



**HAL**  
open science

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

Marianne Bloch-Robin

► **To cite this version:**

Marianne Bloch-Robin. La voz recobrada de los silenciados en La Llorona de Jayro Bustamante. Pandora : Revue d'études hispaniques, 2021. hal-03999777

**HAL Id: hal-03999777**

**<https://hal.science/hal-03999777v1>**

Submitted on 21 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.

# 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.

**L**a *Llorona* de Jayro Bustamante convoca, desde su título, una multitud de hipotextos<sup>1</sup> – 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 Pérez<sup>2</sup>. 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*<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> 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).

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

<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup>. 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 [...]”<sup>5</sup>. 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 desacusmatiza<sup>6</sup>, pierde su poder cuando se ve asociada con un cuerpo mortal y corriente”<sup>7</sup>.

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 liberadora<sup>8</sup>, 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

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

<sup>5</sup> – 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> M. Chion, *La Voix au cinéma*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> *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 dominante<sup>9</sup>. 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

<sup>9</sup> 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 duración<sup>10</sup> – 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 (6:32<sup>11</sup>), 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 auricularización<sup>12</sup> – 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-

<sup>10</sup> 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]

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

<sup>12</sup> 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 Monteverde<sup>13</sup>. 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

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



pasado para pedir justicia<sup>14</sup>. 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 comunidades<sup>15</sup>. 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 testimonio<sup>16</sup>, presentado como paradigmático de un número mucho más importante de declaraciones, contribuye a la construcción de una memoria colectiva<sup>17</sup> 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 justicia<sup>18</sup>. El joven revela, en la lengua oficial del país, los atropellos y violencias que sufrieron las comunidades indígenas<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Anuncio de la llegada del espectro de *La Llorona*.

<sup>15</sup> 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>

<sup>16</sup> 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]

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

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> 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, Natalia<sup>20</sup>, 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 espectador<sup>21</sup> 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

<sup>20</sup> 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](https://elpais.com/cultura/2019/11/05/actualidad/1572978349_127956.html) [Consultado el 25/10/2020]

<sup>21</sup> 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 dron 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 Boillat<sup>22</sup>, 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.

<sup>22</sup> 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”<sup>23</sup> 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 inalcanzable<sup>24</sup>, *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”<sup>25</sup>. 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-

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

<sup>24</sup> 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, novembre 2020, p. 63-67. El artículo es una versión desarrollada de esta última parte sobre la canción.

<sup>25</sup> 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. Afirmar 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 canción<sup>26</sup> “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.

<sup>26</sup> 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.

180

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](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.