interesante resaltar que estas historias moralizantes de la Llorona y la Siguanaba tienen su origen en el Medioevo español y se difundieron en América latina durante la época de la conquista y posteriormente en la época colonial¹⁵ para garantizar el control de las poblaciones indígenas: se pretendía con estas historias enseñar a los indígenas a ser recatados, a no abusar del sexo, es decir encasillarlos en la moral cristiana.

Hay que tener en cuenta que los mitos no son estáticos, sino que evolucionan y se adaptan a los cambios ambientales y sociales. A veces su función decae porque las restricciones que sostienen ya no tienen vigencia. La Llorona y la Siguanaba son en ese sentido un buen ejemplo. Los pueblos han crecido, se han extendido las construcciones de casas, los caminos suelen contar con alumbrado público, no pocos habitantes se desplazan en motos o camionetas... el espacio no social se ha reducido, por eso se comenta en muchos pueblos que ahora el llanto de la Llorona “ya casi ni se oye con tantas bocinas y altoparlantes de las iglesias evangelistas”. A eso se suma que muchos pozos de agua o riachuelos se han secado o desviado sus aguas para riego. El *hábitat* de esos seres míticos se ha modificado o desaparecido y así se ha debilitado la vigencia de los relatos. Lo mismo ocurre con respecto a los principios morales: los jóvenes ya no se esconden para estar juntos y, con la gran influencia de las Iglesias evangelistas, los hombres beben menos y las borracheras se reducen. Además las mujeres indígenas, con el apoyo de las ONG, han ido tomando, poco a poco, consciencia de sus derechos.

¹³ Cf. El espacio silvestre en el que se representa la Llorona en el video clip de la canción “La Llorona de los cafetales”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9FL7GmbNzK4>, [consultado el 20/09/2020].

¹⁴ Para mayores datos sobre el tratamiento del espacio en el mito, consultar: N. G. Taipe Campos, “Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos”, *Gacet de Antropología*, 20, 2004. URL: https://www.ugr.es/~pwlac/G20_16NestorGodofredo_Taipe_Campos.html [consultado el 20/09/2020].

¹⁵ C. Lara Figueroa, *Leyendas populares de Aparecidos y Almas en pena en Guatemala*, op. cit.

Los cambios son más o menos notorios según los pueblos y el contacto que tengan con el exterior. Las comunidades ixiles¹⁶ son unas de las más tradicionales del país y en ese caso las tradiciones tienen mayor vigencia que la que pueden tener en otros pueblos mayas tal como pueden ser los del lago Atitlán con mucho contacto con la capital y el turismo extranjero.

Recordemos al pasar que Jayro Bustamante vivió en Panajachel, uno de los pueblos del lago Atitlán, y tuvo contacto permanente con el mundo indígena y sus creencias.

¿CÓMO SE PROYECTA EL UNIVERSO MÍTICO EN LA PELÍCULA DE JAYRO BUSTAMANTE?

Pareciera evidente que la finalidad de la película es proponer, frente al fracaso de la justicia estatal, una justicia popular, colectiva. El jurado está compuesto de manifestantes y a la cabeza una mujer indígena que encarna la Llorona justiciera. Los manifestantes van a sitiar la casa desde el exterior con carteles, gritos, piedras arrojadas a las ventanas, golpes de tambores, música de flautas. . . . Ellos representan a las víctimas, a todas las víctimas, no sólo indígenas. Los carteles con fotos que esgrimen son de muertos o desaparecidos indígenas, pero también mestizos o blancos. Se trata de aquellos que el ejército y la oligarquía calificaban de “comunistas”. Los manifestantes son una Guatemala que llora a sus muertos y en ese contexto la Llorona no sólo llora a sus hijos; llora a todos los muertos del genocidio.

La Llorona va a sitiar la casa desde el interior. El primer signo es el llanto que sólo oye el general (el transgresor) y de noche. La existencia de ese llanto aterroriza a los empleados de la casa aunque ellos no lo escuchan. Preguntan: “¿Lo oye lejos o cerca?” “Cerca, en el oído” –responde Valeriana. “Entonces la Llorona está lejos”-aseguran. Esta creencia forma parte de la tradición y aparece repetida en múltiples versiones del relato de la Llorona. Por temor, todos los empleados de la casa, menos Valeriana, renuncian a su trabajo y eso a pesar de la importancia que para ellos significa un empleo en la ciudad y a pesar de las amenazas de Carmen, la mujer del general: “No encontrarán empleo en ninguna parte”. Cuando todos han partido, Alma se presenta como una indígena, empleada doméstica, madre de dos hijos muertos y con marido desaparecido.

Su primera aparición entre los manifestantes (fig. 1) tiene ya un carácter mágico y misterioso: avanza en medio de los manifestantes, sólo percibida por el general que la observa desde la ventana y a quien Alma mira fijamente (fig. 2) antes de entrar en la casa protegida por el ejército. A través de ese primer contacto visual, Alma señala al general como su meta.

¹⁶ Las comunidades ixiles, acusadas de colaborar con los guerrilleros, fueron las mayores víctimas de las masacres llevadas a cabo por los militares en la década de los 80.



Fig. 1



Fig. 2

Cuando Valeriana, la otra empleada doméstica, le pregunta de dónde viene, ella contesta “de las profundidades de la montaña, cerca del río”. Le dice a Valeriana que vivió allí hasta el principio de las masacres. Esta información, otorga a Alma un carácter atemporal ya que evidentemente no encaja con su juventud. Si vivió en la época de las masacres tendría que ser mucho mayor. De allí que Valeriana quiera saber qué edad tiene, a lo cual Alma le contesta: “No me acuerdo”. Los indicios de un ser sobrenatural son claros: Alma viene de un espacio “no socializado”, no tiene edad y está estrechamente asociada al agua.

EL AGUA CATALIZADOR DE LA MEMORIA HISTÓRICA

El agua es una prolongación de Alma, una fuerza que le permite penetrar en la fortaleza del general, atraerlo y destruirlo. La sobreabundancia de agua es un hilo conductor desde el inicio (las alucinaciones auditivas del general) hasta el final con las palabras de la canción “La Llorona de los cafetales” que cierra la película. Los semas que definen el universo acuático se reiteran a la largo de la película: “mojado” (el pelo y el cuerpo de Alma, el de Sara que se sumerge en la batea o en la piscina para saber cuánto resiste,

el grifo que chorrea agua sin que nadie lo abra), “húmedo” (los sollozos de la Llorona, la pared detrás de la cama del general, la niebla sobre la piscina, las sábanas humedecidas por la incontinencia de Carmen), “inundado” (el piso de los baños, el piso de la habitación de Alma. . .).

El río y la piscina al principio aparecen como dos figuras líquidas independientes, pero la piscina acompaña el proceso de cambio que sufre la casa; en un primer momento se convierte en un espejo que refleja los crímenes cometidos por el general: los afiches flotan con las fotos de los desaparecidos o asesinados. En un segundo momento la fauna y la flora acuática silvestre invaden la piscina en torno a la figura de Alma (fig. 3). La piscina transparente y familiar se transforma en un espacio sombrío, salvaje e incontrolado. Las ranas instalan allí su hábitat.



Fig. 3

El universo acuático es omnipresente como energía opresora. Penetra, invade, abruma, desborda, encierra y finalmente provoca la muerte: los hijos de Alma son ahogados en el río por los militares, el general muere ahogado en ese mismo río. El agua es para los hombres culpables una agonía tortuosa que anticipa la muerte: el general no puede respirar a causa de la humedad, se aterroriza ante las inundaciones inexplicables de baños y habitaciones y, paradójicamente no puede resistir a ese universo líquido y peligroso porque ahí está Alma irresistible. En definitiva el agua es Alma.

Paralelamente en la película el agua se presenta con una dimensión positiva: Alma familiariza a Sara con el agua, pero en su aspecto benéfico. Le hace acariciar la rana, la salva cuando ya no puede respirar en la piscina y le ruega que no se ahogue, posiblemente haciendo alusión a sus hijos. Le enseña a resistir a las fuerzas negativas del universo acuático, a ser una mujer fuerte. Si tenemos en cuenta las palabras de la canción que cierra la

película, el agua adquiere otra característica, el de la pureza redentora: “Lava tus penas Llorona, Llorona, con agua bendita del río”. El agua adquiere entonces un valor sanador.

Teniendo en cuenta la doble dimensión que se otorga al agua en la película, es posible aventurar como hipótesis que en su aspecto negativo, en tanto que una prolongación de Alma vengativa y justiciera, es un catalizador de la memoria colectiva. El agua funciona por una parte, como escenario de los acontecimientos: en el río se cometen los crímenes; en la piscina flotan los afiches. Por otra parte, funciona como actor: la piscina se transforma para recibir a las ranas que representan el alma de las víctimas; y el agua designa a los culpables (el general es el único en despertarse por el goteo del agua y al final de la película la próxima víctima es designada con la inundación del baño público), los aprisiona y termina ahogándolos. En su aspecto positivo el agua es un catalizador para la creación de una memoria reconciliadora: si Sara, la generación futura, acaricia la rana es porque ha aceptado conocer el pasado tal como lo vivieron y contaron las víctimas. Sara con sus pruebas de apnea intenta dominar el peligro del agua y fortalecerse. Por parte de las víctimas –la Llorona- el agua purificada quizás logre atenuar su dolor, tal como lo promete la canción.

FUSIÓN DE PERSONAJES

La Llorona ocupa la casa a través del llanto y los signos acuáticos desde antes de la llegada de Alma (escena del ruido de agua en el baño que despierta al general). La Llorona en la tradición oral se identifica esencialmente con una sensación auditiva y casi nunca con una presencia física: “La Llorona raras veces entra en contacto directo con el hombre. Generalmente su efecto es indirecto. Es su grito que estremece [...]. A este ser sobrenatural no se le mira, sólo se le oye”, afirma Lara Figueroa¹⁷. Con la llegada de Alma, joven y vestida de blanco, se concreta la figura de la Siguanaba. Este personaje es, ante todo, una presencia visual: su pelo, su mirada y su cuerpo deben observarse para que la seducción –su arma de destrucción- se ejerza y el castigo del(os) hombre(s) sea posible. En efecto, Alma tiene el pelo muy largo y negro. Y esa cabellera es un signo de sensualidad: recordemos la escena del secador. El cabello erizado, flotando con el viento y ocultándole la mitad de cara (fig. 4).

¹⁷ C. Lara Figueroa, *Leyendas populares de Aparecidos y Almas en pena en Guatemala*, op. cit., p. 40



Fig. 4

En este plano convergen todos los elementos que caracterizan el poder de la Siguanaba: el agua (tiene el pelo mojado), el cabello largo y seductor, el mechón de pelo que le cubre parte de la cara creando la incógnita sobre la otra mitad del rostro y la mirada enigmática y misteriosa fijada en el coronel que está de espaldas en la pieza, llamando a Valeriana. El poder de seducción que le permitirá eliminar al general, un hombre mujeriego (su mujer lo asegura) y déspota con su familia y con la sociedad, también está presente.

En la película se desarrollan todas las secuencias del relato de la Siguanaba irresistible. La seducción se pone en marcha desde el comienzo: el general se siente irremediamente atraído cuando ve a Alma recoger los afiches de los manifestantes en la piscina y el uniforme pone de relieve su cuerpo. El general, la vigila magnetizado desde el balcón (fig. 5).



Fig. 5

La etapa siguiente es observarla mientras se baña en la piscina y luego seguirla —vislumbrando su camión mojado pegado al cuerpo— hasta el baño de su habitación en donde ella desnuda estruja el camión y vuelve la cabeza para mirarlo fijamente. Más allá de la desnudez, casi invisible por la oscuridad, es la mirada de la Siguanaba la que atrae al (los) hombre(s). Una vez más, sólo se descubre la mitad de su rostro (fig. 6).

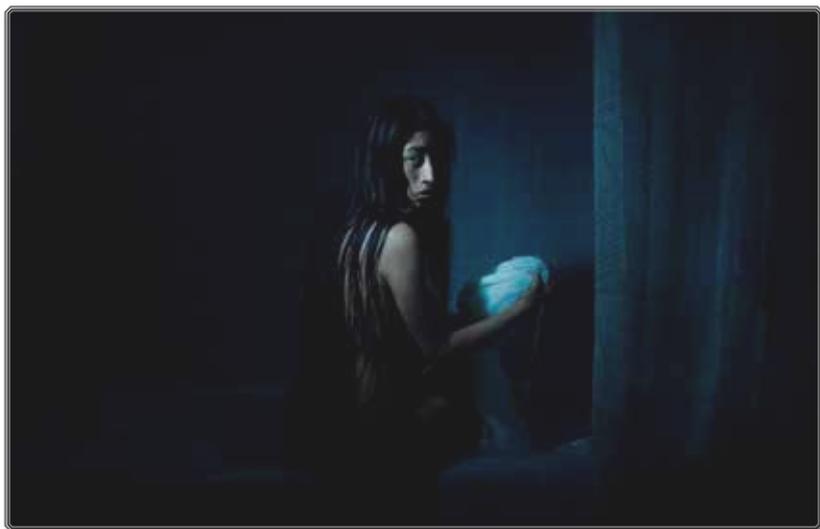


Fig. 6

Pero esta escena se interrumpe porque la esposa del coronel prende la luz y Alma se pone a gritar. El regreso de la luz hace que se retome la normalidad cotidiana: todos concuerdan en que el general senil acosaba a la empleada doméstica. Oscuridad y luz marcan en estas escenas el corte o la interrupción entre el realismo mágico¹⁸ y el simple realismo pragmático.

Prender la luz impide que la secuencia final (la muerte de la víctima seducida) del relato mítico se lleve a cabo. Hay entonces expectativa de una continuación y de un final dilatado.

TRANSFORMACIONES DE LA CASA Y SUS HABITANTES

Las escenas de oscuridad se multiplican, la casa se sumerge en la penumbra y se convierte en un lugar inhóspito. Constantemente resuenan sonidos de amenaza: el de los manifestantes día y noche como un fondo de inminente ataque. En la noche se oyen sollozos y agua que gotea, cae, inunda. La casa ha sido extirpada de la seguridad y del orden urbano. Es ahora un lugar peligroso, el espacio salvaje de los “Espantos” y de las sombras amenazantes. Se inicia paulatinamente un descenso hacia el horror¹⁹.

En cuanto a los habitantes, sólo Valeriana no ve alterada su personalidad ante la presencia de la Llorona. Valeriana, aunque mestiza por ser hija ilegítima del general, pertenece

¹⁸ El realismo mágico le confiere normalidad a lo irreal que es asumido como algo que forma parte de lo cotidiano. Lo irreal es aceptado por el conjunto de los actores que viven la experiencia como real.

¹⁹ Para mayor y extensa información sobre la diferencia entre el mundo diurno y nocturno y los valores, símbolos e imágenes correspondientes, consultar: G. Durand, *Les Structures antropológicas de l'imaginaire*, Paris, P.U.F, 1960. URL: <https://www.dunod.com/sites/default/files/atoms/files/9782100737796/Feuilletage.pdf> [consultado el 16/10/2020].

al mundo de magia y tradiciones indígenas y la Llorona forma parte de sus creencias. A diferencia de Valeriana, todos los otros habitantes de la casa, incluido el guardaespaldas, serán “poseídos” o, al menos, desequilibrados al enfrentarse a esa otra realidad que introduce Alma. Otra realidad que empuja a cada uno a cuestionarse sobre su vida anterior y a enfrentar sus propios fantasmas, sus propias “desapariciones” o ausencias.



Fig. 7

La niña (Sara) parece convertirse en el alter ego de Alma²⁰ (fig. 7) o quizás en el alter ego de su hija: apenas Sara ve a Alma quiere imitarla y le pregunta a su madre si puede dejarse el pelo largo y tener un vestido “como el de ella”. Juegan juntas y son confidentes: Sara le cuenta que quisiera saber cómo es su papá y dónde está. Alma le cuenta que sus hijos están muertos y que ya no tiene marido. Le comenta además que conoce al general desde hace mucho tiempo. La niña acepta con normalidad a Alma y sus historias, y a la vez, cuestiona el mundo en el que vive. Quiere ahora saber si su abuelo es tan malo como dicen en Internet, quiere saber sobre su padre. Sara se abre conciliadora al “otro” mundo. Sara actúa como la intermediaria entre dos fuerzas en pugna: la élite opresora y los indígenas; el mundo mágico-real y el mundo pretendidamente real de su familia, siempre tamizado por la visión de su abuelo el general.

Natalia, la doctora, quiere saber sobre Alma, pero es ella finalmente quién la interroga: “¿Cómo era el papá de Sara?” “¿Te abandonó?” La conversación entre las dos mujeres es una escena en donde se establece un lazo breve de comunicación solidaria ya que las dos mujeres han sufrido la desaparición de sus maridos y comparten un mismo recuerdo: los dos hombres reían mucho. Detalle anodino, pero al mismo tiempo, referente de una época feliz perdida para siempre a causa de la violencia. Natalia le pregunta a su madre sobre el pasado, escucha las opiniones de los periodistas, lee artículos y, por primera vez, se abre a otra versión de los acontecimientos. Empieza a interrogar al general sobre Carlos, el papá de Sara, preguntándole por qué no lo quería. También interroga al guardaespaldas: “¿Usted sabe algo sobre el papá de Sara? ¿No le parece raro

²⁰ En la noche y en la piscina, el general confunde a Sara con Alma/La Llorona y le dispara con su revolver.

que desapareciera así?” Recién entonces parece admitir que el padre de Sara no la abandonó y fue el general quien lo hizo “desaparecer” por “comunista”. También descubre otro secreto de familia: Valeriana es su media hermana.

La esposa del general parece impermeable a cualquier tipo de cuestionamiento sobre la actuación de su marido durante la época de la guerrilla, pero a través de sus pesadillas, vive como protagonista el drama de Alma. Es importante destacar que en el mundo indígena maya el sueño es un espacio de encuentro con los espíritus²¹. Un espacio peligroso porque, mientras una persona duerme, los espíritus de los muertos pueden apropiarse de su alma. Si una persona se despierta perdida, con la mirada vaga y a veces repitiendo incoherencias, se decreta que le han “robado” el alma y hay que recurrir al curandero para recuperarla.

La esposa del general parece tener esos síntomas: está “poseída” por una muerta y de ese modo se convierte en aquella Alma, madre indígena asesinada junto con sus hijos. Los síntomas de posesión y descontrol están presentes: tiene incontinencia, se levanta con los ojos irritados (de tanto llorar en el sueño-pesadilla, lo que su hija decreta como una conjuntivitis) y su comportamiento frente al general va cambiando: fuera de sí llega a darle una bofetada, acto sin duda inconcebible hasta ese momento. Además, su aspecto físico se transforma y deteriora: su peinado es cada vez menos estricto hasta terminar desgredada; su ropa menos elegante; sus rasgos de vejez acentuados. Poco a poco adquiere un aire perdido y vulnerable que contrasta con la seguridad y la elegancia que se desprendía de ella en el inicio de la película.



Fig. 8

Estos cambios físicos y de conducta indican una progresión de las pesadillas y, en consecuencia, un avance en su transformación: es ella la madre indígena que corre a esconderse en el maizal con sus hijos; es ella arrodillada en el río viendo cómo ahogan a sus hijos; es ella la prisionera del general (fig. 8). Las pesadillas le hacen tomar concien-

²¹ Para mayor información consultar: M. De la Garza, *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nabuas y los mayas*. 2012, México, UNAM y FCE.

cia de las atrocidades que ha cometido su marido, de su propia vida de sumisión, de la “desaparición” de su libertad frente a un marido violento y autoritario.

Por su parte, el general, hombre de poder, machista, patriarca indiscutido, se convierte en un ser aterrorizado por los sollozos cuyo origen no puede identificar y mucho menos eliminar. Un anciano enfermo y agonizante acosado por el fantasma de sus crímenes. Todos los habitantes de la casa han girado sumisos alrededor del general hasta la llegada de Alma. Es ella quien introduce el desequilibrio en ese orden falso y construido sobre mentiras. Cada uno, a su manera, va vaciándose de certezas y asumiendo interrogantes.

EL RITO ACTUALIZADOR DEL MITO

La casa está confinada, los habitantes cercados por fuerzas desconocidas cada vez más poderosas: las ranas –representaciones de los muertos– invaden el patio y avanzan hacia el interior; los manifestantes ahora son zombis y algunos de ellos ya ocupan el perímetro inmediato de la casa e incluso se introducen en el interior (los hijos muertos de Alma en la cocina le dan la mano al guardaespaldas). Se oyen –todos oyen y ya no sólo el general– los sollozos que Sara identifica como los de Alma que llora por sus hijos, llamándolos tres veces como lo cuenta la tradición oral: “Ay mis hijos, ay mis hijos, ay mis hijos”.

El crescendo de terror ha llegado a su punto culminante y es necesario alejar el peligro. Es entonces cuando se pone en marcha la escenificación del rito: las mujeres prenden velas (“veladoras” para “purificar”) y buscan azúcar (para “endulzar y pacificar a quienes les quieren “dañar”). Todas se ubican tomadas de la mano alrededor de un altar improvisado. Valeriana oficia de sacerdotisa y reza en lengua maya pidiendo protección. Sara y la mujer del general entran en trance y la anciana revive en ese estado hipnótico el asesinato de Alma y sus hijos. Ella es Alma y, al mismo tiempo, en un desdoblamiento, es la mujer del general que observa a Alma muerta en el río. Es el momento de la revelación: su marido es un asesino, lo que siempre ha negado. En ese estado de trance el culpable es castigado. Carmen “ahoga” en el río al general en el espacio y el tiempo de la guerrilla, hace más de treinta años atrás y, en otra dimensión y en el tiempo presente, lo estrangula en la sala en donde se lleva a cabo la ceremonia. Las espectadoras (Valeriana, Sara y Natalia), en un segundo plano, permanecen inmóviles aceptando esa muerte como necesaria y como un enlace final del rito que protege del mal y restablece el equilibrio.

El equilibrio restituido tiene una doble dimensión; por una parte social ya que se ha castigado al ejecutor del genocidio y por otra, íntima y doméstica: las mujeres se han liberado del patriarcado, han eliminado al hombre que las sometía, que las manipulaba con mentiras y amenazas²². Al final de la película Alma ha desaparecido de la casa.

²² Este tema ha sido ampliamente desarrollado en otro artículo: P. García, “Synchrétismes libérateurs dans *La Llorona* de Jayro Bustamante, Dossier *La Llorona, L'Avant-Scène Cinéma*, n°677, noviembre de 2020.

Todo parece ser como antes en apariencia, pero en realidad todo ha cambiado o va a cambiar: Carmen ha vuelto a ser la mujer del general, pero ahora es viuda y liberada. Los militares rinden homenaje al general fallecido, pero se presiente que los jefes sufrirán la misma suerte que el general. La inundación del baño a donde va a orinar uno de ellos es el signo de que Alma sigue presente y dispuesta a castigar a todos los culpables.

CONCLUSIÓN

El principal culpable ya ha sido ajusticiado por el propio pueblo en nombre de toda la sociedad guatemalteca: indígenas, mestizos o blancos. Es sin duda un acierto de Jayro Bustamante imaginar que la ejecutante del castigo pudiera ser en el presente, en la época del juicio, la mujer del general, alguien que fue cómplice o al menos testigo silencioso de los crímenes. De ese modo se pone de manifiesto que ellos —blancos, mestizos, clase media alta— también fueron víctimas. Natalia y Sara sufrieron la desaparición de Carlos y Carmen estuvo siempre sujeta al despotismo de su esposo. Por su parte Valeriana, hija ilegítima del general fue denegada y reducida al papel de empleada doméstica y sólo con la muerte del general es finalmente reconocida como miembro de la familia. En el entierro forma parte del grupo de deudos que reciben las condolencias.

Todas las mujeres fueron víctimas —ya sea de la guerra, ya sea de la dominación patriarcal —aunque se hayan recogido en el silencio y la negación pasiva. En el nivel íntimo y familiar el ajusticiamiento ha permitido la liberación de las mujeres frente a la dominación del general.

En el nivel social y político la toma de conciencia y el ajusticiamiento se mantienen en el marco imaginario, pero aún así es un avance hacia la reconciliación —esta vez sin olvidos— de la sociedad guatemalteca fracturada por la violencia. La película participa a la reflexión que la sociedad está llevando a cabo, aunque lentamente, con respecto al necesario proceso de reconciliación.

Como epílogo de la película, la canción *La Llorona*, cuya letra original ha sido totalmente modificada para ajustarla a la película²³, señala el cierre liberador: “Lava tus penas Llorona, Llorona, con agua bendita del río. Convierte tu angustia en calma, Llorona, y la madrugada en rocío”. La canción exhorta con la esperanza de un futuro mejor: el agua ya no debe ser instrumento de muerte sino de redención (agua bendita); la paz debe llegar y de la oscuridad se pasará a la luz (madrugada) y finalmente el agua deberá ser vivificante y refrescante (rocío).

²³ Jayro Bustamante deseaba usar la canción *La Llorona* para cerrar la película. Sin embargo, ninguna de las versiones existentes le parecieron adecuadas en la medida en que todas retomaban el tema del despecho amoroso. En ese contexto, se modificó la letra de la canción para ajustarla a la película. Cf. URL: <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/conozca-detalles-de-la-Llorona-la-nueva-pelicula-de-jayro-bustamante-sin-spoilers/> [Consultado el 21/12/2020].

BIBLIOGRAFÍA

- CALLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.
- CASTALDO, Miriam, "Susto o espanto: en torno a la complejidad del fenómeno" en *Dimensión Antropológica*, Año 11, Vol. 32, Septiembre/diciembre, 2004. URL: www.dimensionantropologica.inab.gob.mx [consultado el 25/09/2020]
- CASTILLERO MIMENZA, Oscar: "Las cinco diferencias entre mito y leyenda", URL: <https://psicologiamente.com/psicologia/diferencias-mito-leyenda>, [consultado el 10/09 2020].
- DE LA GARZA, Mercedes, *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nabuas y los mayas. México*, UNAM y FCE, 2012.
- DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F, 1960, URL: <https://www.dunod.com/sites/default/files/atoms/files/9782100737796/Feuilletage.pdf> [Consultado el 16/10/2020].
- ENCICLOPEDIA DE GUATEMALA, volumen 1 y 2, Océano Grupo Editorial, Barcelona, 2016.
- GARCIA, Paola, "Syncretismes libérateurs dans *La Llorona* de Jayro Bustamante", Dossier *La Llorona, L'Avant-Scène cinéma*, n°677, noviembre de 2020.
- IZARD, Michel, SMITH, Pierre, *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979.
- LARA FIGUEROA, Celso, *Leyendas populares de Aparecidos y Almas en pena en Guatemala*, Editorial Artemis & Edinter, Guatemala, 1996.
- _____, *Cultura, artes populares e historia en Guatemala*, Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Colección Tierra Adentro 12, Guatemala, 1991.
- MIRCÉA, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.
- PALMA, Milagros, "El mito de la Llorona en América latina"
- URL: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_47/congreso_47_32.pdf [consultado el 15/09/2020].
- RAMIREZ ANGARITA, Claudio y SANTOS GUTIERREZ, Cristhian Ricardo, "Consideraciones teórico-metodológicas del mito como vía de comprensión e integración cultural", 2018, URL: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/praxis_saber/article/view/8295/7537 [Consultado le 20/09/2020].
- RODRIGUEZ FARFAN, José Fernando, *Estudio de las artes y artesanías populares de Guatemala*, Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Colección Tierra Adentro, 14, Guatemala, 1992.
- TAIPE CAMPOS, Néstor G, "Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos", *Gacet de Antropología*, 20, 2004, URL: https://www.ugr.es/~pwlac/G20_16NestorGodofredo_Taipe_Campos.html [Consultado el 20/09/2020].

REPRESENTACIONES
CINEMATOGRAFICAS
DE LA VIOLENCIA
SOCIOPOLITICA

When the mountains tremble
de Pamela Yates y Thomas Sigel (1983).
Miradas de lo real de dos activistas en Guatemala

CRISTINA BERNALDO

Laboratoire d'Études Romanes. Université Paris 8

57

Resumen

When the Mountains Tremble (Pamela Yates y Thomas Sigel, 1983) es un documental de denuncia que combina técnicas documentales como recreación, las entrevistas, la voz en off, junto con la manipulación de imágenes de archivo para sacar a la luz una tragedia entonces ignorada por la comunidad internacional, las violaciones de los derechos humanos que estaba sufriendo gran parte del pueblo maya en Guatemala a comienzos de la década de los ochenta. En este estudio nos proponemos examinar cómo estas formas polifacéticas que adopta el activismo vehiculan la mirada del espectador y difuminan los límites que separan la realidad de la ficción.

Palabras clave: cine documental, activismo, Guatemala, Ríos Montt, Rigoberta Menchú, Pamela Yates, Thomas Sigel

Résumé

When the Mountains Tremble (Pamela Yates et Thomas Sigel, 1983) est un film documentaire engagé qui combine des procédés tels que la récréation, des interviews, des voix off, ainsi que la manipulation d'images d'archives pour mettre en lumière une tragédie alors ignorée par la communauté internationale, les violations des droits de l'homme subies par une grande partie du peuple maya au Guatemala au début des années quatre-vingt. Dans cette étude, nous proposons d'examiner comment ces multiples formes adoptées par l'activisme guident le regard du spectateur et estompent les frontières qui séparent la réalité de la fiction.

Mots clés: Cinéma documentaire, activisme, Guatemala, Ríos Montt, Rigoberta Menchú, Pamela Yates, Thomas Sigel

Abstract

When the Mountains Tremble (Pamela Yates and Thomas Sigel, 1983) is a denouncing documentary that combines documentary techniques such as recreation, direct interviews, voice-overs, along with the manipulation of archive images to bring to light a tragedy ignored by the international community, the violations of the human rights suffered by a large part of the Mayan people in Guatemala at the beginning of the eighties. In this study we propose to investigate how these multifaceted forms that activism adopts

convey the viewer's gaze and blur the boundaries that separate reality from fiction.

Keywords: documentary film, activism, Guatemala, Ríos Montt, Rigoberta Menchú, Pamela Yates, Thomas Sigel

Pamela Yates, documentalista y activista cuya vocación es denunciar las violaciones de derechos humanos, realizó su primer largometraje *When the Mountains Tremble* (1983) junto a Thomas Sigel bajo el amparo de Skylight, una organización de la cual es cofundadora y que produce, promociona y difunde cine de compromiso político y social. Éste será el primer documental de una trilogía que lleva por título “La saga de la resistencia”, completada con *Granito: How to Nail a Dictator* (2011) y *500 years* (2017). En este artículo nos hemos centrado básicamente en la primera, y muy brevemente en las siguientes ya que su construcción permite dar cuenta del ambiguo interés de los entonces jóvenes realizadores en ceñirse a la realidad.

Thomas Sigel y Pamela Yates se encontraban en Guatemala en el momento que las elecciones de 1982, que dieron por ganador a Ángel Aníbal Guevara, fueron denunciadas como fraudulentas por los partidos de la oposición. Casi inmediatamente, el ejército de Guatemala dio un golpe de Estado nombrando líderes a Efraín Ríos Montt, Horacio Maldonado Schaad y Luis Gordillo Martínez, que continuarían llevando a cabo crímenes contra el pueblo Maya. *When the Mountains Tremble* (1983) nació en este contexto como una película de compromiso realizada desde la urgencia cuyas imágenes eran tomadas según los hechos iban sucediéndose, cual reporteros de guerra, sin tener claro en el momento hacia dónde les conduciría todo ese material¹.

El posterior encuentro de Pamela Yates con Rigoberta Menchú en Nueva York —que tenía veintidós años en ese momento y se encontraba exiliada en Nueva York después de que varios miembros de su familia fueran asesinados—, abrió paso al montaje de todo ese collage de testimonios e imágenes violentas recopilados en Guatemala. Menchú, indígena quiché, había sufrido desde la infancia tantas atrocidades contra ella y contra su pueblo —reducción de salarios, expropiación de tierras, torturas y asesinatos, entre otros—, que vio en la propuesta de Yates una buena manera de alzar la voz contra todas ellas. Su testimonio, mirando a cámara, y por consecuencia a nosotros, espectadores, será el hilo narrativo que atraviese todo el documental. Sin embargo, Sigel y Yates no renunciaron a incluir las imágenes registradas en pleno conflicto utilizándolas para ratificar el discurso de Menchú. Imágenes de guerra —el derrocamiento de Romeo Flores, el golpe de Estado, el agrupamiento de la guerrilla como resistencia armada, las emboscadas del ejército— serán acompañadas de otros recursos narrativos tales

¹ Confesión de Pamela Yates en *Granito: How to Nail a Dictator*: “cuando hice ese documental no sabía que estaba filmando en medio de un genocidio”. Los cineastas recopilaron mucho material que de por sí no tenía un hilo narrativo, el encuentro con Rigoberta Menchú y el conocimiento de la historia de su vida les ayudó a poner un orden cronológico a la película.

como reconstrucciones, entrevistas, y material de archivo para ilustrar el discurso de la narradora. Ante el estupor general y la violencia del ejército contra el pueblo, los realizadores se pusieron rápidamente de parte de los campesinos subversivos denunciando los crímenes al pueblo Maya por parte de la oligarquía guatemalteca.

Vamos ver entonces, a lo largo de este artículo, cómo estos mecanismos utilizados –dramatización, utilización de imágenes de archivo y testimonios– vehiculan la mirada del espectador. En primer lugar, estudiaremos la manera en la que cuentan el pasado inmediato de la política de Guatemala, seguiremos con la dicotomía que se crea en el documental entre culpables e inocentes y también el papel de la Iglesia en lucha por la causa indígena. Para terminar, analizaremos brevemente cómo el documental rompe con la mirada androcéntrica y da protagonismo en una parte importante a la mirada femenina.

DRAMATIZACIÓN DEL PASADO

En su testimonio inicial, registrado en Nueva York en un plató sobre fondo negro, Rigoberta Menchú, vestida con su traje tradicional quiché de colores vivos, se muestra así de contundente: “os voy a contar mi historia, que es la historia de todo el pueblo de Guatemala”. A partir de aquí la cronología de la película es lineal, desde mediados de la década de los cincuenta hasta la llegada al poder de Ríos Montt en 1982, destacando los eventos más importantes. En efecto, antes de meterse de lleno en la guerrilla, Yates y Sigel echan la vista atrás para que el espectador comprenda la denuncia que van a llevar a cabo. La contextualización inicial de la que derivan, en parte, los conflictos que serán expuestos a posteriori, son mostrados bajo mecanismos de ficción, dramatizados con actores profesionales, en blanco y negro. De hecho ya nos habían prevenido desde el comienzo de la película:

todos los eventos y personajes que aparecen son verídicos aparte de dos escenas: la de la cena con el Presidente de Guatemala y la del Comando Central de la CIA, las cuales han sido recreadas en base de documentos recién desclasificados por el gobierno de los EEUU.

Jacobo Árbenz, presidente de Guatemala entre 1951 y 1954, estaba sacando a la luz la herencia colonial en la que vivía el país y que no había permitido un progreso igualitario. La reforma agraria promovida por él mismo, con reformas laborales y expropiación de tierras a los latifundistas no agradó a la *United Fruit Company*², que ejercía el monopolio desde hacía décadas. Esta regulación fue tachada de comunista y prosoviética por el gobierno de Eisenhower en un momento de máximo apogeo de la Guerra Fría y durante la Guerra de Corea, cuando el comunismo era considerado como el enemigo

² La *United Fruit Company* (UFCO), empresa bananera de EEUU controlaba tierras, telecomunicaciones y hasta el puerto en Guatemala. Su poder se vio amenazado cuando Jacobo Árbenz propuso una reforma agraria. Asociación de Amigos del País. Diccionario Histórico Biográfico de Guatemala. Guatemala, Amigos del País, 2014. URL: [https://wiquate.com.gt/united-fruit-company/](https://wiquiate.com.gt/united-fruit-company/) [consultado el 25/10/2020].

del mundo occidental. Estados Unidos no permitió que la *United Fruit Company* perdiera el monopolio y la CIA financió la operación que haría al MLN (Movimiento de Liberación Nacional) asaltar la capital de Guatemala hasta la renuncia de Árbenz, el 27 de junio de 1954. En la secuencia recreada, el Presidente y su esposa mantienen una conversación agitada con el embajador de los Estados Unidos. Árbenz expone su proyecto de convertir Guatemala en un país libre e independiente, y dejar de estar subyugado por la compañía que ejercía el monopolio en la producción agrícola. La primera dama, la salvadoreña María Cristina Vilanova, reafirma la petición de su marido y se enfrenta indignada al embajador que responde a ambos de manera tajante: “El gobierno de Estados Unidos no va a permitir una República Soviética roja entre Tejas y Panamá”.

La segunda dramatización se centra en la creación del MLN, que tendría al frente al general Carlos Castillo Armas pero que estaría liderado en la sombra por la CIA. El general guatemalteco entra en el despacho del Coronel Al Haney en Opa Locka, Florida, con una puesta en escena que lo presenta como un títere, de espaldas a cámara, mientras se le ordena: “Estamos preparando el Movimiento de Liberación Nacional y queremos que seas el jefe”. Esta reconstrucción enlaza directamente con un extracto de noticiario estadounidense de la época titulado *Peace comes to Guatemala*, una paz que llega después de la renuncia del presidente Árbenz, la entrada en el poder del general Castillo Armas, la recuperación de las tierras expropiadas a la *United Fruit Company* y el encarcelamiento de los comunistas. En ambas recreaciones, los americanos son representados por personajes cuyo discurso irrefutable muestra cómo la supremacía estadounidense es incuestionable.

La intromisión americana en el sistema político y económico guatemalteco explícita en estas dos recreaciones, y que tendrá como víctima directa al pueblo Maya, generó un sentimiento de culpabilidad en la conciencia de Pamela Yates, y así lo expresará no solo en *When the Mountains Tremble*, sino en el resto de la saga. El gobierno americano, como veremos a continuación, será repetidamente acusado de ser coautor de las masacres.

CULPABLES SEÑALADOS

¿Por qué esa tendencia a alejarse de lo real recurriendo a la dramatización para mostrar la supremacía estadounidense? Yates condena de manera contundente las intervenciones directas del gobierno de Estados Unidos³ y pone en evidencia el sometimiento de Guatemala a su control. De hecho, uno de los motivos que la empujan a

³ El compromiso de Pamela Yates en Centroamérica no terminó en Guatemala, un año después participaba en el cortometraje *Nicaragua, report from the front* (Deborah Shaffer y Tom Sigel, 1984) que pone en evidencia la participación y financiación de Estados Unidos a la Contra Nicaragüense mientras llevaban una campaña de terror para derrocar al gobierno sandinista.

rodar este primer largometraje de forma tan urgente es “la rabia con mi propio país, los Estados Unidos, por estar en el lado equivocado en tantos conflictos”⁴, es decir, la política de Reagan en Centroamérica y su intolerancia con los insurgentes que defendían su tierra, puesto que su política de propaganda estaba invirtiendo el discurso al acusar a los movimientos revolucionarios de actuar contra su propio pueblo.

Además de las recreaciones, la determinación de los realizadores en señalar al gobierno de Estados Unidos como culpable continúa en las secuencias posteriores. Desde el punto de vista capitalista podemos mencionar la entrevista a un hombre de negocios llamado Russell Marks, que nos cuenta lo bien que controla al pueblo el gobierno de Guatemala, algo que por ende servirá para asegurar las inversiones en Estados Unidos. En otra secuencia, Yates y Sigel utilizan imágenes de archivo de fragmentos del discurso del propio Reagan agradeciendo la lealtad de los gobiernos latinoamericanos y pidiendo que sus empresas se extiendan por todo el continente. Desde una perspectiva más irónica nos enseñan el certamen de belleza de Miss Guatemala en el que las candidatas desfilan en *jeans* americanos de la marca “Wrangler” pero además, exhiben los trajes tradicionales guatemaltecos como si de una cultura ajena al país se tratara, mientras una voz fuera de campo cita el nombre del pueblo y región al que pertenece el susodicho traje. Por si estas confirmaciones no fueran bastantes, Yates entrevista a un militar estadounidense, excombatiente de Vietnam, al que han designado como entrenador de las fuerzas armadas guatemaltecas. Pero sin duda la acusación más atroz viene del discurso radical que la película produce sobre la incursión estadounidense contra la insurgencia de la guerrilla. Mientras un fragmento de material de archivo muestra a un Reagan tajante sobre el envío de armas en apoyo al ejército de Guatemala contra la guerrilla, la respuesta de Rigoberta Menchú montada a continuación no puede ser más contundente: “el gobierno de Estados Unidos, si manda ayuda, tiene que tener presente que está contribuyendo en aumentar el derramamiento de sangre”. En efecto, el documental orienta la mirada del espectador, señala a los culpables revelando, por consecuencia, una dicotomía entre buenos y malos. El interés por dejar claro su posicionamiento a favor de la guerrilla se muestra de manera progresiva hasta que los cineastas consiguen, gracias a un contacto, congrega a centenares de guerrilleros en medio del bosque y ganarse su confianza gracias a la cual tendrán el privilegio de filmar sus entrenamientos y su estilo de vida en el interior de sus casas.

Un ejemplo por antonomasia que da cuenta, por un lado, de esta dicotomía y por otro, de la distanciamiento de la realidad es la secuencia que relata lo que hoy se conoce como la masacre de Batzul. Yates y Sigel llegan a una aldea y se encuentran varios cadáveres de hombres y mujeres a los que filman en primer plano mientras fuera de campo se oyen los lamentos en lengua ixil –sin subtítulos. Deciden contar la historia sin contras-

⁴ Aunque la acusación a su propio país de ser responsable de los conflictos en Centroamérica es explícita en sus documentales, esta frase es pronunciada por Yates concretamente en *Granito: How to Nail a Dictator* (2011).

tarla, señalando al ejército como culpable de la masacre. Los cadáveres que aparecen en esta secuencia, que volverá a incluirse en *Granito: How to Nail a Dictator* (2011), forman parte del escaso porcentaje de crímenes contra civiles cometidos por la guerrilla, como se supo tres décadas más tarde cuando la Comisión para el Esclarecimiento Histórico⁵ concluyó que la masacre fue cometida por guerrilleros vestidos de soldados⁶.

IMÁGENES DE ARCHIVO ¿UNA FORMA DE RESISTENCIA?

En una de sus últimas entrevistas, el documentalista Luis Ospina decía del cine realizado con material de archivo que “es, de alguna forma, un cine de resistencia porque a final de cuentas llegamos a esto: ¿a quién le pertenece la historia?, ¿a quién le pertenece la información?”⁷. Las imágenes de archivo presentes en el documental tienen como misión dramatizar el discurso de un hecho contado a través de entrevistas. El primer suceso en cuestión es la marcha que tuvo lugar en 1977 que, de manera inaudita, movilizó tanto a campesinos como obreros de la ciudad, indígenas y ladinos, unidos a universitarios y demás simpatizantes en la ciudad de Guatemala en protesta contra las malas condiciones laborales y los bajos salarios que estaban favoreciendo únicamente el enriquecimiento de la oligarquía. El montaje de esta secuencia viene introducido por el abogado laboralista Rafael Larúe, que se queda en off mientras imágenes mudas de procedencia desconocida, en blanco y negro, documentan el entusiasmo del momento un pueblo unido con una lucha común, en el que vemos carteles, manifestaciones en las calles o mítines de los líderes⁸ acompañadas de la alegre banda sonora en off de la música de Rubén Blades. De repente, esta música jovial se detiene en pro de otra de terror que acompaña la parte de la represión policial. Las imágenes de las consecuencias y represión de tal manifestación se ven manipuladas, ralentizando los momentos de ataque de los militares para que los detalles de la crudeza no pasen desapercibidos al espectador y aumenten su impacto emocional, deteniéndose en los golpes y detenciones agresivas a los manifestantes.

La segunda secuencia, seguida inmediatamente de la anterior, está también construida con imágenes de archivo que violentan al espectador. Se trata del incendio que se

⁵ La Comisión para el Esclarecimiento Histórico, establecida mediante el Acuerdo de Oslo, del 23 de junio de 1994 tenía como una de las misiones esclarecer las violaciones a los derechos humanos vinculadas al enfrentamiento armado desde 1962 hasta la firma de los acuerdos de paz, a la vez que formular recomendaciones que favorecieran la paz y la concordia en Guatemala.

⁶ Esta secuencia aparece tanto en *When the Mountains Tremble* (1983) como en *Granito: How to Nail a Dictator* (2011). No es hasta 2014 cuando Yates explica, primero vía Facebook y después en la web de su organización, el error que cometieron y la justificación del mismo: “Preliminary investigation results by Pamela Yates and Skylight Pictures”, publicado el 4 de julio de 2014, URL: <https://skylight.is/2014/07/preliminary-investigation-results-by-pamela-yates-and-skylight-pictures/> [consultado el 25/10/2020]

⁷ P. Lanza, “El cine que trabaja con material de archivo es un cine de resistencia. Entrevista a Luis Ospina”, en *Cine Documental*, 17, 2018, p. 132, URL: <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/luis-ospina/> [consultado el 25/10/2020].

⁸ Estas imágenes, como Yates declaró en *Granito: How to Nail a Dictator*, nunca supo quién las filmó, simplemente se las apropió para documentar la represión policial.

produjo en la Embajada de España el 31 de enero de 1980 bajo el mandato de Fernando Romeo Lucas García —predecesor de Efraín Ríos Montt—; en este incendio perdieron la vida 37 hombres que protestaban contra los problemas de la propiedad de la tierra que, tras la expropiación y amenazas de la oligarquía, quisieron dar a conocer a la comunidad internacional ocupando la Embajada de España. Entre ellos se encontraban el padre y el primo de la futura premio Nobel y como queda dicho más arriba, acabó en tragedia. La secuencia viene introducida por Rigoberta Menchú, en un discurso que justifica la ocupación de la Embajada. Vemos un fragmento de un noticiario que muestra el incendio, las protestas fuera de la Embajada, y como colofón, las imágenes de los cuerpos calcinados. Los realizadores cierran esta secuencia con una afirmación de Rigoberta Menchú “cuando mi padre y los treinta y ocho personas más (sic) se murieron en la Embajada de España, también se murió la esperanza de una solución pacífica”.

EL PAPEL DE LA IGLESIA

El documental contextualiza también el papel de la religión, desde el papel de la tradicional Iglesia católica, apostólica y romana, hasta la llegada de los predicadores extranjeros. Sobre la primera, se muestra el discurso del Padre Celso, un cura común, y el Arzobispo Casariego, ambos de origen español. El discurso de este último, sentado en una suerte de trono, con la enorme cruz de oro encima de su faja de rojo vivo que no deja de evocarle al espectador la fiebre del oro, quinientos años atrás, de los conquistadores españoles, niega conocer la represión causada al pueblo maya. La puesta en escena de esta entrevista no tiene nada dejado al azar ya que la cabeza del arzobispo, sentado a la izquierda de la pantalla, se sitúa al mismo nivel que la de Jesucristo sufriendo en la cruz colgado en la pared, y cuya mirada traza una línea recta en diagonal hacia la cruz de oro que el arzobispo exhibe sobre su pecho. Su discurso es montado en paralelo con el del padre Crespo, vestido de civil, un religioso cercano al pueblo, implicado en proyectos de educación y de desarrollo que nos habla sobre la persecución y desaparición de los religiosos implicados en estos barrios. El epílogo de la secuencia lo da el general Horacio Maldonado Schaad, compañero de Ríos Montt y Jorge Luis Gordillo en el golpe de Estado del 23 de marzo de 1982. Maldonado, cuya entrevista fragmentada continuará en otros momentos de la película, se presenta sentado rodeado de sus militares en pie. De manera tajante y ocultando la mirada tras unas gafas de sol, trata de ingratos a los sacerdotes que ayudaron a los indígenas, según él, ignorantes. Acto seguido se enlaza con las sectas que inundaron el país gracias al vacío que dejaron las apariciones de compañeros como el Padre Celso. Hay que recordar que Ríos Montt, candidato frustrado a las elecciones en 1974 con el Partido Democracia Cristiana, enviado a España como agregado militar, se volvió seguidor de la Iglesia evangélica y, a su regreso a Guatemala, se convirtió en tele-evangelista emitiendo incluso un sermón semanal por televisión⁹.

⁹ P. Le Gall «Entretien avec Gilles Bataillon, sociologue » en Zerodeconduite.net, URL : <https://fr.calameo.com/read/00478020627d214f32a4f> [consultado el 25/10/2020].

Ríos Montt hace parte de esta secuencia, participando en las reuniones de nuevas agrupaciones, escuchando a los pastores que predicán el sermón con acento extranjero como embajador de estos nuevos líderes.

PROTAGONISMO FEMENINO

Pensar en el activismo y cine documental desde una perspectiva de género —como lo podemos pensar en esta película, al estar codirigida por una mujer y por la cantidad de voces femeninas presentes—, hace que sea obligatorio preguntarnos por los sistemáticos delitos de violación y demás experiencias de violencia sexual que sufrieron tanto las mujeres militantes en la guerrilla como las campesinas que sobrevivieron a la masacre para contarlo. Los testimonios en los documentales recientes comparten la preocupación social de denunciar la violación de los derechos humanos y en particular de visibilizar la violación como forma de tortura dirigida específicamente a las mujeres dentro de una política de degradación y vejación¹⁰. Frente a la impunidad que estaba teniendo lugar con las violaciones a mujeres indígenas, la película juega un papel vital para luchar contra la invisibilización y denunciar los abusos de poder desde una óptica crítica y directa. En efecto, Yates y Sigel acreditan su compromiso con la causa en los tres documentales y muestran su condena contundente contra las violaciones a mujeres por parte de los militares. Por un lado, vemos en una secuencia como uno de los guerrilleros que va por las aldeas reclutando campesinos para que se adhieran a la lucha formula la siguiente pregunta “¿podrían levantar la mano cuantas mujeres fueron violadas?”¹¹. Por otro lado, se muestra la connivencia del gobierno a través del propio Ríos Montt, que en su entrevista presume de saber y conocer las actuaciones de sus hombres del ejército¹².

El activismo de género de Yates y Siegel está presente en toda la película para reivindicar el papel de la mujer en la guerrilla, el entorno rural y en el resto de la sociedad. Empezando por la propia Rigoberta Menchú, narradora de la película y portadora de la “historia de todo el pueblo de Guatemala”. Siguiendo por las imágenes dramatizadas de la cena del Presidente Jacobo Árbenz con el Embajador, donde la mujer del primero, María Cristina Villanueva, se enfrenta al segundo haciéndole cómplice de la opresión del pueblo guatemalteco. Y por citar otra más, la entrevista a una mujer indígena que cuenta cómo el gobierno las utiliza y las exhibe como si de un parque zoológico se tratara en la secuencia en la que se caricaturizan los trajes regionales en el certamen de

¹⁰ El caso más paradigmático lo representan los feminicidios de Ciudad Juárez, de la que se han realizado numerosos documentales, muchos por mujeres, entre otros señalamos *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001) y *Bajo Juárez* (Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, 2006).

¹¹ Esto se verá aún más claro en *500 años* (2017), con el doloroso testimonio de las violaciones sufridas por una indígena por miembros del ejército del entonces presidente Efraín Ríos Montt.

¹² Esta entrevista a Ríos Montt será la clave que dará paso a la realización del siguiente documental *Granito: How to Nail a Dictator* (Pamela Yates, 2011) y se presentará como prueba en el proceso judicial de Madrid contra las masacres cometidas durante el gobierno de Ríos Montt.

belleza anteriormente mencionado. Los realizadores aportan también una mirada feminista dando la voz a las guerrilleras. El documental rompe con la mirada androcéntrica y ellas se muestran como parte protagonista, como afirma con fuerza una de ellas: “inosotras no debemos quedarnos en casa, podemos hacer más que tortillas, compañeras!”. Los realizadores dejan de lado el moralismo y apuestan por un cine documental en el que las mujeres pasan a tener voz propia en lugar de impuesta, a tener discurso propio, sin dejar de lado el resto de las partes implicadas.

**HACIENDO JUSTICIA: GRANITO: HOW TO NAIL A DICTATOR (PAMELA YATES, 2011)
Y 500 YEARS (PAMELA YATES, 2017)**

Unos años antes del nombramiento de Rigoberta Menchú como premio Nobel de la Paz en 1992, la sociedad guatemalteca se estaba preparando para recuperar su historia. Desde 1986 con Marco Vinicio Cerezo como presidente (1986-1991) se había iniciado en Guatemala un proceso de Paz, una serie de acuerdos que fueron ratificándose en diferentes partes del mundo –México D.F., Oslo, Estocolmo– que desembocaron en la firma del “Acuerdo de paz firme y duradera” el 29 de diciembre de 1996. Tres años más tarde, la fundación de Rigoberta Menchú presentó una demanda por genocidio contra siete altos cargos de su país en la audiencia de Madrid después de que ésta hubiera sido desestimada por la justicia de Guatemala. El conflicto denunciado por Menchú en el documental anterior, el asesinato de indígenas ixiles, fue seguido de un inmediato silencio por gran parte de la sociedad, deseosa de pasar página a tanta violencia. Partiendo de la base de la dificultad implícita en hacer hablar a quien tanto tiempo ha estado en silencio, en *Granito: How to Nail a Dictator*, los realizadores van a intentar rescatar esas voces ayudados por activistas que invitarán a las víctimas a encontrarse con su pasado. Pero lo que sucede, como con otros muchos documentales que se circunscriben a rescatar pedazos de memoria sepultada, es que el discurso de la urgencia de contarla va a ser prioritario, y esa urgencia que quiere poner fin al silencio produce una fragmentación que influye en el proceso de construcción de la historia, tanto individual como colectiva.

Dividida en tres partes, *Granito: How to Nail a Dictator*, relata todo el proceso llevado a cabo por varias abogadas y defensoras de los derechos humanos lideradas por Almudena Bernabeu contra el gobierno de Ríos Montt. Yates toma la responsabilidad de contar su historia construyendo la película básicamente a través de los archivos, no solamente de origen audiovisual, sino también con documentación oficial desclasificada. En definitiva, el documental aborda el pasado y el presente a través de hechos que definen la memoria como un mecanismo prioritario para reivindicar la justicia.

A diferencia de *When the Mountains Tremble*, éste no sigue una cronología lineal, sino que continuamente vuelve al pasado para rescatar información y regresa al presente para analizarla desde una mirada crítica. Ya al comienzo de la película, la propia Pamela

Yates se hace dos preguntas a las que intentará responder y que pondrán en evidencia la subjetividad desde la que la propia realizadora cuenta la historia:

¿cómo puede uno tomar conciencia de su propia responsabilidad en el patrón de la historia? (...) ¿Cómo podría ser yo desapasionada y no expresar mi punto de vista ante tanta violencia?

Yates aborda su trabajo combinando las facetas de archivera, compiladora y artista, lo que imprime a la película un carácter singular que respeta el valor documental al tiempo que, como cineasta, lo dota de un valor dramático. Una arqueóloga del tiempo que va a buscar los vestigios del pasado entre las ruinas de la memoria fragmentada. La realizadora-activista pasa a un plano visible ocupando el espacio diegético de la película, se muestra ante las cámaras reivindicando así su parte en el proceso y muestra también el engranado filmico, el celuloide, la moviola, el montaje con herramientas analógicas en las que la manipulación se puede palpar a través del soporte físico de la propia película, del material inédito archivado de su anterior documental. Con su voz en off, Yates es consciente del valor de su material; busca y manipula el celuloide y la moviola, se enfrenta al pasado sin estar segura donde se sitúa su “no-saber”. Su discurso revive con fuerza su estancia en Guatemala más de veinte años atrás.

El siguiente archivo del pasado lo forma la cantidad importante de documentos de la policía de Guatemala que están siendo ordenados y desclasificados por un equipo liderado por Gustavo Meano, antiguo jefe de la guerrilla. Meano había empezado a trabajar en la comunidad de jóvenes cristianos y cuenta cómo colaborar con las cooperativas era considerado subversivo. Su testimonio es esencial para entender los problemas que la guerrilla estaba causando al gobierno, ya que da cuenta de quiénes eran estas víctimas y por qué estaban luchando. En efecto, muchas veces el motivo de las reivindicaciones en los medios de comunicación estaba escondido detrás de los numerosos crímenes que se estaban cometiendo, olvidando los motivos reales ¿fueron realmente asesinadas por ser indígenas? ¿era porque estaban en lugares estratégicos que eran vitales para ser vendidos a grandes compañías de minería e hidroeléctricas?¹³ Otro archivo utilizado como recurso es el conocido como Operación Sofía, una serie de documentos desclasificados por la archivera forense Kate Doyle, el Plan donde figura la estrategia del presidente Ríos Montt para, con el aliciente de acabar con la guerrilla, exterminar a gran parte de la población maya.¹⁴ La archivera pone en cuestión el papel de Estados Unidos, y más allá de considerarlos principales agentes de la causa, afirma que no puede responsabilizarse

¹³ El antropólogo Carlos Salamanca cuestiona el tratamiento de los procesos de subjetivización que se produjo en el conflicto de Guatemala en medios de comunicación escritos y visuales: C. Salamanca, “Agencias, territorios y la producción de la historia. Reflexiones en torno a las mediaciones de memoria en Guatemala” en *Usages publics du passé*, EHESS, 2015. URL: <http://usagespublicsdupasse.ehess.fr/agencias-territorios-y-la-produccion-de-la-historia-reflexiones-en-torno-a-las-mediaciones-de-memoria-en-guatemala/> [consultado el 10/10/2020].

¹⁴ El “Plan Sofía” revela el plan militar gestado en 1982 por el Alto Mando del Ejército guatemalteco para el exterminio de su población indígena campesina, como parte de la estrategia contrainsurgente del presidente Efraín Ríos Montt. En el plan aparecen las órdenes y reportes militares firmados por quienes ejecutaron la misión genocida, arrasar

exclusivamente a Estados Unidos de la masacre. A partir de *Granito: How to Nail a Dictator*, y después con *500 años*, aunque la responsabilidad de denunciar a su país por la intromisión en Guatemala no la abandone, Yates va a señalar prioritariamente a Ríos Montt y su gobierno como culpables de las masacres. Los restos de esta masacre, sobre todo los desaparecidos, son presentados también como archivos humanos a través de Freddie Peccereli, un antropólogo guatemalteco que regresa a su país natal desde Estados Unidos para destapar las fosas comunes e identificar los cadáveres.

Seis años más tarde, el equipo de SkyLight producía lo que sería el último documental de “La saga de la resistencia”: *500 years* (Pamela Yates, 2017). Estrenado en el Festival de cine de Sundance, cuenta los conflictos que volvieron a llevar al pueblo a la calle: el juicio contra Ríos Montt, acusado de genocidio y el movimiento popular que consiguió la dimisión del Presidente Otto Pérez Molina, acusado de corrupción. A diferencia de otros documentales o películas de ficción actuales que se centran básicamente en el personaje de Ríos Montt y su impunidad ante la ley, Yates habla del proceso como un elemento más de la gran cantidad de motivos que tiene el pueblo guatemalteco para rebelarse. La sentencia de culpabilidad y la posterior anulación del veredicto por el Tribunal Constitucional se resuelven en la primera parte de la película para seguir dando paso al discurso prioritario: la denuncia de la injusticia social para con los indígenas y la reivindicación del papel de las mujeres en la lucha por la causa. En esta última línea se prioriza la palabra de Irma Alicia Velásquez Nimatuj, periodista y antropóloga, y la joven Andrea Ixchú que más allá del juicio a Ríos Montt, extiende el problema a la oligarquía. Su testimonio es fundamental para comprender la causa de las masacres al mostrarnos explícitamente las minas, centrales hidroeléctricas o los proyectos de agricultura extensiva que se están llevando a cabo en el país.

CONCLUSIÓN

El cine ha sido en las últimas décadas una herramienta prioritaria a la hora de dar cuenta del nivel de gravedad de los conflictos de Guatemala: crímenes, expropiaciones, violaciones, impunidad de los autores. Aunque han sido varios los trabajos realizados alrededor de esta problemática y desde enfoques diversos: por citar alguno de ficción *Guatemala 1982* (Adrián Morales, 2019), *Nuestras madres* (César Díaz, 2020), *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2020); y también documentales *El buen cristiano* (Izabel Acebedo, 2016), *Sin miedo* (Claudio Zulián, 2018), sin duda dentro del cine comprometido con esta causa destacan la relevancia y los aportes de Pamela Yates. Sus películas, aunque con un nivel elevado de subjetividad, han conseguido visibilizar el grado de complejidad que supone contar una historia sepultada por el silencio, así como la red de complicidades que subyace en la oligarquía, el gobierno y el ejército del propio país —la

con el pueblo maya para, teóricamente, combatir a la guerrilla. La información y el Plan completo están disponibles en URL: <https://info.nodo50.org/Guatemala-revelado-el-plan-secreto.html> [consultado el 25/10/2020]

propia hija de Ríos Montt se presentó como candidata a la presidencia en las elecciones de 2015. Tal y como decíamos al principio, a pesar de mecanismos analizados a los que los realizadores recurren y que incurrir en una orientación de la mirada del espectador, sus trabajos son un punto clave en la historia reciente de Guatemala, por los recursos utilizados y también por el carácter de denuncia explícito en las tres películas.

En definitiva, son muchos los estudios que en las últimas décadas reflexionan sobre la utilización del arte como instrumento político, y que nos proponen el difícil ejercicio de asimilar los hechos históricos a partir de la utilización diversa de las imágenes de lo real. En el caso de las películas de Yates, la utilización de imágenes de lo real muestra un ejemplo excelente de expresión artística comprometida, de denuncia, que concluye que no podemos seguir avanzando hasta que conozcamos el pasado y sus consecuencias en el presente¹⁵.

¹⁵ Señalamos como complemento el artículo de Valentina Ripa sobre el cine comprometido de Pamela Yates: V. Ripa, "Logros del cine comprometido los documentales de Pamela Yates sobre Guatemala", en *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*, Milán, Ledizioni, 2017. Disponible en línea: URL: <http://books.openedition.org/ledizioni/8824> [consultado el 25/10/2020].

BIBLIOGRAFÍA

- LANZA, Pablo, “El cine que trabaja con material de archivo es un cine de resistencia. Entrevista a Luis Ospina”, *Cine Documental*, 17, 2018. URL: <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/luis-ospina/> [consultado el 25/10/2020]
- LE GALL, Pauline, “Entretien avec Gilles Bataillon, sociologue”, URL: <https://fr.calameo.com/read/00478020627d214f32a4f> [consultado el 02/11/2020].
- RIPA, Valentina, “Logros del cine comprometido los documentales de Pamela Yates sobre Guatemala”, *Donde no habite el olvido : Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*, Ledizioni, 2017. URL : <http://books.openedition.org/ledizioni/8824> [consultado el 02/11/2020].
- SALAMANCA, Carlos, “Agencias, territorios y la producción de la historia. Reflexiones en torno a las mediaciones de memoria en Guatemala” en *Usages publics du passé*, EHESS, 2015. URL: <http://usagespublicsdupasse.ehess.fr/agencias-territorios-y-la-produccion-de-la-historia-reflexiones-en-torno-a-las-mediaciones-de-memoria-en-guatemala/> [consultado el 02/11/2020]
- YATES, Pamela, “Preliminary investigation results by Pamela Yates and Skylight Pictures”, URL: <https://skylight.is/2014/07/preliminary-investigation-results-by-pamela-yates-and-skylight-pictures/> [consultado el 02/11/2020]

La Llorona de Jayro Bustamante: el ímpetu de las nuevas generaciones del cine guatemalteco ante la desmemoria de la guerra

ANDREA CABEZAS VARGAS

Universidad de Angers, 3L.AM, EA 4335

Resumen

El presente artículo propone brindar un panorama del contexto cultural cinematográfico guatemalteco de la posguerra, y posicionar la película *La Llorona* del cineasta Jayro Bustamante en dicho contexto, para determinar en qué medida la obra fílmica de Bustamante se inscribe dentro del denominado “cine de la Memoria histórica”, también llamado “cine contra la desmemoria”.

Palabras Claves: Cine guatemalteco, Memoria, Historia, *La Llorona*, Jayro Bustamante

Résumé

Cet article se propose de contextualiser la production cinématographique guatémaltèque d'après-guerre et d'y inscrire le film *La Llorona* du cinéaste Jayro Bustamante. Il s'agira de déterminer dans quelle mesure cette œuvre filmique peut être incluse dans ce que l'on nomme communément “le cinéma de la Mémoire historique” ou encore “le cinéma contre l'oubli”.

Mots-clefs : Cinéma guatémaltèque, Mémoire, Histoire, *La Llorona*, Jayro Bustamante

Abstract

The present article attempts to provide a panorama of Guatemalan cinematography in the post-war period through an analysis of the film *La Llorona* by the filmmaker Jayro Bustamante. Placing this work within its historical context, we attempt to determine whether this film falls within the category of “historical Memory” cinema, also known as “cinema against forgetfulness” and, if so, to what extent?

Keywords: Guatemalan cinema, Memory, History, *La Llorona*, Jayro Bustamante

El uso de la palabra posguerra ha sido de difícil asimilación para la gran mayoría de guatemaltecos, especialmente los ciudadanos. Me parece que la timidez con que nos hemos ido acercando al tema tiene que ver con un proceso complejo y profundo que no estábamos preparados para comprender. Para empezar, mucho costó que la “oficialidad” aceptara que la guerra aconteció. Por oficialidad entiendo no solamente a los estamentos institucionales, sino a los sectores sociales que manejan el flujo de información y los discursos del poder. De hecho, conflicto armado interno fue un eufemismo creado para navegar el oscuro mar de las palabras, evitando el filo de otra funesta: guerra. El silencio, impuesto o adotado de manera voluntaria como precaria opción para proteger una visión del mundo, ha sido en Guatemala omnipresente y poderoso.¹

Carol Zardetto

El problema planteado por Zardetto en la cita anterior pone en evidencia la negación histórica y la obstinación del Estado en no querer reconocer los crímenes cometidos durante la guerra. Esta posición gubernamental ha llevado a una parte de la sociedad y a los principales actores políticos a seguir el discurso oficial, ya sea por conveniencia, convicción o ignorancia al desconocer los hechos perpetuados por el gobierno durante el periodo del conflicto armado – término con el que oficialmente se ha denominado la guerra civil en Guatemala. Después de la firma de los tratados de paz el Estado pretendió poner en práctica una política de “reconciliación nacional” por medio del decreto de ley LRC². Sin embargo, las heridas de más de treinta años de conflicto no fueron cerradas ni con la firma de los tratados de paz, ni con la publicación del informe de la Comisión por el Esclarecimiento Histórico (CEH) así como tampoco lo hizo el proceso jurídico que condenó al general y al ex jefe de Estado Efraín Ríos Montt (1982-1983) a 80 años de prisión. El gobierno pretendió esconder la realidad al no reconocer como legítimo y veraz el informe presentado por la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, asimismo lo hizo la Corte Constitucional al anular la sentencia contra el ex dictador Ríos Montt.

Ante la impunidad y las miles de voces silenciadas, el arte, que durante la transición política se encontraba en una fase de estancamiento, resurge a finales de los noventa con gran fuerza y toma la batuta de lo que sería la reconstrucción de la memoria histórica. El arte se dio a la tarea de dar a conocer las historias de las víctimas y de revelar las atrocidades cometidas bajo el terrorismo de Estado, convirtiéndose así en un espacio para la construcción de discursos alternativos a la Historia oficial y la difusión

¹ C. Zardetto, «Arte y posguerra en Guatemala», en W. Mackenbach, J. Marchio, J. P. Gómez (Ed.), *Recordar el pasado para imaginar otro futuro: artes y políticas de la memoria en Centroamérica*, Revista de Historia, n° 36, Universidad Centroamericana, 2019, p. 100-101.

² Mediante el Decreto n° 145-96, fue aprobada por el Congreso de Guatemala La Ley de Reconciliación Nacional (LRN), el 18 de diciembre de 1996. Dicho decreto fue aprobado 11 días antes de que se firmaran los acuerdos de paz, el 29 de diciembre de 1996 y en el que se exoneraba la responsabilidad penal por la comisión de delitos políticos y comunes conexos durante el enfrentamiento armado interno (1960-1996).

pública de ellos. Como bien lo recuerda Rafael Cuevas Molina, el arte de la posguerra en Guatemala se centró esencialmente en narrar el lado de las víctimas y la insurgencia ya que la versión de la historia oficial se centró en “narrar la del Estado y la lucha contra la insurgencia”³, borrando la historia de las víctimas y desaparecidos. Desde la literatura hasta el cine, pasando por la música, la fotografía y los *performances*, el arte de la posguerra ha expresado, como evoca Cuevas Molina, su indignación y su solidaridad con las víctimas, sirviendo como mecanismo contra el olvido. El presente artículo pretende brindar un panorama del contexto cultural cinematográfico guatemalteco de la posguerra, y posicionar la película *La Llorona* del cineasta Jayro Bustamante en dicho contexto, para determinar en qué medida su obra fílmica se inscribe dentro del denominado “cine de la memoria histórica” o también llamado “cine contra la desmemoria”.

Para ello, en un primer lugar definiremos lo que se conoce con el nombre de cine de la transición, el cual surge a partir de la firma de los tratados de paz en 1996. En un segundo lugar, elaboraremos una síntesis de la producción cinematográfica de la nueva generación de cineastas que emerge a partir de la segunda década del siglo XXI, de 2010 hasta 2019. Por último, situaremos la obra de Jayro Bustamante dentro del panorama cinematográfico guatemalteco actual evocando las convergencias y divergencias que presenta la película *La Llorona* con respecto a las producciones guatemaltecas del llamado cine de memoria histórica o cine de la desmemoria.

EL CINE DE LA TRANSICIÓN (1996-2009): UN CINE DE CONTINUIDADES EN NUEVOS ESPACIOS DE CREACIÓN

Después de la firma de los tratados de paz, para que el cine guatemalteco reviviera de las cenizas de la guerra tuvo que empezar a forjarse, paulatinamente, los medios estructurales y financieros que fueron destruidos durante las décadas anteriores. Así como la mayoría de los artistas y escritores de la posguerra, los cineastas tuvieron que abrirse nuevos espacios, encontrar los medios económicos y en la mayoría de los casos buscar financiamientos en el extranjero ya que el país no contaba con ninguna institución que apoyara la promoción, la creación, la distribución o la difusión del cine nacional. Los espacios que se habían creado durante el periodo de la revolución social emprendida por los gobiernos de Juan José Arévalo (1945-1951) y de Jacobo Árbenz (1951-1954), así como los lazos establecidos en los años 50 con la cinematografía de otros países, como la mexicana con la productora TELMEX y los estudios Churubusco, se rompieron con la agudización de la guerra durante la segunda etapa del conflicto

³ R. Cuevas Molina, «El arte y la literatura en la construcción y disputa de la memoria en Guatemala», en W. Mackenbach, J. Marchio, J. P. Gómez (Ed.), *Recordar el pasado para imaginar otro futuro: artes y políticas de la memoria en Centroamérica*, Revista de Historia, n° 36, Universidad Centroamericana, 2019, p. 93.

armado⁴. A diferencia de los casos de Nicaragua y El Salvador – que vivieron procesos de guerra similares y que crearon estructuras cinematográficas para la realización de un cine político y militante⁵ –, en Guatemala a causa del extremo control del gobierno, los movimientos insurgentes no pudieron crear sus propios equipos de filmación o sus propios centros de cine. Contrariamente a otros países centroamericanos, durante la guerra el cine en Guatemala no vivió un impulso sino un retroceso.

La agudización de la represión política y la persecución de artistas durante la segunda etapa del conflicto armado interno (1978-1996) dio como resultado la censura y la autocensura de la producción fílmica. Esto explica la deflación abrupta del número de películas realizadas en Guatemala de 1970 a 1994. De treinta y ocho películas realizadas en la década de los 70, se pasó a tres películas realizadas en el decenio siguiente⁶. En 1980, de las tres películas filmadas en el país únicamente una de ellas, *Judas* de Rafael Lanuza (1986), fue realizada por un guatemalteco mientras que los otros dos largometrajes, *El Norte* (1984) y *Caminos del silencio* (1987), fueron realizados respectivamente por el estadounidense Gregory Navas y por el español Félix Zurita. La censura y la persecución a los artistas hizo que el cine no solamente se estancara, sino que además sufriera un retroceso en los avances que había logrado. La persecución de cineastas como Alfonso Porres, quien tuvo que exiliarse, la muerte de Edwin Cotix Colorado, exdirector de la Cinemateca y del Centro Cultural Universitario, quien fue asesinado en la masacre ocurrida el 29 de enero de 1981 en el Paraninfo Universitario de la Universidad San Carlos de Guatemala, donde fueron ametrallados artistas, dirigentes culturales y estudiantes⁷, son ejemplo de ello. Del mismo modo, la captura –el 21 de diciembre de 1983–, la tortura y la ejecución –el 21 de enero de 1984– del fotógrafo y cineasta autodidacta Óscar Barillas Barrientos (miembro del Partido Guatemalteco del Trabajo) es prueba del amedrentamiento que sufrieron los cineastas. Estos actos de persecución no solamente provocaron que durante los años de la guerra la producción cinematográfica fuera nula, sino que además rompieron con la dinámica de una escuela informal de cine que había nacido en el seno de los talleres organizados por la Cinemateca nacional Enrique-Torres, a inicios de los años

⁴ E. Barillas, «50 películas filmadas en Guatemala y una que no (1935-1996). Apuntes para una cartografía de los lugares filmados en Guatemala», *Estudios Digital*, No. 1, octubre 2013. URL : <http://iihaa.usac.edu.gt/revistaestudios/index.php/ed/article/view/146> [consultado el 28/11/2014]

⁵ En 1979, con el triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua se creó INCINE (Instituto de Cine Nicaragüense). Paralelamente, en El Salvador surgieron diferentes grupos de filmación clandestinos en el seno de los movimientos revolucionarios, como el ICSR (Instituto cinematográfico de El Salvador) fundado por el Frente Democrático Revolucionario o el Comando Internacional de información de la revolución, COMIN, creada por Las Ligas Populares, LP28.

⁶ A. Cabezas Vargas, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles*, Tesis doctoral en Artes (Historia, teorías y prácticas), bajo la dirección de Pierre Beylot y María Lourdes Cortés, Université Bordeaux Montaigne, 2015.

⁷ Oficina Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala, *Por reflejar el alma de un pueblo. El arte guatemalteco en la historia reciente del país*, Guatemala, ASI - Asesorías Internacionales, 2012, p. 106-107.

70, cuando fue creada la institución bajo la tutela de la Universidad San Carlos. En dichos talleres, que nacieron inicialmente bajo el formato de cine club, se impartieron conocimientos teóricos y prácticos de una generación a otra y se realizaron trabajos fílmicos, la mayoría de ellos hoy día desaparecidos. La “escuela” informal que había tenido como maestros a cineastas como Luis Argueta o Justo Chang vio cerrar sus puertas con la censura. Para formarse, las nuevas generaciones tendrían que viajar y hacer estudios en el extranjero.

A mediados de los años 90, después de años de negociaciones para firmar un acuerdo de paz firme y duradero, se vislumbra en el horizonte una esperanza para llegar finalmente a un acuerdo político. En este contexto de negociaciones, el cineasta guatemalteco Luis Argueta, quien residía en los Estados Unidos, regresa a su país para filmar la película *El Silencio de Neto* (1993). Con este largometraje de ficción se abre un precedente en la historia del cine nacional, siendo la primera película realizada después de años de inactividad fílmica en el país y siendo la primera en abordar de forma directa el tema de la guerra. *El Silencio de Neto* marca lo que sería el inicio del cine de la transición que empieza teóricamente en 1996 y se termina en 2009. Ahora bien, es imprescindible precisar qué se entiende por cine de la transición. Como bien apunta Alexandra Ortiz Wallner, el periodo de la posguerra en Guatemala es “un periodo de transición artística”⁸ en medio de una época nebulosa donde se empieza a liberar la palabra. En el cine, así como en la literatura, se continuaron formas narrativas y estéticas iniciadas durante las décadas anteriores bajo el yugo de la guerra. En el ámbito fílmico, la idea de abrir un espacio cultural nacional que parecía florecer con el fin del conflicto permitió la emergencia de nuevas iniciativas. Concretamente, este periodo está caracterizado por una serie de continuidades en términos formales, pero al mismo tiempo marcada por la instauración de nuevos entornos de creación.

En este contexto emergen dos propuestas que contribuyeron al levantamiento del cine en el país. La primera de ellas es la Asociación Luciérnaga, la cual surge en 1996 como una iniciativa del cineasta y productor Alfonso Porres, quien buscaba crear un centro de comunicación alternativa e independiente de carácter social y cultural. En el núcleo de Luciérnaga se han realizado, hasta la fecha, alrededor de cien proyectos audiovisuales (entre documentales y videos). Además, desde su creación la asociación se dio a la tarea de recopilar, sistematizar y preservar archivos audiovisuales. Durante el año 2000, se inició el proyecto Recuperación de la Memoria Histórica Visual cuyo objetivo fundamental radicaba en “la recuperación, preservación, difusión y enriquecimiento de los archivos visuales históricos que relatan la reciente guerra guatemalteca”⁹. Hoy

⁸ A. Ortiz Wallner, «La problemática de la periodización de las literaturas centroamericanas contemporáneas», en *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, en W. Mackenbach, Guatemala, F&G Editores, 2008, p. 197-198.

⁹ Asociación Luciérnaga, Archivo histórico. URL: <https://asociacionluciernagaguatemala.wordpress.com/archivo-historico-2/> [consultado el 8/05/2020]

en día, la asociación cuenta con más de 400 documentos audiovisuales, lo que constituye uno de los archivos más grandes del país. Los materiales abarcan tanto la ficción como el cine independiente, documentales educativos, culturales y ecológicos, videos experimentales y videos institucionales.

La segunda iniciativa es la Asociación Casa Comal, creada en 1996 por Elías Jiménez y Rafael Rosal. Ambos fundadores forman parte de la primera generación de cineastas que se formaron en el extranjero y que volvieron al país tras la firma de los tratados de paz para desarrollar el cine en Guatemala. Jiménez estudió Comunicación en la Universidad de San Carlos de Guatemala y luego se especializó en dirección de actores en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, en Cuba. Rosal, por su parte, se graduó en edición en la misma institución cubana. Producto de esta alianza surge Casa Comal como un medio que permitía a los cineastas el autofinanciamiento y la producción de sus proyectos. En 1998, bajo la misma entidad, se crea el Festival Ícaro, cuya idea inicial era proyectar materiales realizados en la clandestinidad durante la guerra. Sin embargo, en el 2000 el Festival Ícaro se convierte en el primer festival centroamericano de cine, obteniendo gran éxito en la región. Motivados por la aceptación del cine en el marco del festival centroamericano, Jiménez y Rosal se dan cuenta de la necesidad que tiene el país de un espacio no solamente de difusión sino también de creación y formación. Es así como Casa Comal no solamente se convierte en productora audiovisual sino que además, en 2006, abre sus puertas a la primera escuela de cine del país, la cual lleva el mismo nombre de la asociación. Actualmente la Escuela Casa Comal ha diplomado 11 generaciones de especialistas en distintas áreas de cine y video, y ha impartido talleres en El Salvador, Honduras y Nicaragua¹⁰. Además, hoy día la Escuela cuenta con un programa de especialización en realización dedicada a jóvenes mayas. Tanto Luciérnaga como Casa Comal siguen existiendo y tienen el mérito de haber contribuido a la difusión y sensibilización del público joven hacia la cinematografía nacional, por medio de proyecciones gratuitas en diferentes zonas del país a través de festivales y muestras de cine.

En este esfuerzo realizado por las nuevas generaciones para crear espacios favorables a la realización, es de destacar el trabajo realizado por algunos jóvenes que decidieron crear sus propias casas de producción. Es el caso de Alejo Crisóstomo, quien funda Ceibita films en 2006, de Julio Hernández Córdón y su esposa Pamela Guinea, quienes instituyen Melindrosa films en 2007, así como de Jayro Bustamante quien crea La Casa de Producción en 2009.

¹⁰ A. Cabezas Vargas, Entrevista a Elías Jiménez, San José, Costa Rica, 1º de agosto del 2012.

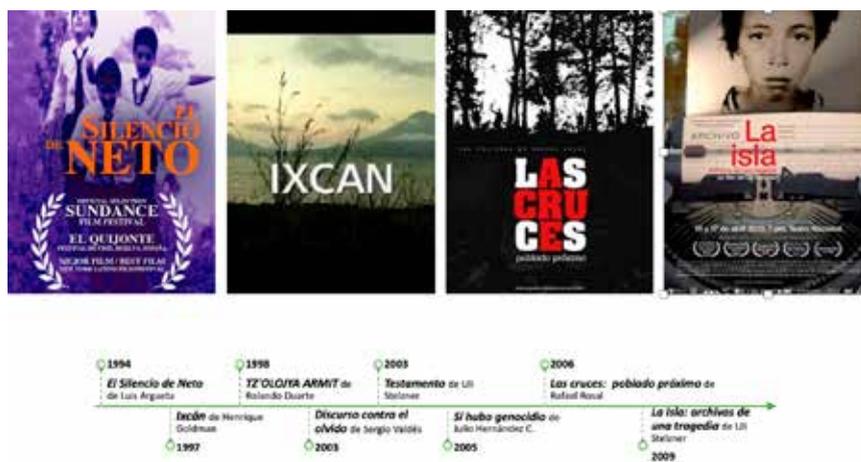
CRONOLOGÍA DE PELÍCULAS REALIZADAS DURANTE EL PERIODO 1996-2009¹¹

Figura 1: Cronología de películas realizadas en torno al conflicto armado durante el periodo de 1996-2009

En la época de la transición, se continuó con la dinámica de recuperación de la memoria testimonial, iniciada ya en la literatura, pero esta vez bajo la forma documental en películas como *Discurso contra el olvido* (2003), *Testamento* (2003) y *Si hubo genocidio* (2005). Asimismo, se continuó con la tradición del documental de denuncia social, iniciada en Guatemala con Marcel Reichenbach y Carlos Monzón. Es de recordar que Reichenbach fue el primer guatemalteco en recibir el premio al mejor documental en el Festival de Cannes en 1957, por su película *Síndrome de plurica-rencia infantil*¹², y nominado nuevamente en el prestigioso festival en 1959 por su película *Ángeles con hambre*. En esta misma línea de denuncia social se inscriben los documentales *TZ'OLOJYA ARMIT* (1998) de Rolando Duarte y *La isla: archivos de una tragedia* (2009) de Uli Stelzner. En este periodo también se realizan obras de ficción como *El silencio de Neto* (1994) de Luis Argueta, *Ixcán* (1997) de Henrique Goldman o *Las cruces: poblado próximo* (2006) de Rafael Rosal. Estas películas tienen en común el hecho de tener como punto de partida historias reales, incorporando en algunos casos materiales de archivo y documentos históricos.

Tímidamente y con medios muy modestos, las películas realizadas en torno al conflicto armado en los años 90 y principios de los años 2000 hurgan el pasado desde un estilo

¹¹ Es de precisar que la cronología aquí presentada solamente toma en cuenta las películas en torno al conflicto armado y al conjunto de películas realizadas en Guatemala. La cronología fue realizada a partir de los datos recopilados por la autora y publicados en A. Cabezas Vargas, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles*, op.cit.

¹² J.-L. Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larrousse, 2001, p. 680.

cinematográfico muy tradicional que oscila entre el cine de investigación, el documental testimonial y el drama. Estos trabajos son los primeros en abordar la temática de la historia reciente, pero todos – ficción y documental – comparten una característica: son realizados para contar las historias de terceros. En la década siguiente el tema toma fuerza en el cine guatemalteco. Más que nunca, el cine nacional vuelve su mirada al pasado reciente y a la memoria histórica, al aumentar considerablemente el número de películas en torno a los años del conflicto armado.

EL CINE DE LAS NUEVAS GENERACIONES (2010-2019): NUEVO ÍMPETU, NUEVAS FORMAS, NUEVAS ESTÉTICAS, UN MISMO OBJETIVO

En la segunda década de los años 2000, gracias a las iniciativas iniciadas a finales de los años 90 y en la primera década de los años 2000, como mencionamos anteriormente, se multiplicaron los espacios para la creación y difusión del cine nacional. Asimismo, se afianzó un público para las películas guatemaltecas, nacieron nuevos cineastas, y con ellos nuevas formas de hacer y pensar el cine en Guatemala. En este contexto, surgen tres espacios de gran importancia para la difusión del cine nacional.

El primero de ellos es el Festival Memoria Verdad y Justicia, creado en 2010 por un colectivo de actores audiovisuales y cuyo objetivo ha sido desde la fecha:

[...] exhibir documentales nacionales e internacionales, reflexionar sobre la historia, escarbar en la memoria, contrarrestar el olvido, invitar a un ejercicio crítico, recuperar películas olvidadas sobre el país y abrir espacios comunes de debate e intercambio para el mutuo entendimiento.¹³

El segundo espacio de difusión es la Muestra de Cine Actual – MUCA –, fundada en 2011 bajo la dirección y promoción del cineasta Julio Hernández Córdón. Dicha muestra es un proyecto anual que suele consistir en invitar al público a ver producciones recientes de las artes cinematográficas. En el marco del MUCA se han organizado coloquios, conferencias y presentaciones llevadas a cabo por invitados tanto nacionales como internacionales de países latinoamericanos, entre ellos Colombia, Uruguay, Perú, Brasil, México y Chile. El tercer espacio importante de difusión de cine nacional es La Sala de Cine que nació en 2017, bajo la iniciativa de Jayro Bustamante. Este proyecto instaurado inicialmente en el CCMAA (Centro Cultural Miguel Ángel Asturias) pretendía promover la difusión gratuita de cine independiente, tanto nacional como internacional. La Sala de cine tuvo que cerrar sus puertas en 2020 por la pandemia mundial, pero sigue funcionando desde una plataforma virtual que permite el acceso a películas en línea. En el marco de La Sala de Cine se realizaron 922 proyecciones para unos 25 000 espectadores, se celebraron festivales de cine nacionales e

¹³ Página web oficial de la Muestra de Cine Internacional Memoria Verdad Justicia Guatemala. URL: <https://www.memoriaverdadjusticia.com.gt/nosotros> [consultado el 14/07/2020]

internacionales y se impartieron un amplio número de talleres y eventos de formación cinematográfica¹⁴. Sin duda alguna, el trabajo de sensibilización realizado por dichos espacios y muestras de cine, referente a temas relacionados con la memoria histórica, tuvo sus frutos al registrar cada vez más un público interesado por el tema. El cine que se vio paralizado por la censura décadas anteriores, tomó así su revancha en la segunda mitad de los años 2000, cuando se concretizó un gran número de películas sobre la época de la guerra, como podemos constatar en la siguiente cronología de películas realizadas entre los años 2010 y 2019 sobre este tema.

CRONOLOGÍA DE PELÍCULAS REALIZADAS DURANTE EL PERIODO 2010-2019¹⁵



Figura 2: Cronología de películas en torno al conflicto armado realizadas durante el periodo 2010-2019

En este periodo, con una cinematografía en auge, se distinguen tres tendencias distintas. La primera de ellas es la continuación de un cine militante. Éste resulta del fruto del trabajo y compromiso de quienes vivieron la época de la guerra y utilizaron el cine como mecanismo de denuncia. Es el caso de cineastas como Ana Lucía Cuevas con *El eco del dolor de mucha gente* (2012), documental que subraya la implicación del gobierno y de la CIA en la desaparición y la tortura de ciudadanos guatemaltecos acusados de formar parte de los focos revolucionarios, entre ellos el hermano de la documentalista. También es el caso del cineasta salvadoreño Guillermo Escalón y del

¹⁴ Página web oficial de La Sala de Cine. URL: <https://lasaladecine.com/la-sala-de-cine> [consultado el 14/07/2020]

¹⁵ Esta cronología solamente toma en cuenta las películas en torno al conflicto armado y fue realizada a partir de información recopilada por la autora en A. Cabezas Vargas, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles, op.cit.*, y actualizada a partir de datos recopilados en los festivales centroamericanos: Ícaro, IFF Panamá y CRFIC (Costa Rica Festival Internacional de Cine). Es de precisar que Guatemala no cuenta con una base de datos nacional que registre las películas realizadas en el país de manera sistemática, algunas películas se encuentran documentadas en la Cinemateca nacional Enrique-Torres, pero el país no cuenta con una ley de cine y por ende no existe un depósito legal y obligatorio del material filmico.

escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosas quienes realizan *Cárcel de árboles* (2015), película que retoma (entre ficción y realidad) la historia de un campamento clandestino en medio de la selva de Izabal donde, bajo la tutela de los militares, se torturaba y se practicaban experimentos científicos con los detenidos entre los años 1974 y 1988. Por último, es de destacar el trabajo realizado por la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala – ODHAG – con el documental *Gerardi* (2010), producido y realizado por Sammy y Jimmy Morales. La película se centra en el trabajo y la lucha por el respeto de los derechos humanos en Guatemala y la justicia emprendida por Monseñor Juan José Gerardi, militancia que le costaría su muerte en 1998¹⁶.

La segunda tendencia emana de una generación de cineastas nacidos mayoritariamente entre las décadas de los 70 y 80. Ellos pertenecen a una generación que vivió la guerra siendo niños y que por ende no comprendían muy bien lo que estaba sucediendo. Algunos de estos cineastas son hijos o hermanos de los desaparecidos, de los torturados o de los asesinados. De esta generación surgen películas como *Territorio liberado* (2015) y *Nuestras madres* (2019), ganadora de la Cámara de oro en el Festival de Cannes, de César Díaz, *Septiembre: un llanto en el silencio* (2017) de Kenneth Müller, *Asfixia* (2018) de Ana Isabel Bustamante y *La Llorona* (2019) de Jayro Bustamante. En la misma generación se encuentran aquellos que no conocieron la guerra pero que de igual forma se plantean preguntas sobre el tema. Ellos utilizan la cámara como un recurso para obtener respuestas, para tratar de comprender: la historia familiar, la historia de una nación que fue omitida de los libros de historia de la enseñanza estatal, el silencio de una sociedad o simplemente para dar a conocer las consecuencias de la guerra que han dado lugar a la Guatemala actual. Entre estos cineastas se encuentran Sergio Ramírez con *Distancia* (2011), Julio Hernández Cordón con la película *Polvo* (2012). También es el caso de Izabel Acevedo con el documental *El buen cristiano* (2016), y de Anais Taracera con *20 años después* (2017) y *El Silencio del Topo* (2018).

El conjunto de películas anteriormente mencionadas representa una ventana a la realidad de un pasado que todavía sigue estando presente en la memoria de la sociedad guatemalteca. Ellas demuestran que las heridas de la nación, producto de la guerra, aún no han sido sanadas y de eso certifican los testimonios de los documentales, así como las películas de ficción. La particularidad de esta nueva generación de cineastas es que tienen como punto de partida una motivación o una vivencia personal. Muchos de ellos parten de un «yo» narrativo, desde sus propias inquietudes y subjetividades, para pasar de la microhistoria a la macrohistoria. Otro punto que se destaca en dicha generación es el recurso de nuevas estéticas y narrativas. Este punto nos lleva a la tercera y última parte del presente artículo y es la relación que tiene *La Llorona* de Jayro Bustamante

¹⁶ El obispo Juan José Gerardi fue asesinado dos días después de haber publicado el informe *Nunca más. Informe del Proyecto de la Recuperación de la Memoria Histórica*, conocido bajo el nombre de informe REMHI.

con las películas realizadas en Guatemala dentro de lo que se conoce como el cine de memoria histórica o el cine contra la desmemoria.

LA LLORONA DE JAYRO BUSTAMANTE: UN CINE CONTRA LA DESMEMORIA EN GUATEMALA

Desde sus primeros cortometrajes (*Tout est question de fringues*, 2006, *Usted*, 2009, y *Cuando sea grande*, 2012), pasando por sus documentales (*Las caras de una ciudad*, 2011, y *Semillas de cambio*, 2017) hasta llegar a su trilogía (*Ixcanul*, 2015, *Temblores*, 2019, y *La Llorona*, 2019), Jayro Bustamante ha demostrado un interés particular en establecer una relación entre su vivencia personal y sus películas. La mayoría de ellas, en particular las pertenecientes a la trilogía, tienen como punto de partida historias o espacios familiares y cercanos a sus experiencias personales, a la historia de su país y al lugar que lo vio crecer.

Es de recordar que Bustamante nació en ciudad de Guatemala, en pleno conflicto interno. Toda su infancia estaría así marcada por el peso de la guerra. Su niñez la vivió en el altiplano guatemalteco al lado de su madre, quien tras terminar sus estudios en medicina decidió asumir el reto de la dirección de un hospital en una zona retirada, en medio del conflicto armado.

El contexto geográfico que lo vio crecer hasta sus 14 años se convertiría en escenario de predilección de algunas de sus películas. El altiplano, el lago de Atitlán y los tres volcanes que lo rodean, Atitlán, Tolimán y San Pedro La Laguna, conocidos como “Los Tres Gigantes” y los cuales rodeaban su casa, así como sus recuerdos de infancia en la ciudad de Sololá se han convertido en las principales fuentes de inspiración para sus películas. No es de extrañar que *Ixcanul*, ópera prima y película que abre su trilogía, tenga como escenario principal la exuberante belleza del altiplano guatemalteco, una heroína indígena y un volcán (elementos todos omnipresentes en el cotidiano de su infancia). Por su parte, la realidad del contexto social de un país de fuerte tradición religiosa, autoritaria, patriarcal y homofóbica, en el que no cabe lugar para quienes salen de los patrones sociales preestablecidos, lo llevaría a filmar *Temblores*. Por último, el contexto histórico-político inmediato, con la muerte de Efraín Ríos Montt en 2018, y los recuerdos del contexto histórico en el que creció durante la guerra lo motivarían a filmar *La Llorona*. Esta estrecha relación entre la memoria personal y la historia de su país que se desprende de sus largometrajes es quizás uno de los mayores puntos en común que tiene Bustamante con otros cineastas que han abordado el tema del conflicto armado. Sin embargo, este elemento no es el único aspecto que comparte Bustamante con dichos cineastas. A continuación, veremos las principales convergencias y divergencias que presenta *La Llorona* con la filmografía guatemalteca realizada en torno al cine de la memoria histórica en Guatemala.

Antes de continuar es imprescindible precisar qué entendemos por memoria histórica. En los términos de José Luis Sánchez Noriega:

[la memoria histórica] reivindica la verdad ocultada y la razón moral de los vencidos. Tiene en cuenta la dimensión emocional y ética en el recuerdo del pasado y no aspira a la objetividad científica, simplemente la pone en cuestión desde la consideración de que esa objetividad sólo es posible si se tienen en cuenta las vivencias y la subjetividad de los protagonistas, frecuentemente sectores sociales ninguneados por quienes escriben la Historia (mujeres, minorías étnicas, pobres, perdedores, intelectuales estigmatizados, etc.).¹⁷

En este mismo sentido, el denominado cine de la memoria histórica o cine contra la desmemoria, corresponde a lo que Claudia Feld ha llamado “escenarios de la memoria”, es decir “el espacio en el que se hace ver y oír a un público determinado un relato verosímil sobre el pasado”¹⁸. En Guatemala, así como en otros países latinoamericanos donde se vivieron procesos históricos traumáticos, conflictos armados y dictaduras, el arte en general ha retomado los términos memoria histórica y desmemoria para sacar a la luz acontecimientos soterrados por la Historia oficial. En el caso de Guatemala, las películas realizadas a partir de la posguerra, en torno al conflicto armado, han sido definidas como cine de la memoria histórica o cine contra la desmemoria. Las obras fílmicas realizadas en Guatemala bajo dicho contexto comparten una serie de características en común y *La Llorona* de Jayro Bustamante no es la excepción.

Entre las principales convergencias de estas obras tenemos que mencionar, en un primer lugar, que estas películas toman como punto de partida hechos históricos concretos. En el caso de *La Llorona* se parte de dos procesos judiciales que conmocionaron al país: el juicio por genocidio y crímenes de lesa humanidad contra Ríos Montt, que tuvo lugar entre los años 2012 y 2013, así como el proceso judicial conocido bajo el nombre Sepur Zarco (2016), en el que 15 mujeres mayas de la etnia q'eqchi' presentaron cargos en contra del coronel Francisco Reyes Girón y el ex comisionado Heriberto Valdez Asij por crímenes de lesa humanidad, actos de violación, desaparición forzada y esclavitud sexual¹⁹.

En segundo lugar, estas películas comparten el hecho de estar apoyadas en un trabajo de investigación historiográfico. Para la realización de *La Llorona*, el cineasta llevó a cabo un trabajo previo de consultación en los archivos nacionales, así como la visua-

¹⁷ J. L. Sánchez Noriega, «De la “película histórica” al cine de la memoria», en M. G. Camarero Gómez (coord.), V. de Cruz Medina (coord.), B. de las Heras Herrero (coord.), *Actas I Congreso Internacional de Historia y Cine 5, 6, 7 y 8 de septiembre 2007*, Universidad San Carlos III, Madrid, 2008, p. 68-69.

¹⁸ C. Feld, *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo XXI editores, 2002, p. 5.

¹⁹ El judicial resultó paradigmático para la jurisprudencia internacional ya que se aceptó y reconoció por primera vez en la Historia la violencia sexual contra las mujeres como crimen de guerra. ONU Mujeres, «Sepur Zarco: En busca de la verdad, la justicia y las reparaciones», 22 de octubre de 2017. URL: <https://www.unwomen.org/es/news/stories/2017/10/feature-guatemala-sepur-zarco-in-pursuit-of-truth-justice-and-now-reparations> [consultado el 20/07/2020]

lización de otros trabajos filmicos²⁰. De los archivos judiciales de ambos juicios se extrajeron los diálogos de las escenas filmadas en la corte, tanto de los testimonios de las mujeres indígenas como de las declaraciones del general Enrique Monteverde²¹. Asimismo, Bustamante incorporó en su película imágenes de archivo del documental *Cuando las montañas tiemblan* (1983) de Pamela Yates y se apoyó en el documental *El buen cristiano* para la construcción del personaje de Enrique Monteverde²².

En tercer lugar, es de mencionar que las películas sobre la memoria histórica privilegiaban la utilización de actores naturales. En *La Llorona*, aparte de los personajes de Alma y Valeriana encarnadas por María Mercedes Coroy y María Telón, Bustamante hace uso de un gran número de figurantes o “actores de apoyo” como prefiere llamarlos el cineasta. En total, estos representan casi 1000 personas a lo largo de la filmación y 400 actores naturales en la escena del juicio. Entre ellos se encuentran víctimas, familiares de desaparecidos y activistas de asociaciones por los derechos humanos en Guatemala. En este sentido es de destacar la participación y la colaboración del premio Nobel de la Paz y símbolo de la lucha indígena en Guatemala Rigoberta Menchú quien además, según declaraciones del cineasta, cumplió el rol de asesora²³.

En cuarto lugar, es de mencionar el silencio como temática subyacente y recurso narrativo. En la mayoría de las películas de la posguerra, filmadas en torno al conflicto armado, el silencio ocupa un lugar central. Éste se encuentra presente desde el título, en largometrajes como *El silencio de Neto*, *Septiembre: un llanto en el silencio* o *El silencio del topo*, haciendo eco al reporte publicado por la CEH titulado *Guatemala, memoria del silencio*²⁴. Asimismo, el silencio es presentado como un rasgo común de las víctimas de la guerra a través de personajes que han interiorizado su práctica. Esto se destaca en los personajes de Alma en *La Llorona*, de Tomás Choc en *Distancia*, del personaje de la madre de Juan en *Polvo* o del personaje de la madre de Ernesto en *Nuestras madres*, por citar solamente algunos ejemplos. El silencio como recurso narrativo también juega un rol importante en dichas películas. Éste sirve, paralelamente, para reforzar el tabú en torno al tema de la guerra al mismo tiempo que sirve como metáfora de la historia oficial narrada en Guatemala, historia que hizo abstracción de las masacres cometidas contra el pueblo maya, así como también se hizo abstracción del término “guerra civil”, sustituido por la palabra “conflicto”²⁵. En suma, el silencio

²⁰ A. Cabezas Vargas, entrevista realizada a Jayro Bustamante, 17 de agosto 2020.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ A. Cabezas Vargas, «Entretien avec Allisson Mazariegos», *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 677, noviembre de 2020, p. 50-51.

²⁴ Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), *Guatemala, memoria del silencio*, Guatemala, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999.

²⁵ A. A. Taracena Arriola, «Memoria y verdad en Guatemala: 20 años después de la CEH», en W. Mackenbach, J. Marchio y J. P. Gómez, *Recordar el pasado para imaginar otro futuro: artes y políticas de la memoria en Centroamérica*, Revista de Historia, n° 36, primer semestre 2019, p. 15.

dentro de dichas películas se instala en la narración para plantear y reforzar una serie de interrogantes, pretendiendo despertar así la curiosidad del espectador e incitarlo a reflexionar sobre la veracidad de la historia oficial.

Por último, las películas realizadas en Guatemala sobre el conflicto armado al posicionarse del lado de las víctimas, como lo ha hecho mayoritariamente el arte en general en el país²⁶, tienen la intención de devolver la justicia y la dignidad a los pueblos indígenas, a las comunidades destruidas, a los desaparecidos y a los asesinados. Dicha característica es propia del cine que Marc Ferro denomina “Historia-memoria” y que según él tiene por objetivo devolver la dignidad a grupos sociales marginados y ofendidos²⁷.

Sin embargo, a pesar de que *La Llorona* de Jayro Bustamante comparte una serie de características con el cine de la memoria histórica realizado en Guatemala, es importante mencionar que la película difiere de otras películas realizadas sobre el tema presentando rasgos particulares. Entre las principales divergencias se encuentra, en primer lugar, la incursión en el género cinematográfico de terror para traducir el horror de la guerra. Efectivamente, ninguna película realizada en el país había utilizado dicho género para abordar el tema del conflicto armado. Esto se puede entender por dos razones. Por un lado, es de recordar que, hasta la fecha, el tema de la guerra había sido un tema tabú en la sociedad guatemalteca y que solamente unas pocas películas de ficción destinadas al gran público habían sido realizadas sobre el tema. Por otro lado, quienes habían tratado el tema lo hicieron mayoritariamente por medio del cine documental y cuando fue abordado por medio de la ficción se hizo por medio del drama. En segundo lugar, hay que subrayar que Bustamante da un giro a las etiquetas genéricas e invierte los roles establecidos en los personajes de terror. Efectivamente, podemos constatar que el equipo de producción y realización de *La Llorona* estaba consciente del peso histórico de la película por su relación con la realidad guatemalteca. Consecuencia de ello es la importancia que se otorgó en el filme en mantener y respetar aspectos del contexto histórico actual y de la historia traumática del país, sin desnaturalizar o banalizar el importante rol de los actores históricos (víctimas, asociaciones y ONG en pro de los derechos humanos). Del mismo modo se le prestó gran interés a la cosmogonía indígena maya, aunque esto implicó modificar los códigos filmicos del cine de género. De modo que, a pesar de que *La Llorona* se inscribe en el cine de terror, el resultado del trabajo del equipo de filmación y producción se acerca más al de la transgresión de dicho género y no a su respeto ecuánime. La transgresión de códigos genéricos, así como de la historia misma dan como resultado un cambio en el rumbo de la historia, otorgando la justicia al pueblo maya, acto que en la Guatemala actual solamente puede

²⁶ R. Cuevas Molina, *op.cit.*, p. 93.

²⁷ M. Ferro, *Cinéma et Histoire* [1977], Paris, Gallimard, 1993, p. 40.

ser producto de la ficción. Sin embargo, como afirma Ferro, esto puede contribuir a que la película se convierta en un “agente de la historia”²⁸ incentivando un cambio social.

Por fin, otra diferencia que marca la originalidad al abordar el tema de la Memoria histórica en la obra de Jayro Bustamante es el uso del recurso del realismo mágico. Este se encuentra mezclado con la estética y los códigos propios del género de terror por lo cual puede ser confundido o ignorado por quienes desconozcan el contexto cultural y artístico en el que se inscribe la obra. Sin embargo, es importante mencionarlo ya que no solamente es un elemento en el que Bustamante insiste al hablar de la película, sino que además partiendo de dicho género entendemos mejor la transgresión que hace el cineasta en la construcción de los personajes del tradicional género de terror. Concretamente en la obra de Bustamante, el realismo mágico es perceptible a través de la incursión de elementos específicos tales como: la presentación de elementos fantásticos como parte de la realidad, la sorpresa, así como la inclusión de mitos y leyendas latinoamericanas. Efectivamente en *La Llorona* lo sobrenatural es introducido en la película por la presencia de Alma así como de todas las almas de los muertos. Si bien estos podrían ser identificados exclusivamente como parte del cine de terror, hay un rasgo particular que los distingue de dicho género y que los acerca más al realismo mágico. Éste es el hecho de que estos personajes sean presentados dentro del filme, y aceptados por los otros personajes, como parte integral de la realidad. Otro punto que difiere del género de horror es que lo sobrenatural, encarnado por el espíritu de los muertos, no es el responsable de los actos de terror y barbarie. Bustamante, por el contrario, invierte el papel de los personajes en las películas de terror y les otorga a los vivos el rol mortífero que tradicionalmente se les atribuye a los muertos y a los elementos sobrenaturales en las películas de horror. Si bien el realismo mágico forma parte de la esfera cinematográfica latinoamericana y ha venido tomando fuerza en los últimos años, en la cinematografía guatemalteca dicho género había estado ausente. De modo que Bustamante abre así la vía para explorar la memoria individual y colectiva del país utilizando nuevas formas cinematográficas como el realismo mágico y el terror.

Para concluir, podemos afirmar que *La Llorona* de Jayro Bustamante se inscribe plenamente dentro del cine denominado de memoria histórica en Guatemala, aportando una contribución a la reconstrucción de la Historia desde diferentes puntos de vista. En un primer lugar, su aporte se inscribe en lo que Ferro denomina Historia-memoria y que tiene por objetivo devolver la dignidad a grupos sociales marginados²⁹. En este sentido, por la puesta en escena de los personajes de los desaparecidos y las víctimas del genocidio (la mujer que testifica ante la corte, Alma y todos los espíritus de los muertos), el cineasta adopta una posición personal que lo lleva no solamente a valorizar a estos personajes sino que les atribuye un rol central en la historia, devolvién-

²⁸ M. Ferro, *ibidem*.

²⁹ M. Ferro, *ibidem*. p. 214-215.

doles simbólicamente la visibilidad, la legitimidad y el poder de aplicar la justicia que el Estado les negó al anular la sentencia contra el expresidente Ríos Montt por cargos de genocidio y crímenes de lesa humanidad. En segundo lugar, podemos afirmar que la película *La Llorona* se inscribe dentro de los mecanismos de la recuperación de la memoria histórica guatemalteca ya que aborda un tema espinoso que, por la magnitud de los acontecimientos y el peso de lo que ello representó para el país, ha sido ocultado intencionalmente de la esfera social por parte del gobierno, así como por parte de los involucrados. La capacidad que tiene el cine para funcionar como revelador de acontecimientos que por su magnitud sumergen la conciencia invisibilizándolos³⁰, permite sacar a la luz una parte de la historia que las nuevas generaciones no conocen y que una parte de la sociedad que vivió en el periodo del conflicto no quiere aceptar. Bajo el prisma del cine y de un género que no tiene nada de trivial, el cineasta deja al descubierto el horror del terrorismo de Estado que vivió el pueblo maya durante la guerra, el juicio contra Ríos Montt y el caso judicial Sepur Zarco. Estos acontecimientos presentados metafóricamente como fantasmas que siguen agobiando a la sociedad guatemalteca representan ecos de la propia realidad.

Asimismo, *La Llorona* se inscribe dentro de la construcción de la memoria histórica desde la capacidad inherente que tiene el cine, ya sea documental o ficción, para permeabilizar el pensamiento de una época³¹. *La Llorona* se inscribe en un movimiento de cineastas jóvenes que por medio del ímpetu han logrado contrarrestar las barreras económicas, renovar la forma de hacer cine en el país valiéndose de nuevas estéticas cinematográficas y alejándose de los clasicismos. En este sentido, Jayro Bustamante es a nuestro parecer el cineasta guatemalteco que encarna por excelencia el impulso de los nuevos cineastas guatemaltecos que luchan por combatir la desmemoria, amparándose de un género comercial para alcanzar un amplio público que de otra manera no podría tocar. *La Llorona* es el resultado de la invención de un cineasta y de un grupo de colaboradores que, ante los hechos históricos, asumen una posición y una manera de representarlos. La imaginación y el pensamiento que de la película se desprenden, es decir la lucha por la justicia y la batalla contra el olvido, son testimonio de una generación guatemalteca que se plantea una serie de interrogantes ante los hechos históricos, de una generación que busca respuestas y ante los resultados de éstas decide tomar una posición y emprender una acción: la de indignarse ante los hechos y denunciar la opresión histórica de naturaleza etno-racial. Por último, los recursos del realismo mágico y del mito – éste último expresión universal y una de las formas más antiguas de la humanidad – aportan una forma de reconstrucción de la cosmogonía indígena y a la vez un mensaje que incita al espectador a reflexionar y a replantearse los conceptos de civilización y barbarie, del bien y del mal ligados a los estereotipos raciales en Guatemala.

³⁰ S. Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, París, Flammarion, 2010, p. 100.

³¹ Ferro, *op. cit.*, p. 213-214.

El llanto de *La Llorona* pasa así de ser un murmullo silencioso a convertirse literalmente – con la escena de cierre – en el grito de todo un pueblo que clama justicia ante los avatares de la historia. Es así como al transformar la versión oficial de la historia la película contribuye a la reconstrucción de la memoria tanto individual como colectiva, así como a la historia tanto factual como simbólica.

BIBLIOGRAFÍA

- BARILLAS, Edgar, «50 películas filmadas en Guatemala y una que no (1935-1996). Apuntes para una cartografía de los lugares filmados en Guatemala», *Estudios Digital*, No. 1, octubre 2013. URL: <http://iihaa.usac.edu.gt/revistaestudios/index.php/ed/article/view/146> [consultado el 28/11/2014]
- CABEZAS VARGAS, Andrea, *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional : mémoires socio-historiques et culturelles*, Tesis doctoral en Artes (Historia, teorías y prácticas), bajo la dirección de Pierre Beylot y María Lourdes Cortés, Université Bordeaux Montaigne, 2015.
- CABEZAS VARGAS, Andrea, «Entretien avec Allisson Mazariegos», *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 677, noviembre 2020, p. 48-51.
- CUEVAS MOLINA, Rafael, «El arte y la literatura en la construcción y disputa de la memoria en Guatemala», en W. Mackenbach, J. Marchio, J. P. Gómez (Ed.), *Recordar el pasado para imaginar otro futuro: artes y políticas de la memoria en Centroamérica*, Revista de Historia, n° 36, Universidad Centroamericana, 2019, p. 91-97.
- COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO (CEH), *Guatemala, memoria del silencio*, Guatemala, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999.
- FELD, Claudia, *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo XXI editores, 2002.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire* [1977], Paris, Gallimard, 1993.
- KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.
- OFICINA DERECHOS HUMANOS DEL ARZOBISPADO DE GUATEMALA, *Por reflejar el alma de un pueblo. El arte guatemalteco en la historia reciente del país*, Guatemala, ASI - Asesorías Internacionales, 2012.
- ONU MUJERES, «Sepur Zarco: en busca de la verdad, la justicia y las reparaciones», 22 de octubre de 2017. URL: <https://www.unwomen.org/es/news/stories/2017/10/feature-guatemala-sepur-zarco-in-pursuit-of-truth-justice-and-now-reparations> [consultado el 20/07/2020]
- ORTIZ WALLNER, Alexandra, «La problemática de la periodización de las literaturas centroamericanas contemporáneas», en *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, en Werner Mackenbach, Guatemala, F&G Editores, 2008, p. 205-224.
- PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larrousse, 2001.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, «De la “película histórica” al cine de la memoria», en *M. Gloria*

Camarero Gómez (coord.), *Vanesa de Cruz Medina* (coord.), *Beatriz de las Heras Herrero* (coord.), *Actas I Congreso Internacional de Historia y Cine* 5, 6, 7 y 8 de septiembre 2007, Universidad San Carlos III, Madrid, 2008, p. 66-73.

- SCHWARZSTEIN, Dora, «Memoria e Historia», *Desarrollo Económico*, vol. 42, no. 167, 2002, p. 471-482.
- TARACENA ARRIOLA, Antonio Arturo, «Memoria y verdad en Guatemala: 20 años después de la CEH», en Werner Mackenbach, Julie Marchio y Juan Pablo Gómez, *Recordar el pasado para imaginar otro futuro: artes y políticas de la memoria en Centroamérica*, Revista de Historia, n° 36, primer semestre 2019, p. 13-23.
- ZARDETTO, Carol, «Arte y posguerra en Guatemala», en Werner Mackenbach, Julie Marchio, Juan Pablo Gómez (Ed.), *Recordar el pasado para imaginar otro futuro: artes y políticas de la memoria en Centroamérica*, Revista de Historia, n° 36, Universidad Centroamericana, 2019, p. 99-109.

Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual

SERGI RAMOS ALQUEZAR

CRIMIC - Sorbonne Université

Resumen

Algunas películas latinoamericanas recientes (2017-2020) proponen una aproximación a los conflictos políticos nacionales a través de una inscripción en el género fantástico. Este movimiento es particularmente visible en el cine de autor, que se apropia un cierto número de sus códigos genéricos. Nuestro artículo propone una historia de esta tendencia, comentando las principales figuras y modalidades, para apuntar sus especificidades.

Palabras clave: Géneros cinematográficos, cine de autor, fantasma, cine y política, cine latinoamericano.

Résumé

Quelques films latino-américains récents (2017-2020) proposent une approche des conflits politiques nationaux à travers une inscription dans le genre fantastique. Ce mouvement est particulièrement visible au sein du cinéma d'auteur, qui s'approprie un certain nombre de ses codes. Notre article tentera de retracer l'émergence de cette tendance et d'en dégager les principales figures et modalités, afin d'en cibler les spécificités.

Mots-clés: Fantastique, genres cinématographiques, cinéma d'auteur, spectralité, cinéma et politique, cinéma latino-américain.

Abstract

Some recent Latin American films (2017-2020) propose an approach to national political conflicts through a fantastic genre inscription. This trend is especially visible in auteurism, which appropriates some of genre codes. Our paper proposes a history of this trend and an identification of the main figures, in order to point out its specificities.

Keywords: genre cinema, horror, auteurism, ghost, cinema and politics, Latin American cinema

INTRODUCCIÓN : LO FANTÁSTICO COMO SÍNTOMA DE LO POLÍTICO

Nuestro trabajo tratará de observar una tendencia en algunas películas latinoamericanas muy recientes, que proponen una aproximación a una serie de acontecimientos traumáticos de la historia y la política nacionales a través del prisma

del género. En particular, observaremos dos películas, *La Llorona* de Jayro Bustamante (2019) y *Los silencios*, de Beatriz Seignier (2018), que utilizan la figura del fantasma como elemento genérico para acercarse a los conflictos políticos. Para ello, nos basaremos en el concepto de “justicia espectral” elaborado por Jacques Derrida, a partir de su lectura del *Hamlet* de William Shakespeare en particular, y de su trabajo sobre las connotaciones políticas inherentes a la figura del espectro:

Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations. Si je m'apprête à parler longuement de fantômes, d'héritage et de générations, de générations de fantômes, c'est-à-dire de certains autres qui ne sont pas présents, ni présentement vivants, ni à nous ni en nous ni hors de nous, c'est au nom de la justice. De la justice là où elle n'est pas encore, pas encore là, là où elle n'est plus, entendons là où elle n'est plus présente, et là où elle ne sera jamais, pas plus que la loi, réductible au droit [...]. Aucune justice — ne disons pas aucune loi et encore une fois nous ne parlons pas ici du droit — ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque responsabilité, au-delà de tout présent vivant, dans ce qui disjointe le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts, victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes, sexistes ou autres, des oppressions de l'impérialisme capitaliste ou de toutes les formes du totalitarisme.¹

En nuestro trabajo, partiremos inicialmente de una concepción amplia del género, que englobe poéticas distintas como el fantástico, el horror o el realismo mágico, para observar luego, a través del estudio de cada caso, cómo cada película se conforma a nivel genérico y cómo plantea unas aproximaciones distintas y singulares a lo político. Empezaremos sin embargo con una aproximación teórica a la relación, a veces problemática, entre género y política.

La afirmación de la existencia de un “fantástico político” puede parecer paradójica si tomamos en cuenta las consideraciones más comunes sobre el género. Con frecuencia, es contemplado como un cine “escapista”, cuya finalidad consistiría en agitar las emociones del espectador, privándolo de cualquier posible perspectiva crítica. El hecho de apelar a las emociones, e incluso a las reacciones corporales del espectador (como *body genre*²), puede incitar a considerar la representación del fenómeno fantástico o terrorífico únicamente a partir de la experiencia inmediata de su percepción, en detrimento de una posible interpretación que la proyectara hacia la realidad, en clave histórica o política. Al contrario, la emergencia de lo fantástico es a menudo interpretada a partir de la interiorización, como una imagen de un trauma individual.

Al intentar determinar cuál sería el peso de la presencia de lo político o histórico en el género, cabe recordar que una de sus características pasa por construir una diégesis

¹ J. Derrida, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993, p.15-16.

² C. J. Clover, “Her Body, Himself. Gender in Slasher Film” en R. H. Bloch y F. Ferguson, *Misogyny, Misandry and Misanthropy*, University of California Press, Berkeley, 1989.

que se esfuerce por generar una verosimilitud, como base para asegurar el pacto de lectura con el espectador, y como condición necesaria para que la irrupción de lo sobrenatural adquiera asimismo una credibilidad³. La verosimilitud, sin embargo, puede limitarse a reconstruir un mundo ficticio que opere como un decorado, funcional a nivel narrativo pero desconectado de las implicaciones históricas y políticas de la realidad.

Denis Mellier apunta sin embargo que este género implica necesariamente una dimensión política si se considera que los desajustes que provoca acaban superando la simple esfera individual para alcanzar el espacio colectivo. La visibilidad de lo horroroso, la capacidad del fenómeno sobrenatural para expandirse, es justamente lo que permite que se extiendan más allá del individuo para exhibirse en el espacio común y alcanzar, por consiguiente, lo político:

La visibilité de la chose fantastique la placerait sous l'œil du plus grand nombre, comme un dérèglement alors inévitable, une question *désormais* adressée à la communauté, à l'histoire, à la société. Ainsi exposée au regard de tous, la chose fantastique s'adresserait aux discours collectifs et interrogerait les liens mêmes qui unissent les membres de la communauté [...] Cette visibilité conduit inévitablement à la question politique.⁴

Es posible considerar entonces que la irrupción de lo fantástico pueda ser vista como un síntoma de las crisis históricas, sociales o políticas que atraviesan una comunidad. Así, otro tópico sobre el género apela a que la producción genérica es especialmente prolija en tiempos de crisis. Sin embargo, más allá de determinar que su presencia surge en particular en este contexto, cabe quizás evaluar la adaptabilidad del género a las problemáticas de cada época, gracias a su particular plasticidad. Esto explicaría a la vez la continuidad y la reactualización permanentes de las figuras de lo fantástico en distintos periodos históricos, a través de los matices introducidos por sus relecturas y actualizaciones, al mismo tiempo que algunas de ellas serían especialmente aptas para dar cuenta de estas crisis en un periodo preciso, como quedaría demostrado por ejemplo por la popularidad del zombi desde hace algunos años.

Siguiendo con el símil de la enfermedad, la cuestión del síntoma implica la posibilidad de diagnosticar el mal que afectaría a la sociedad desde el propio discurso genérico, a través de los distintos indicios que se desprenderían de la representación diegética de la realidad como claves de lectura, si consideramos que el acontecimiento fantástico remite siempre a otra cosa que a sí mismo.

En algunos casos, la inscripción en la realidad política o histórica no se manifiesta de manera evidente, mediante la explicitación de un discurso que acompañe y contex-

³ “[...] il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes” en T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 37.

⁴ D. Mellier, *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*, Paris, éditions KIME, coll. “Déplacements littéraires”, 2001, p. 139.

tualice la irrupción de lo sobrenatural. En otras ocasiones, sin embargo, este discurso sobre lo político se ofrece explícitamente como clave de lectura de la obra. Esta voluntad de proponer al espectador una lectura de lo sobrenatural canaliza de algún modo la opacidad interpretativa inherente a lo fantástico, más allá de su representación primera e inmediata⁵.

EL GÉNERO LATINOAMERICANO RECIENTE: POLÍTICA Y CINE DE AUTOR

Al observar la producción cinematográfica latinoamericana de los últimos años, es posible percibir una tendencia en la que el género es utilizado para narrar una serie de relatos en los que la situación política e histórica adquiere una especial relevancia, convirtiéndose de manera explícita en el marco narrativo y ofreciendo además la principal clave de interpretación a la hora de descifrar una posible lectura de la emergencia de lo fantástico. En su origen, encontramos un trauma provocado por una situación de violencia política en un contexto histórico y nacional bien delimitado y el modo en que afecta a sus víctimas.

Esta presencia explícita de lo político, que emergía solo esporádicamente en una producción internacional del cine de género que en términos generales esquivaba la presencia de la historia e incluso borraba las huellas de un anclaje nacional, se ha vuelto especialmente visible en los últimos años. Se observa de manera general en distintas filmografías nacionales, como podrían ser los casos recientes de *Zombi Child* de Bertrand Bonello (2019), con su reflexión sobre la responsabilidad de la antigua metrópoli en el proceso de la colonización, en el caso de Haití, o, esta vez desde el punto de vista africano, de *Atlantique* de Mati Diop (2019) y la cuestión de la migración económica forzada y la corrupción política en Senegal.

Sin embargo, el cine latinoamericano es el que ofrece hoy una mayor presencia de lo político. Si quisiéramos establecer una genealogía reciente, se iniciaría probablemente con una producción hispano-argentina, *Aparecidos* de Paco Cabezas (2007). Esta película supuso un punto de inflexión (y un canto del cisne) en la producción cinematográfica de género en España ya que, por un lado es representativo del agotamiento de la prolija producción de cine fantástico surgida entre mediados de los 90 y mediados de los 2000⁶, mientras que por el otro intentó abrir la puerta hacia una expansión del modelo a través del sistema de coproducciones, estrategia que no terminaría de dar sus frutos.

⁵ De hecho, no deja de ser paradójico que buena parte de la crítica considere el valor de una película fantástica a partir de la explicitación de una dimensión política o social, cuando fuera del género este procedimiento explicativo es considerado como maniqueo y reductor. Al contrario, sin esta contextualización, pronto se concluye en una condenatoria apelación a lo "gratuito", sin tratar de prestar más atención a los síntomas propuestos por la simple aparición de lo fantástico.

⁶ A. Lázaro-Reboll, "Generating Fear: From Fantastic Factory (2000-2005) to [REC] (2007-2014)", en J. Marí (ed.), *Tracing the borders of Spanish horror cinema and television*, New York, Routledge, 2017.

El segundo *boom* del fantástico español se había caracterizado por una tendencia a borrar las huellas de una inscripción histórica nacional e incluso la renuncia a un cierto localismo. La construcción de un presente diegético despojado de marcadores históricos y políticos aspiraba a alcanzar una cierta “universalidad” globalizada gracias a la ocultación de referentes nacionales, cuyo objetivo era conseguir una mayor distribución a nivel mundial. Solo en contados casos el marco histórico aparecía explícitamente e incluso se convertía en un elemento central de la trama, pero en esos casos se desplazaba hacia tiempos pasados, en particular la guerra civil y el franquismo, como en el caso de las películas de Guillermo del Toro coproducidas con España, *El espinazo del diablo* (2001) o *El laberinto del fauno* (2006), o incluso *NO-DO* de Elio Quiroga (2009). Sin embargo, en las películas del director mexicano, el periodo histórico se concebía de forma cerrada, sin que planteara una repercusión sobre el presente del espectador, lo que ocurría también en la película de Quiroga, a pesar de que su narración se desplegara desde el hoy. En las películas ambientadas en el presente, la situación política sólo aparecía de manera tangencial, como en *Ausentes*, de Daniel Calparsoro (2005), o como subtexto, pero siempre formulado de manera implícita, como en el caso de la fuerte presencia del fantasma en un periodo de debate político y social alrededor de la Ley de memoria histórica y las investigaciones alrededor de las fosas comunes⁷.

Al contrario, en *Aparecidos*, el contexto de la dictadura militar en Argentina, y más precisamente las torturas y desapariciones de opositores, se convierte en el elemento central alrededor del cual gira la trama, cuyos personajes se enfrentan a la reaparición fantasmal de los victimarios y la actualización de las exacciones de la dictadura. Esta predominancia del contexto histórico, que había sido borrada anteriormente en el cine de género producido en España, quizás pueda explicarse, por tratarse de una coproducción, como una estrategia transnacional por la cual la transposición de la trama a un nuevo país debía evidenciar una serie de marcadores nacionales, dentro de la perspectiva del llamado cine “glocal”⁸. Quizás también este enraizamiento surgiera por el recurso a los fondos Ibermedia de ayuda a la producción, como una garantía para dar una legitimidad añadida a una producción de género. Otra coproducción hispano-mexicana del mismo año, *Kilómetro 31*, del mexicano Rigoberto Castañeda, reincidiría en la adopción de referentes nacionales, proponiendo esta vez una relectura de una de las figuras más presentes del imaginario sobrenatural mexicano, la Llorona. Esta última fue coproducida por Filmax, una de las principales compañías impulsoras del cine de género en España, y ambas fueron proyectadas en la misma edición del festival de cine fantástico de Sitges, siguiendo los canales de difusión habituales del cine de género, al

⁷ S. Ramos Alquezar, “Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps”, en M.-S. Rodríguez (ed.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, PSN, 2011.

⁸ N. Lie, “Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto” en R. Lefère y N. Lie (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, Leiden/Boston, Brill Rodopi, 2016.

mismo tiempo que su propuesta estética adoptaba los parámetros canónicos del cine fantástico y de terror.

El caso del cine de género producido o coproducido desde Latinoamérica en los últimos años ofrece una continuidad con esta presencia de lo político, y sin embargo presenta un perfil genérico distinto. Películas como *La región salvaje* de Amat Escalante (2016), *Muere monstruo muere* de Alejandro Fadel (2018) o, de manera más evidente, *As boas maneiras* de Marco Dutra y Juliana Rojas (2017) y la argentina *Los que vuelven*, de Laura Casabé (2019) elaboran una realidad diegética en la que la fuerte presencia del contexto social o económico se ofrece como clave para descifrar una lectura de los acontecimientos sobrenaturales que sobrevienen en la película. En otros filmes, la política se convierte incluso en el principal motor narrativo. Es el caso de *La Cordillera*, de Santiago Mitre (2017), que acontece durante una cumbre de presidentes de estados latinoamericanos, describiendo los entresijos de los pactos y traiciones que condicionan la geopolítica del continente, hasta que surge lo sobrenatural para trastornar las coordenadas iniciales de la trama.

Nuestro trabajo va a centrarse en una serie de películas en las que el contexto político adquiere un papel fundamental. En las películas mexicanas *Vuelven* de Issa López (2017) y *Sanctorum* de Joshua Gil (2019), la manifestación sobrenatural interviene en el contexto de la violencia derivada del narcotráfico. La primera evoca los asesinatos cometidos por los carteles y la corrupción política en un ámbito urbano, a través de la mirada de unos niños de la calle, mientras que en la segunda se observa cómo el cultivo de la marihuana en una zona rural, y los enfrentamientos entre las distintas fuerzas que intentan controlarlo, acaban afectando a la sociedad tradicional indígena. En *Los silencios*, de la brasileña Beatriz Seignier (2018), se escenifican las dificultades experimentadas por los refugiados y desplazados, víctimas de los conflictos armados internos en Colombia, en un momento en que las distintas partes han dado inicio al proceso de paz. En la guatemalteca *La Llorona*, de Jayro Bustamante (2019), la historia se centra en las consecuencias de la guerra interna que asoló el país a inicios de los años 1980 con una singular violencia, así como en los juicios más recientes de los mandos militares que la llevaron a cabo.

Muchas de estas películas no se inscriben dentro de una concepción canónica del género, en tanto que cultura popular, sino que surgen desde el cine de autor, tal y como se ha venido configurando en la actualidad. Esta categorización se basa todavía hoy en una serie de criterios estéticos, aunque en los últimos años los modos de producción y los circuitos de difusión han adquirido una especificidad y una importancia más que relevante, en particular en lo que se refiere al cine latinoamericano.

Vuelven puede describirse como una muestra de cine de género más canónica, en particular si observamos su producción y difusión. La producción corrió a cargo de

Filmadora Nacional (orientada hacia la producción de géneros *mainstream*, como comedia románticas matrimoniales, de consumo nacional, y de alguna película más arriesgada como *Después de Lucía* de Michel Franco) y de Peligrosa (la productora de la propia realizadora), con fondos nacionales. Se presentó en el circuito internacional de festivales de género (Fantastic Fest de Austin, Terror Molins de Molins de Rei. . .) donde cosechó distintos galardones, como también lo hizo en los premios Ariel de la academia mexicana. En su forma, la película se inscribe en los códigos del género, matizándolo a partir de la mirada infantil de los protagonistas, lo que le otorga un componente maravilloso, siguiendo el modelo implantado por una parte de la influyente filmografía de Guillermo del Toro⁹.

En cambio, *Sanctorum*, *Los silencios* y *La Llorona*, son producciones surgidas al amparo de fondos internacionales de ayuda a la producción, exhibidas principalmente en festivales centrados en la promoción del cine de autor. Todas ellas recurren a una puesta en escena que las aleja en mayor o menor medida de las convenciones del cine de género. *Sanctorum*, coproducción entre México, República Dominicana y Qatar, contó con el apoyo de EFICINE, Doha Film Institute y Tribeca Film Institute, siendo exhibida mayoritariamente en festivales de autor (Mostra de Venecia, festival de Morelia, Cinélatino. . .) y en menor medida en festivales de género (Fancine de Málaga). El director Joshua Gil, curtido en el cine documental y de autor, mantiene un tono documental, marcado por una descripción naturalista del medio rural indígena, así como una narración pausada y elíptica. *Los silencios* y *La Llorona*, las películas que trataremos más detalladamente, se inscriben también de pleno en la producción y la exhibición propias del cine de autor.

Las películas anteriormente mencionadas, desde *Aparecidos* a *Sanctorum*, utilizan como marco narrativo las crisis políticas que atraviesan sus países, cada una desde una concepción muy distinta del género. Además, ante estas situaciones de violencia (narcotráfico, guerras internas, represión ideológica o étnica. . .) utilizan al desaparecido como figura política representativa de estos conflictos, cuyas características se adaptan además a una apropiación por el género, a través de la figura del fantasma. El desaparecido se sitúa en el limbo que separa a la vida de la muerte, anclado en el pasado, su existencia solo se mantiene en forma de recuerdos. Los familiares o amigos viven con la incertidumbre de saber si sigue vivo o ha muerto, buscan las huellas de su presencia, emprenden un viaje hacia el pasado al reactivar su memoria, para lograr superar el duelo.

En este caso, la figura política del desaparecido cristaliza al mismo tiempo el fracaso de la justicia de los hombres, que no consigue aportar una resolución satisfactoria al conflicto y a sus consecuencias. Las desapariciones causadas por los cárteles, por las guerras internas, quedan a la espera de que se haga justicia contra la impunidad de

⁹ Ver por ejemplo *Mama* de Andrés Muschietti, 2013.

los victimarios, o que se reconozca a las víctimas. Ante el vacío legal y moral generado desde los distintos ámbitos institucionales (gobierno, justicia. . .) se abre la posibilidad de una justicia espectral, que tome el relevo de la humana. La figura política del desaparecido se desdobra entonces en la figura sobrenatural del fantasma.

LA LLORONA O EL GÉNERO COMO VÍA PARA LA VENGANZA

La Llorona, dirigida por el guatemalteco Jayro Bustamante, forma parte de la categoría de películas realizadas al amparo de los circuitos de apoyo, financiación y exhibición del cine de autor. En este caso, el proyecto obtuvo en 2016 el premio EFADs¹⁰-CACI¹¹ de coproducción Europa-América Latina en el marco del festival de San Sebastián, que pretende apoyar desde Europa la producción intercontinental de cine de autor¹². En 2018, obtuvo l'Aide aux cinémas du monde del CNC-Institut français¹³. La película fue presentada en algunos de los principales festivales del circuito de cine de autor (Mostra de Venecia, Festival de San Sebastián, TIFF de Toronto entre otros) obteniendo algunos premios (Mejor realización en la sección Giornate degli autori del festival de Venecia 2019).

La película se inscribe en un marco político e histórico definido, que retoma los juicios contra los altos cargos militares implicados en la represión violenta de las poblaciones indígenas mayas durante los años 1982 y 1983, bajo la presidencia del general Efraín Ríos Montt. *La Llorona* parte de una realidad histórica inmediatamente reconocible y la convierte en un material que la ficción se encarga de moldear. La película juega con una serie de referentes reales, como ocurre con el personaje del general Monteverde, transposición transparente en la ficción de Ríos Montt. La aparición de Rigoberta Menchú en las secuencias del juicio al militar forma parte también de una estrategia que incorpora referentes del acontecimiento real en la ficción, como una garantía de la veracidad histórica de la película, del mismo modo que las secuencias del juicio retoman literalmente algunas de las declaraciones reales de acusados y testigos¹⁴. A través de esta estrategia, la película amaga, en un primer momento, con proponer un relato mimético de los acontecimientos históricos acontecidos en los espacios institucionales de la justicia.

¹⁰ Asociación Europea de Directores de Agencias de Cine.

¹¹ Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica.

¹² “Ambos continentes comparten la pasión por la cultura y una visión común respecto a la identidad y la diversidad cultural. El premio se ha diseñado para promover la colaboración e incrementar el número de coproducciones entre América Latina y Europa en las que primen los aspectos artísticos”, declaraciones de Peter Dinges, presidente de la EFADs, URL: <https://www.sansebastianfestival.com/2016/noticias/1/5831/es> [consultado el 15 de noviembre de 2020]

¹³ <https://www.if.institutfrancais.com/fr/actualite/aide-aux-cinemas-du-monde-resultats-de-la-4e-commission-2018>

¹⁴ Como se puede comprobar al consultar los documentales producidos o dirigidos por Pamela Yates, *Dictator in the dock* (2013) o *500 Years* (2017), que recogen la filmación del juicio a Ríos Montt.

Sin embargo, a medida que el relato se va adentrando en el ámbito de la familia y en el espacio de la casa, se acrecienta la ficcionalización y las divergencias con la realidad¹⁵, abriendo al mismo tiempo la puerta a la integración del género y a la irrupción de lo sobrenatural. La figura fantasmal, bajo los rasgos de la Llorona, acaba invadiendo la historia familiar materializada por el espacio cerrado de la casa, como en la tradición de la novela gótica. La ficción sufre un desdoblamiento a partir del planteamiento mimético inicial, propio también de la naturaleza del fantasma.

Según el realizador, la utilización del género es un medio para que un discurso centrado en la historia del país pueda alcanzar un público más amplio, y en particular más joven¹⁶. Sin embargo, desde su posición de autor joven pero ya consagrado, afirma del mismo modo que la utilización del género no impide que haya mantenido una aproximación autorista del cine¹⁷, intentando conciliar ambas perspectivas.

Estas declaraciones, abren también una segunda aproximación que incumbe a la conformación del propio género, al evocar a la vez la tradición esencialmente literaria en Latinoamérica del realismo mágico, con la invocación de un cierto número de recursos y temas propios del cine de terror. Su aparición en el discurso del realizador remite a los parámetros esenciales del género en dos ámbitos: el primero, propio del área cultural del realizador, con su ascendencia literaria, y el segundo, como canon cinematográfico dominante en Guatemala en particular y a nivel mundial en general.

La Llorona retoma una serie de motivos y de códigos propios del género fantástico y del terror, que caracterizan en particular a la figura del fantasma, encarnado aquí por la Llorona. El fantasma, por su presencia, reactualiza y da una nueva forma a un traumatismo del pasado. Constituye la reactivación de su imagen, que viene a proyectarse de manera inesperada en la realidad del presente. En el caso de la violencia armada, este traumatismo se inscribe necesariamente en lo político, por lo menos en un primer momento. Esta reapropiación genérica es inmediatamente percibida por el espectador, que se enfrenta a dos categorías de motivos. Las figuras de la ausencia¹⁸ sugieren una presencia invisible o sobrenatural, sobrevenida inicialmente en el espacio sonoro, y que invade luego el campo visual, sin que se pueda afirmar categóricamente: se trata aquí de los largos *travellings* que parecen dilatar el tiempo, la primera noche que Alma

¹⁵ Esta divergencia se aprecia por ejemplo en el personaje de la hija de Ríos Montt, Natalia, cuyas dudas respecto al padre la alejan de su modelo real, que intentó no solo restaurar sino también dar una continuidad a la obra del general.

¹⁶ "C'est du réalisme magique, qui est très présent dans les pays d'Amérique latine... J'ai beaucoup réfléchi à la forme de ce film. Comment faire pour qu'il puisse aussi attirer un public plus jeune, qui aime avoir peur au cinéma ? La Llorona hante les coupables de notre film, elle est l'étoffe de leurs cauchemars. Elle rôde, glaçante, effrayante. Plutôt que d'expliquer la légende, j'ai préféré utiliser quelques symboles des films d'horreur : la robe blanche, fantomatique, dans la nuit, les pleurs inexplicables, les plans longs, mystérieux, silencieux...", dossier de prensa, Arp Films, p. 6.

¹⁷ "[...] avoir emprunté un certain nombre des codes du genre pour attirer le jeune public, tout en continuant de faire du cinéma", *ibidem*.

¹⁸ M. Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'étoile, 1988.

pasa en la casa, de la utilización de capas de sonido difícilmente identificables, que remiten al llanto de la Llorona, y de los que no se pueden afirmar si son intradieгéticos o extradieгéticos; de las cortinas que ondean en las ventanas (como un eco del velo tradicionalmente asociado a la Llorona), que anticipan la llegada de Alma a la casa, así como de la mirada a cámara, en esta misma secuencia, que se dirige al general (y, más allá, al propio espectador) [figura 1]. Las figuras de la locura engloban los sueños y alucinaciones, visuales y sonoros, los insertos de planos imbuidos de extrañeza, que sólo adquirirán un sentido dieгético a posteriori, como la vista acuática del rostro de Alma, que se convierte en el siguiente plano en un banal aseo [figura 2]. Estos planos manifiestan al mismo tiempo la emergencia espectral del pasado en el presente, permitiendo que el espectador visualice el trauma original, anclado en la historia personal pero también colectiva, y en particular el episodio de las exacciones contra las mujeres cometidas por el ejército guatemalteco en Sepur Zarco (1982). Además, por la indeterminación sobre su naturaleza, por las interferencias que introducen en la economía narrativa, generan una inquietud disfórica en el espectador, que las identifica como propiamente fantásticas o terroríficas.



Figura 1 Figura de la ausencia. Travelling dilatado y figura invertida



Figura 2 Retrato acuático de Alma

Sin embargo, la presencia de la Llorona no es percibida del mismo modo por unos y otros. Para los empleados mayas de la casa, la hipótesis de la presencia de este ser sobrenatural es inmediatamente entendida y aceptada, orientando entonces la lectura de la película hacia el realismo mágico y su integración casi etnológica de lo extraordinario, en la que lo sobrenatural forma parte de la concepción del mundo y de la realidad propia de los personajes¹⁹. Para la familia del general, los primeros fenómenos se atribuyen a la senilidad del anciano, sin que la hipótesis sobrenatural se tenga realmente en cuenta, por lo menos al principio, sugiriendo una indeterminación para el espectador sobre el origen del acontecimiento sobrenatural, característica propiamente fantástica²⁰. El filme autoriza incluso la cohabitación de las dos hipótesis, cuando el general, al descubrir una mancha de humedad (otro motivo acuático que remite a la Llorona) en la pared de su cuarto, considera que es la causante de los males que le aquejan. Entonces adopta dos medidas, una racional y otra irracional: la mancha debe ser lavada, como una medida higienista que podría acabar con su enfermedad, pero también acepta la proposición de Valeriana, la sirvienta maya, para proceder a una ceremonia mágica de purificación [figura 3].



Figura 3 Ceremonia maya de purificación

Después de utilizar un cierto número de recursos propios del género, la llegada de Alma a la casa anuncia un giro en el dispositivo fantástico. Su corporeidad la aleja de otras representaciones fantasmales de la Llorona²¹. Como en *La Llorona* de René Cardona (1960), la forma humana adoptada por este ser sobrenatural no deja entrever su verdadera naturaleza, y permite que acceda a la casa como niñera para ejecutar su venganza. Esta corporeidad acaba desplazando además la espectralidad hacia otros cuerpos, los de los manifestantes que rodean la casa, cuerpo colectivo del que se extrajo Alma al llegar. El espectador, como Sara, la nieta del general, irá dándose cuenta de su carácter fantasmal, al reconocer la cara de un desaparecido, vista en una octavilla, entre la muchedumbre que rodea la casa. Estos manifestantes, turba espectral, son los que se

¹⁹ W. Spindler, "Magic Realism : a Typology", *Forum for Modern Language Studies*, Volumen XXIX, Issue 1, enero 1993, p. 75–85. URL: <https://doi.org/10.1093/fmls/XXIX.1.75> [consultado el 12 de octubre de 2020]

²⁰ T. Todorov, *op. cit.* p. 29.

²¹ Ya sea en la primera versión cinematográfica (*La Llorona* de Ramón Peón, 1933) o en otras más recientes (*Km 31* de Rigoberto Castañeda, 2006 o *Mama* de Andrés Muschietti, 2013).

encargan también de reclamar que se haga justicia, funcionando entonces como los dobles de otros cuerpos, los de los asistentes al juicio, que han sido testigos del fracaso de la justicia de los vivos [figuras 4 y 5]. El desaparecido, convertido por el género en una criatura espectral, invadiendo el espacio sonoro del interior de la casa con su murmullo, clama la necesidad de su venganza.



Figura 4 Cuerpos del tribunal y justicia inconclusa



Figura 5 Cuerpo de los desaparecidos y justicia espectral

Sin embargo, a pesar de su corporeidad, no va a ser la Llorona quien se encargue de ejecutarla, como en la película de René Cardona, sino que va a proceder a la infiltración del núcleo familiar del general, desde dentro, despertando los rencores, haciendo que emerjan las miserias familiares enterradas en el olvido y el silencio. En el seno de la familia, va a poner en marcha un mecanismo de actualización del pasado y de activación de la memoria, como contrapunto del que ha tenido lugar, entre los muros del tribunal, durante el juicio. La carga política va a desplazarse y a resolverse en el seno de la familia, materializando la justicia espectral, y esta crisis familiar va a ser mucho más mortífera que los fenómenos paranormales que la rodean.

La Llorona adquiere así una de las características del fantasma, ya que solo actúa como señal o acelerador de un conflicto larvado. Manifiesta sin embargo otra función: la de diseminar los signos exteriores, políticos, de las exacciones de la guerra, inoculándolas

en los miembros de la familia del general para que experimenten los traumas del Otro, de la historia familiar de Alma, al mismo tiempo que reactivan los propios. De este modo, conecta el espacio nacional con el espacio íntimo, el pueblo guatemalteco con la familia, a partir de otra propiedad del fantasma, la metempsicosis. Los recuerdos y rencores que la presencia de Alma despierta entre los familiares del general, son un reflejo de su propia historia y de las exacciones cometidas por el ejército: la desaparición del padre de sus hijos actualiza la del marido de Natalia, probablemente por orden del general; la humillación de Carmen, provocada por la depredación sexual ejercida por el general sobre las mujeres mayas, es reactivada por la erotización de la mirada dirigida hacia el cuerpo de Alma, y retumba como un eco de las violaciones cometidas en periodo de guerra, y en particular en el episodio de Sepur Zarco. El asesinato de los hijos de Alma, ahogados en el río, resuena en los juegos acuáticos que realiza con Sara, la nieta del general, que desembocarán en un doble, y no plenamente consciente, intento de asesinato: cuando el general dispara a su nieta en la piscina, pero también, justo antes, cuando Sara le quita el oxígeno a su abuelo para utilizarlo como botella para bucear en la piscina.

Jayro Bustamante utiliza una serie de topos del cine de género, manteniendo en gran parte del metraje la indeterminación propiamente fantástica sobre la naturaleza de los acontecimientos y limitando la mostración de lo sobrenatural que caracteriza al terror. Sin embargo, la película propone un final paroxístico con una secuencia recurrente en el cine de fantasmas: el exorcismo. Esta ceremonia permite convencionalmente que se expulse a la presencia sobrenatural para restaurar el orden anterior, como en el caso de *The curse of la Llorona*, de Michael Chaves (2019). En esta relectura coetánea, realizada en Estados Unidos, una familia se encerraba en su casa junto con un sacerdote exorcista para evitar que la Llorona entrara en ella, y acababa expulsándola y neutralizándola. En la película guatemalteca, la ceremonia (maya esta vez) intenta prevenir también la entrada de los desaparecidos espectrales en la casa, pero acaba con el asesinato del general a manos de su esposa, como desenlace de la posesión, o en este caso identificación con el Otro, es decir con las víctimas, en este proceso de metempsicosis [figura 6]. Al final, la justicia habrá sido ejecutada por los vivos, los más próximos, en un exorcismo que se acaba imponiendo como el doble espectral del juicio, resuelto además por un grupo de mujeres, entre las cuales se cuenta una indígena²².

²² "Mais, de même que l'accusation de génocide est prononcée par un juge durant le procès, la sentence est exécutée par un tribunal féminin, hétérogène d'un point de vue social et ethno-racial, suggérant que, dans le contexte guatémalteque, le processus ne peut être complet et valide que s'il se double d'un démantèlement de tous les rapports de domination fossilisés, entretenus par un patriarcat que Bustamante condamne en réinventant une figure féminine forgée en partie par ce dernier", D. Bracco, "Clamando justicia. La Llorona, fantôme politique", *L'Avant-scène cinéma*, n°677, noviembre 2020, p. 41.



Figura 6 Exorcismo de los vivos

LOS SILENCIOS O EL GÉNERO EN BUSCA DE LA RECONCILIACIÓN

Los silencios es el segundo largometraje de Beatriz Seignier, su realizadora. Se trata de una coproducción entre Brasil (Miriade Films y Enquadramento Produções), Colombia (Diafragma-Fábrica de películas) y Francia (Ciné-Sud Promotion), compañías orientadas hacia la producción de cine de autor. La película obtuvo el premio Cine en construcción de Toulouse 2018 de ayuda a la postproducción y promoción, y fue exhibida en numerosos certámenes internacionales de autor, en particular el festival de Cannes en su sección paralela de la Quinzaine des réalisateurs, Cinélatino de Toulouse o el festival de San Sebastián.

Los silencios, como *La Llorona*, construye su diégesis alrededor de la explicitación del contexto histórico y político. Se centra en los civiles “desplazados” y “desaparecidos” por culpa de la guerra interna en Colombia entre el ejército, los paramilitares y la guerrilla. Más precisamente, tiene lugar durante las conversaciones de la Habana que reunieron a miembros del ejército y de las FARC en febrero de 2012 hasta la firma de los acuerdos de paz de 2016, que son citadas directamente en la película a través de un reportaje emitido por televisión, utilizando de manera tan clara como *La Llorona* un marco histórico y político definido.

La película cuenta la historia de Amparo, una madre colombiana desplazada que huye de su región de origen con sus dos hijos: Nuria, la hermana mayor, y el pequeño Fabio. Su marido Adam, brasileño, está desaparecido después de haber colaborado con la guerrilla contra un proyecto de explotación petrolera, que quería asentarse en el pueblo donde estaban residiendo. La película empieza con la llegada de Amparo y sus dos hijos a una isla que sirve de lugar de acogida para los desplazados, y se construye en gran parte como un drama marcado por las dificultades y trabas burocráticas con las que se enfrenta Amparo, para que se reconozca su estatuto de refugiada y la desa-

parición de su marido, al mismo tiempo que se esfuerza por poder sobreponerse a la desarticulación de su familia, encontrando trabajo y escolarizando a sus hijos.

El contexto histórico y político se inscribe fielmente en la realidad del país, así como el espacio geográfico donde se desarrolla, una zona fronteriza en la selva amazónica, entre Colombia, Perú y Brasil. Este espacio se ve sometido permanentemente a las crecidas del agua, que inunda las zonas más bajas de las poblaciones e incluso las casas construidas sobre pilotes. Su nombre, “isla de la fantasía”, aunque verdadero, parece sin embargo abrir las puertas a una manifestación de lo fantástico.

Acorde con el tono dramático que atraviesa toda la película, lo sobrenatural no surge con la reapropiación de motivos comunes en el cine de género, sino por la utilización de una figura inédita de la ausencia, que podríamos denominar “la transparencia”. Nuria acompaña a su madre Amparo en todos sus trámites, citas y entrevistas. Niña callada, incluso muda, no parece que los habitantes de la isla le hagan caso, ni le dirijan la palabra, ni que prácticamente la miren. Incluso cuando la maestra presenta a los nuevos alumnos, la niña filmada en primer plano no da su nombre como los demás. Los compañeros, fuera de campo, ríen. Nada nos asegura de que rían de su silencio o de otra cosa que el espectador no alcanza a ver, o incluso que, quizás, los niños no puedan verla. La transparencia muestra una presencia, pero sin que una mirada consiga percibirla, fijarse en ella [figura 7]. En este caso, acaba sugiriendo la posibilidad de que Nuria sea un fantasma, que acompaña a su familia en su exilio. Esta hipótesis se confirma cuando regresa el padre, introduciéndose silenciosamente en la cabaña para compartir los momentos de intimidad familiar, volviendo a dar forma al hogar. Otra vez, se abre una doble interpretación: Adam puede ocultarse, fingiendo su desaparición, o se trata de su fantasma.



Figura 7 Cuerpo emocional y transparencia

En otros momentos, sin embargo, algunos personajes parecen percibir a Nuria. En la secuencia de la presentación en la escuela, cuando el contracampo vuelve a mostrar a los alumnos, solo una chica dirige su mirada hacia ella, convirtiéndose más tarde en

su amiga y contándole que la isla está habitada por fantasmas, que pueden llegar a ser peligrosos porque se introducen en las casas y poseen el espíritu de sus habitantes. Estos momentos de reconocimiento, que parecen invalidar en un primer momento la hipótesis sobrenatural, se convierten más tarde en la confirmación de que la película se desliza hacia el realismo mágico, donde lo sobrenatural no representa una amenaza ajena a la realidad de los personajes. Esto mismo permite que la película pueda preservar su tono naturalista, casi documental, que acompaña las crecidas y los descensos del agua.

Al contrario, la representación del mal es relegada al contexto político y económico provocado por la guerra, las desapariciones y los desplazamientos de población, instaurando un horror cotidiano, cuando el hijo de Amparo es tentado para que participe en las actividades ilegales de la isla o cuando sus abogados intentan engañarla para quedarse con una parte de la indemnización que debe cobrar por la desaparición de su marido.

Los fantasmas se caracterizan por su mutismo, son transparentes a ojos de la mayoría, pero la originalidad de su tratamiento radica paradójicamente en la exacerbación de su corporalidad emocional, cuando se trata de entrar en contacto con los más próximos. En las secuencias en que Nuria está con su madre, ella le da siempre la mano, creando un contacto físico entre ellas dos. A pesar de su condición fantasmal, se restablece un vínculo entre las dos a través del cuerpo. Otras secuencias insisten sobre este contacto, como cuando Amparo, en una dilatada secuencia, lava el pelo de su hija. Del mismo modo, la aparición de Adam, el marido, se manifiesta a través de las caricias cariñosas de la pareja. En la perspectiva sobrenatural que sirve de marco a la película, este contacto físico traduce paradójicamente la ausencia de los desaparecidos y la imposibilidad del duelo para las familias.

Como en el caso de *La Llorona*, las secuencias finales pueden leerse como una relectura de la convencional escena del exorcismo, reinterpretada a partir del realismo mágico y de la situación política expuesta por la película. Aquí, se trata de una asamblea que reúne a los vivos y a los muertos, y en la cual cada uno aporta su punto de vista sobre la experiencia del duelo y la validez del proceso de paz, aprobando o rechazando su conveniencia y efectividad. La palabra se extiende y circula entre vivos y muertos, y más allá de la exposición de las vivencias y opiniones de cada uno, es utilizada como vínculo para que unos y otros puedan recrear las relaciones amputadas por la guerra, y esperar una posible reconciliación personal y nacional [figura 8].



Figura 8 Exorcismo de reconciliación

CONCLUSIÓN

La utilización del género se convierte en el medio elegido por algunos realizadores para representar las insuficiencias de la política y de la justicia de los hombres, para resolver los problemas generados por los conflictos y sus consecuencias recientes en algunos países latinoamericanos. Las víctimas de estos traumas encuentran un eco en la figura fantasmal, que funciona en particular como doble de la figura política de los desaparecidos. A través del género se escenifica una forma de justicia espectral que aporta una compensación necesaria tanto para las víctimas como para los supervivientes, apelando a la venganza o a la reconciliación.

A pesar de que esta preocupación por lo político aparezca en algunas películas más próximas al canon del cine género, la cuestión de su reapropiación por parte del cine de autor no ha quedado del todo cerrada. Jayro Bustamante plantea la idea que el género permite alcanzar un público más amplio, sin embargo esta estrategia sólo puede aplicarse a las películas que, como la suya, apelan a una hibridación más visible con los recursos narrativos y visuales de este tipo de cine. Sin embargo, muchas de estas obras conservan un tono propiamente autoral (como *Los silencios*), cuando no naturalista y hasta documental (caso de *Sanctorum*). Otra hipótesis consistiría en afirmar que lo fantástico ha dejado de ser considerado un modo de narración menor, dentro de la innegable rehabilitación de los géneros populares que se aprecia hoy en la producción autoral, llegando a convertirse incluso en un nicho, quizá valorado a la hora de conseguir llevar a cabo un proyecto cinematográfico, en particular a través de los distintos mecanismos de ayuda a la producción. En algunos casos, podríamos considerar también que se trata de un método para otorgar una mayor visibilidad a unos colectivos situados tradicionalmente al margen de los contenidos de la ficción, tratándose de las mujeres (*La Llorona*, *Los silencios*), pero sobre todo de los pueblos indígenas (*La Llorona*, *Sanctorum*, *Los silencios*, *Los que vuelven*), colectivo también muy presente por otro lado en el cine de autor más reciente. En este caso, la utilización de parámetros

genéricos, y en particular el recurso al realismo mágico, se correspondería con la voluntad etnográfica de adoptar la cosmovisión de estos pueblos indígenas, y justificaría la a priori improbable hibridación fílmica entre lo documental y lo fantástico²³. Los géneros cinematográficos aparecerían entonces como una opción para renovar un discurso político a veces enquistado en la estética del realismo social. En cualquier caso, estos intentos demuestran que el cine de género (fantástico, terror, realismo mágico), a través de su ruptura con lo real, ya sea en su vertiente disfórica o consoladora, resulta un medio expresivo especialmente apto para narrar las convulsiones políticas que afectan a nuestra realidad.

²³ Pensamos en películas de ficción como *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015), *Pájaros de verano* (Ciro Guerra y Cristina Gallego, 2018) o *Ixcanul*, del propio Jayro Bustamante (2015), aproximaciones naturalistas como *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (Renée Nader Messor, João Salaviza, 2018) o incluso documentales como *Lapü* (Juan Pablo Polanco y César Jaimes, 2019).

BIBLIOGRAFÍA

- BRACCO, Diane, “Clamando justicia. La Llorona, fantôme politique”, *L'Avant-scène cinéma*, n°677, noviembre 2020.
- CLOVER, Carol J., “Her Body, Himself. Gender in Slasher Film” en BLOCH R. Howard y FERGUSON Francis, *Misogyny, Misandry and Misanthropy*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993.
- LÁZARO-REBOLL, Antonio, “Generating Fear: From Fantastic Factory (2000-2005) to [REC] (2007-2014)”, en MARÍ, Jorge (ed.), *Tracing the borders of Spanish horror cinema and television*, New York, Routledge, 2017.
- LIE, Nadia, “Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto” in LEFÈRE Robin y LIE Nadia (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, Leiden/Boston, Brill Rodopi, 2016.
- MELLIER, Denis, *Textes fantômes, fantastique et autoréférence*, Paris, éditions KIME, coll. “Détours littéraires”, 2001.
- RAMOS ALQUEZAR, Sergi, “Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps” en RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (ed.), *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Paris, PSN, 2011.
- SPINDLER, William, “Magic Realism: a Typology”, *Forum for Modern Language Studies*, Volumen XXIX, Issue 1, enero 1993.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- VERNET, Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'étoile, 1988.

Indio, hueco, comunista.

Aproximaciones a la trilogía de Jayro Bustamante

DIANE BRACCO

EA 1087 EHIC, Université de Limoges

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 *Ixcanul*, *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.

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 cadenassé 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-clés: 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 *Ixcánul*, *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.

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.

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]

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, *Ixcanul (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 patriarcado, condenada a un matrimonio de interés. Cuatro años más tarde, *Temblores (bueco)* 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 filmico, 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

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.

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.

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 Córdón⁵, 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 “blanquedad” (*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 publi-

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. Pelebian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1994.

cidad, 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 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

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 *Tembloros*”, 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.*

Francia¹⁶: “Soy comunista para el poder”, o sea considerado como subversivo, explica el cineasta, añadiendo que los dirigentes suelen atribuir 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, machismo y homofobia

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]

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/FIxcanul> [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

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 *Ixcánul*, 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 por los que se cuela 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 signi-

reformar 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, 5ª edición.

ficación *a posteriori*, sellando el encierro de la joven en una vida marital que no ha elegido pero necesaria para la supervivencia de su familia.



Figura 1 *Ixcanul*

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].



Figura 2 *Ixcanul*

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).

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 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 *Ixcánul*:

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

²⁴ En la entrevista que me concedió.

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, "Ixcánul : 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>

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 *Ixcamul*, asume un papel de subalterna y corporeiza en cierto modo una filiación entre los tres filmes, fundada en la mostración crítica del racismo sistémico.

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.

brosse-les-portraits-de-femmes-fortes-au-guatemala-65260 [consultado el 10/07/2020]

²⁹ Véase M. Casaus 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.

Figura 3 *La Llorona*

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.

Figura 4 *Temblores*

Como eje estructurante del ciclo de Bustamante, esta retórica de la reclusión precisamente domina también el relato fílmico 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 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 *Ixcamul*, 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.



Figura 5 *Temblores*

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,

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.

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 “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 GÉNERIS

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

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 *Ixcánul*) 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.

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]

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 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 *Ixcánul* 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 *Ixcánul* 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

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.

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.

debe franquear para alcanzar Estados Unidos, aquel horizonte de libertad y riqueza fantaseado por María.



Figura 6 *Ixcanul*

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 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 remembranzas 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.

³⁹ M. A. Asturias, “Realismo mágico”, *op. cit.*, p. 74.

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 desgarramiento 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].



Figura 7 *Temblores*

Como hombre y miembro de la burguesía blanca, el protagonista *a priori* no tiene nada en común con la campesina maya de *Ixcánul*. 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 incluso encarnado por Francisco (apartamento, hospital, mercado, tabernas de barrio, bares gay)⁴¹. Al pri-

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.*

⁴¹ Al silencioso, oscuro y claustrofóbico interior burgués se contraponen, 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

vilegiar 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 filmico entre dominantes y dominados [Figura 8], hasta que las mujeres se unen espacial y físicamente en contra del libidinoso militar asesino.



Figura 8 *La Llorona*

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 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

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.

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 tejó 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 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 exdicta-

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*.

⁴⁶ Véase mi 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.

dor, 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 —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 immaculado 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).

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.], 27/09/2019. 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.

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 *leitmotivos* 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 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 horribos. 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 “glocali-

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.

⁵¹ C. Lépine, “Entretien avec Jayro Bustamante...”, *art. cit.*

zado”, 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, 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.

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.

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.

BIBLIOGRAFÍA

- 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. 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://desmotsdemidnight.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 parabólico», *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.

LA LLORONA:
DEL FILM DE GÉNERO
A LA REPARACIÓN SOCIAL

Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en *La Llorona* de Jayro Bustamante

PASCALE THIBAUDEAU

Laboratoire d'Études Romanes, Université Paris 8

Resumen

Este artículo se centra en un elemento espacial recurrente en la película *La Llorona* (2019), del cineasta guatemalteco Jayro Bustamante: los umbrales que articulan los distintos lugares del espacio fílmico, mediante marcos y sobreenquadres muy visibles a lo largo del filme. Más allá de esta configuración, los umbrales hacen tangible una serie de límites y franqueamientos (sociales, temporales, entre mundo natural y sobrenatural, entre despertar y sueño...) que caracterizan una película anclada en un contexto socio-histórico determinado (la oligarquía guatemalteca durante el juicio a sus miembros por crímenes contra la humanidad), pero que, al mismo tiempo, activa códigos propios del cine de género (fantástico y de terror). Al unir y separar a la vez, los umbrales constituyen este lugar donde puede producirse el encuentro entre mundos exógenos y por donde pueden circular los flujos espectrales.

Palabras claves: *La Llorona*, espectros, umbrales, cine guatemalteco, Jayro Bustamante

Résumé

Cet article est centré sur un élément récurrent dans le film *La Llorona* (2019), du cinéaste guatémalteque Jayro Bustamante: les seuils, qui articulent les différents lieux de l'espace filmique, à travers des cadres et des surcadres très visibles tout au long du film. Au-delà d'une telle configuration, les seuils rendent tangible une série de limites et de franchissements (sociaux, temporels, entre mondes naturel et surnaturel, entre éveil et songe...), qui caractérisent un film ancré dans un contexte socio-historique déterminé (l'oligarchie guatémalteque lors du procès de ses membres pour crimes contre l'humanité), mais qui active, en même temps, des codes propres au cinéma de genre (fantastique et de terreur). En séparant et en unissant à la fois, les seuils constituent ce lieu où peut se produire la rencontre entre des mondes exogènes et où peuvent circuler les flux et les spectres.

Mots clés: *La Llorona*, spectres, seuils, cinéma guatémalteque, Jayro Bustamante

Abstract

This article is centred around a recurrent element in the movie *La Llorona* (2019), by the Guatemalan filmmaker Jayro Bustamante: thresholds, that arti-

culate the various locations of the cinematic space, through visible framing during the movie. Beyond such configuration, thresholds make limits and crossings tangible, whether they are social, time-based, between natural and supernatural worlds, between awake and asleep... It is a characteristic of a movie anchored in a determined socio-historical context (the Guatemalan oligarchy during the trial for crimes against humanity of its members) but, at the same time, the thresholds activate specific codes of fantastic and terror genres. Separating and uniting at the same time, thresholds create that space where exogenous world can meet and where flux and ghosts can circulate.

Key words: *La Llorona*, ghosts, thresholds, Guatemalan cinema, Jayro Bustamante

El umbral constituye, según la acepción usual que nos proporciona el diccionario de la Real Academia, esta «parte inferior o escalón, por lo común de piedra y contrapuesto al dintel, en la puerta o entrada de una casa»¹, y designa por extensión el límite que separa y vincula al mismo tiempo dos espacios físicos, sean exteriores o interiores.

Los umbrales que marcan el paso de una habitación a otra, de un lugar a otro, no sólo son innumerables en la película de Jayro Bustamante, sino que la presencia insistente de los marcos de las puertas en la composición de los planos les confiere una visibilidad notoria. También los hay de otra índole, invisibles esta vez, al no pertenecer a la dimensión espacial. Son los umbrales temporales entre el pasado y el presente, los umbrales mentales entre el sueño y la realidad, los simbólicos, entre las categorías sociales — por ejemplo —, o míticos, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, el mundo natural y el sobrenatural.

El umbral se caracteriza por ser a la vez una separación y una unión entre dos elementos distintos, detiene el movimiento o se cruza, hacia adelante o hacia atrás. Por él se proyecta hacia el futuro y lo desconocido o se regresa al pasado. Tanto espacial como simbólicamente, es el lugar del franqueamiento, del paso entre dos entidades distintas, lo que conlleva la posibilidad de una transgresión y de la desestabilización de un orden, según la naturaleza del umbral.

Por su parte, el espectro y el fantasma poseen la facultad de cruzar distintas temporalidades y no ser sensibles a los límites espaciales como, por ejemplo, los muros o las puertas incapaces de contener un modo de existencia ajeno a las determinaciones corpóreas. Para ellos no existen los obstáculos físicos; como el agua (elemento central en la película) fluyen y nada puede detenerlos. Por otra parte, se caracterizan por transgredir la frontera supuestamente infranqueable entre el mundo de los muertos y el de los vivos. Son flujos invisibles, energías capaces de plasmarse momentáneamente

¹ *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española. URL : <https://dle.rae.es/umbral?m=form> [consultado el 4/10/2020]

en formas tridimensionales para luego desvanecerse. Más allá de ser figuras predilectas del cine fantástico o de terror, manifiestan la esencia propiamente espectral del médium cinematográfico, este reino de sombras que espantaba a Máximo Gorki, capaz de convocar ante nuestros ojos a los muertos y convertir a cualquier persona filmada en espectro de sí misma².

ESPACIOS

La película construye dos espacios antagónicos, por una parte el exterior de la casa, entre el que puede incluirse la sala de audiencia del juicio en la medida en que es un lugar abierto al público y al mundo (gracias a las medias). Es un espacio que representa una amenaza para los habitantes de la casa, sea a nivel judicial y mediático, sea por la vindicta popular. Por otra parte tenemos el espacio interior –incluidos el jardín y la piscina que forman parte del recinto de la mansión–, en el que se desarrolla la mayor parte de las secuencias y que aparece primero como un refugio.

Sin embargo, desde el regreso del hospital y el anuncio de la anulación de la sentencia emitida por el tribunal, este espacio interior es literalmente asediado por el exterior mediante los manifestantes que acampan fuera y no dejan tranquilos a los habitantes. Pese a ser protegido desde dentro por un alto muro y árboles que lo cercan, y desde fuera por militares en contacto con el guardaespaldas Letona (constantemente en estado de alerta como en un contexto de sitio bélico³), los manifestantes consiguen abrir brechas concretas en esta aparente fortaleza, tirando piedras y papeletas, rompiendo cristales, y acosándola día y noche con sus gritos, eslóganes y canciones. Este alboroto que traspasa los muros, las puertas y las ventanas para invadir la casa y no dejarla en paz, remite a una forma conocida de activismo de denuncia, el escrache, muy frecuente en contextos nacionales de conflictos memoriales, sentando las bases realistas sobre las que va a desplegarse la dimensión sobrenatural. En efecto, este flujo sonoro imparable es concomitante a la penetración creciente del elemento acuático. Asociada desde la primera noche a los llantos de la Llorona, el agua que salía sola de los grifos se va convirtiendo en agua de río (el río en el que murieron ahogados los hijos de Alma) a través de motivos vinculados a este elemento: ranas, plantas acuáticas, niebla, humedad, como signos de la permeabilidad del espacio urbano de la casa por el que se inmiscuye una realidad rural y silvestre foránea. En cierta medida este doble flujo del agua y del sonido es la prefiguración de la invasión de la propiedad por los muertos en la última parte, etapa que constituye a la vez un franqueamiento de un umbral espacio-temporal y una transgresión del orden natural.

² Artículo original publicado el 4 de julio de 1896, “Brèves remarques” [1896], trad. V. Pozner, 1895, n° 50, 2006. URL: <https://doi.org/10.4000/1895/494> [consultado el 20/10/2020].

³ Después del regreso del general a su casa, se lo ve dando órdenes por walkie-talkie a los guardas exteriores usando lenguaje de código militar: “¡Águila! Golfo en 12, verifique perímetro 4” [31:50], o cuando los manifestantes rompen los cristales de las ventanas: “Llamen a todas las unidades [...] lancen las lacrimógenas inmediatamente” [39:30].

FRONTERAS, PUERTAS Y VENTANAS

En su libro *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*⁴, Jean-Louis Leutrat identifica ocho blasones del género fantástico en el cine, entre los que encontramos, las fronteras, las puertas y las ventanas —es decir elementos que determinan umbrales espaciales entre exteriores e interiores—, y permiten o impiden (según estén abiertas o cerradas) el paso entre ellos. Veamos el uso que hace la película de estos tres blasones.

En primer lugar, las fronteras más visibles son las fronteras sociales entre los amos y los criados, la oligarquía y el pueblo, los blancos y los indígenas⁵, todas derrumbadas al final de la película por la posesión espectral de Carmen por Alma que hace fusionar todos estos estratos sociales. Varias veces en el film, estas fronteras se materializan visual y espacialmente, como veremos más adelante. Otras fronteras, en principio infranqueables, son las que separan el pasado y el presente así como el mundo de los vivos y el de los muertos. Como bien señala Leutrat, son imprescindibles en la organización de los relatos fantásticos en la medida en que, sin los límites que imponen, no puede haber transgresión⁶.

Las ventanas son los umbrales por los que pasan las miradas de los reclusos de la casa observando a los manifestantes reunidos en la calle. Las sabemos frágiles puesto que algunas han sido rotas a pedradas. Cuando se ven, la mayor parte de las veces la focalización se hace sobre los personajes mirando a la calle (fig. 1a), dejando fuera de campo a los manifestantes, como una amenaza primero indiferenciada. Cuando vemos planos de éstos (fig. 1b), suelen ser planos de conjunto en picado que adoptan el punto de vista de los habitantes de la casa. Asociada a este punto de vista, la presencia de Sara, una niña inocente, y de Natalia, una madre ignorante que luego se convierte en una víctima más, favorece la identificación con los acosados (o mejor dicho con las acosadas) y el crecimiento de la tensión dramática.



Fig. 1a [37:59], fig. 1b [32:06]

En dos ocasiones, por los cristales a menudo velados por cortinas se instaaura una breve relación entre el interior y el exterior, gracias a rácores de mirada entre sujetos individualizados. Cuando llega Alma, figura muda deslizándose entre los militantes, ella y

⁴ J.-L. Leutrat, *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine* (1995), Valencia, Ediciones de la mirada, 1999. Otros blasones destacados por el autor están presentes en el film: la familia, la contaminación, el doble...

⁵ Véase en este mismo número las contribuciones de Marianne Bloch-Robin y Julie Amiot-Gillouet.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

Monteverde intercambian una mirada misteriosa. Más tarde, Sara y Alma identifican a un desaparecido entre la muchedumbre, cuando la niña se lo enseña a Natalia, éste, tras un lento travelling de avance, clava sus ojos en ella (fig. 2a y 2b). En ambos casos, se trata de miradas duras y acusadoras de personajes silenciosos en medio del vocerío general, vistos desde la focalización interna de los habitantes de la casa. Este silencio, tan deseado y en otros tiempos impuesto por ellos, señala que estos seres son distintos y pertenecen a otro mundo.



Fig. 2a [1:03:58], fig. 2b [1:04:24]

Al final de la película se invierte la relación visual entre interior y exterior, cuando, después de invadir el jardín, los muertos observan por los ventanales del salón lo que está ocurriendo en el interior de la casa. Tanto el espectador como las mujeres saben que estos ventanales no les impiden entrar puesto que han penetrado en el recinto de la casa (“A ellos no hay guardia que los detenga” avisa Valeriana⁷); lo que consigue mantenerlos muy provisionalmente al otro lado es el umbral tenue, marcado por el círculo de las mujeres, las velas y las plegarias de Valeriana.

A diferencia del alto cerco que separa la mansión de la calle, la configuración interior de la casa favorece la circulación de los cuerpos y de los flujos en la medida en que presenta un espacio globalmente abierto donde las distintas estancias comunican entre sí. Las escasas puertas cerradas que se ven en la película no tardan en ser abiertas por los personajes⁸, no dejando que se instaure el menor suspense. Alguna vez se oyen los goznes de una puerta chirriando, procedimiento clásico cuando no estereotipado, del cine de terror (por ejemplo cuando al principio, Monteverde busca la fuente de los llantos y llega a la cocina), pero por lo general, y a diferencia de muchas películas de este género, la amenaza, el peligro o el misterio no se encuentran detrás de una puerta cerrada. Aquí, las puertas cerradas no esconden algo que infunda miedo, la mayoría de ellas permanecen abiertas, incluso por la noche. A veces no son visibles como la que tendría que separar la casa y el jardín: cuando Alma sale de la piscina y la vemos cruzando la casa en el siguiente plano, no se ha oído ninguna puerta abriéndose. En otras ocasiones, cuando los personajes salen al jardín, no se les ve ni se les oye abrir una puerta para franquear el umbral entre interior y exterior. La facultad de cruzar los

⁷ [1:19:50]

⁸ Las puertas del armario abiertas por Monteverde la primera noche para coger una pistola, la puerta de una habitación vacía abierta por Natalia cuando busca a su hija, la puerta de la habitación de los abuelos abierta por Sara la última noche para llevarse la bombona de oxígeno.

límites espaciales, propia de los espectros, parece haberse contaminado a los vivos y ser determinada por la misma casa: «La casa es inmensa. A veces tenemos la impresión de que está embrujada» le dice Valeriana a Alma, la noche de su llegada⁹.



Fig. 3 [30:15]

Puede que las puertas no existan, como en la sucesión de salones (fig. 3) que comunican mediante amplios marcos recortando la imagen en varios sobreencuadres que organizan el espacio en torno a un punto de fuga. Estos marcos intermediarios, muy frecuentes en toda la película, determinan una serie de umbrales cuya función varía pero que, de manera general, manifiestan la porosidad entre las distintas dimensiones y multiplican la posibilidad de presencias fuera de campo (donde siempre puede encontrarse el peligro). Paradójicamente, es esta comunicación entre los diferentes lugares de la casa la que hace el espacio inquietante, especialmente por la noche, cuando nada parece poder contener la circulación de los flujos espectrales. Aquí el sentimiento difuso de peligro y el suspense surgen de la abertura espacial que hace visible una permeabilidad entre mundos que no deberían encontrarse.

Aunque juega con los códigos genéricos, la película no deja de valerse de una configuración espacial clásica de las películas de terror -especialmente en la tradición gótica-, donde los personajes están aislados del exterior y encerrados con la entidad fantasmal o criminal que, circulando libremente, los persigue y posee una ubicuidad que les impide ponerse a salvo o escapar de ella. Esta familiaridad previa con unos códigos fílmicos permite que el suspense funcione enseguida y que los espectadores se mantengan en vilo, esperando las manifestaciones tangibles de lo sobrenatural.

MARCOS Y SOBRE-ENCUADRES

Los marcos y los sobreencuadres tan frecuentes en la película limitan y abren la mirada al mismo tiempo, subrayan la existencia de umbrales haciéndolos visibles. Esta visibilidad pone de manifiesto la naturaleza de la imagen fílmica, como “mirilla que sólo deja

⁹ [34:52]

al descubierto una parte de la realidad”¹⁰, según André Bazin. Al reducir el campo de lo visible y señalar la existencia de un mundo más acá de los marcos, resaltan el efecto mirilla propio de toda enunciación fílmica¹¹.

Veamos algunos ejemplos significativos del uso de los sobreencuadres en la película. Una secuencia presenta un montaje dentro del plano, en donde dos situaciones y acciones diferentes ocurren simultáneamente en espacios contiguos (fig. 4a): Alma y Sara están jugando a las damas —una lucha entre fichas blancas y negras¹²— en el primer término, en uno de los salones enfilados. Detrás, en el espacio reducido por el marco-umbral que da paso al siguiente salón, Carmen y su marido están sentados en una mesa tomando café. Esta escena, tranquila en apariencia, disimula otro tipo de lucha¹³ que se revela de repente, cuando ella se levanta y le da una bofetada antes de salir enojada. Por lo general, este tipo de montaje interior presenta una profundidad de campo para que las dos escenas que ocurren al mismo tiempo queden bien visibles, siendo la del segundo término la que suele tener más relevancia en la economía narrativa, como es el caso aquí. En cambio, la peculiaridad de este plano procede del desenfoque que afecta al segundo término, dejando muy borrosa la escena entre los abuelos de Sara y haciendo que la atención se centre en el primer término. Además de producir en el espectador un efecto de sorpresa paralelo al asombro de las dos jóvenes, la diferencia de enfoque sitúa claramente a los personajes en planos distintos que corresponden a dos procesos opuestos: la relación entre Alma y Sara se va reforzando y afirmando mientras la que parecía unir indefectiblemente a Carmen y su marido se va deshaciendo y borrando literalmente. El umbral entre los dos salones delimita espacialmente esta diferencia, anunciando la futura descomposición de la generación de los culpables.



Fig. 4a [1:06:38], fig. 4b [52:10]

En algunas ocasiones, los marcos y los umbrales señalan la división social existente entre los amos y los criados cuyos territorios están definidos claramente. Cuando Natalia y Carmen acuden a la habitación de las criadas para hablar con Alma, después

¹⁰ A. Bazin, “Pintura y cine” en *¿Qué es el cine?* (1985), trad. L. López Muñoz, Madrid, Rialp, 2019, p. 213.

¹¹ Esta elección también se justifica por motivos técnicos, como podemos comprobar en la entrevista al cineasta, publicada en este mismo número, cuando responde a las preguntas de M. Kabous sobre los sobreencuadres.

¹² Un juego que reproduce simbólicamente las fronteras sociales y étnicas de las que hablamos anteriormente.

¹³ El paralelismo entre los dos conflictos, el lúdico y el matrimonial, ya ha sido señalado por I. Pouzet Michel en “Le clan Monteverde dans *La Llorona* de Jayro Bustamante: une famille aux prises avec ses fantômes”, E. Diaz (dir.), *Jayro Bustamante. La Llorona*, París, Ellipses, 2020, p. 179.

de la agresión sexual, se quedan en el marco de la puerta, sin pasar el umbral (fig. 4b). Este marca visualmente, en este momento de la diégesis, la frontera social que separa a las cuatro mujeres. La incapacidad para Natalia y Carmen de franquear este umbral, a la vez físico y simbólico, se manifiesta también en su discurso patriarcal que culpa a la víctima (el uniforme demasiado ceñido) y pide comprensión para el agresor (“muy estresado”). Tras despedirse de las criadas, Natalia cierra la puerta. Es un hecho suficientemente excepcional en la película para que se tome en cuenta su función simbólica: con este acto, Natalia parece cerrar el caso al mismo tiempo que reafirma la existencia de dos mundos separados. Esta frontera, puesta de realce en esta secuencia, será anulada por el espectro en la última parte, como ya comentamos.



Fig. 5a, [1:07:58] fig 5b [1:09:00]

Pero no ocurre únicamente en el momento del clímax catártico en el que muere Monteverde, sino ya cuando Natalia y Alma, sentadas en la misma cama, evocan a sus maridos desaparecidos. Mientras hablan, se divisan en el segundo término el pasillo y la puerta abierta, desenfocados (fig. 5a), subrayando así la inclusión de ambas mujeres en un mismo espacio que es también un mismo destino (ambas son mujeres de desaparecidos). En esta secuencia nocturna, cuando Alma sale de la habitación, deja la puerta abierta, a diferencia de lo que hizo Natalia. El plano que sigue inmediatamente su salida es un plano de Carmen maltratada por los militares en su segunda “pesadilla” (fig. 5b). Semejante contigüidad señala los umbrales como lugares de paso de un mundo a otro, volveré sobre esta idea.

Otro umbral simbólico es el que separa el conocimiento y la ignorancia o el deseo de no saber. En este umbral se sitúa Natalia, asaltada por las dudas, y su posición viene subrayada por la composición espacial de los planos. La primera vez que interroga a su madre sobre los actos de su padre, en el hall del hospital (fig. 6a), las vemos sentadas, rodeadas por sillas vacías, en la hilera delimitada por dos pilares de hormigón que materializa un umbral entre la parte interior del hall y la parte acristalada. El paralelismo entre la estructura del plano y el dilema experimentado por Natalia viene confirmado por la pregunta de su madre: “¿De qué lado estás?”. Más tarde, interroga a Letona sobre lo que pasó con el padre de Sara en una configuración espacial que sugiere una respuesta a la pregunta anterior. En efecto, Natalia mira por la ventana (fig. 6b), escuchando la chirimía que viene del exterior, mientras Letona le habla desde el fuera de campo, aconsejándole al final “que no se meta en estos asuntos”. La locali-

zación de Natalia, cerca de la ventana que da a la calle, cautivada por la música¹⁴, asociada con las preguntas claramente orientadas que le hace a Letona (“¿no le parece raro que desapareciera así de repente?”), induce de qué lado se está inclinando. El plano siguiente muestra a Letona inmóvil en el umbral de la puerta que da al pasillo (fig. 6c). Un breve instante parece vacilar, molesto, hasta que se da la vuelta y se marcha hacia el interior de la casa, abandonando el umbral, lugar de las dudas y incertidumbres.



Fig. 6a [23:33], fig. 6b [1:05:33], fig. 6c [1:06:10]

A menudo en la película, los marcos de las puertas abiertas, unidos a los lentos desplazamientos de la cámara, participan del sentimiento difuso de peligro y extrañamiento, porque plantean la cuestión del punto de vista y de la fusión entre identificación primaria (identificación del espectador con la visión proporcionada por la cámara) e identificación secundaria (identificación con un personaje o una situación, según Christian Metz¹⁵). Cuando la cámara filma desde el exterior de una habitación dejando ver la escena a través de un marco, infiere la presencia de un observador, de una mirada que desdobra la del espectador: ¿quién ve?, ¿quién está mirando desde este espacio que precede el marco, en esta antesala abierta en la que nos encontramos como sujeto de la visión?

Una presencia invisible parece deslizarse sigilosamente por la casa, cruzando distintos umbrales; es asociada a la presencia audible de los llantos y gemidos que se infiltran por la casa sin que ningún obstáculo se lo impida. Desde el principio, el espectador la asimila a una presencia sobrenatural y la identifica con la figura legendaria que da su título al filme. Pronto el misterio que rodea al personaje de Alma y varios indicios diseminados la van señalando como la manifestación tangible del espíritu de la Llorona y su encarnación en una forma. Es una presencia ubicua, capaz de materializarse en cualquier lugar, franquear barreras (no sabemos cómo consigue pasar el cerco de las fuerzas antidisturbios que protegen la casa y aparecer en el marco de la puerta de entrada), poseer la mente de un ser vivo (las pesadillas de Carmen) o tomar su forma (cuando se sustituye a Sara en la piscina).



Fig. 7a [38:20], fig. 2b [53:30], fig. 7c [53:44]

¹⁴ Ver la secuencia nocturna anterior en la que habla con su hija de la belleza de esta melodía.

¹⁵ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, París, Christian Bourgois, 1977.

La identificación de Alma con la mirada omnipresente que parece observarlo todo desde los umbrales de puertas abiertas se ve primero sugerida, cuando, desde el umbral de la habitación de los dueños, atrae a Sara enseñándole una rana (fig. 7a)¹⁶. Es confirmada más tarde en la secuencia en la que Natalia intenta convencer a su padre de que le pida disculpas por la agresión (fig. 7b). La conversación es filmada a través de una puerta abierta, en plano fijo, y de pronto un corte con *râcor* de mirada nos muestra en el contracampo (fig. 7c) a Alma observando la escena mientras se oye el final del diálogo fuera de campo. Además, la composición del plano, con varios encuadres internos, realizados por contrastes de luz y sombra, indica que, a pesar de estar en la misma casa, el mundo desde el que Alma mira a sus habitantes, no es el mismo sino otro, contiguo, al mismo tiempo abierto y cerrado, y que sólo brechas y umbrales permiten que ambos mundos comuniquen.



Fig. 8a [1:11:15], fig. 8b [1:11:20]

Una alternancia similar de planos, a través del umbral de una puerta se produce una vez que el mundo de la casa ya ha sido definitivamente contaminado por el otro mundo. Un *râcor* de mirada une un plano de Alma girando la cabeza (fig. 8a), en el momento en que la voz de Monteverde llama a Valeriana, y un plano del general de espaldas mirando la mancha de humedad que invade el muro detrás de su cama (fig. 8b). La disposición espacial del plano anterior no permite identificar una contigüidad inmediata del salón con el pasillo que da a la habitación. Como comprobamos en otra secuencia, hay una ventana en el lugar hacia el que Alma gira la cabeza, mientras que el pasillo se encuentra en el otro extremo. Sin embargo el montaje y la visibilidad del marco de la puerta que delimita el umbral implican que Alma ve y oye el intercambio entre Monteverde y Valeriana, sin encontrarse en su inmediato alrededor. Es algo que podemos comprobar con la desaparición del ruido del secador en lo que parece ser un contracampo sin serlo, puesto que el foco de la mirada y de la audición no es reversible, a pesar del montaje con *râcor* de mirada. Esta mirada ubicua de Alma no es para nada neutra, es la mirada espectral que juzga, como apunta Jacques Derrida: “Le spectre, ce n’est pas seulement quelqu’un que nous voyons venir revenir, c’est quelqu’un par qui nous nous sentons regardés, observés, surveillés, comme par la loi [...] Le spectre dispose du droit de regard absolu, il est le droit de regard même”¹⁷. En la película, el espectro se mani-

¹⁶ A. Louyer ve en la rana el *nabual* de Alma, en “La Llorona dans *La Llorona*: un mythe proteiforme”, E. Diaz (dir.), *Jayro Bustamante. La Llorona, op. cit.*, p. 155.

¹⁷ J. Derrida y B. Stiegler, *Échographies de la télévision*, capítulo «Spectrographies», París, Galilée/INA, 1996, p. 135-137.

fiesta en una forma corpórea, Alma, pero también en formas fílmicas que traducen su ubicuidad: el montaje, los rálcores de mirada, los lentos movimientos de la cámara, y por supuesto el sonido.

UMBRALES ENTRE MUNDOS

Acabamos de ver que ciertos umbrales, con los que podemos relacionar el paso de un plano a otro, pueden conectar espacios no contiguos; también los hay que permiten que comuniquen el pasado y el presente, el mundo de los vivos y el de los muertos, la realidad y el sueño, lo natural y lo sobrenatural, a pesar de las fronteras que los tendrían que separar.

Cuando Valeriana le enseña la casa a Alma, el grifo de la cocina se abre solo mientras Alma permanece inmóvil en el umbral del lavadero, mirándola impasiblemente como desde otro mundo (fig. 9a). Esta pieza del trabajo doméstico, especie de nexo entre la cocina, la habitación de las criadas y el patio, parece cambiar de estatuto en ciertas ocasiones. Es el lugar elegido por Valeriana para intentar purificar a Monteverde y ahuyentar los espíritus. Su función literal de lugar donde se limpia adquiere así otra dimensión. En otro momento, Natalia, preocupada por la ausencia de Sara, la busca por toda la casa y se acerca al patio pasando por el lavadero (fig. 9b). Se la ve aparecer e inmovilizarse en un marco muy estrecho formado por marcos sucesivos mientras se oye una voz de ultratumba —que se convertirá luego en la voz de Alma, con un cambio de reverberación— contando los segundos que Sara aguanta en apnea. Antes de que se disuelva la tensión dramática, el descuento suena como una cuenta atrás y Natalia parece penetrar en un lugar que, aunque conocido, se ha convertido de repente en un mundo extraño y amenazante (otro resorte común de las películas de terror). El lavadero cumple pues una función de umbral entre lo limitado de lo visible y lo inmenso de lo invisible¹⁸, entre el mundo de la realidad que Natalia acaba de dejar y el de los muertos desde el que Alma está desgranando el tiempo.



Fig. 9a [34:24], fig. 9b [40:47]

Como ya comentamos, los espacios interiores abiertos y los marcos que multiplican los encuadres recortan visualmente las imágenes, creando puestas en abismo, espacios contenidos en otros espacios. Del mismo modo, la sucesión de salones que comunican

¹⁸ Recordemos que, en una sala de cine, la parte negra de una imagen se confunde con la oscuridad extradiagética.

a través de marcos y umbrales abiertos subraya una profundidad de campo que también es una profundidad de tiempo. Por las noches, Monteverde recorre la casa en busca de la fuente de los sollozos, cruzando estos umbrales que figuran los distintos estratos temporales y míticos que lo acercan al pasado y a los muertos. La construcción visual del espacio en cajas chinas, sugiere que el pasado está contenido en el presente y el mundo de los muertos incluido en el de los vivos.

En las pesadillas¹⁹ de Carmen, el pasado de Alma irrumpe en su presente, atormentándola. En el momento del trance final, Carmen ve a su propio marido apuntándola. Cuando dispara hacia ella, descubre que ha matado a Alma quien yace a su lado: disparando a Carmen, mató a Alma. Esta escena, en la que la posesión de Carmen por Alma se vuelve visible, corresponde a la abolición de todos los umbrales. Cuando Carmen se abalanza sobre el general en el río para matarle, es el mundo presente el que actúa en el mundo pasado, vengando tanto las muertes de Alma y sus hijos (y de las víctimas reunidas en el jardín) como su propia humillación de mujer dominada por el patriarca. En el plano siguiente del regreso al espacio y tiempo de la casa, la vemos inclinada sobre su marido entre los límites de un marco que da a la oscuridad, como un umbral que se hubiera cerrado para dejar el pasado y los muertos fuera. La pesadilla-trance de Carmen es el lugar de la psique en el que se produce el franqueamiento del umbral entre dos identidades (Carmen y Alma), dos mundos (víctimas y verdugos, oligarquía e indígenas), dos espacios (urbano vs rural y silvestre) y dos temporalidades (pasado y presente, día y noche). El presente espectral es un lugar de imbricación temporal donde distintas coordenadas se mezclan y pueden llegar a fusionar.

CONCLUSIÓN

En *La Llorona*, los umbrales visibles o invisibles permiten la circulación de los flujos espectrales y la contaminación (otro blasón de lo fantástico según Leutrat) del presente por el pasado, de los vivos por los muertos. Llama la atención que en esta película no haya fundidos, especialmente encadenados, ya que constituyen transiciones fluidas predilectas de las porosidades entre espacios y tiempos, mientras que los fundidos al negro marcan separaciones claras. En cambio, una pantalla negra de 10 segundos separa el momento en que Carmen apaga la luz antes de dormirse y su primera pesadilla²⁰, verdadero umbral temporal por el que accede a la experiencia vivida por Alma.

El hecho de privilegiar el montaje cut implica el recurso a otros procedimientos para plasmar en la imagen la circulación espectral, es el caso de los lentos travellings en los que la cámara se desliza como el agua se derrama y como la onda expansiva del sonido

¹⁹ En las creencias mayas, el sueño es un momento peligroso de encuentro con los muertos, quienes pueden robarle el alma al durmiente.

²⁰ Durante esta pantalla negra [58:35], la respiración de Carmen se convierte en el jadeo angustiado de la mujer perseguida por los militares.

que nada detiene. La elección del corte en seco hace fusionar la sutura de los planos (los umbrales internos de la propia película) con los umbrales por los que pasamos, por ejemplo, de la habitación de Carmen al campo donde huye de los militares, de las distintas estancias de la casa al mundo lejano desde el que Alma observa a sus habitantes.

En el umbral del film, se escucha el grito terrorífico de la Llorona cerrando la ficción y dando paso a la realidad: los títulos de crédito y el regreso de los espectadores a su mundo. La última secuencia, en los lavabos, les avisa que el río de lágrimas que se iba derramando por la casa ficticia no puede dejar de fluir mientras sigan impunes, en la realidad, los responsables de los crímenes, y no reconocidas las víctimas. Desmiente la temporalidad cronológica de la película y su aparente conclusión con la muerte del dictador, encerrándola en un círculo que condena a los culpables a una eterna repetición de la venganza. No por nada, el general que oye al final los llantos de la Llorona es el que tapa el féretro de Monteverde con la bandera nacional: al encubrir los crímenes que fueron perpetrados por el muerto y sus cómplices, al no dejar que se ejerza la justicia, el país y sus instituciones impiden restaurar una temporalidad abierta al futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, André, “Pintura y cine” en *¿Qué es el cine?* (1985), trad. L. López Muñoz, Madrid, Rialp, 2019.
- DERRIDA, Jacques, STIEGLER, Bernard, *Échographies de la télévision*, capítulo “Spectographies”, París, Galilée/INA, 1996.
- GORKI, Máximo, “Brèves remarques” [1896], trad. V. Pozner, *1895*, n° 50, 2006. URL : <https://doi.org/10.4000/1895/494> [consultado el 20/10/2020]
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine* (1995), trad. M. J. Ferris Carrillo y P. Rovira Pérez, Valencia, Ediciones de la mirada, 1999.
- LOUYER, Audrey, “La Llorona dans *La Llorona*: un mythe proteiforme”, E. Diaz (dir.), *Jayro Bustamante. La Llorona*, París, Ellipses, 2020.
- METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, París, Christian Bourgois, 1977.
- POUZET MICHEL, Isabelle, “Le clan Monteverde dans *La Llorona* de Jayro Bustamante: une famille aux prises avec ses fantômes”, E. Diaz (dir.), *Jayro Bustamante. La Llorona*, París, Ellipses, 2020.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* URL : <https://dle.rae.es/umbral?m=form> (consultado el 4/10/2020)

La revancha de los invisibles.
En torno al papel de los empleados
en *La Llorona*

JULIE AMIOT-GUILLOUET

UMR n° 9022-HÉRITAGES, CY Cergy Paris Université

Resumen

En la película *La Llorona* de Jayro Bustamante (2019), el personaje principal es una empleada que lleva a dudar y a culpabilizar a la familia de Enrique Monteverde, el doble ficcional del general Efraín Ríos Montt, responsable de masacres de masa de poblaciones indígenas guatemaltecas al principio de los años 1980. Así, resulta interesante reflexionar sobre las modalidades de la representación de los empleados en este relato fílmico. Al principio de la película, aparecen como personajes de segundo plano, poco visibles en la pantalla y con poca incidencia en el relato, conforme a su estatuto social subalterno y a su representación tradicional en el cine. Sin embargo, la llegada del personaje de Alma, la Llorona que se introduce en la familia Monteverde como empleada, es un punto de quiebre en el relato no solo porque se vuelve un personaje de primer plano, sino también y sobre todo porque va a obligar a la esposa de Monteverde, Carmen, a abrir los ojos sobre los crímenes cometidos por su marido. En ese sentido, la obra de Bustamante se inscribe de manera original en una dinámica actual del cine de autor latinoamericano contemporáneo que enfatiza la presencia de personajes de empleados para denunciar las desigualdades sociales que afectan a sus países.

Palabras claves: Empleados, visibilidad, puesta en escena, crítica social, estereotipos, cine de autor.

Résumé

Dans le film *La Llorona* de Jayro Bustamante (2019), le personnage principal est une domestique qui va faire basculer dans le doute et la culpabilité la famille d'Enrique Monteverde, le double fictionnel du général Efraín Ríos Montt, responsable de massacres de masse de populations indigènes guatémalteques au début des années 1980. Ainsi, il est intéressant de se pencher sur les modalités de la représentation des domestiques dans ce récit fílmique. Au début du film, ils apparaissent comme des personnages de second plan, peu visibles à l'écran et avec peu d'incidence dans le récit, conformément à leur statut social subalterne et à leur représentation traditionnelle au cinéma. Toutefois, l'arrivée du personnage d'Alma, *la Llorona* qui s'introduit dans la famille Monteverde comme domestique, fait basculer le récit non seulement parce qu'elle devient un personnage de premier plan, mais

aussi et surtout parce qu'elle va obliger la femme de Monteverde, Carmen, à ouvrir les yeux sur les crimes commis par son mari. En ce sens, l'œuvre de Bustamante s'inscrit de façon originale dans une dynamique actuelle du cinéma d'auteur latino-américain contemporain qui met en avant les personnages de domestiques pour dénoncer les inégalités sociales qui affectent leurs pays.

Mots-clés: domestiques, visibilité, mise en scène, critique sociale, stéréotypes, cinéma d'auteur

Abstract

In the movie *La Llorona* by Jayro Bustamante (2019), the main character is a servant who is going to plunge into doubt and guilt the family of Enrique Monteverde, the fictional twin of general Efraín Ríos Montt, who is responsible for mass killings of indigenous Guatemalan populations at the beginning of the 1980s. It is thus interesting to reflect upon the representation of the servants in this cinematic story. At the beginning of the movie, they appear as secondary characters, hardly visible and with little impact on the story, in accordance with their subordinate social status and their traditional cinematic representation. Yet, the arrival of Alma, the *Llorona* who breaks into the Monteverde family as a servant, dramatically changes the course of the story not only because she becomes a main character, but also and above all because she will force Monteverde's wife, Carmen, to open her eyes to the crimes committed by her husband. In that sense, Bustamante's work falls in an original way within the current dynamics of art-house contemporary Latin American cinema that spotlights servant characters in order to denounce the social inequalities that afflict their countries.

Keywords: Servants, visibility, staging, social criticism, stereotypes, art-house cinema.

INTRODUCCIÓN

Los empleados son “seres invisibles, seres de silencio, fantasmas”, declaró Jayro Bustamante en una entrevista al diario *L'Humanité* en el momento del estreno francés de *La Llorona*¹. Esta realidad sociológica se encuentra reforzada por el estatuto de estos personajes en términos de representación en el campo de las artes visuales, tanto en la tradición pictórica como cinematográfica donde, las más veces, son personajes secundarios en términos narrativos. Sin embargo, desde principios de los años 2000, se observa una modificación al respecto, ya que se han producido y difundido un número significativo de películas que enfatizan el trasfondo de la vida familiar, filmando historias puertas adentro (y cerradas) en las que los personajes de empleadas y su relación con la familia que los emplea se convierte en una herramienta para cuestionar las desigualdades que rigen las relaciones sociales en distintos lugares

¹ M. Leveau, “Les Indiens n'ont jamais eu droit à la parole, ni à l'image”, *L'Humanité*, 22 janvier 2020. URL: <https://www.humanite.fr/jayro-bustamante-les-indiens-nont-jamais-eu-droit-la-parole-ni-limage-683512> [consultado el 13/11/2020]

de América latina. Este nuevo protagonismo se impone de tal manera que Deborah Shaw lo llega a considerar como un nuevo género temático del cine latinoamericano. Ella lo analiza como la consecuencia visual de un “proyecto feminista”, debido a que la autora observa que en su mayoría, las películas que proponen este tipo de representación están a cargo de directoras².

La Llorona de Jayro Bustamante es una película particularmente interesante al respecto: la manera como plasma la presencia en la pantalla de los empleados se puede relacionar con el proyecto ético del cineasta, que se vale de la herramienta cinematográfica para, además de crear una valorada obra de arte, difundir una fuerte denuncia de la realidad social y política de su país, Guatemala. Una realidad heredada del lejano pasado colonial así como de la historia más reciente de la guerra civil y de la feroz represión hacia los indígenas llevada a cabo por el Estado con el pretexto de luchar contra la guerrilla. En este contexto, la representación de los personajes de empleados tiene una doble vigencia social y étnica, y su estatuto narrativo revela la progresiva evolución – y de hecho la progresiva devastación – de la familia del general Monteverde, doble ficcional de Efraín Ríos Montt.

La película se puede estructurar en tres partes – tres “actos” en palabras del propio director, que enfatizan así la construcción de la tensión dramática a lo largo del relato – en las que la manera como intervienen los empleados en la diégesis resulta altamente significativa, sobre todo si consideramos el hogar de los Monteverde como un microcosmos que refleja tensiones sociales que afectan al país de manera más general. Partiendo de una tipología en la representación de los empleados (y sobre todo de las empleadas) en el cine³, se puede observar que en la primera parte, los empleados aparecen como personajes secundarios y de trasfondo; en la segunda parte, con la llegada de Alma a la casa, se empieza a perturbar el equilibrio familiar; hasta que en el último tercio del relato y tras al abandono por la empleada de su uniforme a petición de Carmen, explote la máscara de denegación que mantenía a la familia a flote.

MOTIVOS DE LA INVISIBILIDAD INICIAL DE LOS EMPLEADOS

En la primera parte de la película, es decir hasta la llegada de Alma a la casa, la representación de los empleados en la película refleja su estatuto secundario, tanto en el cuerpo social en general, como en la familia que los emplea en particular, y en la película que los representa. La invisibilización en el relato y en la pantalla de estos personajes refleja no solo su estatuto social marginal, sino también el hecho de que trabajen dentro de

² D. Shaw, “Intimacy and Distance: Domestic Servants in Latin American Women’s Cinema: *La mujer sin cabeza/The Headless Woman* (Martel, 2008) and *El niño pez/The Fish Child* (Puenzo, 2009)”, en D. Martin y D. Shaw (dir.), *Latin American Women Filmmakers. Production, Politics, Poetics*, Londres, Bloomsbury, 2017, p. 123-148.

³ J. Amiot-Guilouet, “La vie secrète des domestiques: réalités et fantasmes autour des employé.e.s de maison dans le cinéma latino-américain”, *Les Langues néo-latines*, Paris, Centre national du livre, n°389, juin 2019, p. 77-92.

las casas, en la intimidad de las familias, lo que por mucho tiempo ha impedido la posibilidad de trabajar sobre sus condiciones de trabajo y de vida⁴ y de representarlas. Un análisis de la materialización visual y sonora de su presencia en el relato nos va a permitir evidenciarlo en la medida en que se trata de un grupo de personajes en los que solo uno tiene el protagonismo suficiente para tener una identidad destacada: se trata de Valeriana, la típica ladina que encabeza el grupo anónimo de los empleados, les sirve de portavoz porque, contrariamente a ellos, es capaz de expresarse en español y no solamente en lengua nativa, y sirve así de puente entre dos mundos que en realidad no comunican entre sí. Al mismo tiempo, el papel de Valeriana y la manera como se relaciona con la familia son portadores de ambigüedades: si bien es la empleada que más se acerca a la familia e interactúa con ella, si hasta resulta capaz de mantener vivas sus tradiciones culturales (rezando a los antepasados en lengua nativa), lo tiene que hacer en el espacio apartado de su habitación, lo cual evidencia las dinámicas de separación que rigen las relaciones entre los empleados y sus amos. Al respecto, las modalidades de representación, tanto en términos de puesta en escena visual (encuadres, profundidad de campo, montaje) como sonora (repartición del uso de la palabra entre los personajes) tienden a subrayar el carácter absolutamente subalterno del cuerpo de los empleados – cuerpo literal, material, y cuerpo figurado, social.

Desde el punto de vista del sistema de personajes, articulado a su estatuto étnico-social, la película refleja las desigualdades que rigen las relaciones sociales en el país. De entrada, se puede notar que la familia Monteverde es una familia de blancos, que se relaciona con un entorno amistoso igual de blanco, como se puede comprobar con las dos primeras secuencias de la película, que funcionan como el envés (femenino) y el revés (masculino) de la realidad de los dominantes: por una parte la sesión de oración colectiva entre mujeres, y por otra parte el encuentro entre Monteverde y sus ex compañeros militares en la víspera del juicio. Si bien se comprueba la separación entre esfera masculina y femenina vigente en la oligarquía, la simetría entre ambas deja claro que son las dos caras del mundo del poder, frente al que los empleados van a resultar negados en sus necesidades y deseos. Un plano manifiesta en términos visuales y sonoros esta invisibilización de los empleados como traducción de su ausencia de estatuto y de protagonismo a ojos de los poderosos (es decir de la familia blanca que los emplea). Muy al principio de la película, cuando la familia se ha despedido de sus invitados, vemos a los empleados que están terminando de ordenar la casa (fig. 1).

⁴ Véanse al respecto los siguientes trabajos: B. Lautier, “Les employées domestiques latino-américaines et la sociologie: tentative d’interprétation d’une bévue”, *Cahiers du genre*, 2002/1, n°32, p. 137-160; M. E. Valenzuela y C. Mora, *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*, Santiago, Oficina Internacional del Trabajo, 2009.

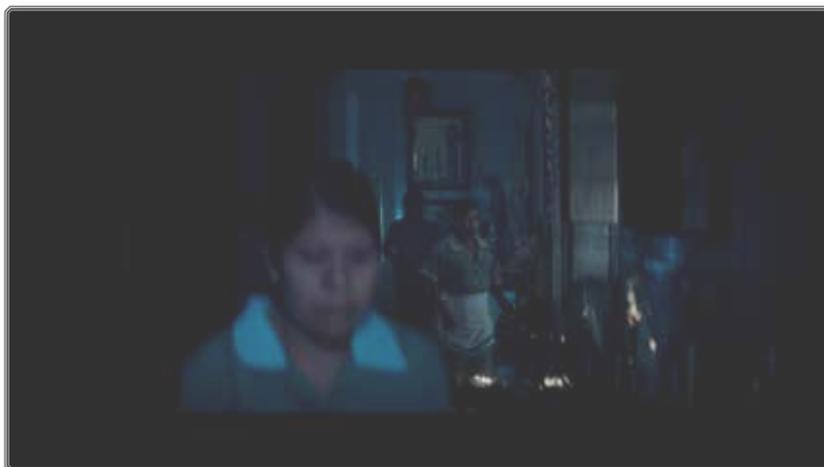


Fig. 1. Borrar a las empleadas

Lo que llama la atención es la composición óptica de este corto plano, que resulta ejemplar del estatuto inicial de los empleados en la casa: van a desfilan ante la cámara al recorrer un estrecho y oscuro pasillo que los lleva desde el fondo (la sala encendida) hasta otro pasillo por el que salen de campo silenciosamente a sus habitaciones, tras haber pasado delante de la cámara que deja el primer término del cuadro borroso. La última en salir, Valeriana, apaga las últimas velas, lo que confirma la borradura y cancelación de la presencia física de los empleados, traducción visual y material en la pantalla de su ausencia de estatuto en la narración y, más allá, en la familia y la sociedad, en este momento. Desde este punto de vista, podemos decir que la manera como la película enfoca y pone en escena las relaciones entre los personajes es al principio totalmente congruente con la realidad social de los distintos grupos claramente separados, que conviven sin realmente interactuar, y entre los que Valeriana sirve de intermediaria.

Prueba de ello es el momento en el que Valeriana viene a avisar a Carmen de que los empleados, asustados por los acontecimientos que ocurrieron en la casa, se quieren ir. La puesta en escena, particularmente cuidada y significativa, evidencia de manera cruda la desigualdad de las relaciones entre amas y empleados en la casa: en esta secuencia, que se ubica justo después de que Monteverde le ha disparado a su mujer tras haber perseguido a inquietantes gritos en la casa, y justo antes de que la familia salga para el juicio, Carmen y Natalia están conversando preocupadas en la cocina sobre el estado de salud de Monteverde. De entrada, Carmen presenta a su esposo como una víctima de las presiones relacionadas con el pleito que se avecina, asumiendo al principio un discurso oficial que se va a ir fisurando a lo largo del relato. La posición de los personajes es muy reveladora (fig. 2) : Carmen se sitúa en la parte izquierda de la pantalla, al lado de Natalia, y ambas dejan vacía toda la parte derecha que materializa el espacio hueco que las separa del mundo de los empleados.



Fig. 2. Vaciar el espacio

De hecho, también de manera muy significativa, la llegada de Valeriana se hace primero mediante el sonido intradieгético fuera de campo de sus pasos y de su voz, que expresa el deseo de los empleados de manera literalmente invisible antes de ser desacusmatizado en el plano siguiente. Notablemente, aunque Valeriana se dirige a «doña Carmen», ésta da la vuelta y es Natalia la que encara el grupo de empleados para dialogar, culpabilizando a los empleados con los argumentos habituales: «los consienten, hasta tortilla les compró» que Carmen se va a encargar de traducir con mayor crudeza al exclamar «son unos malagradecidos». Lo que llama la atención en la construcción de la secuencia es el hecho de que Valeriana hace de intermediaria entre los dos grupos, aunque situándose claro del lado de los empleados, que permanecen silenciosos y cabizbajos (fig. 3).



Fig. 3. Repartir el espacio

Sin embargo, esta situación se va a modificar de manera radical a partir de la llegada a la casa de Alma, que viene a suplir el vacío dejado en el servicio por la salida de los empleados, atemorizados por la presencia de lo que ellos han identificado desde el principio como la Llorona en otra escena inicial en la que se repite la configuración de

invisibilización de los empleados que hemos estudiado, y de la que participa Valeriana. En efecto, los empleados, por seguir conectados con su tradición cultural, han interpretado inmediatamente los extraños acontecimientos que empiezan a afectar a la casa y a sus habitantes como una señal de la presencia de la Llorona. Al contrario los amos, que no comparten la misma cultura, no entienden lo que pasa e interrogan a los empleados. Interesantemente, Valeriana se niega a traducir a sus amos la explicación de los empleados, manipulando tanto a los primeros como a los segundos. Es el primer índice de un poder discreto de la empleada, que va a volverse más asumido y efectivo con la llegada a la casa de Alma.

LA LLEGADA DE ALMA: DE LA INVISIBILIDAD AL PROTAGONISMO DIEGÉTICO

La llegada de Alma a la familia constituye el punto de quiebre del relato tanto en cuanto a la progresión narrativa, desde el punto de vista de las relaciones entre los personajes, como dramática. La modalidad de su aparición es un elemento que la conecta de entrada con el mundo de lo sobrenatural y de los fantasmas, en relación con la leyenda de la Llorona a la que tanto el título de la película como la interpretación de los empleados anteriormente comentada hacen referencia. Pero surge además de una manera que trastorna la habitual invisibilidad de los empleados a ojos de sus amos que hemos descrito a partir de las modalidades de su puesta en escena en la primera parte. Primero porque su primer contacto con la familia se hace mediante el propio Enrique Monteverde, cuando hasta este momento la conexión de los empleados con sus amos se había hecho a través de los personajes femeninos que supuestamente se encargan de los requisitos del espacio íntimo del hogar, siguiendo la partición de género observada en las dos primeras secuencias de la película. La mecánica dramática resulta impecablemente construida por Jayro Bustamante, porque la puesta en relación de Alma con Monteverde no solo contribuye en la identificación de la primera con el personaje legendario de la Llorona, sino también porque prepara la secuencia clave del acoso sexual nocturno del que es objeto Alma por parte del viejo (y ahora patético) militar. Se trata de un elemento estratégico, porque por un lado corresponde de manera general con una de las construcciones tipológicas de las relaciones entre empleadas y amos que se puede rastrear en distintos momentos de la historia del cine. Por otro lado es lo que pone un término a la presencia de Alma como una empleada más en la casa y la convierte en esa otra cosa que va a subvertir definitivamente las bases del equilibrio familiar al abandonar su uniforme a petición de su ama.

Para seguir con el abordaje propiamente cinematográfico de la representación del personaje, cabe observar que la puesta en escena de la irrupción de Alma en la normalidad de la familia se hace a través de un montaje en campo contra campo y un racor de mirada para enfatizar la dimensión visual como elemento fundamental en la materialización de su presencia, que la opone claramente a la manera como los demás emplea-

dos resultaban literalmente invisibilizados. En el primer plano (fig. 4), Monteverde, detrás de la ventana, observa a los manifestantes que gritan desde fuera de campo “asesino!”, y se pone las gafas para observar mejor.



Fig. 4. Mirar hacia afuera

El racor de mirada enlaza con un plano de semiconjunto en picado de los manifestantes, filmado desde la focalización subjetiva del personaje, con una panorámica hacia la derecha que prolonga el movimiento de la mirada de Monteverde en el plano anterior. Se transforma en un doble movimiento de panorámica y progresivo zoom hacia abajo al mismo tiempo que surge una música-ruido extradiegética inquietante para acompañar la progresión de la silueta de Alma entre la muchedumbre (fig. 5).



Fig. 5. Alma llegando

Al final, ella se detiene y alza los ojos para mirar hacia donde está Monteverde, es decir, dado el dispositivo de puesta en escena, directamente a la cámara y por ende al espectador al que interpela. En el plano siguiente, que enlaza con otro racor de mirada, Monteverde retrocede como para esconderse. Así pues, en torno al personaje de Alma, el motivo de la visibilidad es fundamental, tanto más cuanto que ella casi no habla (la excepción más notable es el diálogo que mantiene con Natalia en el que evocan a los padres de sus hijos).

Después de la llegada de la muchacha, la situación en la familia se va a deteriorar a medida que las dudas, expresadas desde el principio por Sara primero y Natalia después del juicio, van a afectar a Carmen hasta que ya no pueda mantener la versión oficial de Monteverde sobre las masacres, a la que ella se había aferrado para mantenerse a salvo. Desde el punto de vista de la progresión narrativa, la evolución resulta clara: la primera en interrogarse abiertamente (y en solicitar respuestas) sobre Monteverde es su nieta Sara, que le hace preguntas a Natalia desde los primeros minutos de la película (“Por qué la gente habla mal de mi abuelito?” pregunta la niña, refiriéndose a comentarios encontrados en Internet en el momento del juicio); ella encarna la generación más joven y menos afectada por la historia oficial, que se hace preguntas sobre el pasado y los responsables de la historia traumática de Guatemala de cara al futuro. Natalia por su parte parece al principio ceñirse a la versión de Carmen, como en la secuencia que hemos comentado anteriormente en la que presenta a Monteverde como una víctima frente a los empleados que quieren irse de la casa. Sin embargo, este personaje va a evolucionar de manera notable tras haber escuchado los testimonios y comentarios de los periodistas en la secuencia del juicio, es decir de manera relativamente temprana en el relato. La única que tarda en modificar su percepción de los hechos es Carmen, que mantiene la historia oficial frente a su hija, como en la secuencia de la sala de espera en el hospital en la que se escucha un diálogo muy revelador: “de qué lado estás” pregunta Carmen, a lo que Natalia contesta “yo quiero saber”, es decir que privilegia la verdad histórica sobre la lealtad familiar. El punto de ruptura para Carmen se produce después de la llegada de Alma a la casa, cuando Monteverde la acosa sexualmente, a ojos de Valeriana y también de Natalia y Sara (fig. 6).



Fig. 6. Monteverde expuesto

A partir de ese momento, ya no puede negar la realidad que Alma ha tornado literalmente visible, y no tiene más remedio que confesarle a Natalia “A Enrique siempre le ha encantado perseguir a las mujeres. Sobre todo a las indias”. Así está desmintiendo la manera como describía la actitud de los generales en una conversación anterior, denigrando a las indias asimiladas a “prostitutas”, y confiriendo la responsabilidad de los abusos sexuales descritos por las mujeres indígenas en el pleito a los soldados de a

pie, para preservar una imagen más digna y noble de los mandatarios, entre los que se encuentra su propio esposo.

El hecho de que Alma traiga al hogar la verdad de la actitud de Monteverde con respecto a los abusos sexuales es un elemento clave en la revelación, y sobre todo en la aceptación de la verdad por Carmen. A partir de allí, Alma ya no lleva su uniforme, y la evolución de Carmen resulta literalmente espectacular, porque el cambio moral que experimenta tiene una traducción visual muy impactante. La progresiva salida de la denegación que la mantenía a flote se traduce interesantemente por un dolor que afecta sus ojos (fig. 7).



Fig. 7. Mal de ojos

El hecho de aparecer y mostrarse, quitándose el disfraz de empleada (para Alma) tiene como consecuencia el hecho de abrir los ojos, aunque sea doloroso, para enfrentar la realidad y salir de la mentira (para Carmen). Así confiesa, al evocar la posibilidad de que Monteverde haya traído a casa a Valeriana porque era hija ilegítima suya: “Pensé que lo había superado. Pero últimamente no puedo dejar de pensar en eso”. Y de hecho, más allá de sus ojos, es su apariencia física en general la que se modifica, deteriorándose de manera llamativa a lo largo del relato. Este proceso evidencia el progresivo contagio de la realidad presente por la presencia recurrente y cada vez más impactante del pasado que se inmiscuye en las pesadillas de Carmen, dando a ver la realidad de las masacres de las poblaciones indígenas bajo el mando de Monteverde. Así pues, este giro en la apariencia del personaje de Carmen es revelador del hecho de que la visibilización es un elemento clave, que pasa primero por la presencia de Alma que abandona su estatuto de empleada para convertirse en el revelador (en el sentido químico-fotográfico) de la verdad.

PROTAGONISMO DE LA EMPLEADA Y COMPROMISO ÉTICO: LA IMPRONTA DEL CINE DE AUTOR

En el último tercio de la película, el motivo de la inversión visual de los papeles se impone como una prueba de la revancha efectiva de Alma sobre sus victimarios. Desde

este punto de vista, se puede observar una completa inversión en la repartición de los personajes entre las zonas nítidas y borrosas del plano con respecto a lo que se pudo observar al principio de la película. Así se puede interpretar la utilización muy sugestiva de la profundidad de campo en el plano en el que se ve nítidamente a Alma y Sara jugando tablas en el primer término mientras que en el fondo se vislumbra a Carmen y Monteverde borrosos (fig. 8), plano que culmina con la bofetada de Carmen a su esposo: allí se invierte completamente la jerarquía que se había expuesto en la primera parte de la película en términos de acceso a la visibilidad.



Fig. 8. Borrar a los poderosos

Además, el contagio de la verdad mediante la mirada desemboca en una inversión de papeles entre Alma y Carmen, que culmina en la última secuencia de pesadilla/flash-back: la belleza hierática, silenciosa y algo inquietante de Alma se opone al cuerpo histérico y maltratado de Carmen, que hasta se pone a hablar en lengua nativa cuando le interrogan los militares. La desaparición de las fronteras entre sueño y realidad, que pasa por una manifestación en el cuerpo real de Carmen de su experiencia soñada en carne propia de la brutalidad de la represión militar, permite que el personaje reconozca la verdad de lo que ha pasado. Así pues, en el momento en que Carmen alza los ojos para ver al propio Monteverde apuntando su arma hacia ella, ella se convierte en testigo y por fin admite lo que ha pasado: disfrazada de empleada, es decir de personaje sin visibilidad ni papel para penetrar en la casa, Alma ha conseguido levantar el velo que encubría la verdad, y Jayro Bustamante dar visibilidad a los que ciertos discursos y sectores sociales quieren borrar y acallar. De la misma manera que Carmen es atrapada por la Llorona que la obliga a ver lo que quería negar, el personaje de Alma, que encarna la necesidad de venganza de los indígenas azotados por una represión cruel, expresa y da visibilidad a lo reprimido, tanto a nivel personal (Carmen) como a nivel colectivo (la sociedad guatemalteca dominante, en su relación con el pasado traumático). En esta perspectiva, la influencia de Alma sobre Carmen, la manera como la obliga a ver la verdad, constituye un primer paso hacia una posible reparación que la justicia no ha sido capaz de concretizar a causa de la anulación de la condena de Monteverde/Ríos

Montt por la Corte de Constitucionalidad pocos días después de haberse pronunciado la sentencia. La llegada de Alma, la dinámica de inversión de papeles y de visibilización que introduce en la casa, hacen posible este proceso que pasa por la muerte de Monteverde, y la idea de que la justicia va a seguir imponiéndose a los perpetradores militares que se desprende de la última secuencia de la película: el agua que se derrama en el baño, a los pies de otro militar, sugiere que la historia se va a repetir. Pero en este caso, no la historia de las masacres de los indígenas, sino del castigo de los criminales.

Así pues en *La Llorona*, el papel narrativo y dramático de los criados en general y de Alma en particular es revelador de la tendencia reciente en el cine latinoamericano contemporáneo a la que aludíamos al principio de esta reflexión: se trata de hacer de los personajes secundarios los reveladores de las tensiones sociales que atraviesan el hogar y, más allá, la sociedad en su conjunto en relación con su pasado y su presente. Todas las observaciones que hemos propuesto al respecto permiten afirmar que Bustamante trabaja estos personajes en función de sus propias necesidades éticas, en una perspectiva muy distinta del tratamiento de los empleados tanto en el cine comercial o *mainstream*, trátase del cine clásico o del cine contemporáneo. La propia Deborah Shaw, a la que mencionamos al principio, sugiere que ha surgido un nuevo tema, que resulta tan relevante que termina siendo según ella un auténtico “género”, propio del cine contemporáneo. Si parece cuestionable resumir un género cinematográfico a un aspecto temático, no cabe duda de que se observa una dinámica en el cine latinoamericano reciente que gira en torno a la visibilización y problematización del papel de los empleados. Esta evolución se materializa tanto a nivel cuantitativo (su presencia efectiva en el relato y la pantalla) como cualitativo (la relevancia de su papel en la articulación narrativa y dramática de la diégesis propiamente dicha). Y es precisamente allí donde se puede postular que la representación de los empleados a partir de la doble perspectiva de su visibilización y de la problematización del cuerpo social a la que dan paso y cuerpo es una de las características del cine de autor latinoamericano contemporáneo, en la medida en que cada cineasta crea sus modalidades particulares de representación de estos personajes, acorde con sus propias inquietudes éticas y estéticas. Es lo que diferencia a los empleados contruidos y puestos en escena de manera original en el cine de autor, de sus equivalentes en el cine comercial donde aparecen bajo una forma “rígidamente codificada” y “condenados a la periferia narrativa”, mientras que en el cine contemporáneo se convierten en el “núcleo de la historia”, en el que descansa una radical “alteración de la economía narrativa” en la que la cuestión de lo visible “resulta capital”⁵. Estos análisis de Mariano Veliz parecen válidos, pero tienden a oponer dos momentos de la historia del cine latinoamericano, el clásico y el contemporáneo, cuando cabría más bien señalar la diferencia entre los cánones y estereotipos del cine comercial que fosilizan a los empleados en su papel subalterno, y los planteamientos del cine de autor, sin

⁵ M. Veliz, “Política doméstica en el cine latinoamericano contemporáneo”, *Materia artística. Estudios, obras reseñas y archivos*, n°1, 2015, p. 232.

que la época de producción y de realización de las películas implique necesariamente un cambio en la manera de representar a los empleados en el cine. Según Julia Kratje, se pueden oponer por un lado “las producciones del *mainstream* cinematográfico” en las que los empleados aparecen como “figuras secundarias, ignoradas, ocultas, sin intereses ni afectos propios”, y por el otro una “proliferación de films” que desde la gran “disparidad de sus poéticas da cuenta de una mutación en el estatuto de representación de las tareas ligadas al cuidado y el servicio doméstico respecto a las relaciones entre clases sociales antagónicas”⁶. Una visibilización y problematización de la presencia de los empleados desde la perspectiva del cuestionamiento de las estructuras sociales que tiende en definitiva en proponer unas modalidades de representación que se pueden relacionar con la voluntad de suscitar un empoderamiento encarnado por estos personajes, siguiendo la sugestiva propuesta de María Francisca Ugarte Undurraga a partir del caso chileno⁷. La visibilización de los personajes de empleados y empleadas puede ser considerada como una ola de fondo del cine de autor latinoamericano contemporáneo en la que participa Jayro Bustamante, con su película singular, el personaje de Alma adquiriendo un protagonismo que le permite socavar las bases hipócritas y mortíferas de la sociedad dominante guatemalteca.

CONCLUSIÓN

El personaje de la Llorona, en la película epónima de Jayro Bustamante, es una empleada de casa que cobra un protagonismo inusual. En efecto, hasta su llegada a la casa de los Monteverde, los empleados son un grupo de personajes secundarios, desprovisto de una incidencia real en la progresión narrativa del relato. En este sentido, son representados en conformidad con su estatuto social y con la tradición cinematográfica al respecto. El análisis de la puesta en escena de estos personajes nos ha permitido evidenciar que su posición en la pantalla y en la banda de sonido refleja la dicotomía social entre ellos y sus amos (y sobre todo sus amas), puesta de manifiesto por una serie de oposiciones: grupo vs. individuos, mutismo vs. dominio de la palabra, presencia borrosa vs. presencia nítida en la imagen, pasividad vs. autoridad, etc.

A partir del momento en que los empleados abandonan la casa, tras haber entendido que ha sido tomada por la Llorona, mucho tiempo antes de que sus amos, que no comparten las mismas referencias culturales, se enteren, esta repartición de los papeles se va a modificar hasta tal punto que se observa una inversión, que procede de la presencia de Alma en la casa. Esta empleada, que se conecta directamente con Monteverde al llegar, va a llevar a la esposa del general, Carmen, a hundirse en el cuestionamiento hasta que reconozca la verdad de la culpabilidad de su esposo en la represión cruel que

⁶ J. Kratje, “Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 15, 2017.

⁷ M. F. Ugarte Undurraga, “El poder menos pensado: colonialismo y empoderamiento de trabajadores domésticos en el cine. El caso de *Parque vía*”, *Revista Forma*, Vol. 15, Primavera de 2017, p. 59-76.

ejerció en contra de las poblaciones indígenas. Lo interesante es que esta evolución narrativa y dramática se plasma en elementos visuales que materializan no solamente la transformación, sino también la importancia de la mirada en este proceso. Jayro Bustamante se inscribe en una corriente del cine latinoamericano contemporáneo en la que el protagonismo de los personajes de empleados ha ido aumentando, porque contribuyen en cuestionar las profundas desigualdades sociales y étnicas que azotan sus sociedades, tomando el microcosmos familiar como punto de partida de una crítica mucho más general. Aquí, el director apuesta por una intrusión de lo fantástico que participa en la reparación de los crímenes perpetrados por el régimen militar en contra de la población civil: estrategia astuta de un autor de cine para que la película alcance un público poco familiarizado con este tipo de película, al mismo tiempo que reivindica la vitalidad de un mito popular autóctono.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIOT-GUILLOUET, Julie, “La vie secrète des domestiques: réalités et fantasmes autour des employé.e.s de maison dans le cinéma latino-américain”, *Les Langues néo-latines*, París, Centre national du livre, n°389, juin 2019, p. 77-92.
- KRATJE, Julia, “Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 15, 2017.
- LAUTIER, Bruno, “Les employées domestiques latino-américaines et la sociologie: tentative d’interprétation d’une bévue”, *Cahiers du genre*, 2002/1, n° 32, p. 137-160.
- LEVIEU, Michèle, “Les Indiens n’ont jamais eu droit à la parole, ni à l’image”, *L’Humanité*, 22 janvier 2020.
- URL: <https://www.humanite.fr/jayro-bustamante-les-indiens-nont-jamais-eu-droit-la-parole-ni-limage-683512> [consultado el 13/11/2020]
- SHAW, Deborah, “Intimacy and Distance: Domestic Servants in Latin American Women’s Cinema: *La mujer sin cabeza/The Headless Woman* (Martel, 2008) and *El niño pez/The Fish Child* (Puenzo, 2009)”, en D. Martin y D. Shaw (dir.), *Latin American Women Filmmakers. Production, Politics, Poetics*, Londres, Bloomsbury, 2017, p. 123-148.
- UGARTE UNDURRAGA, María Francisca, “El poder menos pensado: colonialismo y empoderamiento de trabajadores domésticos en el cine. El caso de *Parque vía*”, *Revista Forma*, Vol. 15, Primavera de 2017, p. 59-76.
- VALENZUELA María Elena et Claudia MORA, *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*, Santiago (Chile), Oficina Internacional del Trabajo, 2009, 304 p.
- VELIZ, Mariano, “Política doméstica en el cine latinoamericano contemporáneo”, *Materia artística. Estudios, obras reseñas y archivos*, n° 1, 2015, p. 232.

La voz recobrada de los silenciados en *La Llorona* de Jayro Bustamante

MARIANNE BLOCH-ROBIN

CRIMIC EA 2561, Sorbonne Université

Resumen:

En *La Llorona* de Jayro Bustamante, la voz, como soporte de la palabra articulada y del llanto inarticulado, desempeña un papel central en el arco narrativo de la película. La ficción evoca el juicio en 2013 de un dictador, inspirado por José Efraín Ríos Montt, un general guatemalteco que, entre 1981 y 1982, estuvo al frente de una de las dictaduras más sangrientas de América Latina y bajo cuyo gobierno se perpetraron masacres masivas contra el pueblo maya-ixil. El carácter “vococéntrico” del cine es explotado por el director para que la palabra pueda pasar de los victimarios, pertenecientes a la oligarquía guatemalteca dominante, a las víctimas indígenas. Mediante la reapropiación de la palabra, las víctimas de las masacres pueden hacer oír, comprender y reconocer sus voces, voces que hasta entonces habían sido negadas por la oligarquía dominante. Tomar la palabra, metáfora del poder, hace posible la construcción de una ucronía liberadora que desvía el curso de la historia proponiendo un relato alternativo.

Palabras clave: Estudios cinematográficos, Jayro Bustamante, *La Llorona*, Guatemala, voz, sonido.

Résumé:

Dans *La Llorona* de Jayro Bustamante, la voix, comme support de la parole articulée et des pleurs inarticulés, joue un rôle central dans l'arc narratif du film. La fiction évoque le procès en 2013 d'un dictateur, inspiré de José Efraín Ríos Montt, un général guatémalteque ayant été, en 1981-1982, à la tête d'une des dictatures les plus sanglantes d'Amérique latine et sous le gouvernement duquel ont été perpétrés des massacres de masse contre le peuple maya-ixil. Le caractère « vococentrique » du cinéma est exploité par le réalisateur pour faire passer la parole des bourreaux, appartenant à l'oligarchie dominante guatémalteque, aux victimes indigènes. Par le biais de la réappropriation de la parole, les victimes des massacres peuvent faire entendre, comprendre et reconnaître leurs voix, niées jusqu'alors par l'oligarchie dominante. La prise de parole, métaphore du pouvoir, permet de construire une uchronie libératrice, qui dévie le cours de l'histoire en proposant un récit alternatif.

Mots-clefs: Études cinématographiques, Jayro Bustamante, *La Llorona*, Guatemala, voix, son.

Abstract:

In Jayro Bustamante's *La Llorona*, the voice, as a medium for articulated speech and inarticulate crying, plays a central role in the film's narrative arc. The fiction evokes the trial in 2013 of a dictator, inspired by José Efraín Ríos Montt, a Guatemalan general who in 1981-1982 was at the head of one of the bloodiest dictatorships in Latin America and under whose government mass massacres against the Mayan-Islamic people were perpetrated. The "vococentric" character of cinema is exploited by the director to convey the word and the recognition of its value from the executioners, belonging to the dominant Guatemalan oligarchy, to the indigenous victims. Through the reappropriation of the word, the victims of the massacres can make their voices heard, understood and recognized, voices that until then had been denied by the dominant oligarchy. Speaking out makes it possible to construct a liberating uchrony that diverts the course of history by proposing an alternative narrative.

Keywords: Film studies, Jayro Bustamante, *La Llorona*, Guatemala, voice, sound.

La Llorona de Jayro Bustamante convoca, desde su título, una multitud de hipotextos¹ – leyendas, canciones, películas, novelas – que orientan de antemano la interpretación de la película en función de los conocimientos previos del espectador y de su área cultural de origen. Si bien las representaciones y evocaciones de la figura de *La Llorona* son dispares y múltiples en América Latina, todas convocan la figura de una mujer misteriosa, un fantasma que vaga, se lamenta desconsolado, llorando por sus hijos (o su hijo) a los que, en la mayoría de los relatos, ha matado ahogándolos. “Mujer, agua, llantos, lamentos e hijos” constituyen pues los elementos reiterativos de la leyenda según Domino Renée Pérez². La figura aparece también estrechamente vinculada con los pueblos autóctonos y el dolor de la conquista española ya que se relaciona con deidades prehispánicas, y, tras la conquista, se asocia en México con la figura de la Malinche, la amante de Hernán Cortés, considerada como el símbolo de la violación de los indios por los españoles como lo recalca, entre otros, Octavio Paz en *El Laberinto de la soledad*³. Con este símil, la leyenda adquiere un componente de rechazo étnico.

El llanto, característico del personaje, combina un elemento líquido, las lágrimas deramadas por los ojos, con un elemento sonoro, el lamento. Lamento, gemido y grito

¹ Según Gérard Genette la relación hipertextual se define como “[...] cualquier relación uniendo un texto B (que llamaré hipertexto a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el cual se introduce de una manera que no es la del comentario[...]. *La Eneida* y Ulises constituyen sin duda, en diversos grados y de manera diversa, el hipertexto de un mismo hipotexto: *La Odisea*”. G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 14. (todas las traducciones son de la autora de este artículo).

² D. R. Pérez, *There was a woman, La Llorona from Folklore to Popular Culture*, Austin University of Texas Press, 2008, p. 23.

³ O. PAZ, *El Laberinto de la soledad* [1950], Capítulo IV: “Los hijos de la Malinche”, México, Colección popular, 1990.

constituyen modalidades de la voz inarticulada, la expresión de un dolor inefable que la palabra articulada, *el logos*, no puede expresar. En el mito o la leyenda de La Llorona y en sus representaciones culturales, en particular cinematográficas, el componente del grito es fundamental. La expresión desgarradora del dolor convirtiéndose a menudo en fuente de terror y en una amenaza escalofriante para el que oye el grito. En la película de Jayro Bustamante, por el contrario, esta voz inarticulada es la expresión del dolor de un pueblo silenciado, amordazado y exterminado cuya palabra articulada no es audible, un pueblo reducido al llanto.

En la banda sonora de *La Llorona*, resalta la importancia de la utilización de la voz y de la palabra en la expresión de la lucha entre el poder de la oligarquía dominante y el contrapoder de los pueblos autóctonos. Según Michel Chion, la voz humana no constituye un sonido cualquiera en una película sino que los demás elementos sonoros se organizan en torno a ella en un proceso que califica de “vococentrismo”⁴. En un magma sonoro, la voz jerarquiza la percepción a su alrededor: “[...] en medio del torrente de los sonidos, es en primer lugar hacia ese otro yo, la voz del otro, dónde se dirige nuestra atención [...]”⁵. Dicha organización sonora se construye en función de la posición de la fuente de la voz respecto a la imagen. Cuando no aparece asociado el timbre con un cuerpo visible en la pantalla, si el cuerpo al que pertenece la voz permanece fuera de campo, o aún más, si interviene en off, la voz reviste una autoridad muy particular, ya que se asemeja a una voz divina desvinculada de un emisor de carne y hueso. Esta autoridad, este poder maravilloso de la voz acusmática suele desaparecer cuando el cuerpo de la que procede aparece en la pantalla. Precisa Chion: “[e]n las películas fantásticas, cuando la voz acusmática se desacusmatiza⁶, pierde su poder cuando se ve asociada con un cuerpo mortal y corriente”⁷.

En *La Llorona*, la narración fílmica pone de realce cómo un pueblo silenciado levanta la voz y acaba imponiendo su palabra, una palabra articulada y finalmente audible, frente a un oligarquía dominante que no sólo nunca se ha dignado a escucharlo, sino que lo ha intentado aniquilar. El poder de la voz, a menudo estrechamente vinculada con un continuum sonoro incluyendo ruidos y música, pasa, en una ucronía liberadora⁸, del grupo de los dominadores al de los dominados mediante la intervención del fantasma, en una reinterpretación de un mito que se había ido conformando a lo largo del tiempo

⁴ M. Chion, *La Voix au cinéma* [1984], Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 2005, p. 18

⁵ – in: la fuente del sonido aparece en la pantalla, fuera de campo: la fuente permanece oculta y off, la fuente del sonido no pertenece al mundo diegético.

⁶ Es decir cuando aparece la fuente de la voz. “La situación de escucha acusmática es cuando se oye el sonido sin ver la causa que lo provoca”. M. Chion, *Un Art sonore le cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 2003, p. 411.

⁷ M. Chion, *La Voix au cinéma*, *op. cit.*, p. 38.

⁸ Es decir una reconstrucción ficticia, relatando los hechos tal como habrían podido transcurrir y no tal como transcurrieron en la Historia. La trama ficticia en un momento dado se aleja de la Historia para proponer un relato alternativo.

⁹ *ibid.*, p. 164.

como misógino y patriarcal. La Llorona del relato fílmico es una mujer cuya voz espectral permanece separada de la imagen corporal de la aparición, en una plasmación del poder sobrenatural de la voz acusmática cuya función, en la obra de Bustamante, no es lamentarse por haber matado a sus hijos, sino volver del más allá para pedir justicia por el asesinato de sus hijos y de su pueblo.

Nos interesaremos pues por este vococentrismo en la narración fílmica, el poder pasando de un grupo dominante (la oligarquía que apoya al dictador) a otro grupo (los indígenas) mediante la apropiación de la voz, que evoluciona, en el caso de los oprimidos, del llanto inarticulado a la palabra acusadora y reveladora. Con este grupo, se solidarizarán progresivamente las mujeres de la familia del dictador, uniendo su fuerza y sus voces a las de las víctimas.

LA VOZ DOMINANTE DE LA OLIGARQUÍA: LA PALABRA *VERSUS* EL LLANTO DE LOS INDÍGENAS

La película se abre con una secuencia sobrecogedora: las voces de un grupo de mujeres orando durante un rito evangélico se perciben, en un primer momento en off, desde la pantalla negra de los títulos de crédito. En el umbral de la ficción, el apresuramiento y la repetición obsesiva, asociados con la pantalla oscura estremecen al espectador. “Llévanos, tráenos, cuida por nosotros, ampáranos, cuídanos, habla por nosotros” rezan las mujeres. La entrega, que implican tanto la cadencia de las voces como la fe ciega reveladas por las palabras salmodiadas obsesivamente, confiere al rito un carácter sectario. La pulsión escópica insatisfecha del espectador espolea su imaginación y lo desestabiliza cuando, desde la pantalla negra, se va desacusmatizando el sonido y el lento travelling de retroceso permite la aparición de un grupo de mujeres, caracterizadas como perteneciendo a la alta burguesía de la oligarquía dominante, totalmente entregadas a la adoración de Dios y de su cuerpo (“tus manos, tus pies”). La letanía, la iluminación en claroscuro tenebrista con múltiples velas y la enajenación de las mujeres entroncan con la sala donde los hombres reunidos hablan del juicio del general Monteverde. La aparición de Enrique Monteverde, trasunto ficcional de José Efraín Ríos Montt, que fue pastor evangélico antes de ser uno de los dictadores más sanguinarios de América Latina, asocia, desde el principio de la película, la religión evangélica – presentada como rito más bien satánico –, con el poder cínico expresado por los diálogos de los ex-gerarcas reunidos, como máxima expresión de la oligarquía dominante.

El texto fílmico, al descubrir al grupo de mujeres introduce al espectador en una representación del obscurantismo de la clase dominante⁹. Los victimarios dominan la escena y sus voces invaden el espacio, tanto diegético como de los títulos de crédito – espacio de revelación de la enunciación fílmica –, asociando a los poderosos con una forma de

⁹ Un tema central en *Temblores* (2019) la película precedente de Jayro Bustamante.

locura colectiva. En las dos primeras secuencias, sólo la oligarquía aparece en la pantalla. Su voz ocupa el espacio, las palabras articuladas sobreponiéndose a los gemidos que interfieren en la oración: las voces de las víctimas solo se introducen en la escena mediante una modalidad inarticulada, unos gemidos, prolongados por un drone – un sonido estático de muy larga duración¹⁰ – que parece alargar indefinidamente el tiempo. En efecto, el drone no permite, como lo haría una música tonal tradicional, organizar y estructurar la temporalidad de la película. Provoca entonces en el espectador una impresión de alargamiento indefinido del tiempo, el tiempo del sometimiento de los pueblos autóctonos desde hace quinientos años. En el centro, Carmen la mujer del dictador, mira directamente a la cámara en esta primera secuencia, rompiendo el pacto ficcional, pareciendo afirmar el poder absoluto y la supremacía de su grupo.



Fig.1. El poder de los victimarios

Cuando el dictador oye por primera vez el sollozo de La Llorona por la noche (6:32¹¹), la procedencia de la voz es difícil de definir. En efecto, la falta de corporeidad implica una incertidumbre que perdura hasta el final de la secuencia, cuando se descubre que se trataba del punto de vista auditivo – la auricularización¹² – del propio dictador. Dicha auricularización aparece por cierto desvinculada de la ocularización ya que la cámara no corresponde con la mirada del personaje, al que parece más bien observar disimuladamente, en un procedimiento clásico de las películas de terror, emulando la mirada de un ser que estaría observando y siguiendo a Monteverde. Al llanto, se añade el rumor del agua que corre, sonoridad cuyo origen, primero fuera de campo, se desacusmatiza para evidenciar un fenómeno paranormal. El fluir del agua del grifo de la bañera, extensión de las lágrimas incontenibles y sempiternas, junto con unos drones musicales electrónicos con oscilaciones inquietantes, forman una banda sonora que acosa al dic-

¹⁰ El drone empieza a emplearse de manera importante en las partituras de cine – en particular en el cine fantástico y de horror – a finales de los años 1970. Véase P. Langlois, “Musique contemporaine et cinéma: panorama d’un territoire sans frontières”, *Revue Circuit, Volume 26, n°3, Musiques aux limites de l’image*, p. 11-25. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/circuit/2016-v26-n3-circuit02886/1038514ar.pdf> [consultado el 15/10/2020]

¹¹ Para los Time Code nos referiremos al DVD incluido en el pack: *Deux visages du Guatemala. Deux films de Jayro Bustamante*, ARP Sélection, 2020.

¹² El término de auricularización, es decir el punto de vista sonoro, que se puede desvincular de la ocularización – el punto de vista visual –, ha sido definido por François Jost en F. Jost, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications n° 38, Énonciation et cinéma*, 1983, p. 192-212.

tador : lamento irrepreensible que lo persigue a donde quiera que vaya en la casa. En ese momento, la respuesta de Monteverde al llanto es la voz de la pistola, la violencia que siempre ha usado, pero que aparece impotente frente a un ser sobrenatural. Más aún, está a punto de matar a Carmen, su esposa, en una prefiguración de la identificación final entre Carmen y Alma, La Llorona, a la que ejecutó Monteverde de un tiro en la frente en los años 1980 y que vuelve bajo forma espectral para pedir justicia.

La secuencia siguiente reúne a todos los empleados de la casa, encuadrados en plano medio largo, sumidos en la semioscuridad y callados. Su silencio se opone a la voz de Natalia, la hija del dictador que los interroga y a la voz del propio Monteverde, los dos permaneciendo en fuera de campo hasta que el contracampo descubra el grupo de los dueños de la casa con Valeriana, el ama de llaves. Los sirvientes responden a las preguntas negando con la cabeza. En ese momento, los dos grupos se oponen claramente. Alrededor del dictador están reunidas las mujeres de su familia y Valeriana. Se sugerirá luego que el ama de llaves, un personaje “puente” entre los dos grupos, es hija de Monteverde, fruto de la violación de una mujer indígena y que lleva sirviendo a la familia desde su tierna edad. Letona el guardaespaldas, parece formar parte del grupo de los dominados en su condición subalterna, pero se revelará pronto su apoyo incondicional a los poderosos.



Fig. 2. Campo



Fig. 3. Contracampo

En la secuencia inmediatamente posterior, cuando el conjunto del servicio anuncia a través de la intermediación de Valeriana, que quiere renunciar e irse de la casa, la desigualdad y la dominación aparecen aún más acentuada. Mediante un procedimiento similar, la voz de Carmen, cuya figura aparece en escorzo del plano, asesta a los sirvientes que “son unos malagradecidos”, después de todo lo que ha hecho su amo por ellos. “Hasta tortilla les compra” añade Natalia como prueba magna de la generosidad del dictador. La solidaridad de las familias de la oligarquía guatemalteca frente a los indígenas está subrayada mediante la apostilla de Carmen : “En ninguna otra casa van a encontrar trabajo”.

Progresivamente, sin embargo, las víctimas se van apoderando de la voz y de la palabra y se reorganizan los dos campos ya que las mujeres del hogar acabarán solidarizándose, uniendo sus voces y sus fuerzas a las de las víctimas.

LA LENGUA PROPIA : DE LA PALABRA REFUGIO A LA PALABRA RESISTENTE

La palabra resistente se puede distinguir en el uso de las lenguas propias de los indígenas. Constituyen un espacio de comunicación protegido de los victimarios que no las entienden.

Desde el inicio de la película, en la secuencia en la que la servidumbre de la casa está reunida en la habitación del dictador, los empleados hablan en su lengua, el Kaqchikel, para intercambiar y opinar sobre el origen del llanto oído por Monteverde. Asocian inmediatamente lo que oyó el dictador, pero que nadie más percibió, con el lamento de la Llorona, un fantasma que todos parecen conocer y que no dudan en identificar como la fuente del llanto. El desconocimiento de la lengua maya por parte de los dominantes hace de ella un refugio seguro donde poder intercambiar opiniones sin que sus patrones les puedan entender. Dicha utilización de la lengua plantea enseñada una dicotomía entre las comunidades indígenas y la oligarquía. Esta opinión respecto al llanto es, por cierto, inaudible, en todas las acepciones de la palabra, para los amos. Valeriana, el ama de llave, formula pues una interpretación racional destinada a la familia de Monteverde¹³. Valeriana, hija del general y fruto de la violación de una mujer indígena, es capaz de hablar la lengua de la clase dominante, con la que está visualmente asociada al situarse a la cabecera de la cama de Monteverde, y de formular lo que esta quiere oír. Afirma: “lo que pasa es que se está poniendo viejo”, una aserción confirmada por la hija Natalia, médico, al mencionar la enfermedad de Alzheimer de su padre en la secuencia inmediatamente posterior.

En la sala de juicio, la mujer maya-ixil testimonia con voz tenue pero resuelta, con la cara medio disimulada tras un velo que le otorga apariencia de espectro llegado del

¹³ Una racionalidad paradójica si se piensa en la entrega ciega de la ceremonia del rezo evangélico.

pasado para pedir justicia¹⁴. La anciana describe su violación en un testimonio representativo de los maltratos que sufrieron numerosas mujeres ixiles. La voz firme del traductor precede su aparición progresiva en la pantalla, gracias al travelling de retroceso. Constituye una afirmación de solidaridad intergeneracional e intergenérica ya que las violaciones fueron vividas por las mujeres como vergonzosas, provocando a veces el rechazo de sus propias comunidades¹⁵. Dicho carácter representativo se ve reforzado por la mención de “testigo número 82” en boca de la jueza – además de coincidir con el primer año de la dictadura de Ríos Montt (1982). El testimonio¹⁶, presentado como paradigmático de un número mucho más importante de declaraciones, contribuye a la construcción de una memoria colectiva¹⁷ mediante la formulación y el intercambio de las memorias individuales. La testigo acaba afirmando que no le da vergüenza y se quita el velo que disimulaba en parte sus rasgos. Al final del movimiento de cámara, gracias a un ajuste de enfoque, la mujer aparece enmarcada por Rigoberta Menchú, premio Nobel de la Paz, y por el joven traductor, cuya presencia asegura a las víctimas el acceso a la justicia¹⁸. El joven revela, en la lengua oficial del país, los atropellos y violencias que sufrieron las comunidades indígenas¹⁹.

¹⁴ Anuncio de la llegada del espectro de *La Llorona*.

¹⁵ La película también se inspira en el caso de “Sepur Zarco”, una pequeña comunidad rural del Valle de Polochic, en la que, a principios de los años 1980, tras ejecutar a los varones, los militares obligaron a las mujeres q’eqchi’ a ser las esclavas sexuales de la base militar. “Posteriormente, María Ba Caal y otras mujeres que habían sido esclavizadas por los militares sufrieron durante años el rechazo de sus propias comunidades, que las llamaban ‘prostitutas’. La guerra civil de Guatemala no sólo fue la que más muertes causó en la región; también dejó un terrible legado de violencia contra las mujeres”. ONU Mujeres, 19 de octubre de 2018, <https://www.unwomen.org/es/news/stories/2018/10/feature-sepur-zarco-case>

¹⁶ La señora maya ixil, que interpreta a la víctima, solo está actuando en parte ya que vivió en carne propia la experiencia que cuenta. En efecto, le pidió a Jayro Bustamante el permiso de modificar el texto del testimonio – previsto en el guión– para que correspondiera con su propia experiencia. ITW Jayro Bustamante, *La Llorona*, Cinespagne, Enero 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=lhs2kBBi9jM> [Consultado el 10/10/2020]

¹⁷ Véase M. Halbwachs [1925], *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

¹⁸ Las dificultades para relacionarse con la administración y los abusos sufridos por los indígenas mayas constituyen el tema del primer largo metraje de Jayro Bustamante, *Ixcanul* (2016).

¹⁹ Una secuencia significativa ya que “El analfabetismo, y más precisamente el desconocimiento del idioma por una parte de las poblaciones indígenas que no son siempre bilingües significa en efecto el no-acceso a los diferentes servicios públicos: la educación desde luego, pero también la justicia por ejemplo, o también la salud”. E. Mendonça, “Le Guatemala, pays hispanophone ?”, *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), 2008. URL: <http://cle.ens-lyon.fr/espanol/civilisation/histoire-latino-americaine/amerique-centrale-et-caraibes/le-guatemala-pays-hispanophone> [Consultado el 03/09/2020]



Fig. 4. La palabra revelada

La voz como soporte de la palabra y de la lengua de los oprimidos constituye también uno de los elementos que permiten la progresiva solidaridad de las mujeres de la casa con las víctimas. La primera conexión se establece a través del personaje de Sara, la hija de Natalia, fascinada enseguida por Alma, la joven indígena – en realidad un fantasma – que llega para sustituir a los empleados que se fueron de la casa. Sara, con su corta edad, parece aún ajena a los prejuicios racistas de los demás miembros de la familia: “Qué pronto se llenan de niños los indígenas” apunta de paso su madre Natalia al aludir a los dos hijos mencionados por Alma. Cuando Natalia empieza a dudar de la buena fe de su padre, Carmen le contesta, estigmatizando a las víctimas violadas : “Crees más a esas prostitutas que a tu propio padre. Se ofrecían. Llegaban a ponerlos en tentación”; y añade: “¿De qué lado estás?” (25:00).

Por el contrario, la niña desarrolla enseguida una relación empática con Alma y sobre todo manifiesta el deseo de aprender su lengua: “viento, aire, agua, lluvia”, repite en kaqchikel jugando con ella (1:10:49). A la estrecha relación tejida entre la niña y Alma, se añadirán la toma de conciencia progresiva de su madre Natalia, y por fin la posesión de su abuela Carmen por el espíritu de Alma. Carmen hablará Kaqchikel en su sueño alucinatorio. Las tres generaciones de mujeres de la familia del perpetrador acabarán uniendo sus voces a las de las indígenas víctimas.



Fig5. Aprendiendo la lengua del otro

LA VOZ Y LA PALABRA DE LAS MUJERES FRENTE AL PODER DEL PATRIARCADO

El espectador sigue la toma de conciencia de la hija del dictador, Natalia²⁰, que, en varias ocasiones aparece encuadrada por la cámara, callada, escuchando o viendo datos que revelan el genocidio. Es pues el rostro de la mujer y su expresión pensativa con los que se enfrenta visualmente el espectador²¹ pudiendo identificarse con Natalia y escuchar lo que está escuchando. La secuencia inaugural de dicha evolución de la hija del dictador tiene lugar en un pasillo del tribunal, tras el testimonio de la mujer ixil ya comentado. Un primer plano enfoca a Natalia con muy poca profundidad de campo. Al final del pasillo situado detrás de ella, una periodista comenta el avance del juicio evidenciando con datos cifrados la existencia de las matanzas étnicas: “Entre 1982 y 1983, las fuerzas armadas del Estado asesinaron a un promedio de 3000 personas al mes, equivalente al 33% del pueblo maya-ixil” (18:50). La profunda reflexión en la que parece estar sumida Natalia induce al espectador a escuchar la voz y la palabra de la periodista, cuya imagen es borrosa por la ausencia de profundidad de campo, y a focalizarse en la expresión pensativa y preocupada de su rostro. Estas revelaciones sobre las masacres y exacciones de las que su padre fue responsable reaparecerán a lo largo de la película, acompañando la toma de conciencia de la mujer, que irá poco a poco cambiando de opinión sobre las masacres, convenciéndose de la culpabilidad paterna.

En una secuencia posterior, Natalia escucha los testimonios y los datos proporcionados por los periodistas y la televisión (1:05:05), mientras va mirando los folletos con fotos de desaparecidos tirados en el jardín por los manifestantes que rodean la casa y cuyas voces y reivindicaciones se oyen constantemente fuera de campo. La voz en off de un reportaje televisivo concluye: “Guatemala está cansada de llorar a sus desaparecidos”. A continuación, en la escena siguiente, Natalia interroga a Letona, el guardaespaldas, sobre la desaparición inexplicada del padre de su hija. La voz de Letona interviene a su vez fuera de campo mientras Natalia mira por la ventana encuadrada en plano medio corto y se da la vuelta para hablar con él. El hombre, fiel portavoz del dictador y de la oligarquía, tras afirmar que no tiene acceso a la información, da a entender que el compañero de Natalia era un “subversivo”: “nadie sabe en que estaba metido” afirma. Añade: “es mejor que usted se mantenga alejada de esos asuntos”. Una melodía repetitiva y obsesiva tocada a la chirimía por uno de los manifestantes, evocando el

²⁰ El filtro de la conciencia de Natalia permite también que se proporcionen elementos indispensables a la comprensión del contexto histórico al que se refiere la película. Dichas informaciones van destinadas al público internacional por supuesto pero también a las nuevas generaciones. “En su día, el Gobierno silenció lo que ocurría en la guerra. Poco a poco se empezó a convertir en algo de lo que no se hablaba en la calle. La nueva generación no sabe nada de ella, a pesar de ser la historia reciente de su propio país”, H. Llanos Martínez, “Una Llorona para la Generación Z: cine de terror que recupera la memoria histórica de Guatemala”, *El país Cultura*, 6/11/2019 URL: https://elpais.com/cultura/2019/11/05/actualidad/1572978349_127956.html [Consultado el 25/10/2020]

²¹ Como afirma Michel Chion, la cámara y el montaje “[...] posee el poder de señalar sobre quién caen las palabras, quién puede aplicársela y sobre quién, el público mirón, va a acechar el impacto”, M. Chion, *Un Art sonore le cinéma*, *op. cit.*, p. 317.

lamento de los ausentes, en particular aquí del compañero desaparecido, se va imponiendo cuando se desacusmatiza la voz, apareciendo Letona callado en plano medio corto. El timbre varonil del poder ya no domina cuando aparece el cuerpo que lo emite, sobreponiéndose la evocación instrumental de la voz los desaparecidos. El hombre, cuya actitud traduce incomodidad, sale de la habitación.

El personaje de Carmen, si apoya a su marido al principio, se acaba solidarizando con Alma y su comunidad mediante una identificación mágica. Tras llevar en su propio cuerpo la huella del llanto – la conjuntivitis ensangrienta sus ojos como si se hubiera pasado la vida sollozando – revive en sueños el padecimiento de Alma. Descubre en carne propia, poseída por el espíritu de la mujer, las exacciones cometidas por su marido y revive las persecuciones y maltratos que sufrió Alma treinta años antes. Las voces y el continuum de los ruidos, música y disparos prolongan la experiencia vivida por Carmen cuando se despierta, uniéndose al rumor fuera de campo de la muchedumbre reunida alrededor de la casa (1:00:00). La auricularización interna permite que se perciban los gritos y lamentos que la mujer sigue oyendo, fundiéndose las dos temporalidades en una evocación de la persistencia del crimen. Por fin, en la ceremonia de exorcismo organizada por Valeriana para deshacerse de los fantasmas al acecho alrededor de la casa, Carmen, totalmente poseída por Alma, como ya hemos comentado, habla su lengua en una experiencia alucinatoria y vive en carne propia la ejecución de la mujer por Monteverde así como la de sus hijos en una inversión del mito tradicional de La Llorona (1:21:50).

Al conjunto de estas voces resistentes se unirán también las voces de la multitud de manifestantes y de los desaparecidos desde la ultratumba.



Fig. 6. El llanto eterno

LOS DESAPARECIDOS: DE LA REIVINDICACIÓN A LA VOZ ESPECTRAL

El espacio del hogar del victimario es invadido por las voces de los manifestantes que sitían la casa, haciéndose el ruido poco a poco omnipresente en una toma de posesión sonora del espacio interior. A las voces in – cuando los habitantes de la casa miran por

la ventana aparecen los manifestantes en planos subjetivos –, suceden las voces fuera de campo, la muchedumbre hostigando al dictador día y noche.

En este caso también, la primera intervención de las voces es un clamor en el que no se pueden distinguir las palabras de los gritos, mezclados con los golpes asestados a la ambulancia por la multitud de manifestantes cuando Monteverde regresa del hospital a su casa (28:00). El grito inarticulado aún no se ha convertido en palabra, en *logos* fuente de poder. En una secuencia inmediatamente posterior (30:42), la palabra “asesino”, fuera de campo, gritada por los manifestantes, resuena junto con un sollozo que sólo oye el dictador adormilado. Letona, sentado a su lado, afirma no haber oído ningún lamento. Poco después, las voces se desacusmatizan en un plano subjetivo en picado siguiendo la mirada de Monteverde. Entonces, aparece Alma, callada, entre la muchedumbre. Su silencio, el drone musical y la desaparición progresiva del sonido diegético sugieren la condición espectral de la protagonista.



Fig. 7. El espectro

A continuación y a lo largo de la narración fílmica, los gritos y eslóganes ya muy claramente audibles – “asesino”, “queremos justicia”, “El pueblo unido jamás será vencido”, “Nadie abandona, nadie olvida” – activan constantemente el fuera de campo y se desacusmatizan regularmente gracias a una asociación con planos subjetivos siguiendo la mirada de varios ocupantes del hogar: Carmen, Natalia, Monteverde, Sara y Alma. Mantienen pues una constante amenaza de asalto de la casa, ya que objetos y piedras rompen los cristales y se tiran al jardín panfletos con fotografías de los desaparecidos.

Mientras va pasando el tiempo, a las voces y a los clamores se añaden ruidos variados – cristales rotos cuando se tiran piedras, música extradiegética con drones que contribuyen a saturar la banda sonora y a dilatar el tiempo. También participan en la mezcla sonora, primero el tambor – tun – intradiegético (57:42) y luego una melodía, también intradiegética, tocada con chirimía. Los dos instrumentos, típicos de las poblaciones autóctonas de Guatemala, tocan un corto tema musical repetido varias veces. El rumor de la chirimía, instrumento de viento próximo a la voz humana, se eleva tal un lamento al compás del ritmo pausado del tun, los intérpretes situados al lado de un altar diminuto con velas. Sara, en su papel de mediadora entre las dos culturas afirma “iqué

lindo!” con expresión soñadora al escuchar el lamento musical, evocación del alma de las víctimas.



Fig.8. El lamento de la chirimía

La protagonista principal, Alma, La Llorona, a diferencia de los demás fantasmas que van apareciendo poco a poco entre los manifestantes amontonados frente a la casa, tiene la capacidad de hablar. Sin embargo también posee un poder adicional originado en la disociación entre, por una parte, su cuerpo y la voz que de él emana y, por otra parte, los gemidos y llantos, asociados con ella pero nunca mostrados visualmente como tal. En efecto, aunque Alma corresponde con la descripción de La Llorona y los empleados atribuyeron los llantos a dicha figura con mucha certeza, a lo largo de la película, seguirán separadas las dos modalidades. La figura de la hermosa mujer de larga cabellera impresiona por su sosiego ya que sólo grita cuando Monteverde la espía en el cuarto de baño. En las otras ocurrencias los gritos y lamentos, unidos con ruidos inquietantes y drones musicales, nunca aparecen como emanación del cuerpo de la mujer. Sin embargo, como recalca Alain Boillat²², el espectador relaciona varias características vocales con un físico, aunque no aparezca nunca en la pantalla. Aquí, la voz puede asociarse con la de una mujer, por el carácter agudo de los gritos, dicha mujer habiendo sido señalada ya por la intertextualidad de los relatos y representaciones previos del personaje. No obstante, la voz al no desacusmatizarse en el cuerpo de la Llorona, conserva su poderío sobrenatural y su carácter terrorífico, perpetuando constantemente la memoria del genocidio, del dolor indescriptible e indecible que solo el grito y el lamento inarticulado pueden expresar.

Sin embargo, tras un último grito amenazador dejando entender al espectador que los demás militares y políticos responsables de crímenes serán también perseguidos y no permanecerán impunes, la canción “La Llorona de los cafetales”, con el desfile de los títulos de crédito finales, se puede analizar como una conclusión de la película, reveladora de la posición de la instancia de enunciación.

²² A. Boillat, *Du Bonimenteur à la voix over*, Lausanne, Antipodes, 2007, p. 24.

LA CANCIÓN : LA VOZ PLENAMENTE RECOBRADA, PALABRA ARTICULADA Y MÚSICA

En las películas de ficción, el espacio de los títulos de créditos, iniciales como finales, teje un puente entre la enunciación, de carácter colectivo, de la obra, cumpliendo a menudo en el caso de los créditos finales, una función conclusiva o reflexiva respecto a la narración. Por ello, los títulos de crédito pueden proporcionar elementos que permitan entender la posición de la instancia enunciativa respecto al texto fílmico. La utilización de una canción mientras va desfilando la lista de los participantes en la creación de la película es una práctica muy común que, frecuentemente, también conlleva una función comercial. En efecto, la “canción de la película” constituye en el cine una de las herramientas de comunicación y de marketing explotada también por la producción. La canción utilizada por Jayro Bustamante también desempeña este papel. En efecto, con ocasión del próximo estreno de la película y de su promoción, se rodó un videoclip de la canción interpretada por Gaby Moreno y bautizada *La Llorona* de los cafetales. El clip, independiente de la película, es también protagonizado por María Mercedes Coroy, la actriz de *La Llorona*. Mezcla imágenes de la película y otros planos rodados para la ocasión. Proporciona al espectador informaciones sobre el carácter fantasmal del personaje y su relación con la muerte.

Más allá de este papel promocional, la versión de la canción “La Llorona”²³ que concluye la película cumple también un papel decisivo mediante la asociación entre los diferentes componentes musicales – melodía, arreglos instrumentales – y el texto, escrito para la ocasión. La letra, la interpretación de la cantante y los arreglos musicales, al cerrar el relato fílmico, abren un nuevo camino de redención y de apaciguamiento.

Oponiéndose a la leyenda – la mujer condenada a buscar a sus hijos a los que ha matado, un crimen considerado socialmente como el peor que pueda cometer una mujer – pero también a la letra tradicional de la canción que evoca el amor desdichado de un hombre por una mujer inalcanzable²⁴, *La Llorona de los cafetales* concluye la ucronía liberadora construida por la película. Según Nancy Berthier : “El relato ucrónico se suele fundamentar en la presencia de un acontecimiento que abre un ‘punto de divergencia’ y hace que la historia difiera de lo que fue para desarrollarse de manera verosímil con otro rumbo. [...] Imaginar o representar la historia no como fue sino como hubiera podido ser permite en efecto enfocar de otra manera el pasado, cuestionándolo”²⁵. En el caso de *La Llorona*, la dimensión ucrónica conlleva también un aspecto redentor respecto a la decisión de la Corte de Constitucionalidad que anuló la condena del genocida Efraín Ríos Montt y por consiguiente no permitió que se hiciera justicia. La película, al devol-

²³ Un son istmeño de la región mexicana de Oaxaca, anónimo y fechado alrededor de 1850.

²⁴ Para una presentación más detallada de la canción y de su función, véase: M. Bloch-Robin, “La Llorona de los cafetales : une chanson libératrice”, *L'Avant-scène cinéma*, La Llorona, n° 677, noviembre 2020, p. 63-67. El artículo es una versión desarrollada de esta última parte sobre la canción.

²⁵ N. Berthier, *La muerte de Franco en la pantalla*, Valencia, Shangrila, 2020, p. 164.

ver la voz y la palabra articulada a los pueblos víctimas del genocidio, construye un relato alternativo en el que se hace justicia y se subsanan las heridas dejadas abiertas por la falta de condena institucional.

La voz dulce y grave de Gaby Moreno, acompañada por instrumentos mayas típicos – tun, chirimía, Caracol, Chinchines además del instrumento nacional guatemalteco, la Marimba –, canta una melodía muy famosa en América latina y presumiblemente ya conocida por muchos de los espectadores. La melodía con ritmo pausado, combina modo frigio (o modo de mi) y modo menor, el acompañamiento siendo también en tonalidad menor. La voz tranquila pero determinada y la repetición de dos frases musicales sin estribillo pueden evocar tanto una canción de cuna, un arrullo consolador, por su simplicidad y su estructura repetitiva, como un vals lento por su compás ternario.

La armoniosa – y clásica – alternancia de endecasílabos y octosílabos se conjuga con la voz a la vez dulce y firme de la cantante, la melodía y la letra para resemantizar la canción. El lamento – tópico – del hombre que sufre por amor se ve sustituido por un texto que reconoce el sufrimiento de un pueblo entero. El reconocimiento tan esperado: “Todos lloraban tu tierra Llorona”. La voz poética se dirige a la Llorona, no para reprocharle su indiferencia – como en la letra más conocida –, sino para reconocer y dar a conocer lo que les ocurrió a ella y a su pueblo. Afirma el valor de la mujer indígena – sinécdoque de todo un pueblo y su voluntad de justicia:

Arrebataron tus sueños Llorona,
pero tu fuerza quedó
Llegaste por los cafetales Llorona,
doliente, clamando justicia

y acaba con una declaración compasiva de la voz poética que tras reconocer el sufrimiento le ofrece la paz de un agua convertida en fuente de vida y de renacimiento :

Lava tus penas Llorona, Llorona,
con agua bendita del río
Convierte tu angustia en calma Llorona,
y la madrugada en un rocío

El núcleo significante mínimo de la canción²⁶ “Llorona” vuelve obsesivamente a modo de epífora al final de los versos impares, lo que participa en la impresión de letanía que se desprende de la canción que podría no terminarse nunca –existen por cierto versiones larguísimas de la canción– El tradicional grito estremeedor “¡Mis hijos!” cierra la última secuencia, antes de que desfilen los títulos de crédito y de que empiece la canción lamento monótono que cobra finalmente un carácter tranquilizador.

²⁶ Según Michel Chion, el “núcleo significante mínimo” es el punto de encuentro de toda la canción, definido como: “[...] cierto ensamblaje de fonemas y de notas, muy corto, a veces desprovisto de sentido en sí mismo al cual desemboca la canción.” M. CHION, *Un Art sonore le cinéma, op.cit.*, p. 380

La canción, sin dejar de reconocer la barbarie de las masacres utiliza la metáfora del agua del río como elemento apaciguador. El elemento líquido ambivalente, fuente de muerte y de vida está asociado en la leyenda tradicional de la Llorona con la muerte ya que, como hemos recalado, el personaje mata a sus hijos ahogándolos en un río o un lago. En la película, jugando con los códigos del género de terror y de la larga tradición de la Llorona como fantasma, el agua parece constituir muchas veces una amenaza, en particular, el espectador puede temer en varias ocasiones que la Llorona ahogue a la niña Sara. Sin embargo, la letra de la canción contribuye a invertir el mito y a convertir el agua – y su sinécdoque el llanto – en vector de paz y fuente de vida.

La melodía concluye pues el arco narrativo liberador de la película al afirmar la fuerza de las mujeres indígenas y al reconocer su sufrimiento. La voz y la palabra articulada han ido pasando de un grupo a otro: de los victimarios a las víctimas. Si, en la realidad, la condena no pudo cumplirse, la ucronía de la película, al desviar el desarrollo de los hechos, refuerza la primera sentencia del tribunal al condenar simbólicamente al dictador histórico. Los fantasmas mudos, surgidos del pasado, se fueron al emerger la memoria individual y construirse una memoria colectiva, mediante la revelación de la palabra. Estas palabras reveladas, hilos con que se ha tejido la memoria colectiva, han ido conformándose a lo largo de la obra hasta desembocar en una canción, la música y la voz cantada constituyendo el último soporte de la palabra. Letanía mágica y encantadora, pero apaciguadora y tranquilizadora, se opone a la oración angustiante que abría la película en una representación de la locura evangélica de la oligarquía dominante. La canción permite pues el reconocimiento, como soporte pujante del *logos*, de la dignidad y humanidad de los pueblos indígenas.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTHIER, Nancy, *La muerte de Franco en la pantalla*, Valencia, Shangrila, 2020.
- BLOCH-ROBIN, Marianne, “‘La Llorona de los cafetales’ : une chanson libératrice”, *L’Avant-scène cinéma*, La Llorona, n°677, novembre 2020.
- BOILLAT, Alain, *Du Bonimenteur à la voix over*, Lausanne, Antipodes, 2007.
- CHION, Michel, *La Voix au cinéma* [1984], Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 2005.
- CHION, Michel, *Un Art sonore le cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 2003.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- JOST, François, “Narration(s) : en deçà et au-delà”, *Communications n° 38, Énonciation et cinéma*, 1983, p. 192-212.
- HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994.
- LANGLOIS, Philippe, “Musique contemporaine et cinéma: panorama d’un territoire sans frontières” en *Revue Circuit, Volume 26, n° 3, Musiques aux limites de l’image*, p. 11-25.
- URL : <https://www.erudit.org/en/journals/circuit/2016-v26-n3-circuit02886/1038514ar.pdf>
- LLANOS MARTÍNEZ, Héctor, “Una Llorona para la Generación Z: cine de terror que recupera la memoria histórica de Guatemala”, *El país Cultura*, 6/11/2019.
- https://elpais.com/cultura/2019/11/05/actualidad/1572978349_127956.html
- MENDONÇA, Emilie, “Le Guatemala, pays hispanophone ?”, en *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), décembre 2008. Consulté le 03/09/2020. URL: <http://cle.ens-lyon.fr/espanol/civilisation/histoire-latino-americaine/amerique-centrale-et-caraibes/le-guatemala-pays-hispanophone>
- PÉREZ, Domino Renée, *There was a woman, La Llorona from Folklore to Popular Culture*, Austin University of Texas Press, 2008.

ENTREVISTA A JAYRO BUSTAMANTE

“Que el viaje sea lindo”, potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en *La Llorona*

JAYRO BUSTAMANTE

Cineasta guatemalteco

MAGALI KABOUS

Université Lumière Lyon 2, LCE (EA 1853)

185

Resumen

El espectador del largometraje guatemalteco *La Llorona* queda impresionado, entre otros elementos, por la propuesta estetizante de su director, sin que se considere el adjetivo «estetizante» de manera peyorativa. El lenguaje cinematográfico empleado para abarcar temas graves –dictadura, exacciones, impunidad, culpa– favorece la belleza y busca aparentemente el pasmo inicial del receptor. La actuación de las actrices y actores, su posición en el campo, la paleta cromática y los movimientos de la cámara, se derivan de un trabajo preparatorio particularmente drástico. El director se apropia del lenguaje del cine fantástico y de horror al servicio del realismo mágico y de la cosmovisión maya.

Tuvimos la oportunidad de dialogar con el propio cineasta para que nos revelara la génesis de algunos planos y secuencias de la película. Mediante dos elementos técnicos en particular, por un lado el encuadre y el campo, por otro los travelines, lo interrogamos sobre su visión del mundo revelada por la película.

Palabras clave: Técnica cinematográfica, Encuadre y campo, Trávelin, Personajes y actuación

Résumé

Le spectateur du long métrage guatémaltèque *La Llorona* est particulièrement impressionné par le parti pris esthétisant de son cinéaste, l'adjectif "esthétisant" n'étant pas entendu ici dans un sens péjoratif. Le langage cinématographique choisi pour traiter des sujets graves –la dictature, les exactions, l'impunité, la culpabilité– privilégie la beauté et semble rechercher le saisissement du récepteur. Le jeu des actrices et acteurs, leur position dans le champ, la palette chromatique et les mouvements de caméra résultent d'un travail de préparation particulièrement drastique. Le réalisateur revisite le langage du cinéma fantastique et d'horreur en le mettant au service du Réalisme magique et de la cosmovision maya.

Nous avons pu dialoguer directement avec le cinéaste pour recueillir ses informations sur la genèse de certains plans et séquences du film. À travers deux éléments techniques, d'un côté la composition du cadre et du champ, d'un autre les travellings, nous l'avons interrogé sur sa vision du monde telle que la révèle son film.

Mots-clés : Technique, Cadre et Champ, Travelling, Personnages et jeu des acteurs

Abstract

The viewer of the Guatemalan Fiction *La Llorona* is notably impressed by its director's commitment to "aestheticization", the latter being used here without any pejorative undertone. The cinematic language he chooses to tackle such serious topics as dictatorship, crimes, impunity and guilt, emphasises beauty in an attempt to trigger bewilderment in its audience. The acting, the positioning of the actresses and actors on the set, the colour palette and the camera moves result from a particularly drastic preparation. The director revisits the codes of fantasy and horror movies through Magic Realism and Mayan cosmovision.

A direct dialogue with the director enabled us to collect information on the origins of certain shots and sequences. We specially focused on two technical elements, the range and the travelling, and we discussed with Jayro Bustamante his world vision and the way it is displayed in his film.

Keywords: Film Techniques, Frame and Range, Travelling, Characters and acting

INTRODUCCIÓN

Inicialmente, el proyecto era una ponencia y un artículo académicos clásicos, muy orientados hacia los aspectos técnicos de la película *La Llorona*. Cuando le presentamos a Jayro Bustamante el proyecto de una ponencia a dos voces, él, siempre animado por un inmenso afán de compartir en torno a sus obras, aceptó en seguida este diálogo. La regla del juego era que le propusiéramos al cineasta una preselección de herramientas cinematográficas, fotogramas y secuencias, para que él nos aclarara sobre la realización técnica, nos explicara sus intenciones. Cuando un director le entrega su película al público, lo invita a interpretar, le deja cierto margen para hacerlo. Pero, cuando tenemos el lujo de poder interrogar directamente al creador para que nos revele prácticas concretas e intenciones, se alimentan el visionado inicial y nuestras hipótesis de espectadores con información de primera mano.

Quisiéramos comentar para empezar una cuestión aparentemente paradójica, punto de partida de la ponencia inicial. Se podría pensar que lo serio, lo histórico, lo horrible no se vale necesariamente de una forma bella. Existiría incluso una duda en cuanto a la adecuación entre extrema belleza y expresión de lo horrendo. Se supondría que lo feo debería tener la forma de lo que es. La relación entre el tema de una historia y su lenguaje formal

no puede ser tan básica. De hecho, la historia del cine o de la pintura nos ofrece una multitud de contraejemplos, siendo *La Llorona* uno de ellos. Acerca del cine de horror, Olivia Chevalier-Chandeigne afirma: «L'horreur, la violence faite sur les corps, n'est donc pas une esthétique du beau, mais de la fascination»¹. Bustamante, por su parte, juntó lo horrendo con lo bello, entre lo fantástico y la fascinación. El propio director, enunció en una entrevista su declaración de intención, que suena como un manifiesto para su obra completa: «A mí no me da mucho miedo la belleza ni lo estetizante en el cine. Creo que si vas a llevar de viaje a alguien por los lados oscuros, como lo hago yo, prefiero que el viaje sea lindo al mismo tiempo»².

Entre las herramientas técnicas del cine que Bustamante maneja con recurrencia para darles cuerpo a sus historias, están la composición del encuadre y el trávelin. Los recursos fílmicos citados están presentes desde su primera película. Pensamos por ejemplo en los planos filmados en la iglesia evangélica o en el centro de rehabilitación en *Temblores*³. Le propusimos a Jayro Bustamante que nos aclarase algunos de estos aspectos técnicos, el trabajo formal al servicio de un fondo muy denso. Recordaremos de paso algunas definiciones básicas del lenguaje fílmico.

Partiendo de una interrogación formulada por Dominique Villain: «La façon dont on cadre un plan, une scène, n'est-elle pas liée à des structures personnelles, à des *façons de voir* autant qu'à ce que l'on voit?»⁴, reflexionamos entonces con el cineasta sobre la visión del mundo que vehicula su cine.

DIÁLOGO CON JAYRO BUSTAMANTE⁵

Magali Kabous (MK): Tu mayor aliado en la elaboración de los planos es tu equipo técnico, en particular el camarógrafo, el director de la iluminación y el jefe operador, funciones que a veces se concentran en una sola persona⁶. La colaboración con tu director de fotografía costarricense, Nicolás Wong Díaz, debió de ser particularmente simbiótica. Me interrogo sobre la forma en que le describiste el proyecto y le presentaste la identidad visual tal como tú te la figurabas.

Jayro Bustamante (JB): Yo recuerdo, cuando hablé con Nico sobre cómo quería que se viera la película, que teníamos dos cosas muy seguras: primero, no queríamos que, por ser una

¹ O. Chevalier-Chandeigne, *La Philosophie du cinéma d'horreur. Effroi, éthique et beauté*, Paris, Ellipses, 2014, p. 105.

² M. Kabous, «Entrevista a Jayro Bustamante» en E. Diaz (dir.), *Jayro Bustamante*. La Llorona, Paris, Ellipses, 2020, p. 36.

³ Entre otros el primero [00:31:38-00:34:27].

⁴ D. Villain, *Le Cadrage au cinéma. L'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1984, p. 14.

⁵ La transcripción del intercambio que se llevó a cabo en el marco de la jornada de estudio del 9 de octubre del 2020 es completa. Sólo se intervirtieron algunas partes y se insertaron respuestas a preguntas del público asistente.

⁶ Numerosos libros describen los oficios del cine. Para una actualización en relación con la técnica digital, aconsejamos por ejemplo que se consulte R. Hamus-Vallée y C. Renouard (dirigido por), *Les Métiers du cinéma à l'ère du numérique*, *Cinémaction* n° 155, Paris, CinémAction / Corlet, 2015.

película de horror, fuese una película enteramente de noche, o sea oscura. Queríamos una película que fuese muy luminosa. Otra cosa que le pedí es que necesitaba que la cámara, que él, fuese como un alma más en esa casa, mirando a los que vivían allí. Pero no quería que lo hiciéramos de manera tan obvia como una cámara flotante, sino que lo hiciéramos de una manera un poco más sutil y más apegada a lo que el lenguaje del cine de horror significa. De ahí los travellings que utilizamos recurrentemente durante el 60% del film.

MK: Antes, habías trabajado con otro director de fotografía. Nicolás Wong sólo empezó contigo en esta película.

JB: Sí, yo había trabajado con Luis Armando Arteaga en mis dos primeras películas y mis cortos. Todo el equipo mío estaba constituido por franco-guatemaltecos, franco-venezolanos, franco-japoneses, franco-argentinos, etc. Era un equipo muy mixto desde este punto. Durante el trabajo de mis dos primeras películas, también hubo una responsabilidad que fui asumiendo sin querer, fue la de fortalecer la industria cinematográfica en Guatemala. Gracias a los primeros rodajes de cortometrajes y de los dos largos, y gracias al equipo francés que vino conmigo a Guatemala tantas veces, ayudamos a formar y formalizar los conocimientos de la gente allá. Tienen que saber que en Guatemala no hay una escuela de cine como tal, ni una universidad de cine. Ciertas instituciones proponen conocimientos o formaciones, pero no existe como tal una escuela dedicada. Entonces, era muy importante empezar a filmar y *La Llorona* fue un poco el momento en que dijimos que ya podíamos hacerlo localmente. Íbamos a seguir con nuestros aliados europeos como asesores, como padrinos, pero podíamos hacerlo en la región, por eso Nicolás, que es centroamericano, llegó. Sin contar que Luis se volvió extremadamente famoso y difícil de seguir en sus agendas.

CUESTIONES DE COMPOSICIÓN DE CAMPO

Recordemos algunos elementos teóricos imprescindibles para diferenciar el encuadre y el campo. Optar por un encuadre consiste en elegir un rectángulo a través del cual observar el mundo. Estas elecciones traen consigo las subsecuentes preguntas: ¿De qué tamaño será el rectángulo? ¿Hacia dónde dirigirlo? ¿Qué dejar fuera? El espacio que contiene este encuadre, donde se van a desplazar el personaje junto con los técnicos, se llama el campo. Optando por un encuadre y un campo, uno decide qué porción del mundo va a explorar y cómo. Necesariamente, el encuadre y el campo determinan un fuera de campo visual y sonoro indisoluble, igual de importante.

MK: ¿Vigilas personalmente los encuadres, decides tú cuál va a ser el rectángulo inicial?

JB: En esta película fue muy interesante porque empezamos trabajando por el fuera de campo. Es una película comunitaria, necesitamos contar la voz de un pueblo, la historia de un país y casi, amarrándola de alguna manera, la historia de todo un continente. Teníamos además un presupuesto reducido, lo cual significaba que lo que escogíamos era lo que íbamos a dejar fuera de campo. La pregunta era cómo centrarnos en lo que íbamos a

mostrar para poder imaginar el resto. Fue la clave de todo el trabajo, desde escoger contar esta historia en un *buis clos* hasta, de pronto, decidir hacer una historia mucho más intimista que histórica. En la parte de la composición de la imagen, empezamos a trabajar desde el inicio sobre nuestras referencias que venían todas del cine japonés y del cine americano de los años setenta, que a mí me gustan mucho. Empezamos a ver este tipo de referencia para ir estudiando el cuadro y decidimos trabajar con focales anamórficas⁷ de los años setenta. Eso también nos llevó a encontrar otra solución estética que es la de tener a los personajes en el centro de la cámara porque el anamórfico de los años setenta cambia todo lo que está pasando alrededor. Eso nos daba de nuevo esta visión según la cual la cámara estuviera realmente viendo a los personajes como un espíritu flotando alrededor de ellos.

MK: El esfuerzo de composición impacta fuertemente al espectador de *La Llorona*. El primer efecto, puramente cinematográfico que provocan estos planos es el goce del espectador. Junto con el placer audiovisual, se instala determinado significado. Los personajes ocupan muchas veces una posición muy centrada en el encuadre –tanto vertical como horizontalmente. Cada uno de los personajes se beneficia de este tratamiento espacial. A fin de ilustrar esta exhaustividad, citaremos a Carmen en el trévelin de apertura, a Valeriana frente al grupo de los criados que quieren dejar la casa [00:14:05], a Natalia en la tumbona del jardín (fig. 1), a un desaparecido entre la muchedumbre (fig. 2), a Alma con su pelo volando cuando juega con Sara [01:11:18], al general sometiéndose al ritual de Valeriana [01:12:05], etc. Esta posición central suele dar una sensación de firmeza debida al equilibrio visual. Al mismo tiempo, se inmiscuye una fructífera contradicción entre estos planos equilibrados y las grietas que se abren en cada uno de los personajes, casi todos y todas van tambaleando en algún momento de la narración.



Fig. 1 [00:55:08]

⁷ Etimológicamente, la anamorfosis designa una deformación de la imagen. En cine, cuando se usa la tecnología anamórfica –muy típica del cine analógico de los años 70 y hoy transpuesta al formato digital–, se opera una compresión durante el rodaje y una decompresión durante la proyección, para que la imagen final se vea más grande. El resultado más conocido es el sistema *Cinemascope* por ejemplo. Para el rodaje de *La Llorona*, se usó una cámara alemana de marca ARRI.



Fig. 2 [01:04:28]

JB: La idea también era comenzar con este autocontrol del que mis personajes tanto necesitan y, poco a poco en la película, ir cambiando la estética y hacer que la cámara se vuelva un poquito más «sucias», que se vuelva un poco más entrecortada. La idea era poder hacer en el primer acto toda una secuencia de planos en movimiento, travelling in, hacia los personajes, para poder usar, en el tercer acto⁸, un lenguaje mucho más entrecortado para aumentar el ritmo.

MK: Háblanos del trabajo con las actrices y los actores, de la organización muy gráfica del posicionamiento de los personajes, aislados o en grupo. Pienso en particular en el plano sobre las tres mujeres en la escalera después de sorprender al mirón Enrique (fig. 3) o en los planos grupales, cuando están de perfil mirando por la ventana, a veces detrás de cortinas [00:37:53, 01:02:52 o 01:20:29]. ¿Nos podrías explicar tu trabajo de dirección de actores?



Fig. 3 [00:50:52]

JB: El trabajo con los actores ha sido muy interesante. Como se puede imaginar, dada la ausencia de universidad de cine, tampoco hay universidad de actuación para cine. Yo vengo siguiendo a mi grupo de actores desde el 2013; hemos ido formándonos juntos, entonces empecé con ellos usando todas las técnicas de la formación del «teatro del

⁸ Contestando las preguntas del público, Jayro Bustamante explicó que este tercer acto empieza «[...] con el segundo sueño de Carmen, cuando la Llorona prácticamente desaparece de la película y entendemos que ya está dentro de todas las mujeres de la casa, que ya las tiene completamente poseídas y ya está actuando a través de ellas».

oprimido»⁹. Después de esto, saltamos al método Stanislavski¹⁰. Y luego, regresamos a algo mucho más teatral como para darles una libertad de propuesta a los actores y que no se convirtieran en marionetas del director. El juego fue interesante porque una vez que les dimos esta libertad en la escena, después, cuando los trajimos al set, les dijimos: «Bueno, esta libertad, ya no la tienen». En este plano en la escalera, ellas todas están marcadas, creo que hasta tienen una marca para saber dónde tienen que poner la punta del dedo del pie, porque lo habíamos dibujado así. A partir de allí, ellas y ellos tenían una libertad restringida en la que, en el fondo, me dijeron que se sentían mucho más seguras, porque una vez que tenían bien claro hasta dónde podían llegar los movimientos, el trabajo era interior. Creo que esto fue el gran éxito del trabajo de los actores en esta película, es que de verdad se dejaron ir al interior.

MK: Godard afirma por su parte que el encuadre «obliga»: «Tous les cadrages naissent égaux et libres, les films ne seront que l'histoire de leur oppression»¹¹. Esta acción de opresión se aplica a la vez a la imagen, al personaje y al espectador en última instancia. Precisamente, aquí, el ejercicio del *huis clos* también induce ciertas posiciones, porque la casa del embajador es grande, pero muchas acciones se concretan en espacios reducidos como la ambulancia, los cuartos y luego este jardín con todas sus fronteras. ¿Hasta qué punto el *huis clos* determinó cierto tipo de trabajo corporal?

JB: La idea era también poder irlos ahogando a los actores. Esta técnica de ir asfixiando a los personajes ya la venía trabajando de otra manera con Juan Pablo Olyslager en *Temblores*. En *La Llorona*, vamos a llegar literalmente a ahogar a uno de los personajes dentro del agua, y luego ahogar al general. Pero ésta era la idea: ir cerrando y cerrando. La casa misma que es muy linda y amplia, la tuvimos que transformar; fuimos creando paredes falsas dentro de la casa para ir cerrando también los espacios. Fue muy gracioso, porque el embajador, en algún momento, pensó que iba a poder seguir viviendo en su casa durante los tres meses que nosotros íbamos a trabajar allí. Le propusimos mudarlo a otro lugar, con todo lo que significa mudar a un embajador, en términos de seguridad en particular. Hasta que, a la semana y media, nos dijo: «Creo que voy a aceptar la propuesta de mudar».

⁹ El «*Teatro do oprimido*» nació en los años 70 bajo la impulsión del dramaturgo brasileño Augusto Boal. Se trata de un método de trabajo junto a actores procedentes del proletariado. El resultado es un teatro político, comprometido, militante. Ver S. Coudray, «Réalité(s) et fantasme(s) d'un théâtre du peuple brésilien. Du *Teatro de Arena* au *Teatro do oprimido*, Augusto Boal et l'idée de théâtre populaire», *Cahiers d'études romanes*, n° 35, 2017, p. 449-460, [consultado el 26 de octubre del 2020].

¹⁰ De hecho, Boal se inspiró en el Método o Sistema del soviético Constantin Stanislavski (1868-1939). Este último también sirvió de base para el método del *Actors Studio* de Lee Strasberg (1901-1982). Ver V. Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 16-17. Entre otros elementos, el actor debe tener un conocimiento hondo de la psicología de su personaje e identificarse con él.

¹¹ J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 1980, dans D. Villain, *op.cit.*, p. 125.

MK: Más allá del posicionamiento de los personajes, tú modificas mucho el rectángulo convencional mediante unos cuerpos en escorzo o numerosos sobreencuadres creados con ventanas, puertas, pilares que cambian el formato clásico (fig. 4).



Fig. 4 [00:53:46]

Estos efectos terminan creando unos *split screens*. Además de la idea de asfixia —del personaje y del espectador— que acabas de explicar, ¿cuál era tu voluntad al redoblar la composición?, ¿ponerte trabas? ¿Querías orientar la mirada? ¿Se trataba de elaborar este espacio propicio para que nazca el miedo? Todo lo que está fuera, que escapa de la mirada crea suspense. Le sacas partido a este punto ciego de la mirada.

JB: Técnicamente hay dos razones. Una que es la intención: ir enfocando la mirada del espectador, sobre todo en tomas que son tan abiertas. Normalmente a mí me gusta pensar que cuando ves una película en una pantalla tan grande, podrías como espectadora hacer tu edición vos misma, si vas fijando tus ojos en uno de los puntos de la pantalla, sobre todo en los planos abiertos. Nos servía mucho el encuadrar para invitar la mirada hacia otro lado. Luego, sirve para señalar que juegas con el fuera de campo, pero mostrándolo al mismo tiempo. Estás proponiendo el campo que querés subrayar. Por fin, desde términos mucho más técnicos y pragmáticos, los lentes que estábamos utilizando son geniales para exteriores porque el rectángulo es mucho más largo que un rectángulo normal. De alguna manera, cuando estás encerrado en una casa, tenés todos estos bordes del rectángulo y hay que utilizarlos de una manera inteligente. O los llenamos con personajes, o reenmarcamos dentro del cuadro.

MK: Obviamente, nos estamos deslizando hacia un universo más fantástico. ¿El objetivo de algunas de las pantallas divididas será revelar la formación de dos mundos paralelos? Citemos por ejemplo el plano nocturno del general en el cuarto de baño (fig. 5).

JB: La Llorona es un personaje muy rico, un ser acuático total, porque ya en la leyenda trae consigo todo un universo de humedad, de agua, de moho, de algas, de anfibios. Mata a sus hijos en el agua, sale del agua y llora alrededor del agua. Hay ciertas cosas que yo quise cambiar en torno a la leyenda. Quise quitarle el lado misógino a la Llorona, quise que no llorara porque un hombre la abandona y que eso no la volviera matricida.

Pero en cambio, los elementos visuales, los quise dejar. Al final, los sapos y las ranas son un poco como los manifestantes, no sabemos quiénes son en el fondo. Al inicio, parecen ser manifestantes, pero poco a poco nos vamos dando cuenta de que son las almas de los desaparecidos.



Fig. 5 [00:09:47]

El cuadro con el general armado en el cuarto de baño hace parte del acto uno, cuando empezamos a introducir el agua y con ella el universo de la Llorona. Luego, el inicio del acto dos es cuando Alma llega a la casa. Con la dirección de arte, fuimos trabajando todas las paredes del universo de *La Llorona* que están tapizadas con dobles papeles que tienen todos motivos acuáticos, motivos de olas. No importa si no lo ves, pero de alguna manera lo sentí en la emoción.

MK: Volvamos sobre esta idea de los varios focos potenciales en la pantalla y del espectador/editor. También lo pones a contribución cuando juegas con la profundidad de campo, con estos primeros o segundos términos desenfocados alternativamente. Por ejemplo, en la secuencia en que Natalia y Sara están en su habitación [00:57:50], sentadas en la cama, cambias constantemente el enfoque hacia una, hacia otra. En la secuencia de la bofetada de Carmen a Enrique [01:06:21], se ve que, en el segundo término, ocurren acontecimientos que no son nada secundarios. El espectador sigue cuestionándose sobre dónde tiene que mirar, qué pasa, dónde, qué le oculta el cineasta... André Bazin escribía en cuanto al encuadre: "L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement".¹²

JB: La película tiene muchas escenas que abren ventanas a otras películas, a otras historias dentro de la película. Me parece que esto siempre tiene que existir. Tenemos noventa minutos para contar una historia, entonces tenés que ir abriendo puertas para otras, para que la gente entienda que este universo es mucho más rico de lo que vos le estás contando¹³. Yo quería narrar lo que está pasando en el fondo. Cuando están

¹² *Ibid.*, p. 121.

¹³ El jefe operador de Jacques Tati, Jean Badal, también defendía esta presencia de varias acciones superpuestas en un mismo campo: «Quand je fais un cadrage, la plupart du temps je cadre deux actions, une que je montre pour le

Alma y Valeriana en el patio [00:37:18], estamos sobre Alma, la historia es ella, ya no se trata de Alma, ya es la Llorona¹⁴. Lo que está contando es cómo Valeriana ha sido domesticada y está defendiendo al opresor. Lo mismo está pasando en la escena en que Alma y Sara juegan [01:06:21]. Lo que realmente estamos contando es la pureza de esta niña en el primer término, ella no tiene esos límites raciales y acepta a Alma como es, y en el fondo, estamos contando cómo la relación del general con su esposa ya se está pudriendo. Pero no importa si la ves o no, si esto existe o no. Hay otra escena también, cuando el general entra al baño a ver a Alma, él tiene una erección que es evidente, pero lo que le está pasando a él, puede que no veas la erección y eso está contando otra cosa del general. Es como ir contando varias escenas en una, es lo que pretendíamos hacer.

MK: En la secuencia que mencionas, se encuentra uno de los planos que el espectador, incluso unas semanas después de haber visto la película, tiene clavado en la mente. La forma de filmar a Alma sentada en el borde de la bañera en la semioscuridad (fig. 6), recuerda a las Dianas en el baño o a Odaliscas famosas de la pintura. Con el trabajo de la luz, creas contraste, elaboras verdaderos cuadros. ¿Reivindicas esta influencia pictórica?



Fig. 6 [00:47:50]

JB: Quería contar algo que une lo que estábamos contando antes y esto. Para mí, los cuadros y los planos sí que tienen una importancia individual, pero no más que las letras. Digamos que yo realmente trabajo pensando en el lenguaje de la película, como un conjunto mucho más que en la individualidad de los planos. Pienso mucho en el diálogo que tiene un plano con otro, pienso mucho en la progresión del discurso desde que empieza el primer acto hasta que se termina. De alguna manera tengo una fijación por el guion. Admiro mucho a la gente que logra irse a rodar sin un guion. No lo lograría hacer yo. Aparte, el rodaje es un momento demasiado estresante como para llegar sin ciertas reglas. Muchos de estos planos están escritos en guion, y mucha de la estética

spectateur, et l'histoire progresse grâce à l'autre action, que probablement le spectateur n'aperçoit pas. C'est beaucoup plus fort comme expression que si je fais un gros plan», en D. Villain, *op. cit.*, p. 130.

¹⁴ Para precisar la forma en que el equipo ideó este personaje de la Llorona, nos referimos a otra de las respuestas de Jayro Bustamante durante la serie de preguntas del público: «A mí también me gustaba pensar en algún momento que la Llorona ni siquiera estuvo en la casa, en algún momento trabajamos esto con los actores. Que era toda una psicosis común la que estaban viviendo, empujada por la culpabilidad, que la Llorona nunca llegó a esta casa y que todos se la imaginaron. Pero la Llorona es lo que queremos que sea, esto es lo lindo del personaje».

no la descubris en el rodaje, pero la vas descubriendo a lo largo del proceso de trabajo. Es como cuando uno escribe y se da cuenta de que no puede usar una palabra porque está en la línea de arriba. En este caso, vas buscando sinónimos, buscas un poco más de color en los adjetivos. Realmente me parece que el cine es un lenguaje escrito.

MK: Quisiera mencionar los juegos cromáticos y que nos cuentes cómo trabajas con el director artístico en los decorados, en el vestuario. Siempre uno imagina los colores y valores tan cargados de un simbolismo absoluto. Tú lo reinterpretas constantemente, no te quedas nunca con el consagrado blanco-pureza y negro-oscuridad. Además, según las versiones de la leyenda, la Llorona va vestida de blanco o de negro. Se nota en toda la película que los atributos de uno, el pelo, la ropa van fusionando, se intercambian o se contagian entre los diferentes personajes. El uso del blanco y del negro es notable por ejemplo en la secuencia de Natalia con su madre en el cuarto de baño [01:01:14].

JB: Este baño donde están la madre y la hija es mucho más grande. En realidad, son falsos azulejos y cerramos el lugar mucho más para incomodarlas también a ellas en el espacio. Luego, la escena del entierro, la logramos filmar en el hermoso edificio de la embajada de México en Guatemala (fig. 7).



Fig. 7 [01:24:42]

Sobre la paleta de colores, creo que se mezclan varias cosas, pero repito que estoy extremadamente influenciado por el cine de los setenta y su paleta setentera, por el grano, por los colores de la época. Y cuando digo que estoy influenciado es que también lo estoy en mi vida personal, escogiendo siempre los mismos colores, hasta para mi ropa y para mi casa. A partir de eso, mi equipo ya sabe que voy en esa dirección siempre, entonces tratan de ir haciendo ciertas propuestas que puedan sacarme de mi confort. Yo quería pintar la piscina y hacer un verde que no fuera color de piscina. Luego, logré entender que estaba bien no controlar toda la paleta de colores y tener ciertas pequeñas luces. Pasó igual con el fondo azul del cuarto del general detrás de la cabecera [01:11:41], que después bajé –al inicio era un azul mucho más fuerte. Creo que debe haber algún funcionamiento en mi mente de no tratar que los colores estén en otro registro que el *acting*. No quiero que le quiten importancia. A mí me gusta escribir melodramáticamente y, luego con el *acting*, regresar un poco a lo más sobrio. Creo que

están unidas esta necesidad y esta técnica de lenguaje y que todo viene aportando a la escritura de la película.

REVELAR, OCULTAR O ACOMPAÑAR CON EL TRÁVELIN

Definición de los tipos de travelines

MK: Existen dos formas principales, el mecánico –llamado *travelling* o trávelin– y el óptico, más conocido como *zoom*. El nombre mismo de trávelin en inglés (*to travel*) indica que la cámara se desplaza. En este caso, ni la distancia focal ni la apertura angular se modifican. Se puede realizar con una gran variedad de técnicas: al hombro del operador, con una steadicam, en un vehículo, sobre rieles, sobre una dolly o una grúa, etc. En el *zoom*, técnica más reciente, la cámara es estática, la distancia focal se modifica continuamente. Si se alarga, nos acercamos, si se reduce, nos alejamos. A veces cuesta diferenciarlos. El trávelin mantiene la profundidad, en cambio el *zoom* tiende a cerrar, a aplastar el sujeto y a reducir nuestro campo de visión. El trávelin cambia las perspectivas en cuanto al sujeto.

Se tienen que tomar en cuenta el ritmo del desplazamiento, su carácter fijo, tranquilo, decidido o móvil, tembloroso, caótico, su regularidad, la pertenencia de la mirada (instancia narradora que se esconde en la cámara). Otro elemento determinante es la posición del sujeto filmado: en primer lugar, el personaje es fijo, en este caso, la cámara se acerca, o se aleja; en segundo lugar, el personaje u objeto filmado está en movimiento, la cámara lo sigue entonces (trávelin de acompañamiento). Consideremos ahora algunos planos que consisten en largos travelines de una duración que excede claramente la duración media a la que el espectador está acostumbrado. Aunque usas también el trávelin hacia adelante –por ejemplo, en la secuencia en que Natalia y su madre Carmen están sentadas solas en una inmensa sala, rodeadas de sillas blancas [00:23:34]–, los dos principales que comentaremos son movimientos hacia atrás. El trávelin le permite al espectador explorar el campo, entrando o saliendo, e insertar al personaje en su contexto.

Apertura de la película: invitar al espectador y a la Llorona

MK: Empezamos con la secuencia de apertura [00:01:41 a 00:03:29]. El primer contacto del espectador se hace mediante un sonido que empieza durante los títulos de crédito y un trávelin *out*, o de retroceso, sobre la mujer del general, Carmen, en su propio universo, en un círculo de oración. En las secuencias colectivas, el trávelin presenta y estructura al grupo. El que abre la película muestra al grupo femenino unido en torno a su pilar, Carmen. Por un trabajo del fuera de campo sonoro, creas un ligero desfase entre las caras que descubrimos y el número de voces que escuchamos. La cuestión aquí de quién está mirando es muy misteriosa. Virtualmente, casi tocamos a Carmen, luego estamos frente a un trío, pero después sentimos que formamos parte del círculo antes de salir del

mismo. Este trávelin inaugural dura casi dos minutos. La pregunta es forzosamente muy técnica. ¿Cómo lo elaboraste y por qué era importante empezar la narración *in media res* con un primer plano de Carmen que invade la pantalla, mirando a cámara?

JB: Técnicamente esta escena era compleja. En realidad, el plano original es mucho más largo. Luego salimos del salón donde están estas mujeres, vamos hasta el corredor y encontramos a Valeriana orando también. Al final era demasiado largo, por eso decidimos no llegar hasta ahí. Técnicamente hicimos un trávelin y la cámara estaba puesta en una grúa, eso nos permitía hacer todo el trávelin *out* y seguir haciéndolo, recogiendo el brazo de la grúa para que fuera mucho más largo que el espacio que teníamos para retroceder (fig. 8). Esta escena tiene una importancia muy grande porque yo no quería salir del lenguaje del horror y de las posesiones, que es una clave de la película, cómo la Llorona va a poseer. Una de las claves que me gusta mucho en el horror es que ningún ser paranormal puede llegar a tu casa y poseerte. Un espíritu no se te puede meter adentro, a menos que lo invites. Entonces, lo que está pasando acá, una noche antes del juicio, es que Carmen está invitando a la Llorona a poseerla, a usar su cuerpo, a usar sus manos, a usar su boca. Y es lo que va a hacer la Llorona en el fondo. A mí me gustan mucho las películas que te cuentan lo que va a pasar desde la primera secuencia. Tengo mucho cuidado de abrir las películas con una escena de este tipo. En *Ixcanul* era eso. La película empieza con una mujer a la que están literalmente amarrando y sabes que de ese círculo de fajas que le están poniendo, no se va a poder escapar. Esto quería hacer también con esta escena.



Fig. 8. Fotografía de rodaje. Cortesía: La Casa de producción S. A.

MK: Uno se da cuenta de lo que nos explicabas al inicio, cómo se pasa de unos planos muy estructurados, simétricos, a lo que llamaste anteriormente la cámara más «sucía». Esta secuencia de oración evidentemente crea un eco con el ritual que se filma de forma muy distinta,

más sucia quizás pero también más viva, como un reflejo de la adhesión más sincera a esta oración final, ¿verdad?

JB: Incluso los personajes, en la última escena, ya son humanos. Aquí son personajes acartonados. Es otra diferencia. Hay también una intención personal en esta escena. En Guatemala todavía, se han salvado por milagro las tradiciones, las creencias y la cosmovisión mayas. Pero, para la Guatemala blanca, todas esas prácticas están consideradas como brujería. A mí me parece muy gracioso que se considere así, porque es un sincretismo muy grande que se ha conseguido de los dos lugares. Incluso el cristianismo en Guatemala es vivido de una manera mucho más cercana al realismo mágico¹⁵ que a una religión. Por eso queríamos en esta escena que la oración pareciera mucho más un encuentro de brujas que una cosa religiosa.

MK: En cuanto a la construcción sonora, es a la vez realista dado que nos alejamos de Carmen y ya no podemos escuchar lo que ella dice, y fantástica con el fuera de campo, la voz en off que se inmescuye, como un conflicto o una respuesta finalmente al llamado de Carmen.

JB: Exacto. Fue un trabajo muy interesante porque cada una de las mujeres tiene su propia pista sonora y acá no las vemos a todas porque hay más mujeres afuera. Podíamos ir mezclando casi en vivo durante la escena cómo iban a ir entrando sus voces. La voz de Valeriana que está orando en lengua Kaqchikel también está en el sonido, aunque no la lleguemos a ver en imagen.

El juicio y el trávelin de la dignidad

MK: Pasemos al trávelin centrado en la mujer testigo contando una historia dolorosa [00:14:51 - 00:18:29]. El espectador primero se encuentra cara a cara con ella, y luego el público aparece. Tenemos tiempo para observar detenidamente, podemos distinguir los bandos opuestos, esquemáticamente, por su forma de vestir, los acusados y las víctimas. Adoptamos el punto de vista de la jueza. Mencionaste antes que un plano no vale por sí solo, sino que vale por su forma de dialogar con los precedentes y los siguientes mediante el montaje. Noté que después de estos largos travelines, solías colocar un plano fijo. En este caso, Letona con Natalia, que constituye un plano fijo de una duración bastante larga como para contrastar. Hablábamos antes del encuadre modificado y restringido. Aquí, otra vez, aparece una franja negra, pero esta vez horizontal, que también de alguna forma reduce el espacio.

En el lenguaje del cine clásico, se suele decir que el trávelin *out* es una forma de terminar, de salir de una acción y de un lugar. Lo usas de forma contraria, el movimiento conforma toda la escena, acompaña toda la historia del plano. El hecho de que sea un

¹⁵ Consejo del cineasta : «Hay muchas referencias a la mitología. Creo que uno de los escritores que hay que leer para entender un poco el realismo mágico guatemalteco es Miguel Ángel Asturias. No es fácil de leer, pero es un poco el nacimiento del realismo mágico, incluso Gabriel García Márquez lo decía. Creo que ayuda mucho también a entender el sincretismo de estos pueblos mayas con la influencia occidental de la Conquista».

trávelin de retroceso permite a la vez enfocar un elemento único, la cara de la demandante, pero permite también diferir la revelación. Los indicios se van sumando. Nos parece que estamos viendo lo central, lo esencial que merece toda nuestra atención (el velo, sus dibujos, los colores) pero se van añadiendo capas de información: el intérprete, Rigoberta Menchú, el público numeroso, los miembros de la familia de Monteverde, el micrófono, el vaso de agua, el público, los periodistas. El ritmo es también esencial ya que dura dos minutos y cuarenta segundos. Al igual que el precedente, el trávelin es lento, regular y perfectamente firme.

JB: En términos de lenguaje, yo trato de ser muy cuidadoso con el tema que estoy abordando. La filosofía maya, contrariamente a la filosofía occidental es antiindividualista, comunitaria. Cerrarse al personaje me parecía contrario a esta filosofía, había que abrirse. Sobre todo en las escenas en donde tengo a estos grupos de personas. Aquí hay quinientas personas, son extras en el juicio. Esta escena es aún más larga, porque después aparece la parte donde el general da su punto de vista, y vemos que toda la parte negra se empieza a iluminar con los flashes porque los fotógrafos estaban todos parados allá vestidos de negro. Aparece como un *layer*, una capa más. Me gusta mucho ir descubriendo cosas. En esta escena, descubrimos un cameo del premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú que hizo parte de eso. También me gusta otra de las ideas que fuimos defendiendo mucho: hacer que todas las mujeres fueran Lloronas. De alguna manera, las guerras que conocemos hasta hoy en día son guerras de hombres en las que las mujeres han jugado roles muy importantes, tanto dentro de la guerra como fuera de la guerra, cuando los hombres se van. Una vez que las guerras se terminan, las mujeres son de nuevo empujadas del puesto que se han ganado. Los hombres vuelven a tomar estos puestos importantes y las mujeres no quedan más que como víctimas de lo que los hombres crearon. Queríamos elaborar una alegoría de estos movimientos sociales que conocemos y a los que les damos tan poca importancia. Esta escena en particular fue muy conmovedora. Cuando hablabas del ritmo y de la duración del plano, también los determina el hecho de no querer alejarme de la realidad. Ese es el ritmo de la lengua ixil, y el ritmo de una mujer que sufrió todas esas aberraciones. Yo no quería irrespetarla y empezar a hacer cortes de ella para acelerarlo en bien de la acción de la película. Incluso la alargué más, haciendo que tuviese a un traductor. En Guatemala, se hablan 23 idiomas y normalmente son los indígenas quienes se han vuelto bilingües, trilingües o cuatrilingües. Los de lengua española, nunca nos hemos hecho bilingües hacia los idiomas mayas. Nos hemos vuelto bilingües hacia los idiomas internacionales. Me gustaba entonces empezar la escena sin subtítulos, porque me di cuenta que, cuando se empezaba así en el cine en Guatemala, la gente se volteaba molesta para ver y se preguntaban por qué les poníamos lengua maya sin los subtítulos. Luego entendemos que el traductor viene después. Era también la idea de incomodar a la gente por algo que les parece tan obvio, y es que todos tienen que hablar el idioma español, sino lo ven casi como una falta de respeto.

MK: También será como una venganza diferida para el personaje de *Ixcanul*. Ahora sí, la escuchamos, tiene intérprete y entendemos lo que dice. En la foto de rodaje (fig. 9), vemos todo el dispositivo de rieles del trávelin.



Fig. 9. Fotograma sacado de un video de rodaje. Cortesía: La Casa de producción S. A.

Para concluir, al final, la belleza no niega, no matiza, no borra el horror. Dándole un marco notable, impactante, lo hace más tangible. Capta la mirada del espectador y del cinéfilo, con una materia cinematográfica cincelada. En *La Llorona* y tus dos películas anteriores, nos permites escuchar muchas voces. Para contestar nuestra pregunta inicial sobre la visión del mundo, en *La Llorona* específicamente, el mundo filmado es una representación ficticia de una realidad sufrida por el país, la de una dictadura y de la impunidad de su autor. La visión adoptada toma en cuenta a varias generaciones, a culpables y víctimas, a representantes de varias capas de la sociedad.

JB: Una cosa interesante de esta escena del juicio fue que, cuando leímos el guion y empezamos a trabajar la escena en los ensayos, la actriz que da testimonio me pidió si podía cambiar ciertas cosas del texto, porque la escena se parecía tanto a lo que ella había vivido que, si le cambiábamos estas escenas, se las podría apropiar mejor. Todas las personas que están trabajando en esta escena como actores de apoyo, todas están buscando a sus desaparecidos, hacen parte de organizaciones que están buscando a los desaparecidos, que trabajan en derechos humanos. De alguna manera, estamos muy cargados de energía en esa escena. Creo que ello le aportó mucho. Lo que pretendemos con el cine, no sólo es fotografiar, sino empapar de sentimientos la película. ¿Cómo capturar esta magia? Es la pregunta de un millón de dólares, no la podemos responder y lo que creemos hasta ahora los cineastas que se puede lograr hacer es crear la magia y esperar que el espectador pueda sentirla.

BIBLIOGRAFÍA

- BRISELANCE, Marie-France y MORIN, Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010, 588 p.
- CHEVALIER-CHANDEIGNE, Olivia, *La Philosophie du cinéma d'horreur. Effroi, esthétique, beauté*, Paris, Ellipses, 2014, 153 p.
- COUDRAY, Sophie, «Réalité(s) et fantasma(s) d'un théâtre du peuple brésilien. Du *Teatro de Arena* au *Teatro do oprimido*, Augusto Boal et l'idée de théâtre populaire», *Cahiers d'études romanes* [Online], 35, 2017, Disponible en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/6361>, [consultado el 26 de octubre del 2020].
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne, JOLY, Martine, LANCIEN, Thierry, LE MÉE, Isabelle-Cécile y VANOYE, Francis, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006, 415 p.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane y RENOUARD, Caroline (dirigido por), *Les Métiers du cinéma à l'ère du numérique*, *CinémAction*, n°155, Paris, Cinémaction / Éditions Corlet, 2015, 200 p.
- KABOUS, Magali, «Entrevista a Jayro Bustamante», en Díaz Elvire (bajo la dirección de), *Jayro Bustamante*. La Llorona, Paris, Ellipses, 2020, 264 p., p. 29-42.
- PINEL, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, 239 p.
- VILLAIN, Dominique, *Le Cadrage au cinéma. L'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1984, 165 p.

MISCELLANÉE

203

Une histoire *intersectionnelle* de la citoyenneté espagnole ? Penser au-delà d'une métaphore post-coloniale

BRICE CHAMOULEAU

Laboratoire d'Études Romanes, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

205

Résumé

Cette contribution vise à mettre une catégorie d'analyse contemporaine, l'intersectionnalité, à l'épreuve des enjeux de la colonialité dans l'histoire contemporaine de l'Espagne métropolitaine. En l'envisageant comme une métaphore conceptuelle, depuis la métaphorologie, la proposition conçoit l'intersectionnalité comme une catégorie cognitive qui construit de nouvelles représentations post-coloniales de l'histoire de la citoyenneté espagnole, en centrant son attention sur les *sujets* de la pensée intersectionnelle. Ce faisant, l'intersectionnalité néglige la colonialité comme procédure qui affecte jusqu'à la définition de l'unité première qu'elle postule – l'individualité. Le texte propose ainsi, à partir des apports post-coloniaux de l'histoire du droit espagnol et hispanique, de faire dialoguer l'intersectionnalité comme métaphore productrice de savoirs avec une histoire de la mise en ordre coloniale de la citoyenneté espagnole au XXe siècle.

Mots clés : Intersectionnalité, genre, Transition post-franquiste, post-colonialité, histoire des concepts

Resumen

Esta contribución aspira a poner una categoría de análisis contemporánea, la interseccionalidad, a prueba de las implicaciones de la colonialidad en la historia contemporánea de la España metropolitana. Considerándola como una metáfora conceptual, desde la metaforología, la propuesta concibe la interseccionalidad como una categoría cognitiva que construye nuevas representaciones poscoloniales de la historia de la ciudadanía española, con un marcado enfoque sobre los sujetos que conceptualiza el pensamiento interseccional. Tal cometido acaba descuidando la comprensión de la colonialidad como procedimiento que afecta hasta la definición de la unidad primera que postula la interseccionalidad – la individualidad. De modo que el texto propone, a raíz de los aportes poscoloniales de la historia del derecho español e hispánico, entablar un diálogo entre la interseccionalidad en tanto metáfora que produce saberes y una historia de la ordenación colonial de la ciudadanía española en el siglo XX.

Palabras clave : Interseccionalidad, género, Transición posfranquista, poscolonialidad, historia de los conceptos

Abstract

This contribution aims to confront a category of contemporary analysis, intersectionality, to the implications of coloniality in the contemporary history of mainland Spain. Considering it as a conceptual metaphor, from metaphors, this paper conceives intersectionality as a cognitive category that constructs new post-colonial representations of the history of Spanish citizenship, with a strong focus on the subjects that intersectional thinking conceptualizes. This task ends up neglecting the understanding of coloniality as a procedure that affects even the definition of the first entity that postulates intersectionality –the individual. Therefore, the text proposes, as a result of the post-colonial contributions of the history of Spanish and Hispanic law, to establish a dialogue between intersectionality, as a metaphor that produces knowledge, and a history of the colonial organization of Spanish citizenship in the 20th century.

Keywords : Intersectionality, gender, post-Franco Transition, post-coloniality, conceptual history

[This public philosophy studies] the traditional practices and forms of problematisation of modern politics, but within a broader horizon that enables us to see them as a limited whole, as one historically specific ensemble of forms of government and practices of freedom among many, rather than as the comprehensive and quasi-transcendental framework, and so bring doubtful aspects of it into the space of questions.

James Tully, « Public philosophy as a critical activity »¹.

PRÉAMBULE

Deux raisons motivent la traduction de ce texte sur l'intersectionnalité, originellement publié en espagnol². La première est celle de le mettre à disposition des étudiant·es non hispanophones du séminaire sur genre et colonialité que je donne dans le Master Études sur le Genre de l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, un espace de réflexion collective passionnant à bien des égards.

La seconde est théorique, ou « politique ». Le contexte critique contemporain fait usage de l'intersectionnalité comme si la catégorie renvoyait à des réalités objectives extra-lin-

¹ J. Tully, « Public philosophy as a critical activity », dans *Public Philosophy in a new key, Vol. I: Democracy and Civic Freedom*, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 15-38, p. 25. « La philosophie publique étudie les pratiques et les formes de problématisation de la politique moderne, mais selon un horizon plus vaste qui nous permette de les voir comme un tout limité, comme un ensemble de formes de gouvernement et de pratiques de liberté disponibles parmi de nombreuses autres, et pas comme leur seul cadre d'analyse quasi-transcendental, afin de porter au débat certains des aspects qui en elles suscitent le doute ». Je traduis.

² La présente version est une autotraduction de B. Chamouveau, « ¿Una historia interseccional de la ciudadanía española? Pensar más allá de una metáfora poscolonial », dans B. Chamouveau (dir.), *De colonialidad. Perspectivas sobre sujetos y género en la historia contemporánea española*, Madrid, Postmetropolis, 2017, p. 201-237. Je remercie Pablo Sánchez León pour ses commentaires lors de la première publication de ce texte.

guistiques, refusant d'assumer pleinement qu'elle produit tout autant qu'elle décrit ses référents. La pensée intersectionnelle permet de développer des champs de savoirs critiques essentiels à l'heure des citoyennetés post-coloniales et il n'est pas ici question d'y renoncer. Mais elle fait aussi courir le risque d'une naturalisation des sujets d'énonciation qu'elle fait advenir, où les savoirs situés semblent confiner dans la délimitation de sujets aux expériences posées comme incommunicables, au fondement de différences insurmontables entre les sujets parlants – naturalisées dans la « race », dont on reconnaît en même temps qu'elle est « construite » ; l'ambiguïté est gênante. Il n'est pas question de décider si les savoirs situés sont nécessaires ou pas : ils le sont bien évidemment, mais comme toujours, ils le sont à la condition de mettre en tension des métarécits établis qui produisent davantage d'inconscients d'école et d'impensés que des pensées critiques. D'autre part, la « pensée intersectionnelle » est interpellée depuis des positions d'extrême droite comme associée à un supposé islamo-gauchisme universitaire, confinant dans des menaces de mort adressées à ces chercheur-es se revendiquant de cette pensée, signe qu'elle agit dans un contexte où les catégories « raciales » opèrent à plein, selon des procédures que la seule critique visant à dévoiler leur construction sociale et politique ne neutralise pas³. L'« intersectionnalité » devient alors un langage qui cristallise en particulier une problématisation de la « race » en France et au-delà qui est épineuse : comme l'indique Jean-Frédéric Schaub dans son *Pour une histoire politique de la race*⁴, il n'est plus suffisant de s'en tenir au constat de la « construction sociale et politique de la race », dès lors que la racialisation phénotypique, ethnique opère à plein dans les fantasmes de la « quête des origines » par l'ADN ou dans les banques de sperme où il est possible de choisir l'origine ethnique des donneurs ; les violences notamment policières ethniquement motivées s'inscrivent dans cette même dynamique. Plutôt que de s'engager dans une scène politique où le débat est posé en ces termes, il est urgent de penser la « race » comme une catégorie politique qui ne renvoie à rien d'autre qu'à ce contenu qu'y placent les énonciateurs qui en font usage, pour ne pas céder à un piège nocif obligeant à penser selon les termes racistes qu'imposent à la pensée les pratiques actuelles concrètes des sociétés post-coloniales.

Spécifiquement ici, ce texte a pour objet de renvoyer l'intersectionnalité à sa dimension purement cognitive : elle est une métaphore qui produit des savoirs et des sujets, et pas l'inverse, c'est-à-dire qu'elle ne renvoie à rien d'objectif et d'extra-discursif qui lui préexisterait et dont elle devrait rendre compte efficacement. Le lieu du débat est alors celui des savoirs et des modes de saisie des expériences sociales par les sciences humaines et sociales. Pour y parvenir, cette contribution met l'intersectionnalité à l'épreuve de l'histoire de la citoyenneté européenne dans un contexte où la question

³ E. Fassin, « Qui est complice de qui ? Les libertés académiques en péril », *Mediapart*, 1 novembre 2020. URL : <https://blogs.mediapart.fr/eric-fassin/blog/011120/qui-est-complice-de-qui-les-libertes-academiques-en-peril> [consulté le 21 décembre 2020].

⁴ J. F. Schaub, *Pour une histoire politique de la race*, Paris, Seuil, 2015.

coloniale s'est posée de manière particulièrement acerbe : l'Espagne du XXe siècle, où le franquisme reverse sur la population civile métropolitaine les technologies de gouvernement et les pratiques thanatopolitiques jusqu'alors réservées aux populations colonisées, dès juillet 1936, inscrivant dans la restauration de la « nation » espagnole une procédure coloniale dont le constitutionnalisme démocratique de 1978 ne se défait pas. La réflexion proposée porte sur la capacité de l'« intersectionnalité », et des contenus finalement « présentistes » qui l'habitent, à saisir ces procédures coloniales. L'exemple retenu a certes quelque chose d'exceptionnel en Europe ; mais ce reversement des matrices coloniales dans un territoire métropolitain européen invite à formuler des comparaisons significatives pour une histoire post-coloniale de l'Europe où la colonialité n'est pas réductible aux héritages de la pensée « multiculturelle » et inclusive des années 1990. Mais là n'est pas immédiatement l'objet de ce texte : il vise à « penser au-delà » d'une métaphore dont il est nécessaire d'assumer l'historicité parce que les sujets d'énonciation actuels doivent reconnaître leur propre incomplétude pour signifier les mondes qu'ils et elles habitent, le caractère non absolu ni définitif des descriptions qu'ils et elles produisent. C'est une voie possible pour désactiver la constitution de scènes violentes d'investive politique.

Je remercie la revue hispaniste du Laboratoire d'Études Romanes, *Pandora*, d'avoir accepté de publier ce texte dans cette version française. Le texte original a été légèrement amendé et parfois complété de nouvelles références. Le texte traduit commence à la suite.

L'intersectionnalité est devenue un concept recteur des études de genre en Europe et en Espagne en une décennie : les savoirs européens importent une catégorie forgée par les théories critiques du droit et des mobilisations de femmes racialisées et prolétarisées aux États-Unis. À partir de la *Critical Race Theory* et de ses développements par le féminisme radical, on a dénoncé et conceptualisé les exclusions subies par certains sujets au sein des mouvements pour les droits des femmes et pour les droits des Afro-Américains (hommes cis-genres) aux États-Unis⁵. La proposition principale

⁵ E. Dorlin (dir.), *Black Feminism (1975/2000)*, Paris, L'Harmattan, 2008. Comme cela a été souligné à maintes reprises, le concept entré dans l'académie européenne à la fin des années 2000 aboutit à une production incommensurable dans ses réalisations empiriques. Le volume le plus important dans le domaine universitaire espagnol est celui coordonné par L. (R.) Platero, *Intersecciones : cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelone, Bellaterra, 2012. Dans cet ouvrage, il est évoqué la possibilité d'écrire une histoire intersectionnelle en Espagne : « Est-il productif d'utiliser ce concept pour étudier des situations spécifiques de l'histoire récente de l'État espagnol en matière de sexualité ? » (p. 21). Le concept est entré dans la production universitaire, de sorte qu'il est désormais considéré comme un paradigme crucial à l'échelle mondiale dans A. M. Hancock, « Intersectionality as a normative and empirical concept », *Politics and Gender* 3/2, 2007, p. 248-254. L'ouvrage de L. (R.) Platero comprend également la traduction de deux textes fondamentaux pour la création du concept : le premier de K. Williams Crenshaw, « Mapping the margins » et l'autre, « Un manifesto feminista negro » du Combahee River Collective. À propos de l'inscription initiale du concept de Crenshaw dans l'étude critique du droit, je me réfère à K. Williams Crenshaw, « Les voyages de l'intersectionnalité »,

inhérente au concept consiste à décentrer les lieux d'énonciation des féminismes occidentaux, en soulignant leur racialisation, leur blancheur, et en élaborant d'autres lieux et sujets d'énonciation, affectés par une série de variables sociales : le genre, l'ethnie, la classe sociale, la capacité d'agir, le validisme, l'âge et un nombre illimité d'autres facteurs qui déséquilibrent les sujets revendiquant une stabilité théorique et politique ou un monopole de la représentation. L'intersectionnalité en appelle à la pensée contre-hégémonique depuis la diversité.

La littérature scientifique est prolifique, signe que l'intersectionnalité cristallise les espoirs d'un langage commun aux féminismes⁶ : les études sur l'intersectionnalité abondent, qu'il s'agisse de décrire des phénomènes d'exclusion de la participation politique et de mettre en dispute la validité universelle de catégories coloniales incarnées dans des pratiques politiques, de remettre en cause les limites heuristiques du concept, eu égard à sa dimension mécaniciste ou fonctionnelle, ou enfin, de souligner l'individualisme méthodologique qui le structure⁷. Ce texte souhaite participer à ces débats, mais en adoptant une perspective attentive à l'historicité du concept qui permette d'étranger des langages largement mobilisés à travers le champ académique et militant pour saisir les sujets politiques et leurs modalités d'action, sans renoncer à l'objectif premier qui motive le concept : penser la déshumanisation produite par la colonialité, inscrite dans des différences posées comme insurmontables parce qu'elles sont considérées comme naturelles, à l'instar de la « race », en adoptant la perspective offerte par sa dénaturalisation en tant que catégorie politique critique. La manière qui semble la plus appropriée pour tenter d'historiser les sujets et le social dans lequel ils adviennent est celle qui nous invite à considérer l'outil lui-même comme historique : depuis qu'elle a été énoncée par Kimberlé Crenshaw, « l'intersectionnalité » est une *métaphore*⁸ ou, pour d'autres, un *concept*, le statut rhétorique du mot ne faisant pas consensus. L'essentiel est ailleurs : c'est un apport cognitif fondamental qui s'impose dans l'agenda de la recherche scientifique et au-delà, de sorte que l'intersectionnalité est devenue un paradigme d'interprétation central des oppressions multiples.

dans M. Roca i Escoda, F. Fassa et E. Lépinard (dir.), *L'intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, La Dispute, 2016, p. 49-52. La plasticité de l'intersectionnalité permettant de conceptualiser de multiples oppressions a donné un tel succès au concept que la communauté scientifique qui l'utilise ouvre généralement ses textes de manière conventionnelle en soulignant le caractère incontournable de l'intersectionnalité, par son succès et son extension globale.

⁶ M. Carbin et S. Edenheim, « The intersectional turn in Feminist Theory. A dream of a common language ? », *European Journal of Women Studies*, 20/3, 2013, p. 233-248.

⁷ Un passage en revue des principales critiques formulées contre l'intersectionnalité dans B. Tomlinson, « To tell the truth and not get trapped. Desire, distance and intersectionality at the scene of argument », *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 38/4, 2013, p. 993-1017. Le principal trope qu'identifie l'auteur dans la critique de l'intersectionnalité serait celui qui reproduit et valide cette organisation du pouvoir qu'elle aspire à remettre en question (« it reinscribes what it claims to redress », p. 999).

⁸ K. Crenshaw, « Les voyages de l'intersectionnalité », p. 45.

L'intersectionnalité, qui charrie l'image de l'intersection des discriminations pour critiquer le fonctionnement des catégories qui ordonnent le social⁹, hybride un sens métaphorique avec une dimension conceptuelle : elle propose une description formaliste des rapports sociaux et des sujets constitués dans ces rapports. Quand elle est mobilisée pour décrire la réalité sociale, poursuivant l'objectif de la transformer pour plus de justice sociale, une médiation *linguistique* opère qui, comme tout langage expert, condamne l'intersectionnalité à ne pas rendre compte de manière transparente d'un extérieur objectivable¹⁰. Envisagée depuis la métaphorologie, l'intersectionnalité peut alors être analysée à partir de la valeur cognitive du déplacement de sens qu'elle opère pour décrire les dominations – une figuration géométrique de la domination et de la subjectivation, qui opère sur des « individus » ou des « personnes ». En ce sens, l'attractivité dont jouit le concept invite à s'interroger sur sa capacité heuristique à connaître le passé espagnol contemporain, et sur sa capacité à rendre compte de la colonialité dans laquelle s'est forgée la modernité hispanique : la question ne consisterait pas tant à savoir si la métaphore augure des descriptions jusqu'alors inconnues et inédites de l'histoire de la citoyenneté espagnole contemporaine, mais plutôt à comprendre comment cette métaphore, dans son sens premier de déplacement du sens, *traduit* les expériences passées pour les ajuster aux préoccupations actuelles sur les inégalités dans les rapports sociaux¹¹. Par conséquent, une telle approche pose crûment la question de savoir quels sont les restes de signification que le présent néglige dans sa traduction métaphorique du passé.

C'est la formule de Wittgenstein, en ouverture de *L'Inconscient politique* de F. Jameson, qui invite à une telle approche : « To imagine a langage means to imagine a form of life »¹². Les langages associés à l'intersectionnalité imaginent des formes de vie orientées vers la transformation sociale dans un monde post-colonial¹³ ; l'attention à l'historicité

⁹ L. (R.) Platero glose ainsi le trope : « La interseccionalidad suele evocar la imagen de un sujeto atravesado, una especie de cruce de caminos que trata de reflejar un interés por ir más allá de una concepción estática, homogeneizante y cuasiétnica de las desigualdades y los colectivos, para poder centrarse en la 'discriminación múltiple'. Este enfoque se vuelve más dinámico al considerar que no existe una sola causa de discriminaciones, sino una maraña de interrelaciones que conforman las experiencias complejas de las personas y de las estructuras sociales que organizan nuestras vidas », dans *Intersecciones*, p. 22-23.

¹⁰ Par exemple, A. G. Gross, *Starring the text: the place of rhetoric in science studies*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2006 ; F. Godicheau et P. Sánchez León, « Introducción. Por una semántica histórica sobre el vínculo social », dans F. Godicheau et P. Sánchez León (dir.), *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2015, p. 9-32.

¹¹ J. Fernández Sebastián, « Metáforas para la historia y una historia para las metáforas », dans François Godicheau et Pablo Sánchez León (dir.), *Palabras que atan, op. cit.*, p. 33-62.

¹² F. Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1982. Paragraphe 19 des *Philosophical Investigations* de Wittgenstein.

¹³ Les féminismes décoloniaux, en particulier ceux d'Amérique latine, n'ont pas accordé autant d'importance au concept d'origine étatsunienne : ils en ont préféré d'autres, notamment celui de fusion (M. Lugones, « Colonialidad y género », *Tabula Rasa : revista de humanidades*, 9, 2008, p. 73-102). La possibilité est également évoquée que le concept n'a pas été aussi important en Amérique Latine/Abya Yala car il privilégierait l'articulation de genre et de race, en raison de la spécificité de la question raciale telle qu'elle se pose aux États-Unis, reléguant la question de classe au troisième

des langages invite à concevoir ces constellations sémantiques situées comme des grammaires pouvant développer l'imagination de formes de vie différentes. Mais elle enjoint également à concevoir que ces constellations peuvent entraver ou ignorer la traduction d'autres expériences citoyennes et sociales qui n'entrent pas dans l'intersectionnalité en tant que tentative d'interprétation. Si l'intersectionnalité constitue un outil cognitif qui construit ses objets, il convient de faire le pari de son incomplétude et d'envisager que des expériences peuvent échapper à ces descriptions qui, pourtant, nous semblent s'imposer lorsque nous nous proposons d'atteindre une plus grande justice sociale, face aux défis des citoyennetés globales. L'intersectionnalité, en tant que métaphore conceptuelle de la critique post-coloniale, pourrait donc constituer un « ensemble limité » [*limited whole*], selon la formule de James Tully.

Je fais le choix de considérer l'intersectionnalité comme une métaphore conceptuelle faisant partie d'une matrice sémantique et historique portant sur l'extension du champ démocratique : elle mérite d'être appréhendée à l'aune de la métaphorologie et de la capacité des métaphores politiques à construire des savoirs politiques¹⁴. L'insertion de l'intersectionnalité dans la métaphorologie est un moyen de tenir les connaissances historiques à distance de toute prétention à la validité normative, même lorsqu'elles sont produites à partir d'outils post-coloniaux. Les langages sociaux constituent les répertoires d'action des sujets, et l'étude historique de ces langages devrait illustrer « la dépendance de l'action sociale vis-à-vis des descriptions normatives disponibles pour légitimer nos comportements »¹⁵, pour ouvrir d'autres descriptions, peut-être plus précaires – en tout cas, limitant les conséquences que suppose l'incommunicabilité radicale de l'expérience de sujets donnés. Car en effet, il est possible que la description des actions sociales et des sujets politiques que construit cette métaphore conceptuelle post-coloniale, provenant du droit, soit régie par un ordre normatif préalable dont elle n'interroge pas la constitution. C'est là une critique théorique qui a été adressée au concept¹⁶, mais pas de manière contextuelle ni historique, encore moins depuis l'histoire de la citoyenneté espagnole contemporaine. Ce faisant, le pari est ici quelque peu déplacé d'ailleurs, car je souhaite réfléchir à l'historisation d'un ordre colonial antérieur à la conceptualisation des oppressions multiples, et que les analyses intersectionnelles dérobent au regard. L'étude des langages et des catégories cognitives depuis leur historicité procure l'avantage de nous inviter à penser au moment actuel et contextuel où

niveau (M. Viveros Vigoya, « La interseccionalidad : una aproximación situada a la dominación », *Debate Feminista*, 52, 2016, p. 1-17).

¹⁴ J. Martínez Palacios, « Exclusión, profundización democrática e interseccionalidad », *Investigaciones feministas : papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, Dossier consacré à *Justicia social, interseccionalidad y profundización democrática*, 8/1, 2017, p. 53-71.

¹⁵ Q. Skinner, *Visions of Politics. Vol. 1, Regarding Methods*, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 5 : « the dependance of social action on the normative description available to us for legitimate our behaviour » (ma traduction).

¹⁶ C'est une critique que l'on retrouve en particulier dans J. Puar, « 'I would rather be a cyborg than a goddess'. Intersectionality, Assemblage, and Affective Politics », European Institute for Progressive Cultural Policies. URL: <http://eipcp.net/transversal/0811/puar/en> [consulté le 19/11/2017].

est importé et approprié en Europe, et en Espagne, l'intersectionnalité¹⁷. Suivant cette démarche attentive à l'historicité des catégories d'analyse et de description du social, la métaphore conceptuelle post-coloniale invite à formuler des questions sur l'écriture d'une histoire qui prenne effectivement acte de la colonialité telle qu'elle a été codifiée dans l'Espagne contemporaine péninsulaire, et qui en saisisse les formes locales. Les promesses de transformation sociale qui accompagnent les usages politiques et scientifiques de cette métaphore dépendent à mon sens de ces interprétations contextualisées.

L'INTERSECTIONNALITÉ COMME MÉTAPHORE CONCEPTUELLE

Parmi celles et ceux qui font usage de l'intersectionnalité, un accord s'établit sur sa valeur pour critiquer les logiques de la représentation politique, traversée par des relations de pouvoir ethniques, classistes, genrées ou sexuées, entre autres, qui prévalent dans les discours des institutions politiques comme dans ceux des mouvements sociaux autour de la production de sujets et d'identités. L'intersectionnalité promet le décentrement des points de vue et d'énonciation, la polyphonie et une pensée complexe pour décrire le positionnement de celles et ceux qui se mobilisent pour transformer les mondes sociaux et culturels hérités, lestés par des inégalités inscrites dans les matrices coloniales euromodernes. L'intersectionnalité constitue un défi théorique aux formes monopolistiques de représentation théorique et politique des sujets ; là-dessus, tout le monde est d'accord.

Au-delà, le consensus s'effrite¹⁸. La plupart des critiques concernent l'aporie épistémique de l'intersectionnalité, en particulier à partir de sa (re)formulation par K. Crenshaw. L'autrice la concevait comme

le fruit d'une tentative visant à concevoir une méthode simple de captation de ces dynamiques diverses. L'intersectionnalité est en fait une métaphore susceptible de rendre compte des aspects tant structurels que dynamiques de cette discrimination.¹⁹

Le mouvement que permettrait la métaphore, depuis les expériences concrètes des discriminations et des oppressions vers leur conceptualisation abstraite, est entravé par la segmentation et la juxtaposition additionnelle des catégories de l'oppression – l'ethnie, le genre, la classe sociale, etc. – : l'intersectionnalité reproduirait l'ordre normatif et disciplinaire des institutions qui tentent de séparer des catégories qui, dans les expériences vécues par les sujets discriminés, sont indissociables²⁰. En ce sens, s'il est

¹⁷ J. Butler, « Sexual Politics, Torture and Secular Time », *British Journal of Sociology*, 59/1, 2008, p. 1-23.

¹⁸ Je n'inclus pas ici les études qui méprisent le concept parce qu'il donnerait une portée théorique prétendument excessive aux sujets avec lesquels le concept est apparu aux États-Unis, les femmes racialisées et prolétariées, pour autant que ces contributions s'appuient sur des préjugés raciaux évidents et manifestent des résistances à reconnaître les procédures d'ethnicisation qui président à la blancheur des savoirs et à la relativité culturelle de ceux-ci.

¹⁹ K. Crenshaw, « Les voyages de l'intersectionnalité », p. 45.

²⁰ M. Lugones, dans « Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color », *Revista Internacional de Filosofía Política*, 25, 2005, p. 61-76, à partir de Audre Lorde.

certain que l'intersectionnalité a permis à des sujets politiques situés à l'intersection de différents rapports sociaux discriminants d'émerger et de subvertir les catégories qui les signifient comme subalternes (c'est « l'intersectionnalité contre l'intersection », selon l'expression de S. Chauvin et A. Jaunait²¹), la proposition analytique resterait dépendante des langages du pouvoir institutionnel et des ordres qu'ils produisent.

Face à la logique métaphoriquement intersectionnelle, qui ne rend pas correctement compte de la production des subjectivités singulières et contextuelles soumises à des oppressions multiples, les féminismes décoloniaux latino-américains ont préféré penser depuis la « fusion » ; les féminismes français matérialistes, de leur côté, parlent de la « consubstantialité » des catégories qui structurent les oppressions. Le genre, l'ethnie et la classe ne sont pas segmentables mais co-constitués, se nourrissent les uns les autres et produisent des sujets exposés à des situations de domination qui ne peuvent se résumer à la métaphore de l'intersection²². C'est là que fait sens l'observation de María Lugones selon laquelle il n'y a pas deux genres, le masculin et le féminin, mais une multiplicité de genres, qui placent les sujets dans une multitude de positions différenciées radicalement contextuelles.

Le débat sur la capacité de l'intersectionnalité à rendre compte des oppressions, à les conceptualiser depuis une perspective empirique jusqu'à une théorisation plus large oscille entre une « analyse de la domination » et une « phénoménologie de la domination »²³. Le débat semble cependant bien ancien pour les sciences sociales, et somme de choisir entre approches empiriques et aspirations conceptuelles normatives et théoriques, entre approches *emic* et *etic*. Dans ce débat, l'accord sur la capacité de la métaphore à décentrer les représentations hégémoniques cède rapidement le pas à un désaccord certain autour de la capacité de l'intersectionnalité à devenir un paradigme normatif avec lequel on peut rendre compte des oppressions²⁴. En cela, les sciences sociales peinent à reconnaître leur dimension poétique, préférant se placer du côté de

²¹ S. Chauvin et A. Jaunait, « L'intersectionnalité contre l'intersection », *Raisons politiques*, 58, 2015, p. 55-74.

²² M. Lugones, « Colonialidad y género », *art. cit.* À partir d'insatisfactions semblables, les féminismes matérialistes français ont proposé comme alternative la conceptualisation de la « consubstantialité » des rapports sociaux d'oppression (Danièle Kergoat, « Dynamiques et consubstantialité des rapports sociaux », dans E. Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, p. 111-125) ou encore, en incorporant une perspective décoloniale, celle de la « combinatoire straight » (J. Falquet, « La combinatoire straight. Race, classe, sexe et économie politique : analyses matérialistes et décoloniales », dans A. Bidet-Mordrel, E. Galerand et D. Kergoat (coord.), *Analyse critique et féminismes matérialistes*, Hors Série *Les Cahiers du Genre*, 2016, p. 73-96).

²³ E. Dorlin, *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, *op. cit.*

²⁴ L'intersectionnalité s'élève à la catégorie de paradigme dans P. H. Collins, *Black Feminist Thought : knowledge, consciousness and the politics of empowerment*, New York, Routledge, 2000, au rang de théorie marquée par une dualité analytique entre normativité et empiricité, entre approche macrosociologique et microsociologique dans A. M. Hancock, « Intersectionnalité as a normative and empirical concept », *art. cit.* par exemple ; dans les usages européens du concept, celui-ci semble aller de pair principalement avec un tournant post-moderne et post-structuraliste, ainsi qu'avec des concepts deleuziens tel que celui d'« agencements ». La mise en débat n'amenuise pas la centralité de l'intersectionnalité : « l'intersectionnalité s'est déplacée, de métaphore et signe de conflit et de menace pour un féminisme auquel on a révélé sa blancheur, elle est devenue la théorie féministe par excellence », écrit M.

la validité de leurs critères d'évaluation (l'intersectionnalité est ainsi une « illusion *bien fondée* », correspondant à des réalités posées comme effectives et concrètes vécues par des personnes subalternisées²⁵). Il manque à de telles approches une théorie satisfaisante du sujet et de la construction historique des ordres sociaux dans leurs rapports aux interprétations et aux catégorisations produites par les sciences sociales, lorsqu'elles donnent à croire qu'il conviendrait de trouver des outils conceptuels capables d'élaborer un langage expert, transparent, sur la réalité sociale. L'effort est vain, on le sait : les langages de l'analyse sociale relèvent de la rhétorique, et c'est elle qui est l'objet du débat critique.

De fait, en reconnaissant que l'intersectionnalité est une métaphore provenant de théories critiques du droit aux États-Unis, elle reste effectivement un outil utile pour comprendre comment les normes juridiques notamment raciales et genrées s'entrecroisent dans la jurisprudence américaine. La question qui se pose est celle du transfert du droit étatsunien vers d'autres objets d'étude. En ce sens, Elsa Dorlin soulève des questions sur les possibilités de transfert de l'intersectionnalité vers des traditions juridiques différentes des traditions anglophones et étatsunienne et de leur singulière compréhension de la « race ». Elle se demande si, à partir de cet ancrage juridique, il est possible de penser avec l'intersectionnalité en dehors du droit, en particulier dans des contextes européens tels que la France – et j'ajoute l'Espagne – où la citoyenneté démocratique actuelle est comprise « *sans distinction de* » race, de sexe, etc. La philosophe observe que l'extension de l'intersectionnalité juridique de la domination hors de la sphère du droit déplace l'objet d'une procédure d'application du droit vers la situation des personnes, des individus ou des identités intersectionnelles se trouvant au carrefour de variables telles que le sexe, la race et la classe (avec ou sans privilège social). Le saut d'une *procédure* aux *sujets* ainsi saisis explique mal le « mode d'existence » qui accompagne ce lieu intersectionnel dans lequel se trouvent les individus :

s'agit-il d'identifier – et par là-même de produire – des entités sociales à l'intérieur d'ensembles et de rapports formalisés ou s'agit-il de s'interroger sur des expériences vécues et leurs modalités de politisation – et parmi ces modalités il y a justement l'impossible politisation de ces expériences ?²⁶

Ce transfert d'une approche juridique vers des descriptions extensives des dominations est autorisé par une unité première, l'individu ou la personne, qui constitue l'unité de base *toujours* mobilisée dans les études intersectionnelles, et qui peut être comprise comme la catégorie qui établit un lien immédiat entre les ordres juridiques et ce qui est au-delà d'eux, entre le sujet du droit (historiquement et sociologiquement situé), en

Viveros Vigoya, « La interseccionalidad : una aproximación situada a la dominación », *art. cit.*, à la suite de M. Carbin et S. Edenheim, « The intersectional turn in feminist theory », *art. cit.*

²⁵ S. Chauvin et A. Jaunait, « L'intersectionnalité contre l'intersection », *art. cit.*

²⁶ E. Dorlin, « L'Atlantique féministe. L'intersectionnalité en débat », *Papeles del CEIC*, 83, septembre 2012, p. 13. URL : <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/83.pdf> (consulté le 13/11/2020)

tant que substrat théorique, et ce sujet qui subit une oppression et promet une transformation démocratique.

Convaincu que les débats post-coloniaux doivent inclure dans une large mesure une réflexion sur le droit et les constitutionnalismes, puisque c'est le droit ici qui rejoue la formalisation de la subjectivité prise comme unité première du discours critique, cette contribution souhaite appréhender le découpage juridique préalable de ce qu'est cet « individu » ou cette « personne » dans la construction de l'ordre constitutionnel de 1978 en Espagne. L'objectif est de réfléchir à ses rapports, à la fois en tant qu'unité première théorique de l'intersectionnalité et que catégorie juridique dont l'existence est formellement garantie par l'ordre constitutionnel post-franquiste, avec les développements théoriques aspirant à produire des savoirs sur le substrat colonial de l'Europe et de l'Espagne ; en particulier, en amont des catégories juridiques de « personne » ou d'« individu », on peut observer des « exclusions précontractuelles » qui accompagnent la stabilisation de cette subjectivité juridique, pour emprunter une formule à Jean Leca que Boaventura de Sousa Santos, sociologue et théoricien de la post-colonialité, utilisait au même moment, lorsque les théories politiques s'interrogeaient sur les contenus sémantiques dans lesquels l'inclusion démocratique prenait sens : inclure, oui, mais dans quoi ?, se demandait John G. A. Pocock²⁷. Cette approche reconnaît ainsi le pouvoir cognitif du juridique, en particulier celui du constitutionnalisme de 1978 en Espagne, et se pose comme horizon normatif la possibilité d'un constitutionnalisme sans morale hiérarchisante²⁸. Il faut toutefois reconnaître que « l'individu » qui sert d'entité pour l'analyse intersectionnelle incorpore également d'autres généalogies possibles, inspirées des droits humains. Mais l'interprétation des droits humains doit également être insérée dans les traditions juridiques contextuelles et locales qui motivent leur appropriation dans l'Espagne du temps présent : ces traditions associent étroitement les droits humains aux matrices sémantiques d'ordre et de désordre de l'État dans la construction des imaginaires civils post-dictatoriaux²⁹.

Avant cela, deux éclaircissements s'imposent. J'exclus de cette réflexion l'intersectionnalité telle qu'elle est déployée dans la théorie des nouveaux mouvements sociaux, bien qu'il s'agisse d'un de ses espaces privilégiés de déploiement. La raison est théorique : si l'intersectionnalité pense une action sociale, c'est celle de la participation non excluante

²⁷ J. Leca, « Individualisme et citoyenneté », dans J. Leca et P. Birnbaum (dir.), *Sur l'individualisme. Théories et méthodes*, Paris, Presses de Sciences Po, 1991, p. 159-210 ; J. G. A. Pocock, « The Ideal of Citizenship since Classical Times », dans R. Beiner (dir.), *Theorizing Citizenship*, Albany, State University of New York, 1995, p. 29-52 ; B. de Sousa Santos, *Reinventar a democracia*, Gradiva, Lisbonne, 1998.

²⁸ B. Clavero, « Matrimonio sin signo de género y con carga de historia (A propósito de Obergefell v. Hodges y de Marriage Equality) », *Quaderni Fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, 46, 2017, p. 897-961.

²⁹ A. Manuel Hespánha, « Is there place for a separated legal history ? A broad review of recent developments on legal historiography », *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno* XLVIII, 2019, p. 7-28 ; une exploration détaillée dans B. Chamouveau, « Derechos humanos para el posfranquismo : lo político y la ciudadanía civil », *Kamchatka, Revista de Estudios Culturales*, 15, 2020, p. 445-469.

de sujets à des mouvements sociaux selon des critères de race, de genre, de sexualité, de classe, etc.³⁰ Pourtant, en s’immisçant dans la théorisation des mouvements sociaux, l’intersectionnalité et ses sujets décentrés finissent par être inclus dans l’orbite épistémique de ceux-là : s’ils produisent une théorie sur l’action collective, c’est à partir de paramètres limités – les coûts et les bénéfices des sujets intéressés –, qui cachent mal aujourd’hui leurs relations avec une anthropologie historique libérale et rationnelle, incapable de rendre pleinement compte des motivations des actions humaines³¹. Nos actions et nos « moi » ne s’épuisent pas dans des rapports de coûts et de bénéfices et, partant, l’histoire de la citoyenneté non plus. D’autre part, ces théories négligent les conditions d’accès à la parole résistante, alimentant la croyance dans une société civile immédiate à elle-même³², et déroband au regard la lutte première et préalable pour la reconnaissance qui décide des sujets pris comme voix de la théorie des nouveaux mouvements sociaux³³.

D’autre part et pour finir, il convient de souligner que l’intersectionnalité est insérée dans un régime de métaphoricité parfaitement moderne, elle est indissociable d’une conception proprement moderne du temps historique : elle ne rompt pas avec la « conceptualisation proactive et centrée sur l’avenir, anticipant des expériences inédites, qui caractérise l’entrée dans la modernité » européenne et occidentale³⁴, lorsqu’elle oriente les sujets et les actions en faveur de la transformation sociale. Le futur promis depuis les nouveaux sujets autodéterminés que fait advenir l’intersectionnalité incorpore la disponibilité de l’histoire et la moralisation de l’action sociale des sujets selon ce futur annoncé, celui du règne des citoyennetés post-coloniales harmonieuses, ce qui la place dans un champ de métaphoricité qui amenuise l’étrangeté de son entreprise

³⁰ M. Viveros Vigoya, « La interseccionalidad : una aproximación situada a la dominación », *art. cit.*, p. 13. Les perspectives intersectionnelles privilégient, cependant, la description et la conceptualisation des individus et des identités plutôt que l’action sociale. Néanmoins, en certaines occasions, les perspectives intersectionnelles se combinent mal avec la théorie des nouveaux mouvements sociaux. Dans l’article de S. Chauvin et A. Jaunait (2015), on réfute la possibilité d’élever l’intersectionnalité au rang de paradigme pour conceptualiser l’action sociale : le décentrement inhérent à la critique intersectionnelle introduirait des demandes de représentation de la part de sujet minoritaires à l’intérieur des mouvements sociaux. En partant de l’idée que les identités des individus et des sujets collectifs sont multiples, et que les mouvements sociaux sont porteurs d’objectifs stratégiques et non d’intérêts objectifs, les auteurs en viennent à soutenir que les différents intérêts des sujets qui s’identifient à l’intersection de multiples oppressions doivent diffracter leurs luttes en autant de mouvements stratégiques qu’ils subissent d’oppressions – confirmant le sujet dominant qui s’accapare le monopole de la représentation. La question est ainsi théorique et a tout à voir avec la désignation du sujet de l’action sociale, conceptualisé dans la théorie sociale qui ne se considère pas comme une création théorique (limitée, partant) pour désigner ce reste qui lui échappe.

³¹ A. Pizzorno, « Considérations sur les théories des mouvements sociaux », *Politix*, 3/9, p. 74-80 ; « Sur la rationalité du choix démocratique », dans P. Birnbaum et J. Leca (coord.), *Sur l’individualisme*, Paris, Sciences Po, 1991, p. 330-369.

³² P. Rosanvallon, *Le Capitalisme utopique : histoire de l’idée de marché* [1978], Paris, Seuil, 1999.

³³ A. Honneth, « Umverteilung als Anerkennung. Eine Erwiderung auf Nancy Fraser », dans N. Fraser, A. Honneth (eds.), *Umverteilung oder Anerkennung ? Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Suhrkamp, Francfort, 2003, p. 137 ; *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 2010.

³⁴ J. Fernández Sebastián, « Metáforas para la historia y una historia para las metáforas », *art. cit.*, p. 53.

visant à faire vaciller l'épistémè coloniale euromoderne : elle ne remet pas en cause un de ses piliers, sa temporalité et les usages politiques des temps du sujet moderne³⁵.

Sujets (sous la forme d' « individus ») et temporalité seraient ainsi les deux catégories qui structurent la métaphore et en font la pierre angulaire d'un rapport étroit et historique entre perception et action. L'apport post-colonial, en tant que poétique qui « imagine des formes de vie », doit être confronté à des contextes de délimitation des concepts les plus fondamentaux de la citoyenneté, en particulier celui d'individu, substrat que la métaphore postule comme son unité première, sur la base duquel sont attendues de nouvelles descriptions post-coloniales, depuis des positionnements variés. Les moments où se forment les significations associées à de tels concepts – et le plus immédiat pour le cas présent, la Transition espagnole et l'invention de son constitutionnalisme démocratique – constituent des scènes historiques pour réfléchir à l'historicité de la métaphore et des savoirs qu'elle construit sur les citoyennetés actuelles : le moment de la construction sémantique des catégories qui façonneront la vie démocratique et les outils cognitifs pour penser le social, constitue un contexte où les concepts de race, de genre et de classe, et tous les autres prédicats imaginables pour qualifier les lieux d'énonciation des sujets contemporains, n'épuisent pas le sens de la politique. Celui-ci est projeté dans des luttes entre communautés de sens, cristallisées dans des batailles pour nommer les choses et les sujets : là, l'individualité s'efface dans des logiques communautaires, que la modernité espagnole naturalise strictement dans une relation ami/ennemi prononcée par des sujets parlants s'habilitant comme tels en faisant usage de traditions colonialistes³⁶.

La question essentielle tient à savoir si l'intersectionnalité, en tant que métaphore historique, est capable de décrire les conflits et la construction de l'ordre social dans l'Espagne contemporaine en prenant effectivement en compte la naturalisation coloniale de l'ordre social et des différences entre les communautés humaines et politiques gouvernées par l'État espagnol dans la période contemporaine. À l'issue du parcours, il ne s'agira pas d'abandonner la métaphore conceptuelle, car une telle position reviendrait à disqualifier les sujets parlants qui l'ont composée historiquement ou qui en font usage pour élaborer leur lieu d'énonciation individuel ou collectif. La perspective historique permettra néanmoins de mieux étayer les fondements de la métaphore pour tenter de saisir plus finement l'organisation sociale coloniale, la « différence coloniale »³⁷ dans l'ordre politique espagnol contemporain, précisément parce que, dans certains

³⁵ E. Palti, « Introduction » à Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelone, Paidós, 2001.

³⁶ R. Koselleck, *Historia de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática de lenguaje político y social*, Madrid, Trotta, 2012, p. 189-198 ; P. Sánchez León, « Erradicar la ciudadanía : 1936 más allá de una guerra civil », dans P. Sánchez León et J. Izquierdo Martín, *La guerra que nos han contado y la que no. Memoria e historia de 1936 para el siglo XXI*, Madrid, Postmetropolis, 2017, p. 305-380 ; L. E. Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española, 1996-2011*, Madrid, Siglo XXI de España, 2014.

³⁷ M. Lugones, « Toward a decolonial feminism », *Hypatia*, 25/4, 2010, p. 742-759.

contextes de l'histoire de la citoyenneté espagnole contemporaine, à l'intersection métaphorique et excluante de la race, du genre et de la classe, il se peut qu'il n'y ait tout simplement pas eu d'*individu*, au sens fort du terme.

L'INDIVIDU INTERSECTIONNEL À NOUVEAUX FRAIS

La Transition post-franquiste constitue certainement un contexte intéressant pour aborder la formation d'une catégorie d'« individu » dont les contours ont cessé d'être considérés comme délimités historiquement et qui est mobilisée comme unité première par les sciences sociales faisant usage de l'intersectionnalité. L'intérêt pour ce contexte est redoublé dès lors que la colonialité inhérente à la forge de la catégorie d'« individu » a cessé d'y être perceptible. La tâche consiste alors à penser la production de l'ordre social constitutionnel de 1978 non pas en identifiant a priori des « individus », mais en cherchant des formes dissensuelles d'individuation – ou des « modes [conflictuels] de composition des individualités »³⁸. Je retiens dans ce processus les subjectivités gay, protéiformes dans les années 1970 en Espagne, mais qui offrent le grand avantage pour l'analyse d'avoir éprouvé, en tant que sujets historiques, d'un point de vue biopolitique, la production progressive de ce qui sera tenu, dans l'ordre de 1978, pour « individu », cette entité pourvue des garanties juridiques fondamentales. Ce sont des sujets dont les trajectoires biopolitiques sont décisives dans le processus constituant, si l'on accepte de concevoir la capacité cognitive que prennent les catégories du constitutionnalisme de 1978, confrontées ici aux expériences sociales sur lesquelles ces dernières se sont découpées pour composer historiquement une « individualité » juridique et subjective³⁹. Bien certainement, la théorie *queer* conceptualise, à rebours de cette réflexion sur les individuations, la déconstruction de l'individualité et s'intéresse à la horde post-humaine⁴⁰. Il reste qu'à la différence des non-humains, et sans y voir une supériorité spéciste, l'énonciation d'un « nous » doté d'une histoire politique consciente n'est l'attribut politique et langagier que des humains, et l'individualité juridique se délimite précisément, dans ce cas espagnol, dans l'invocation de limites communautaires autour de sujets d'énonciation faisant usage des différences catégorielles eux/nous.

D'autre part, la dépendance historique de l'individualité actuelle, qui construit les imaginaires de la démocratie sexuelle espagnole, vis-à-vis de la délimitation politique de ses contours dans les années 1970, est prononcée dans le droit : dans l'arrêt 198/2012 de la Cour constitutionnelle du 6 novembre 2012, rejetant le recours en inconstitutionnalité de la loi 13/2005 de modification du Code civil concernant le droit au mariage (*Ley de modificación del Código Civil en materia de derecho a contraer matrimo-*

³⁸ P. Rosanvallon, *Le capitalisme utopique*, op. cit.

³⁹ M. Lorente Sariñena, « Cultura constitucional e historiografía del constitucionalismo en España », *Istor: Revista de Historia Internacional* 16/4, Centro de Investigación y Docencias Económicas, 2004. URL: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_16/dossier5.pdf

⁴⁰ Par exemple, I. Ziga, *Devenir perra*, Barcelone, UHF, 2010.

nio) – ou loi sur le « mariage entre personnes de même sexe » – déposé par le Parti Populaire, le rejet est motivé par l'interprétation de l'article 32.2 de la Constitution espagnole qui stipule que « [l]a loi régit les formes du mariage, l'âge et la capacité pour le contracter, les droits et devoirs des époux, les causes de séparation et de dissolution et leurs effets ». En 2012, la Cour constitutionnelle interprète que

ce que [l'Assemblée constituante] établissait en 1978 à propos du mariage n'avait rien à voir avec l'orientation sexuelle des personnes le contractant, mais avec la volonté de séparer le mariage et la famille, de proclamer l'égalité des époux au sein de l'institution et de constitutionnaliser la séparation et la dissolution du mariage.⁴¹

L'article 32 de la Constitution n'aurait ainsi pas inclus ni exclu l'idée d'un mariage entre « personnes de même sexe » : La Constituante aurait même déjà anticipé la transformation de l'Espagne en une démocratie sexuelle où la loi elle-même permettrait l'expression d'individualités que le franquisme tenait pour abjectes. Réinterprété à la lumière d'un changement anthropologique majeur dans la conceptualisation de l'individu dans le contexte post-colonial, influencé par le respect des droits humains et l'image de l'Espagne comme « démocratie sexuelle » en première ligne à l'échelle planétaire, le constitutionnalisme de 1978 incorporerait en puissance l'égalité des citoyen-ne-s promise par les nouvelles politiques familiales, indépendamment de l'orientation sexuelle et du genre. Cette réinterprétation de la Constitution de 1978 est également étayée par un récit historique plus profond, dont la Transition est la matrice sémantique, qui structure une représentation collective d'une rédemption démocratique après la dictature en matière de sexualité et de genre, reposant sur le plein épanouissement individuel dans la démocratie post-franquiste⁴². Dans ces récits, l'historicité de ce que « individu » pouvait signifier dans la période constituante est perdue de vue : il s'agit pourtant d'un concept traversé par de profondes inégalités morales dans le constitutionnalisme historique espagnol que la fin des années 1970 en Espagne remet sur le métier.

L'histoire du droit constitutionnel hispanique et espagnol a établi la hiérarchisation anthropologique qui s'opère, dans l'avènement des libertés individuelles à l'aube du libéralisme, héritée des traditions prémodernes. Les *individus* seront des « sujets de droits absolus ou fondamentaux », alors que « la *personne* est l'homme (l'individu) considéré dans son statut [à l'intérieur de l'ordre constitutionnel établi] [. . .]. Il ne peut y avoir de *personne* sans qu'elle soit considérée selon un statut ou un autre », souligne l'historien du droit Bartolomé Clavero : la différenciation historique, dont hérite le constitutionnalisme espagnol, propre à une anthropologie prémoderne jusnaturaliste et catholique, établit une relation hiérarchique entre les deux catégories. Les personnes, dépendantes de *statuts*, sont, si l'on reprend la métaphore du masque, des entités fictives et non des individus. Ces derniers sont définis comme occupant une

⁴¹ *Boletín oficial del estado*, 28 novembre 2012, p. 212. Je traduis.

⁴² B. Chamouveau, *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*, Tres Cantos, Akal, 2017.

position subjective antérieure, préalable et préexistante à l'ordre constitutionnel. Ils le précèdent et l'ordonnent subjectivement. La relation de subordination entre les individus et les personnes est un élément constitutif de l'ordre colonial : « les individus, les mêmes individus constitutionnels, dominent également les peuples des colonies »⁴³, où *individu* fait référence à une position de domination coloniale et *personne* prend un signifié non-humain, une qualité qui s'étend, à l'intérieur de la péninsule et dans les colonies espagnoles, à des peuples et à des communautés entières⁴⁴. Cette distinction anthropologique travaille le cœur des constitutionnalismes européens, ancrés dans le pouvoir domestique exercé d'abord dans les territoires colonisés, pensés comme les lieux d'élaboration des théories constitutionnalistes européennes⁴⁵. Cette généalogie de l'individualité euromoderne, puisant dans l'individualisme propriétaire et convergeant dans une aristocratie civile pour l'étape libérale, est essentielle pour les citoyennetés post-coloniales actuelles et doit compléter les autres formes d'individuation qui émergent dans la confrontation entre *communitas* et *societas* ou agrégat d'individus à l'aube de l'ère moderne⁴⁶, en prenant soin de ne pas naturaliser ce que « race » veut dire, et en prêtant attention à la capacité de la procédure qui motive la catégorie naturalisant l'ennemi politique à se déplacer et à agir où les différences phénotypiques ne sont pas opératoires pour classer et hiérarchiser les populations⁴⁷.

Dans l'exemple retenu, l'état de sujétion des peuples vis-à-vis des individus de la modernité hispanique a bien sûr tout à voir avec l'ordre culturel hérité par la démocratie de la dictature franquiste, comme nous le verrons ; mais la période constitutionnelle post-dictatoriale est également le moment où disparaissent les différences *formelles* entre personnes et individus, au profit de droits individuels fondamentaux garantis pour la communauté démocratique par l'État post-franquiste. La question qui se pose est de savoir comment l'équation contemporaine entre les personnes et les individus est lestée par une tradition séculaire de différenciation entre les personnes et les individus, ou comment l'individuation post-franquiste charrie aussi des inégalités, d'origine coloniale, qui cessent d'être prononcées dans les termes constitutionnels, mais qui prévalent encore dans la délimitation anthropologique de la citoyenneté espagnole. En

⁴³ B. Clavero, « "La Máscara de Boecio": Antropologías de sujeto entre 'Persona' e 'Individuo', 'Teología' y 'Derecho' », *Quaderni Fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, 39, 2010, p. 7-40, p. 29, 31, 33.

⁴⁴ « Los individuos, esto es quienes dominan, se encuentran en la mejor posición para mantener, reforzar y expandir su posición. Es la historia del siglo XIX y buena parte del XX, durante la cual constitucionalismo interno y colonialismo exterior no son fenómenos paralelos e independientes, sino concurrentes y complementarios. Es la antropología que se ha expandido por la activación de sus posibilidades de dominación colonialista. Hay así sociedades enteras en las que, para Europa, todos y todas han sido *personas* y no, en absoluto, *individuos*, con las serias implicaciones que esto mismo comporta y que ya no hace falta que reiteremos. El sentido no humano de *persona* habilita el dominio entre seres humanos no sólo individualmente, sino también en forma colectiva, como culturas o como pueblos », *ibid.*, p. 39.

⁴⁵ B. Clavero, *El orden de los poderes: historias constituyentes de la trinidad constitucional*, Madrid, Trotta, 2006.

⁴⁶ L. Dumont, *Essai sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* [1983], Paris, Seuil, 1991.

⁴⁷ J. F. Schaub, *Pour une histoire politique de la race*, *op. cit.*

ce sens, l'hypothèse est qu'être considéré comme individu (pourvu de droits) requiert l'inscription dans une communauté de sens dans laquelle l'individuation est signifiée, notamment en termes de droits civils effectifs et de droits subjectifs.

Historiquement, postuler un individu à la croisée d'intersections apparaît comme le résultat d'une opération interprétative tentant d'appréhender avec un regard présentiste des entités politiques plus difficiles à stabiliser qu'il n'y paraît. Le démantèlement du front gay dans la lutte pour les droits civils dans la période de Transition post-franquiste offre un point d'observation intéressant. Bien que le récit le plus répandu, en Espagne comme ailleurs, décrive les conflits dans une opposition entre réformateurs et révolutionnaires, on établit souvent que l'épuisement du cycle de contestation gay post-dictatorial est dû au fait que le nouveau contexte démocratique constitutionnel – en particulier marqué par l'abrogation de l'article sur les « actes d'homosexualités » de la loi d'exception franquiste de dangerosité sociale, et par le respect par l'État espagnol des droits fondamentaux qui inspirent la Constitution de 1978 – reconnaît un individu dont les capacités d'un plein déploiement sont désormais garanties juridiquement. Cette exégèse des luttes citoyennes énoncées depuis des positions sexuelles et genrées minorisées ignore cependant la capacité d'ordonnement dont a joui le « *consenso* » démocratique, en tant que macro-concept de la Transition, également dans le démantèlement du front gay. Le consensus ne constitue pas seulement un nouvel espace dialogique et irrénel permettant l'accès à une nouvelle parole légitime gay dans la Transition : il dessine également une communauté de référence étatique, dont les membres, en s'identifiant aux institutions de l'État et à leurs langages, reconnaîtront qu'ils sont détenteurs des droits individuels et exigeront même de l'État plus de droits. C'est ce que fait le Front d'Alliberament Gay de Catalunya en adressant une lettre à Adolfo Suárez, co-signée par les collectifs étrangers membres de la toute jeune International Gay Association en 1979, invitant le gouvernement espagnol à respecter les conventions européennes relatives aux droits humains ratifiées par l'État espagnol : « *[i]t is our very profound hope that in the very near future we will be able to report a positive and sympathetic attitude towards human rights by the Government of Spain* »⁴⁸. Compte tenu de la vigueur des dissensus militants dans l'Espagne transitionnelle et en particulier dans les premières années de l'ordre constitutionnel, l'affirmation d'un individu détenteur de droits individuels exigeant davantage de reconnaissance de la part de l'État doit être comprise comme le symptôme d'une inscription communautaire avec laquelle d'autres secteurs de la jeunesse gay sont profondément en désaccord.

⁴⁸ « Nous espérons vivement que, dans un futur proche, nous puissions rendre compte d'une attitude positive et favorable en matière de droits humains de la part du Gouvernement espagnol ». Je traduis. Front d'Alliberament Gai de Catalunya, « Carta de la Internacional Gay Association a Adolfo Suárez, Bergen, Holanda, 1979 », reproduite dans B. Chamouveau, *Tiran al maricón*, *op. cit.*, p. 293.

Dans une perspective historique, parier sur cet individu identifié à l'État pour écrire une histoire inclusive de la citoyenneté dans l'Espagne post-franquiste conduit à neutraliser d'autres descriptions des conflits qu'incarnerent les subjectivités gay juvéniles dans le contexte d'ouverture démocratique et de demandes de droits civils, puisque ces subjectivités furent considérées, avec d'autres, comme des dangers sociaux. Elles furent la cible d'une loi d'exception capable non seulement de les exclure de la communauté de référence de l'État, mais de *créer* un ordre social et une communauté morale singuliers. Dans cette description d'un *individu* sexuel minoritaire puis *empowered* dans le constitutionnalisme de 1978, intervient une colonialité épistémique déjà identifiée pour les contextes arabo-musulmans⁴⁹ qui, dans le cas espagnol, converge vers une colonialité que reconduisent les catégories constitutionnelles⁵⁰ qui évincent la conflictualité ayant accompagné leur avènement et leur affermissement, lorsque se constitue une individualité reconnue dans le droit. C'est là encore une *individualidad esquivia*, pour reprendre une formule de Carmen Serván⁵¹. La colonialité de cette individualité démocratique se construit dans des logiques d'identification qui actualisent des généalogies politiques naturalisées, autour de la revendication de la liberté d'expression de désirs sexuels propres et de l'insatisfaction face à l'hétérosexualité obligatoire. La question n'est pourtant pas de savoir si oui ou non des sujets ayant des désirs non hétérosexuels dans le passé ont existé, mais celle de la place symbolique donnée à ces désirs et aux subjectivités qui se sont construites dans l'énonciation politique de ces désirs. Les « moi » *queer* des années 1970 projetaient l'expressivité de désirs inhabituels ou non majoritaires dans une réorganisation symbolique du monde et des biens dans le moment post-dictatorial – une réorganisation morale émancipée des valeurs de la communauté de référence étatique dont l'imaginaire social provenait du développementisme franquiste.

Une fois ordonnée la citoyenneté démocratique, ces voix, prenant alors la forme d'un groupe minoritaire au sein du collectif gay reconnu par l'État, poursuivent une bataille sur le nom de la catégorie qui s'impose alors pour les classer socialement : en 1984 encore, on s'exclame que « gai » ne doit pas être un « mot à la mode » ni un signe de modernité, mais doit conserver sa capacité à remettre en question les répertoires moraux qui construisent l'anthropologie politique de la citoyenneté démocratique⁵². Wittgenstein soulignait que « l'accord sur les signifiés signifie un accord dans les juge-

⁴⁹ J. Massad, « Re-Orienting Desire: The Gay International and the Arab World », *Public Culture*, 14/2, 2002, p. 361-386 et *Desiring Arabs*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2007.

⁵⁰ Cette colonialité est à mettre en lien avec la colonialité discursive de C. T. Mohanty, « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourse », dans C. T. Mohanty, A. Russo, L. Torres, Lourdes (coord.), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, p. 61-88.

⁵¹ C. Serván, « La individualidad esquivia. Subjetividad jurídica y género en el constitucionalismo histórico español (1812-1869) », dans B. Chamouveau (dir.), *De colonialidad. Perspectivas sobre sujetos y género en la historia contemporánea española*, Madrid, Postmetropolis, 2017, p. 147-200.

⁵² Comme indiqué dans le fanzine des Supermales dels Col·lectius Roses à Barcelone, en 1984 : « La paraula gai és, per a nosaltres, molt més que la definició moderna i à-la-page, d'una certa pràctica sexual. És una paraula que desqualifica els gèners masculí i femení, els papers atribuïts a l'home i a la dona. Gai hauria d'ésser un crit (un [xiscle] històric,

ments »⁵³ : la rupture autour du sens de l'individualité gay reconnue et incorporée à la citoyenneté post-franquiste témoigne de l'existence d'une autre communauté morale – à l'orée de la débâcle que supposerait l'épidémie de VIH –, en conflit avec celle qui est encouragée et qui identifie les sexualités comme le fondement de leur désaffiliation par rapport à la communauté de référence étatique. La scission ne dépend pas d'une variable sociale ou d'une convergence de critères discriminatoires, mais d'un point d'énonciation moral dissensuel.

La communauté morale du constitutionnalisme de 1978, qui signifie l'individualité en termes juridiques, ferme la voie à des « moi » qui, pourtant, avaient élaboré leur expressivité alors que s'inventait la citoyenneté post-dictatoriale, irréductible à leur classification morale en tant que dangers sociaux. Ce sont les voix citoyennes de l'antimorale démocratique constitutionnelle. En tant que telles, elles ne tiennent pas dans l'individualité juridique, qui sert de base cognitive à la naturalisation de ce qu'est un individu ou une personne aujourd'hui. Dans une perspective intersectionnelle, une analyse *ex post* (après les faits, qui néglige l'expérience des temporalités dans lesquelles se construisent les subjectivités) ne tiendrait pas compte de cette dimension morale.

En effet, une façon d'aborder la contention de ces voix dans l'invention de la citoyenneté post-franquiste consiste à s'intéresser à la documentation policière : celle-ci permet d'expliciter quelle population l'État prétend discipliner avec la loi de dangerosité sociale, en particulier à partir de 1974 dans les juridictions catalanes. L'État cesse de concentrer la répression sur les « invertis » délinquants qui commettent des actes contre la propriété (« los bujarrones »), et déplace son attention vers les pratiques transgressives en matière de genre : les individus interpellés ne sont, pour la plupart, pas nés en Catalogne – ce sont des *xarnegos queer* –, nés dans la seconde moitié des années 1950, installés dans des pensions bon marché du Barrio Chino de Barcelone, et qui troublent le genre en public. Pour une part significative d'entre eux, ils se désignent progressivement eux-mêmes comme « *travestis* » et « *transsexuales* », des catégories qui entrent également dans le jargon de la police pour identifier des figures nouvelles de la dissidence transgenre. L'absence de personnes insérées dans les structures du travail salarié régulier dans les dossiers policiers et judiciaires ouverts pour « actes d'homosexualité » donnant lieu à une condamnation, consacre la caractérisation de ces subjectivités comme dangereuses alors que l'ordre démocratique se construit : leurs ressources limitées et leurs conduites de résistance les situent à l'intersection de deux interpellations, le genre et la classe, qu'elles peuvent déjouer ou pas.

millor) contra la competitivitat xunga i les ganes d'enfonsar el personal en una societat més aburrida que una missa de dotze », cité dans B. Chamouleau, *Tiran al maricón*, *op. cit.*, p. 40.

⁵³ Cité par C. Taylor, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelone, Paidós, 2006, p. 63, à partir du paragraphe 242 des *Philosophical Investigations*.

Néanmoins, une telle interprétation, pour être soutenue, devrait dialoguer avec une historiographie consolidée sur la désaffiliation, pendant la construction démocratique, d'une génération provenant également des classes moyennes du franquisme, qui identifiait dans l'éducation reçue sous la dictature une violence épistémique que l'antifranquisme dans ses formes plus traditionnelles n'avait pas identifiée comme un objet de lutte⁵⁴. Il est ainsi possible de circonscrire une communauté morale juvénile, composée de profils sociologiques variés, inadaptée au champ d'expérience hérité, et dont les horizons d'attente⁵⁵ ne correspondent pas aux significés que le consensus post-franquiste est en train de stabiliser. Par conséquent, ce n'est pas que le positionnement économique de ces sujets cesse d'importer, bien au contraire : ceux qui jouissent des ressources les plus faibles sont exposés à la loi de dangerosité et subissent directement la discipline de l'État et ils passent très souvent de la rue à la prison. Mais ce symptôme que constitue leur incarcération ne doit pas faire perdre de vue que leur interpellation policière pour dissidence de genre a lieu parce qu'ils incarnent une mise en danger de la reproduction de la formation sociale issue de la dictature, élément qu'ils partagent avec d'autres sujets positionnés plus favorablement d'un point de vue économique dans l'ordre social. La communauté d'interprétation qui en résulte, propre à cette démocratie en construction, n'est pas uniforme, loin s'en faut, sauf dans sa critique morale de l'horizon démocratique en cours d'avènement, et cela bien qu'elle ne soit pas parvenue à se constituer en un sujet politique articulé et audible de manière stable dans l'Espagne post-franquiste.

On touche là un problème majeur d'une analyse intersectionnelle qui n'intégrerait pas une certaine réflexivité historique sur ses propres diagnostics : en considérant une segmentation des variables régissant les rapports sociaux de la discrimination qui opèrent chez les individus intersectionnels – qui ici tenteraient de tenir en échec les catégories du pouvoir –, on omettrait l'inscription de ces subjectivités dans des communautés morales produites dans des rapports dynamiques, qui signifient l'individualité en tant que qualité de ceux et celles qui se reconnaîtront dans la culture juridique attribuant des droits désormais accessibles, alors que d'autres subissent un déclassement radical et constituent une cohorte de *morts civiles*⁵⁶. Il convient d'observer par ailleurs qu'en suivant de telles descriptions, nous nous distancierions de l'objectif premier ayant motivé l'avènement de l'intersectionnalité comme langage politique : saisir et défaire les différences ethniques qui, codifiées racialement, transforment de manière « subs-

⁵⁴ G. Labrador Méndez, *Culpables por la literatura : imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Tres Cantos, Akal, 2017.

⁵⁵ Les deux concepts de champ d'expérience et d'horizon d'attente repris à R. Koselleck, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 2016.

⁵⁶ L'hypothèse formulée à partir des travaux d'A. Simonin, *Le Désobéissant dans la République. Une histoire de l'indignité (1791-1958)*, Paris, Grasset, 2008 ; une exploration pour l'Espagne dans B. Chamouveau, « Indignidad y muerte civil: las voces gays de la antimoral constitucional posfranquista », dans G. Trujillo et A. Bezosa (éds.), *Fiestas, memorias y archivos: Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*, Madrid, Brumaría, 2019, p. 307-333.

tantielle » et indépassable les rapports politiques d'inimitié⁵⁷. Une alternative sérieuse consisterait à proposer une interprétation de cette individualité « fuyante » et insaisissable, capable d'expliquer comment la reconnaissance d'un *individu* dans l'Espagne de l'immédiat post-franquisme se produit simultanément avec une naturalisation profonde, anthropologique, de différences culturelles et politiques, au moment où s'érige la démocratie consensuelle post-dictatoriale. Dans le contexte singulier de l'ouverture européiste de l'Espagne, on pourra identifier un fonctionnement colonial qui, en naturalisant l'inimitié politique en arrière de ce qui peut être porté à la délibération collective, désactive la critique portée par des voix qui, pour exister, exigeaient de soumettre à la délibération ce qui structurerait moralement la communauté du consensus.

IMPOLITIQUE POST-FRANQUISTE ET MOI SUBVERSIFS

C'est là que les apports des féminismes décoloniaux latino-américains, construits dans l'identification de la colonialité du pouvoir et du savoir enracinée dans l'événement global que suppose l'année 1492, font sens pour l'analyse. María Lugones insiste sur la perte d'humanité qui a marqué le processus de colonisation espagnole en Amérique latine, où le genre sert de système culturel situé structurant l'appartenance à l'humanité. Elle souligne que les femmes colonisées n'appartenaient pas à l'humanité parce qu'on ne leur reconnaissait pas un genre propre, féminin :

Les femmes non blanches étaient considérées comme des animaux au sens profond qu'elles étaient des êtres « sans sexe », sexuellement marquées en tant que femmes, mais sans les caractéristiques de la féminité. Les femmes racialisées en tant qu'êtres inférieurs furent d'abord considérées comme des animaux, puis ensuite, comme des copies de femmes, déclinées dans les multiples « versions » que les processus du capitalisme eurocentré et global exigeaient.⁵⁸

L'animalisation doit être comprise, dans le système colonial, comme la procédure maximale de réification et d'exclusion hors de la politique. Il s'avère que cette animalisation s'observe également dans le contexte gay transitionnel espagnol, rendant manifestes les limites anthropologiques de la communauté des individus du constitutionnalisme de 1978 : bien qu'elle ne puisse être réduite à sa signification homosexuelle, la « *humanimalidad* » forgée par le poète Eduardo Haro Ibars⁵⁹ entretient un rapport avec une communauté qui établit des contours forts pour définir ce qui est humain et ce qui ne

⁵⁷ A. Simonin, dans *Le déshonneur dans la République*, *op. cit.*, p. 308, retrouve ce sens de l'inimitié dans l'œuvre de Carl Schmitt, dont l'influence est notoire dans la pensée juridique franquiste et post-franquiste : pour le juriste allemand, nazi et antisémite, « L'ennemi substantiel, c'est l'ennemi de race, le juif », à partir de Y. C. Zarka, « L'ennemi substantiel », dans *Un détail nazi dans la pensée de Carl Schmitt*, Paris, PUF, 2005, p. 39. Sur la pensée schmittienne dans l'Espagne post-franquiste, J. A. López García, « La presencia de Carl Schmitt en España », *Revista de Estudios Políticos*, 91, 1996, p. 139-168 et M. Saralegui, *Carl Schmitt, pensador español*, Madrid, Trotta, 2016.

⁵⁸ M. Lugones, « Colonialidad y género », *art. cit.*, p. 94.

⁵⁹ E. Haro Ibars, *Obra poética* [1980], Madrid, Huerga y Fierro, 2001, p. 138.

l'est pas, et l'on peut identifier dans ce néologisme une tentative de penser de manière post-humaine la communauté politique que le poète met à distance. Les expressions les plus radicales sur les homosexualités dans les années 1970 mobilisent la métaphore du rat, identification transnationale que l'on retrouve également dans le contexte gay catalan de la Transition et ses « ratas de las cloacas »⁶⁰.

La permanence de cette animalisation est liée à une procédure d'institution communautaire qu'il convient de saisir dans une temporalité longue – l'animalisation des autres subalternisé-e-s, la soumission contrainte aux individus masculins, blancs et propriétaires, dont les visages varient au fil du temps, des peuples indigènes, des femmes, des femmes rouges républicaines, de ces sujets « gay » des années 1970 – et qui renvoie à une logique métropolitaine occidentale d'exclusion des subjectivités contre lesquelles la communauté de référence de l'État tend à s'immuniser. Cette procédure transhistorique a été qualifiée d'impolitique⁶¹ : certaines substances sémantiques, politiques, sont soustraites à la délibération collective, et se présentent sous la forme d'éléments naturalisés et incontestables – infrapolitiques. La création poétique qui défie cette impolitique fait advenir et positionne de manière conflictuelle plusieurs communautés linguistiques, qui sont, toujours en suivant Wittgenstein, aussi des communautés morales dissensuelles. Il devient alors nécessaire d'étudier comment se recompose cette substance sémantique naturalisée, qui sépare anthropologiquement les individus et les personnes au moment même où l'État espagnol embrasse les langages des droits humains et où s'institue une culture nouvelle de droits individuels fondamentaux formellement extensible à l'ensemble de la communauté que l'État administre et gouverne.

Les échos de l'impolitique hispanique dans la Transition sont perceptibles si l'on observe que le régime démocratique mis en place en 1978 reconduit un modèle d'État monarchique, dont la définition ou la « composition » des individualités dépendra. En particulier, dans le contexte post-franquiste, les continuités avec l'ordre dictatorial sont de nature morale et se projettent dans l'interprétation des lois⁶². L'individualité, dans le contexte monarchique dans lequel se déploie la réforme « pactée » et consensuelle entre réformisme franquiste et antifranquisme, se constitue entre deux extrêmes conceptuels : la dangerosité sociale d'une part, qui interpelle des sujets dissidents au moyen d'une loi d'exception, et de l'autre, l'honneur. C'est entre l'application de la loi de dangerosité sociale et le retour du concept d'honneur que se structure moralement ce que signifiera être individu et citoyen dans l'anthropologie politique de l'Espagne post-franquiste. En ce sens, on peut comprendre la lutte pour la protection de la vie

⁶⁰ B. Chamouveau, *Tiran al maricón*, op. cit., p. 33-36.

⁶¹ R. Esposito, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires et Madrid, Katz, 2006.

⁶² C. Jiménez Villarejo et A. Doñate Martín, *Jueces, pero parciales. La pervivencia del franquismo en el poder judicial*, Barcelone, Ediciones de Pasado y Presente, 2012 et B. Clavero, *España, 1978. La amnesia constituyente*, Madrid, Marcial Pons, 2014.

privée, dans laquelle les sexualités non hétéronormatives seront confinées, dans le cadre d'une biopolitique de l'honneur au début du constitutionnalisme de 1978. On expliquerait là le désaccord qui sépare la majorité des jeunes gays se réclamant de pratiques libertaires, de leurs aînés sur le front gay catalan. D'un côté, certains allaient formuler une politique absolue⁶³ à partir de laquelle ils créeraient des horizons d'attente transformant les héritages moraux qui entravaient leur autonomie et l'expression de leurs individualités ; de l'autre, d'autres se présenteraient comme des sujets politiques exigeant le respect de leur vie privée au sein du système politique consensuel en cours de consolidation, où la part dissensuelle de l'individualité serait soustraite au regard du public et de l'État.

Dans la répudiation de cette anthropologie gay juvénile, au-delà du constat banal et convenu de l'historiographie qui décide de la répartition des âmes entre radicaux et réformateurs sans l'expliquer, un concept du lien social et communautaire, de nature infrapolitique et charriant de lourdes hiérarchies morales, se reconfigure : l'honneur se perpétue dans l'institution de la communauté démocratique au point de devenir une condition pour être reconnu citoyen, limitant ainsi les formes légitimes de participation dans l'espace de la délibération collective – autrement dit, délimitant des vies « pouvant être vécues », dans une perspective biopolitique. L'amendement de la loi sur la dangerosité sociale du 26 décembre 1978 abroge l'article sur les actes homosexuels, mais il maintient en vigueur une répression à l'égard de la prostitution et encore, bien qu'abrégé lui aussi, l'article 2.9, selon lequel « ceux qui, manifestant un mépris notoire des règles de la coexistence sociale, se comportent de manière insolente, brutale ou cynique, entraînant des dommages à la communauté ou portant atteinte à des animaux, des plantes et des choses » tombent dans le champ d'application de la loi d'exception. Ce que reconduit avant tout ce cadre juridique, ce sont des « normes de coexistence sociale », au contenu fortement moralisé : qu'on les observe depuis leur codification juridique dans la Transition ou depuis leur application par les tribunaux d'exception dans la période constitutionnelle et jusque dans la première moitié des années 1980, il appert qu'elles convergent dans la performativité sociale et politique du concept d'honneur.

Celui-ci apparaît lorsqu'il est question de « garantir le droit à l'honneur, à l'intimité familiale et à la vie privée, ainsi qu'à l'image de soi », dans l'article 18 de la Constitution de 1978, et il se manifeste dans les enquêtes de voisinage effectuées en application de la loi de dangerosité sociale par les forces de l'ordre, la police ou la garde civile, où il s'agit de s'assurer de la « bonne morale publique et privée » des individus interpellés. L'honneur – et le réseau sémantique qui lui est associé : la pudeur, la retenue, la dissimulation des passions – prend une dimension biopolitique dans ses usages institutionnels par les tribunaux spéciaux de dangerosité sociale afin de discipliner les corps selon les injonc-

⁶³ A. Pizzorno, *Le radici della politica assoluta e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1993.

tions de l'hétérosexualité obligatoire et de son régime somatique contextuel. Dans l'imédiat après dictature et dans le contexte transitionnel, l'honneur conserve sa valeur de lien social pour une communauté morale restreinte et immunisée ; de fait, pour ceux qui ont en charge l'application de la loi d'exception de dangerosité sociale, il ne fait guère de doute que ces sujets qui sont interpellés pour scandale public « blessent » (« hieren », « lesionan ») le sens moral d'une communauté nationale naturalisée, « organique ».

Les pratiques citoyennes dont on considère qu'elles « causent des lésions » à l'ordre social, en tant qu'elles portent à l'espace public un dissensus anthropologique, doivent être réduites au silence et comprises comme des pratiques intimes : bien que les sexualités soient respectées – ce qui vaut aussi pour les homosexualités, puisqu'il s'agit désormais d'un droit individuel fondamental –, elles ne peuvent accéder à l'espace public de l'Espagne en transition, la gestion biopolitique de sujets homosexuels radicaux étant inséparable de la répudiation de la pornographie, un sujet dont s'empare avec vigueur la magistrature espagnole s'adaptant aux nouveaux temps démocratiques, en plein *destape* et après⁶⁴. D'autre part, la sémantique de la communauté blessée ne peut être séparée, dans le contexte monarchique, des crimes et délits de lèse-majesté, au sens des crimes infligés à la communauté incarnant le pouvoir du roi⁶⁵ – c'est là une moralisation peu démocratique et infrapolitique de l'appartenance à la communauté de référence de l'État, ici immunisée au moyen de tribunaux d'exception. Ceux qui sont tenus pour « scandaleux » et qui subissent la loi d'exception de dangerosité sociale sont le symptôme que l'honneur est la propriété d'une partie de la population, définie de manière dynamique et relationnelle par rapport à une altérité définie en termes de genre. Ces différences somatiques et culturelles deviennent les marques d'une désaffiliation par rapport à la communauté morale des classes moyennes, instituée sous le second franquisme, et accédant à une représentation politique pendant la Transition. En posant les choses de cette manière, l'analyse de la désaffiliation des subjectivités gay juvéniles

⁶⁴ La « blessure » infligée à la communauté par les « intimités » considérées comme amORALES apparaît dans J. M. Morenilla Rodríguez, « Peligrosidad social y la tipología del sujeto peligroso », *Documentación Jurídica* 20, 1978, p. 529-613, p. 598 : « [L]a homosexualidad como las demás manifestaciones de la sexualidad, tiene una profunda influencia en la personalidad. Pero esta importancia no puede justificar un tratamiento legal específico de las anomalías del impulso sexual mientras no se exterioricen por actos determinados que lesionen la libertad sexual de los demás o los valores morales aceptados por la comunidad. La intimidad es un derecho fundamental del individuo, y por tanto un límite a la acción del Estado [...]. La sexualidad es una actitud vital intrínsecamente personal o privada que solamente puede ser objeto de sanción -penal o administrativa- cuando trasciende o se hace pública por esos actos que atacan la igual libertad [a la intimidad] de los demás, [...] u ofenden unos "sentimientos de pudor" que cada grupo social estima que constituyen una intromisión en el derecho a la intimidad". Des expressions similaires figurent dans les mémoires du Ministère public espagnol (Fiscalía del Estado) dans l'ouvrage de C. Jiménez Villarejo et A. Doñate Martín déjà mentionné, à propos de pornographie, p. 40-46 : dans le rapport de 1982, le procureur Gil-Albert « vuelve a plantear los riesgos que entraña la pornografía y los límites que ello exige a la libertad de expresión, en cuanto, dice, 'atenta a los sentimientos de moralidad, decencia y morigeración propia de una sociedad civilizada', *op. cit.*, p. 46.

⁶⁵ B. Clavero, « Delito y pecado: noción y escala de transgresiones », dans F. Tomás y Valiente (dir.), *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid, Alianza, 1990, p. 57-91.

permet d'identifier d'« impossibles » sujets d'énonciation dans l'Espagne transitionnelle, incarnations d'une anthropologie subalterne – l'anthropologie de l'antimorale constitutionnelle post-franquiste –, dans un moment qui réactualise immédiatement les enjeux des héritages coloniaux d'une Espagne post-impérialiste s'ouvrant à l'Europe : la *pro-cédure* qui naturalise la différence coloniale entre individus et personnes, qui n'est pas restreinte aux territoires extramétropolitains.

Les inégalités coloniales entre individus et personnes sont renforcées violemment avec le coup d'État des généraux africanistes en juillet 1936⁶⁶. Dans la destruction de la citoyenneté républicaine, au moins trois dimensions de la violence politique convergent : celle de la guerre civile, celle de la guerre sainte menée par les rebelles et, enfin, celle d'une guerre de conquête coloniale et civilisatrice. Celles-ci établissent fortement l'identification franquiste avec une « communauté nationale exceptionnelle dans ses matrices d'exclusion sémantiques », qui non seulement font appel aux langages de l'exclusion pour des raisons idéologiques, mais dont les langages portent aussi en eux une épaisseur anthropologique ayant la capacité d'identifier consubstantiellement les ennemi-e-s de l'Espagne, en suivant une anti-anthropologie propre : « les anti-Espagnols étaient les *rouges* – ennemis idéologiques de l'ordre établi –, des hordes de barbares – auxquelles on dénie toute appartenance à la civilisation – et les athées ou les incroyants de la véritable religion »⁶⁷, naturalisation extrême dont la dimension impolitique se manifeste en particulier par une réduction de la politique à une relation ami/ennemi insurmontable et essentialisée. L'auto-identification de la communauté franquiste en tant que « nationale » permet d'autre part d'exclure ceux qui auraient pu s'identifier comme Espagnol-e-s – à l'instar de celles et ceux identifié-e-s comme l'anti-Espagne – « rendant inutile toute délibération qui aurait obligé à sélectionner un par un qui était inclus et qui était exclu de l'espagnolité ; c'est-à-dire sans qu'il soit nécessaire de recourir à une prise de décision politique »⁶⁸ – de manière *impolitique*, donc. L'élément est essentiel pour l'histoire de la citoyenneté : la définition de l'Espagne comme « nation impériale » charrie l'image d'une extension des logiques institutionnelles espagnoles dans les territoires extra-péninsulaires, mais dans certaines circonstances, elle rend possible de « gérer la population de la métropole comme s'il s'agissait de sujets coloniaux », ce qui avait déjà été mis à l'épreuve dans les Asturies en octobre 1934 et que le coup d'État de juillet 1936 étend à l'ensemble du territoire métropolitain⁶⁹.

La biopolitique et la nécropolitique franquistes s'enracinent dans les violences coloniales et leurs implications épistémiques sur l'érosion et la destruction des savoirs des populations dominées, dans ce cas porteuses de cultures démocratiques. En considé-

⁶⁶ P. Sánchez León, « ¿Tan solo una guerra civil? 1936 como conquista colonial civilizadora y yihad católica moderna », *Bajo palabra. Revista de filosofía* 13, 2017, p. 19-37.

⁶⁷ P. Sánchez León, « Erradicar la ciudadanía : 1936 más allá de una guerra civil », *art. cit.*, p. 324.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 355-356.

⁶⁹ *Idem.*

rant la « nation » comme un bastion anthropologique supérieur, préexistant à l'ordre politique – la Nation du premier constitutionnalisme de 1812 est strictement composée, d'un point de vue juridique, par des « individus » –, l'exigence de maintenir fermement l'immunité de cette communauté a conduit le franquisme à « classer l'autre avec la même force que s'il s'agissait d'une race, d'un peuple, d'un groupe ethnique ou d'une communauté confessionnelle différents, ou réunissant tous ces éléments pris ensemble »⁷⁰, procédure qui devrait se maintenir même lorsque le credo dictatorial se déplacerait de la guerre vers la paix et le développement économique et culturel de l'Espagne. Dans le contexte post-franquiste, l'absence d'une justice transitionnelle et la forclusion hors de la politique des voix qui politisèrent ce substrat impolitique – se réorganisant désormais vers l'identification aux valeurs et aux institutions européennes –, est un signe de la permanence de cette métapolitique dans la production de la citoyenneté démocratique.

C'est précisément la communauté provenant de la dictature qui est mise en danger par l'anthropologie gay et son expérience communautaire : ces subjectivités interrompent et mettent en péril sa perpétuation, inscrite dans les langages naturalisés sur les corps. Les propos d'un des juges de dangerosité sociale à Barcelone, Ángel Díez de la Lastra, en 1977, corroborent un tel constat, lorsqu'il indique que ces sujets de l'antimorale démocratique fragmentent la communauté sociale de référence de l'État⁷¹ : ces sujets cessent de se sentir partie intégrante d'un tout supérieur – le *signifiant-maître*, diraient les lacaniens –, cristallisé dans la nation telle que la concevait le franquisme, une communauté essentielle menacée de division devant de telles inventions citoyennes. L'observation du juge de dangerosité sociale, répétition d'une conception anti-individualiste de l'anthropologie citoyenne – renvoyant à une conception ontologique de la communauté de référence de l'État –, doit être confrontée au fait que, lorsqu'elle est proférée, certains secteurs du collectif gay de la Transition accèdent bien à l'espace de la délibération collective, en mobilisant des références occidentales et européennes pour légitimer leur condition de sujets parlants audibles, tandis que les anthropologies d'autres sujets sont maintenues dans une altérité irréductible et littéralement indiscutable, par l'État et les représentants des associations homonormatives qui les repoussent dans les confins de la violence.

Le nœud du problème réside dans le déplacement des référents communautaires de la société civile démocratique, advenue sous la dictature et tournée vers l'Europe, processus qu'accompagnent les institutions répressives tels que les tribunaux spéciaux de dangerosité sociale, symptômes de ce réordonnement : professer des doctrines sur la dangerosité sociale en Espagne et des doctrines sur les droits de l'homme hors d'Espagne, dans le processus d'alignement institutionnel avec la CEE, ne sont pas deux

⁷⁰ *Ibid.*, p. 361.

⁷¹ Juge de dangerosité sociale Ángel Díez de la Lastra, entretien recueilli dans V. D. Lorén, *Los homosexuales frente a la ley. Los juristas opinan*, Barcelone, Plaza y Janés, 1977, p. 251-252.

postures incompatibles, loin s'en faut. En témoigne la trajectoire de cet autre juge de dangerosité sociale promu juge à la CEDH dans les années 1990 pour l'Espagne, José María Morenilla Rodríguez, pour qui le respect de l'« intimité » en tant que droit humain va de pair avec une technologie de la pudeur, légitimant le maintien de la loi de dangerosité sur les homosexualités après 1978⁷². Cela invite à réfléchir à la mutation contingente et formelle d'une communauté identifiée impolitiquement, aspirant à l'homogénéité, au sein de poétiques garantes de liberté et d'émancipation, de diversité (démocratie et droits humains). Il se joue là une moralisation de cette société civile qui incarne le changement social, embrassant l'Europe et ses langages, élément qui est rarement historisé, préférant toujours à cette histoire possible celle de l'homologation institutionnelle, plus facile à percevoir, et qui jouit d'innombrables développements historiographiques. En termes de contention anthropologique, dans les années 1970, les signifiés que produisent les tribunaux de dangerosité sociale déplacent leur logique d'immunisation, depuis les ennemis essentiels du franquisme – comme c'était le cas des *bujarrones* sous Franco⁷³ – vers ces subjectivités qui remettent en question, depuis l'alliance consubstantielle des corps et des idéologies, la politique consensuelle post-franquiste et les valeurs morales qui la codifiaient, des subjectivités qui ne tenaient pas dans le strict partage entre public et privé imposé aux corps, alors que se forgeait l'individualité démocratique.

L'altération introduite par l'anthropologie gay dans la communauté construite sous la dictature affecta la possibilité d'énonciations de « moi » qui ne correspondaient pas à la codification communautaire et dominante, élément qui dépasse la contention hétéro-normée des désirs, puisque la Transition est aussi le moment où des désirs *queer* ont circulé et accédé à la représentation, quoi qu'ils fussent méprisés par les majorités. Dans la recomposition d'une communauté nationale « en danger », ayant besoin de s'immuniser, la sélection de sujets (*individus*) non hétéronormés, habilités pour faire partie du nouvel État providence européiste, ou pour voir dans cette démocratie un ensemble de valeurs qu'il serait possible de faire valoir pour déployer pleinement des individualités, mérite d'être comprise depuis la recomposition d'un discours colonial sur la modernité, cette fois-ci occidentale et européiste, où les sujets gays homonormatifs incarnent un style de vie moderne et progressiste, – « à la page », soulignaient Les Supermales. dels

⁷² L'absence d'incompatibilité entre droits humains et l'interprétation impolitique de la communauté de référence de l'État apparaît également dans la trajectoire institutionnelle du juge Morenilla Rodríguez, juge du tribunal n°1 d'exception et de dangerosité sociale à Madrid (1974-1977), reconverti avec succès dans les juridictions européennes des droits humains, identifiée dans B. Chamouleau, *Tiran al maricón, op. cit.* Il faut ici observer que « derecho a la intimidad » traduit dans la Constitution de 1978 l'équivalent de « droit à la vie privée », qui est nommé « derecho a la vida privada » dans la version castillane de la DUDH. Le « droit à l'intimité » ne correspond pas à sa traduction dans les langages libéraux autour du binôme public/privé mais renvoie ici à cet excédent métaphysique sur lequel se découpe le droit positif et qui fonde une relation d'origine à Dieu, à partir de Xavier Zubiri et des Pères de l'Église en langue grecque appropriés par la philosophie du droit sous la dictature, Legaz Lacambra au premier chef.

⁷³ Sous le « premier » franquisme, ils étaient associés à la figure du « rouge » dans *Los Sodomitas*, de Mauricio Carlavilla, publié en 1956.

Collectius Roses en 1983 – ; pour sa part, dans ce contexte, l'anthropologie *humanimal* finit par apparaître anachronique, monstrosifiée même, en tant que cet autre visage de la modernisation qui n'a pas été retenu, bien qu'elle fût vécue par des parts significatives de la population qui tentèrent d'articuler sexualités et politique dans des termes qui échappaient à l'État. La sphère privée et la performance de l'honneur leur étant inaccessibles – leurs corps portent irrémédiablement en public la marque de leurs inventions anthropologiques dissensuelles –, ces subjectivités seraient tenues pour indignes de l'anthropologie citoyenne post-franquiste.

GENRE ET COLONIALITÉ

L'anthropologie gay de l'antimorale constitutionnelle allait se voir confinée dans une animalité déshumanisante. Celle-ci allait qualifier des sujets et des formes de lien social incompatibles avec l'anthropologie de la communauté consensuelle et dominante. Le genre est dans ce contexte symptomatique de profonds dissensus, et sa conceptualisation à partir du binôme masculin / féminin devient une condition pour entrer dans la communauté humaine. Il est donc intéressant de relier la colonialité épistémique du genre, identifiée par les féminismes décoloniaux⁷⁴ avec la tentative des *Pilinguis*, les Radicales des Collectifs Roses catalans, dans le contexte du post-franquisme, de mettre fin au genre⁷⁵. La violence épistémique que comporte l'interprétation de ces sujets à partir d'un genre présupposé par le binôme homme/femme ou masculin/féminin reproduit la logique carcérale de réhabilitation – qui est également « réhumanisante » selon la logique subjective de l'État – qui inculquaient aux inculpés rendus coupables « d'actes d'homosexualités » les normes de la pudeur à travers une rééducation sur ce qui sépare le public et le privé. Mais il y a plus : ces tribunaux d'exception ont sciemment utilisé le genre en tant que catégorie d'interprétation culturelle du social, même lorsqu'il s'agissait de réaffirmer un ordre ontologique impolitique. Dans certains dossiers d'inculpés, les théories de John Money sont convoquées pour préconiser une intervention chirurgicale sur les corps des individus qui étaient considérés comme « transsexuels », laissant ainsi intacte le bicatégorisation hétérosexuelle homme/femme. Le genre en tant que catégorie épistémique intervient dans les corps pour rétablir un ordre considéré comme ontologique, bien qu'il faille pour cela invoquer un tournant culturaliste qui consiste à assumer que, dans la communauté de référence étatique, le *gender* est une *technologie* qui permet d'immuniser la matrice impolitique qui ordonne les corps, toujours tournée vers le rétablissement de la bicatégorisation hétéronormée, indissociable de la moralisation de la communauté démocratique.

⁷⁴ M. Lugones, « Colonialidad y género », *art. cit.*

⁷⁵ Les *Pilinguis* professent cet horizon de refondation anthropologique en 1983 : gay est « una paraula que desqualifica els gèners masculí i femení, els papers atribuïts a l'home i a la dona » et le *gender trouble* qu'ils pratiquent s'entend comme une « arme » qui « ha de fotre a terra les bases més sòlides d'aquesta 'moral' tan avorrida que ens toca suportar », cité dans B. Chamouveau, *Tiran al maricón, op. cit.*, p. 39.

Décoloniser l'interprétation de ces sujets dans l'institution de la communauté démocratique ne saurait consister uniquement dans un diagnostic sur le degré de déconstruction du genre hérité ; c'est la voie dans laquelle la critique s'engage toujours, détournant son attention de ces sujets pour leur préférer les « post-travestis » « parodiant » en conscience le système sémiotique du genre hérité (posé comme clos). Avant l'identification de la subversion qu'incarnent certaines pratiques culturelles et politiques, il convient de les situer dans des communautés éthiques différenciées au moyen d'une substance sémantique infrapolitique héritée de la mise en ordre coloniale des mondes hispaniques. Prendre en charge ces fractures morales est une tâche essentielle pour que l'histoire du genre apporte des connaissances significatives sur l'épaisseur anthropologique de la citoyenneté espagnole. Si les jeunes gays des années 1970 démantelèrent l'architecture du genre et, ce faisant, constituèrent une anti-anthropologie transitionnelle, qui signifiait une large rupture morale avec la communauté représentée dans l'État, ne pas inscrire la subversion de genre dans ces rapports communautaires ne rend pas compte des conditions anthropologiques qui habilitent les subjectivités à devenir sujets d'énonciation politique dans l'Espagne contemporaine.

Sans ces précisions sur ces communautés éthiques différenciées, *l'individu* ou la *personne* intersectionnelle pourraient présupposer des homologues et des alliances dans les résistances là où il n'y en a tout simplement pas. Mais ces éclaircissements, qui viennent réaffirmer dans une perspective historique la relationnalité du moi dans des communautés linguistiques et morales différenciées⁷⁶, doivent faire un pas de plus dans la compréhension de la colonialité, que n'épuise pas une approche intersectionnelle : celle-ci se propose comme horizon, que ce soit dans une logique inclusive et normalisatrice ou non, la « transformation sociale ». Le problème tient dans le fait que l'intersectionnalité propose une approche pour concevoir l'interaction intersubjective, qui structure des logiques de subjectivation et de reconnaissance sociale, mais pas pour penser *l'action*. Il sera difficile d'élaborer une compréhension de la colonialité si l'on ne réfléchit aux formes d'action auxquelles ont eu recours les sujets subalternes de l'anthropologie démocratique ; en particulier si l'on se donne comme objectif, parmi ceux qui pensent l'action depuis l'expérience radicale, de saisir les luttes de sujets d'oppression insurgés (« sujetos de opresión insurgentes », María Lugones), structurés par les inégalités coloniales historiquement déterminées⁷⁷.

Récupérer les répertoires d'action des sujets hétéronomes par rapport à ce « signifiant-maître » communautaire – le consensus post-franquiste – est un élément décisif d'un investissement décolonial de l'histoire contemporaine : si la répudiation des *humanimales* a à voir avec le rejet de leurs inventions anthropologiques et de leurs formes de participation dans l'espace public, la réflexion sur la colonialité et l'impolitique hispa-

⁷⁶ C. Taylor, *Fuentes del yo*, *op. cit.*

⁷⁷ M. Lugones, « Toward a decolonial feminism », *art. cit.*, p. 755.

nique doit s'étendre à la régulation des formes d'action possible – inextricablement liée aux sujets d'énonciation –: « agir n'est rien de plus que montrer que l'on aspire à se faire entendre »⁷⁸. Dans ces conditions, cette réflexion doit s'immiscer dans la colonialité qui régit non seulement la structuration des sujets (individus ou personnes), mais surtout les modalités communautaires d'institution du lien social dont dépend la composition des individualités possibles.

SUJETS, ACTION ET ORDRE SOCIAL

Dans la reconstruction d'un cadre moral pour l'action politique, ceux qui cessèrent de s'identifier à l'institution d'une communauté éthique singulière dans la Transition furent confinés dans la violence. C'est un élément à la fois assumé par l'historiographie homonormative espagnole et patent dans la documentation historique : les « gays » violents du post-franquisme le sont parce qu'ils transgressent un ordre anthropologique indiscutable, et leurs actions politiques sont considérées comme violentes si on les compare aux formes contemporaines de lutte en matière de sexualités et de genre. Il ne fait aucun doute que ces sujets sont advenus dans le cadre d'une « Révolution sexuelle » et des mœurs de l'Espagne des années 1970 ; de son côté, la démocratie post-franquiste a ouvert la voie à des formes d'action et de reconnaissance permettant la prise de parole non violente depuis des positions LGBT+.

Mais écrire l'histoire de ces sujets dissidents en se basant sur les formes d'action légitimées par les institutions démocratiques ignore qu'ils n'étaient pas seulement les sujets d'une révolution *sexuelle*. Commencer par les sexualités n'a fait qu'ouvrir la porte vers une réorganisation nécessaire des communs à partir de l'expérience d'une subalternité radicale confrontée à une réification extrême de la politique dans des termes excluants et immunitaires, quoique dissimulés sous des discours enthousiastes sur la modernité et le confort dans le nouveau contexte européen. Les luttes et les actions violentes doivent être prises comme le symptôme d'une mise en ordre politique communautaire à son tour porteuse d'une violence épistémique forte : ces subjectivités firent usage de la violence politique au sein d'un champ politique dans lequel les référents civiques et moraux qui avaient supporté et signifié leurs pratiques tenues pour subversives par l'État et sa communauté étaient menacés, réduits au silence par l'institutionnalisation de langages comme la tolérance et le droit à la vie privée, qui allaient condamner leur voix collective à n'être plus qu'inaudible et inerte.

Ici comme dans d'autres contextes de l'histoire de la citoyenneté espagnole, ces sujets ont exprimé une répudiation de la communauté de référence de l'État, qui allait se présenter dans ce cas singulier de la Transition comme inclusive, intégratrice des diffé-

⁷⁸ L. Moscoso, « 'Si tomo la ballesta, ¡Vive el cielo...!' Los movimientos sociales en tiempos de la cólera », dans J. Álvarez Junco, R. Cruz et F. Peyrou (coord.), *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid/Marcial Pons, p. 335-362, p. 354.

rences individuelles, mais perpétuant un pouvoir autoritaire et peu démocratique, face à laquelle ces sujets de l'antimorale constitutionnelle joueraient « la stabilité des référents qui leur procuraient la sensation de leur intégrité morale »⁷⁹. En d'autres termes, ils assistaient à l'érosion de la possibilité d'expression et d'énonciation de « moi » manifestement conflictuels avec les « orientations morales » de la communauté démocratique⁸⁰, ce qui ne manquerait pas d'avoir des conséquences biopolitiques immédiates. En tenant l'ordre social comme un processus – une *mise en ordre* toujours incomplète – qui positionne les sujets inscrits dans des communautés moralement différenciées, repenser la violence politique, en tant qu'acte d'énonciation et de préservation d'un ensemble de valeurs morales communautaires menacées, devient une tâche centrale pour une critique de la colonialité qui accepte de se confronter aux hiérarchisations spécifiques des imaginaires libéraux de la modernité hispanique, auxquelles la Transition n'échappe pas.

Ces sujets et leurs valeurs épousent en effet bien mal notre épistémè actuelle, où l'on considère naturel que la culture de l'État pénètre – comme protection et garantie des libertés individuelles fondamentales attentives à la diversité humaine, certes – dans les sexualités et les corps des individus. Ils déstabilisent, si on les prend en considération, la croyance dans la légalité des démocraties sexuelles comme *empowerment*, et redessinent l'interprétation de l'histoire de la citoyenneté à partir des désaccords entre communautés différenciées anthropologiquement. Si l'on fréquentait cette voie, cependant, on romprait la dépendance conceptuelle entre les langages scientifiques qui pensent les résistances à partir des théories post-coloniales ou décoloniales et les poétiques ayant mis en ordre la citoyenneté post-franquiste, encore agissantes dans une bonne part des usages actuels de ces théories. Enfin, il est entendu que cette approche ne peut aller que de pair avec une contextualisation et une traduction radicales de ces langages indispensables qui circulent dans les théories *queer*, post-coloniales et décoloniales.

L'action sociale dépend des descriptions normatives dont on dispose pour légitimer nos comportements, comme je le soulignais avec Quentin Skinner au début de ce texte. La perspective historique doit contribuer à déstabiliser la croyance dans un substrat communautaire impolitique qui soutient l'individualité contemporaine, à partir d'expériences confinées hors de l'humanité, selon les procédures de nomination et d'assujettissement du sujet colonisé que l'histoire de la citoyenneté espagnole connaît bien⁸¹. Dans ce champ de travail ouvert, d'autres descriptions de la citoyenneté contemporaine, d'autres pratiques de libération, deviennent possibles et pensables, depuis des hétéronomies qui permettent de dénaturer les assemblages et les matrices coloniales reconduisant la

⁷⁹ P. Sánchez León, « ¡Uníos, hermanos proletarios! Trayectoria de una metáfora conceptual de fraternidad en la España contemporánea », dans P. Sánchez León et F. Godicheau (dir.), *Palabras que atan. op. cit.*, p. 273-322, p. 309.

⁸⁰ C. Taylor, *Fuentes del yo, op. cit.*, p. 63.

⁸¹ À nouveau M. Lugones, « Toward a decolonial feminism », à mettre en relation avec les réflexions sur les nouvelles alliances et le post-humanisme développées dans R. Braidotti, *Lo Posthumano*, Barcelone, Gedisa, 2015.

croyance dans un tel substrat, et qui nous permettent de nous sentir, à notre tour, partie prenante des matrices coloniales dont nous héritons. La tâche des interprètes du passé à venir consistera peut-être à nous expliquer le passé européen non plus pour « savoir qui nous sommes » mais pour « become other than we are » (« devenir autre que ce que nous sommes »), comme le propose James Tully. En suivant cette voie, se défaire de tels héritages sociaux et conceptuels apparaît comme une condition essentielle pour mettre fin aux constitutionnalismes moraux, étape qui ne sera franchie que lorsque l'on aura commencé de considérer l'histoire coloniale comme notre propre histoire.

BIBLIOGRAPHIE :

- BRAIDOTTI, Rosa, *Lo Posthumano*, Barcelone, Gedisa, 2015.
- BUTLER, Judith, « Sexual Politics, Torture and Secular Time », *British Journal of Sociology*, 59/1, 2008, p. 1-23.
- CARBIN, Maria et EDENHEIM, Sara, « The intersectional turn in Feminist Theory. A dream of a common language ? », *European Journal of Women Studies*, 20/3, 2013, p. 233-248.
- CHAMOULEAU, Brice, « Derechos humanos para el posfranquismo : lo político y la ciudadanía civil », *Kamchatka, Revista de Estudios Culturales*, 15/2020, p. 445-469.
- CHAMOULEAU, Brice, « Indignidad y muerte civil : las voces gays de la antimoral constitucional posfranquista », dans G. Trujillo et A. Bezosa (éds.), *Fiestas, memorias y archivos : Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*, Madrid, Brumaria, 2019, p. 307-333.
- CHAMOULEAU, Brice, *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*, Tres Cantos, Akal, 2017.
- CHAUVIN, Sébastien et JAUNAIT, Alexandre, « L'intersectionnalité contre l'intersection », *Raisons politiques*, 58, 2015, p. 55-74.
- CLAVERO, Bartolomé, « Delito y pecado : noción y escala de transgresiones », dans Francisco Tomás y Valiente (dir.), *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid, Alianza, 1990, p. 57-91.
- CLAVERO, Bartolomé, *El orden de los poderes : historias constituyentes de la trinidad constitucional*, Madrid, Trotta, 2006.
- CLAVERO, Bartolomé, *España, 1978. La amnesia constituyente*, Madrid, Marcial Pons, 2014.
- CLAVERO, Bartolomé, « “La Máscara de Boecio”: Antropologías de sujeto entre ‘Persona’ e ‘Individuo’, ‘Teología’ y ‘Derecho’ », *Quaderni Fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, 39, 2010, p. 7-40.
- CLAVERO, Bartolomé, « Matrimonio sin signo de género y con carga de historia (A propósito de Obergefell v. Hodges y de Marriage Equality) », *Quaderni Fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, 46, 2017, p. 897-961.
- COLLINS, Patricia H., *Black Feminist Thought : knowledge, consciousness and the politics of empowerment*, New York, Routledge, 2000.
- DELGADO, Luisa Elena, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española, 1996-2011*, Madrid, Siglo XXI de España, 2014.
- DORLIN, Elsa (dir.), *Black Feminism (1975/2000)*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- DORLIN, Elsa, « L'Atlantique féministe. L'intersectionnalité en débat », *Papeles del CEIC*, 83, septembre 2012, URL : <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/83.pdf>.
- DORLIN, Elsa, *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009.
- DUMONT, Louis, *Essai sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* [1983], Paris, Seuil, 1991.
- ESPOSITO, Roberto, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires et Madrid, Katz, 2006.

- FALQUET, Jules, « La combinatoire straight. Race, classe, sexe et économie politique : analyses matérialistes et décoloniales », dans A. Bidet-Mordrel, E. Galerand et D. Kergoat (coord.), *Analyse critique et féminismes matérialistes*, Hors Série *Les Cahiers du Genre*, 2016, p. 73-96.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, « Metáforas para la historia y una historia para las metáforas », dans F. Godicheau et P. Sánchez León (dir.), *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2015, p. 33-62.
- GODICHEAU, François et SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, « Introducción. Por una semántica histórica sobre el vínculo social », dans F. Godicheau et P. Sánchez León (dir.), *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2015, p. 9-32.
- GROSS, Alan G., *Starring the text : the place of rhetoric in science studies*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2006.
- HANCOCK, Ange Marie, « Intersectionality as a normative and empirical concept », *Politics and Gender* 3/2, 2007, p. 248-254.
- HARO IBARS, Eduardo, *Obra poética* [1980], Madrid, Huerga y Fierro, 2001.
- HESPANHA, António Manuel, « Is there place for a separated legal history ? A broad review of recent developments on legal historiography », *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno* XLVIII, 2019, p. 7-28.
- HONNETH, Axel, « Umverteilung als Anerkennung. Eine Erwiderung auf Nancy Fraser », dans N. Fraser, A. Honneth (eds.), *Umverteilung oder Anerkennung ? Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Suhrkamp, Francfort, 2003.
- HONNETH, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 2010.
- JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- JIMÉNEZ VILLAREJO, Carlos et DOÑATE MARTÍN, Antonio, *Jueces, pero parciales. La pervivencia del franquismo en el poder judicial*, Barcelone, Ediciones de Pasado y Presente, 2012.
- KERGOAT, Danièle, « Dynamiques et consubstantialité des rapports sociaux », dans E. Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, p. 111-125.
- KOSELLECK, Reinhart, *Historia de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática de lenguaje político y social*, Madrid, Trotta, 2012, p. 189-198.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 2016.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán, *Culpables por la literatura : imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Tres Cantos, Akal, 2017.
- LECA, Jean, « Individualisme et citoyenneté », dans J. Leca et P. Birnbaum (dir.), *Sur l'individualisme. Théories et méthodes*, Paris, Presses de Sciences Po, 1991, p. 159-210.
- LÓPEZ GARCÍA, José Antonio, « La presencia de Carl Schmitt en España », *Revista de Estudios Políticos*, 91, 1996, p. 139-168.
- LORÉN, Victoriano Domingo, *Los homosexuales frente a la ley. Los juristas opinan*, Barcelone, Plaza y Janés, 1977.

- LORENTE SARIÑENA, Marta, « Cultura constitucional e historiografía del constitucionalismo en España », *Istor: Revista de Historia Internacional* 16/4, Centro de Investigación y Docencias Económicas, 2004, URL : http://www.istor.cide.edu/archivos/num_16/dossier5.pdf
- LUGONES, María, « Colonialidad y género », *Tabula Rasa : revista de humanidades*, 9, 2008, p. 73-102.
- LUGONES, María, « Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color », *Revista Internacional de Filosofía Política*, 25, 2005.
- LUGONES, María, « Toward a decolonial feminism », *Hypatia*, 25/4, 2010, p. 742-759.
- MARTÍNEZ PALACIOS, Jone, « Exclusión, profundización democrática e interseccionalidad », *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, dossier consacré à *Justicia social, interseccionalidad y profundización democrática*, 8/1, 2017, p. 53-71.
- MASSAD, Joseph, *Desiring Arabs*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2007.
- MASSAD, Joseph, « Re-Orienting Desire: The Gay International and the Arab World », *Public Culture*, 14/2, 2002, p. 361-386.
- MOHANTY, Chandra Talpade, « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourse », dans C. T. Mohanty, A. Russo, L. Torres, Lourdes (coord.), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, p. 61-88.
- MORENILLA RODRÍGUEZ, José María, « Peligrosidad social y la tipología del sujeto peligroso », *Documentación Jurídica* 20, 1978, p. 529-613.
- MOSCOSO, Leopoldo, « 'Si tomo la ballesta, ¡Vive el cielo...!' Los movimientos sociales en tiempos de la cólera », dans J. A. Junco, R. Cruz et F. Peyrou (coord.), *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid/Marcial Pons, p. 335-362, p. 354.
- PALTÍ, Elías, « Introduction » à Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelone, Paidós, 2001.
- PIZZORNO, Alessandro, « Considérations sur les théories des mouvements sociaux », *Politix*, 3/9, p. 74-80.
- PIZZORNO, Alessandro, *Le radici della politica assoluta e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- PIZZORNO, Alessandro, « Sur la rationalité du choix démocratique », dans P. Birnbaum (coord.), *Sur l'individualisme*, Paris, Sciences Po, 1991, p. 330-369.
- PLATERO, Lucas (R.), *Intersecciones : cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelone, Bellaterra, 2012.
- POCOCK, John G.A., « The Ideal of Citizenship since Classical Times », dans R. Beiner (dir.), *Theorizing Citizenship*, Albany, State University of New York, 1995, p. 29-52.
- PUAR, Jasbir, « 'I would rather be a cyborg than a goddess'. Intersectionality, Assemblage, and Affective Politics », European Institute for Progressive Cultural Policies, 2011, URL : <http://eipcp.net/transversal/0811/puar/en>.
- ROSANVALLON, Pierre, *Le Capitalisme utopique : histoire de l'idée de marché* [1978], Paris, Seuil, 1999.

- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, « Erradicar la ciudadanía : 1936 más allá de una guerra civil », dans P. Sánchez León et J. Izquierdo Martín, *La guerra que nos han contado y la que no. Memoria e historia de 1936 para el siglo XXI*, Madrid, Postmetropolis, 2017, p. 305-380.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, « ¿Tan solo una guerra civil? 1936 como conquista colonial civilizadora y yihad católica moderna », *Bajo palabra. Revista de filosofía* 13, 2017, p. 19-37.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, « ¡Uníos, hermanos proletarios! Trayectoria de una metáfora conceptual de fraternidad en la España contemporánea », dans P. Sánchez León et F. Godicheau (dir.), *Palabras que atan. Metáforas y conceptos del vínculo social en la historia moderna y contemporánea*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2015, p. 273-322.
- SARALEGUI, Miguel, *Carl Schmitt, pensador español*, Madrid, Trotta, 2016.
- SCHAUB, Jean-Frédéric, *Pour une histoire politique de la race*, Paris, Seuil, 2015.
- SERVÁN, Carmen, « La individualidad esquiva. Subjetividad jurídica y género en el constitucionalismo histórico español (1812-1869) », dans B. Chamouleau (dir.), *De colonialidad. Perspectivas sobre sujetos y género en la historia contemporánea española*, Madrid, Postmetropolis, 2017, p. 147-200.
- SIMONIN, Anne, *Le Déshonneur dans la République. Une histoire de l'indignité (1791-1958)*, Paris, Grasset, 2008.
- SKINNER, Quentin, *Visions of Politics. Vol. 1, Regarding Methods*, New York, Cambridge University Press, 2002.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de, *Reinventar a democracia*, Gradiva, Lisbonne, 1998.
- TAYLOR, Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelone, Paidós, 2006.
- TOMLINSON, Barbara, « To tell the truth and not get trapped. Desire, distance and intersectionality at the scene of argument », *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 38/4, 2013, p. 993-1017.
- TULLY, James, « Public philosophy as a critical activity », dans *Public Philosophy in a new key, Vol. I: Democracy and Civic Freedom*, New York, Cambridge University Press, 2008.
- VIVEROS VIGOYA, Mara, « La interseccionalidad : una aproximación situada a la dominación », *Debate Feminista*, 52, 2016, p. 1-17.
- WILLIAMS CRENSHAW, Kimberlé, « Les voyages de l'intersectionnalité », dans M. Roca i Escoda, F. Fassa et E. Lépinard (dir.), *L'intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, La Dispute, 2016, p. 49-52.
- ZARKA, Yves Charles, « L'ennemi substantiel », dans *Un Détail nazi dans la pensée de Carl Schmitt*, Paris, PUF, 2005.
- ZIGA, Itziar, *Devenir perra*, Barcelone, UHF, 2010.

Conception, réalisation : Vincent Bricout
Service Communication Université Paris 8

Imprimerie Jouve
11, boulevard de Sébastopol - 75036 Paris Cedex 01