



HAL
open science

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

Sergi Ramos Alquezar

► **To cite this version:**

Sergi Ramos Alquezar. Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual. Pandora : Revue d'études hispaniques, 2021, 16, pp.89-107. hal-03983953

HAL Id: hal-03983953

<https://hal.science/hal-03983953v1>

Submitted on 18 Feb 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.

Copyright

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 guatémaltèque, 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.