



HAL
open science

La Llorona (J. Bustamante, 2019) frente al espejo. Un estudio de la estética del campo fílmico entre la perspectiva pictórica y la composición del plano

Jordi Macarro Fernandez

► To cite this version:

Jordi Macarro Fernandez. La Llorona (J. Bustamante, 2019) frente al espejo. Un estudio de la estética del campo fílmico entre la perspectiva pictórica y la composición del plano. Fuera de campo. Revista de cine , 2021, 5 (3), pp.106-132. hal-04533778

HAL Id: hal-04533778

<https://hal.science/hal-04533778v1>

Submitted on 8 Apr 2024

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.

Public Domain

La Llorona (J. Bustamante, 2019) frente al espejo

Un estudio de la estética del campo fílmico entre la perspectiva pictórica y la composición del plano

Jordi Macarro Fernández
Université de Lille, CECILLE ULR 4074
jordi.macarro-fernandez@univ-lille.fr

105

RESUMEN: El tercer largometraje del guatemalteco Jayro Bustamante, *La Llorona* (2019), sintetiza en su construcción del campo las corrientes pictóricas flamencas y renacentistas italianas para trasladar al espectador a un estadio intermedio entre un mundo real y un mundo maravilloso, a través de los que transita una antropomórfica denuncia del pasado histórico del país, representada en la dualidad etérea y corpórea de la Llorona. La composición del plano, y en particular el uso del sobreencuadre, configuran así una narración estética en este film en el que la línea divisoria entre lo real y lo mágico viene marcada por la propia delimitación estructural compositiva del campo.

Palabras clave: Jayro Bustamante, pintura flamenca, perspectiva renacentista, sobreencuadre, composición.

ABSTRACT: The third feature film by Guatemalan director Jayro Bustamante, *La Llorona* (2019), synthesizes in its construction of the field size the Flemish and Renaissance pictorial currents to transport the viewer to an intermediate stage between a real world and a magical one which are walked through by an anthropomorphic denunciation of the country's historical past, represented in the ethereal and corporeal duality of La Llorona. The shot composition and in particular the use of over-framing thus configure an aesthetic narration in this film in which the dividing line between what is real and the magical is marked by the very structural compositional delimitation of the field.

Keywords: Jayro Bustamante, Flemish painting, Renaissance perspective, over-framing, composition.

Reconstruyendo una nueva Llorona intergéneros

106 *La Llorona* (2019), tercer largometraje del guatemalteco Jayro Bustamante, es el resultado de una voluntad manifiesta por parte del director de salir de la dinámica que genera depender de una producción externa. Gracias a que fue producida por *Les films du volcan* y *La Casa de Producción* (entidad creada por el director), y a que contó con la colaboración de México (que asumió casi el 60 % de la posproducción)¹, la película pudo hacerse en un lapso breve², motivado, en parte, por las circunstancias particulares que afectaron al rodaje. El propio Bustamante manifiesta, en las múltiples entrevistas concedidas en presentaciones, festivales y espacios académicos, que el salto a la producción le permitió entrar en contacto con una energía creativa que emana y envuelve el proyecto en su totalidad³, haciendo que, como creador en todos los niveles, la defensa de este no dependa de terceros. Además el guatemalteco expresa, con firmeza en sus declaraciones, el placer que le aportó el ejercicio de la producción de esta obra, afirmando con una rotunda convicción: «Me la paso muy bien produciendo»⁴. Nos encontramos, pues, ante una obra que es fruto de un proceso creativo que le confiere el estatus de autor. Un largometraje con el que culmina una trilogía cuyo origen se remonta al tratamiento narrativo audiovisual de los que, a juicio del director, son los tres insultos que más separación y discriminación generan en su Guatemala natal: *indio*, *hueco* y *comunista*⁵: «Yo quería tratar en tres películas los tres insultos que, a mi punto de vista, son los tres que crean más separación y discriminación en el país»⁶. Así, Bustamante confiesa cómo el proyecto fílmico estaba

1 Magali Kabous, «Entrevista a Jayro Bustamante», en *Jayro Bustamante. La Llorona*, dir. de Elvire Diaz (París: Ellipses, 2020), 33.

2 La película se hizo en prácticamente un año, sin contar en este proceso con la escritura del guion. Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto International Film Festival, 2019», video en YouTube, acceso el 14 de julio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=jlrRWNQmSAo>.

3 Kabous, «Entrevista a...», 32-33.

4 Kabous, 33.

5 Para un estudio detallado del tríptico fílmico de los insultos guatemaltecos véase: Diane Bracco, «Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía de Jayro Bustamante», *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro Bustamante*», n.º 16 (2021), 109-131.

6 Transcripción de: «Jayro Bustamante», *Casa de América* (09/03/2020), video en YouTube, acceso el 14 de julio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=n5Ej928YHXA>.

pensado ya desde su preámbulo conceptual como una trilogía articulada a través de estos adjetivos de superlativa connotación peyorativa, teniendo muy claro y respetando el orden citado para su rodaje, aun cuando no hubiese pensado, en esa primera fase de composición del proyecto, ni en el contenido ni en la forma de las películas⁷.

En el caso de *La Llorona*, la película materializa en la pantalla la connotación del insulto *comunista* en el contexto contemporáneo guatemalteco. En este largometraje «de autor», el director recurre al género fantástico⁸, y en particular a un personaje significativo para Guatemala y para la gran mayoría de países de América Latina, la Llorona, pues «todo el mundo teme y ama a esta mujer»⁹, sirviéndose de él, a través de la veladura pictórica de la estética fílmica, para solventar los obstáculos y dificultades de relatar ciertos episodios de la controvertida y sesgadamente mal aceptada historia reciente de su país:

Teníamos ganas de hacer una cosa mucho más poética utilizando el género y utilizando la historia reciente del país. [...] teníamos ganas de usar el género, pero remezclarlo, de poder trabajar con el género del horror, pero también con el de cine de autor al mismo tiempo. Y al mismo tiempo de ir informado, porque no se trata solo de pasar un mensaje, sino también de contar historias que el mundo entero no ha oído aunque hayan hecho mucho ruido.¹⁰

107

Partiendo de la leyenda, Bustamante trata de construir un personaje que tiene intrínsecamente muchas cosas que contar y que el propio director describe así:

No es solo una condenada de Dios, sino una condenada de un país que no les ha dado lugar a los indígenas.¹¹

De cierta manera es una metáfora a toda esa América Latina que es un poco una madre que llora a sus niños; más una madre tierra que llora a

7 Kabous, «Entrevista a...», 35.

8 Sobre el uso de la nomenclatura e identificación del género: terror, horror, fantástico o realismo mágico, véase: Sergi Ramos Alquézar, «Justicia espectral: violencia y género fantástico en el cine latinoamericano actual», *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro Bustamante*», n.º 16 (2021), 89-107.

9 Kabous, «Entrevista a...», 35.

10 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto...»

11 Kabous, «Entrevista a...», 36.

todos sus desaparecidos, de estas guerras sin pies ni cabeza y sin lógica humana que hemos vivido.¹²

Bustamante, con su versión del mito trasladada a la pantalla, trata de romper con el género marcándose como objetivo que esta personificación de la leyenda revisitada logre deshacerse del componente misógino¹³ que la ha perseguido durante siglos y pueda, así, liberarse para llegar a nuevos públicos:

Una Llorona mucho más nuestra; [...] una Llorona que llora por algo más relevante que un hombre que la abandona y [...] una Llorona que no es una mujer histérica que toma decisiones sin pensar, sino que es una mujer representativa de todo nuestro pueblo.¹⁴

108

De esa forma, el guatemalteco se sirve de una Llorona de marcada iconografía tradicional pero socialmente desligada de su lastre machista, lo que le permite generar una emoción empática entre las nuevas generaciones y que, al mismo tiempo, es capaz de trascender lo físico para «tocarle el alma a uno de los personajes»¹⁵ en un país en el que él mismo reconoce que la empatía no entra dentro de los cánones y esquemas de una gran parte de la población. Para ello, Bustamante recurre al uso de un personaje sobrenatural, un fantasma que, como bien indica Antonio Míguez, «bebe directamente de la herencia cultural japonesa en la que la manifestación física del ente permite a los vivos generar un intercambio físico y psíquico con este»¹⁶. Se trata, pues, de

12 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto...»

13 Para la leyenda de La Llorona y su evolución desde la cultura prehispánica véanse: Manuel Jesús González Manrique, «El "estigma de Eva" en la leyenda mexicana de La Llorona. Su representación cinematográfica», *Revista de Antropología Experimental*, n.º 13, 2013, 541-556; Rubén López Rodríguez, «La lógica del mito», *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, Vol. 14, n.º 56, 2007, 6-10; Helena Rivas, «La Llorona o la Desesperanza de un Pueblo», *Razón y Palabra*, n.º 33, junio-julio de 2003; Alberto Martos García y Aitana Martos García, «Nuevas lecturas de La Llorona: imaginarios, identidades y discurso parábólico», *Universum*, Vol. 30, n.º 2, 2015, 179-195.

14 Transcripción de: «La Llorona de Jayro Bustamante», *Style and Trend Magazine* (10/03/2020), video en YouTube, acceso el 14 de julio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=LLENqU2sLKc>.

15 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto...».

16 Transcripción de la mesa redonda «Una y mil Lloronas», en *Seminario digital: Relatos audiovisuales y conflictos de la memoria en América Latina*, Universidad de Córdoba, 16/12/2020.

un fantasma que es tangible y que genera incluso una pulsión sexual en la víctima a partir del vínculo entre el que está vivo y la atracción hacia lo que está muerto.

La Llorona condensa, en sus 97 minutos de duración, la gran capacidad cinematográfica de este director, quien recurre, a lo largo del relato, al género del terror «por pinceladas»¹⁷, al mismo tiempo que marca la distancia con este para brindar una riqueza de matices que el horror por sí solo no podría aportar. Sergi Ramos Alquézar apunta en este sentido:

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 motivación de lo sobrenatural que caracteriza al terror.¹⁸

En esta versión de la leyenda existe un ansia esteticista que no se aprecia en las anteriores Lloronas cinematográficas. La versión de Bustamante se marca, entonces, como objetivo la reflexión y usa como vehículo de acceso a ella algunos elementos propios del terror como la atmósfera tenebrista o un paisaje sonoro que martillea a los personajes constantemente, ubicados estos en un espacio físico que los oprime a medida que avanza el metraje.

La Llorona puede definirse, por lo tanto, como una película de autor que utiliza elementos del terror, que estéticamente le convienen, pero que, por latitud geográfica, está a caballo entre el realismo mágico y lo real maravilloso, si atendiéramos a la definición y teorización del género¹⁹. La voluntad de Bustamante está en retomar las claves del género (llámese este como conviniera según los autores), renovarlas y hacerlas más sofisticadas a la vez que complejas, manteniendo en todo momento la firme voluntad de reivindicar algunas

17 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante – Hablando de cine. Toronto...».

18 Ramos Alquézar, «Justicia espectral...», 101.

19 "[...] 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.", en Ramos Alquézar, «Justicia espectral...», 97.

cuestiones sociales, pues, como bien apunta Mercedes Iáñez: «El terror siempre tiene algo que decirnos, siempre hay una reivindicación social, una crítica; el terror siempre ha tenido una componente catártica»²⁰. Esta idea vendría completada con la apreciación de Rafael Cabrera quien atribuye el determinante «de terror» a lo metafísico pues, en el metraje, el genocidio es lo que genera el auténtico terror, un terror que en este caso es colectivo²¹. Ramos Alquézar destaca esta noción en relación al tratamiento del género para «narrar las convulsiones políticas que afectan a nuestra realidad»²² y que el propio Bustamante ratifica cuando manifiesta, en alusión al recurso poco frecuente a los cánones del género: «La historia que estoy contando es ya tan horrificada que no tenía necesidad de irme mucho a los códigos que ya todos conocemos»²³.

110

A lo largo de la historia, cada representación de la Llorona ha surgido en un contexto histórico diferente y ha dado lugar a interpretaciones también diferentes. No son, por lo tanto, iguales las Lloronas de los años sesenta del siglo pasado, influenciadas por el cine fantástico de la productora Hammer, a las Lloronas que han surgido en los albores de esta centuria. Ni su aplicación contextual ni, por extensión, su estética, tendrá nada que ver, como tampoco la forma en la que están filmadas las películas²⁴. Así, la versión de Jayro Bustamante, que se caracteriza por una estética muy personal, reconstruye la leyenda sobre sus piedras fílmicas fundacionales y la modifica en su interpretación, sin alejarse de elementos canónicos fílmicamente hablando, como el caso del ambiente opresivo de la casa, muy vinculada a la Llorona tradicional en el cine, pues la mayoría de sus apariciones estarán vinculadas a los entornos familiares, tanto físicos como existenciales. Puede argüirse cómo las circunstancias particulares del rodaje, así como su límite perimetral doméstico, terminarán por convertirse en una virtud, pues los distintos personajes crecen o se ponen en una encrucijada emocional a partir de esa casa que los oprime y que, como se analizará en las siguientes líneas, se ha retratado pictóricamente en la pantalla.

20 Transcripción de la mesa redonda «Una y mil...

21 Transcripción de la mesa redonda «Una y mil...

22 Ramos Alquézar, «Justicia espectral...», 106.

23 Transcripción de: «Entrevista a Jayro Bustamante – Hablando de cine. Toronto...».

24 Véase el trabajo de Mercedes Iáñez Ortega en este mismo monográfico.

Un director de «época moderna»: entre Renacimiento, costumbrismo y contemporaneidad

La Real Academia Española de la Lengua define costumbrismo como: «En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región»²⁵. Lejos de adscribirse a las características generales de este estilo, que en pintura se centraría en captar la ciudad «de una manera romántica e idealista»²⁶, la obra de Jayro Bustamante puede entenderse como costumbrista con base en la definición que Yolanda Fernández Muñoz da de esta corriente destacando «la toma de postura ante la realidad de su tiempo»²⁷, rasgo identitario guatemalteco y, por extensión, manifestado explícitamente a través de sus tres largometrajes.

Los protagonistas de las narrativas de Bustamante, y como ejemplo concreto citemos el caso de *La Llorona*, manifiestan inicialmente una visión social totalmente idealizada, pues a través del negacionismo sociohistórico que el director denuncia, los personajes eliminan todos los aspectos críticos de la realidad contemporánea. Para los costumbristas, como para algunos de los personajes de *La Llorona*, «el ser y la situación del pueblo están por encima de la historia, son creaciones naturales y por lo tanto inmutables, aunque estén amenazados de desaparición»²⁸. En un gran número de obras pictóricas de este género se hace tangible una «sensación de cercanía y un descubrimiento a través de tipos, escenas o momentos de una realidad»²⁹ que en la película de Bustamante termina traducándose por la ubicación del espectador frente a un cierto magnetismo hacia lo etnográfico de la cultura maya. Esto, a través de la conservación y reivindicación de sus tradiciones textiles, de sus costumbres, de su manera de ser; un mantenimiento y conservación de las tradiciones a través de los elementos identitarios, materiales e inmateriales, representados todos ellos con base en la utilización de la atracción y la sencillez temática que prioriza lo narrativo y lo descriptivo como formas expositivas frente a lo ima-

25 RAE, acceso el 14 de julio de 2021: <https://dle.rae.es/costumbrismo>.

26 Yolanda Fernández Muñoz, «Bermudo y la pintura costumbrista», *Norba-Arte XVIII-XIX*, 1998-1999, 257.

27 Fernández Muñoz, «Bermudo...», 257.

28 Fernández Muñoz, «Bermudo...», 258.

29 Fernández Muñoz, «Bermudo...», 258.

ginario, logrando así que el observante identifique ejemplos concretos de esa tradición popular idiosincrática inherente al indigenismo maya y a sus tradiciones, fílmicamente materializadas en las ropas típicas de las víctimas del juicio, en la propia vestimenta del personaje de Alma o incluso en el uso de su propia lengua como signo identitario.

La Llorona no es una película costumbrista por el simple uso de escenas del día a día hogareño dentro de la nueva normalidad posjudicial de la familia Monteverde, sino por recrear, también, prácticas arraigadas en la cosmovisión maya así como en la tradición del culto cristiano-evangélico, como puede verse tanto en la escena inicial de la película como en las oraciones que Valeriana realiza delante del altar, remitiendo a unas tradiciones dogmáticas, algunas que ya se habían manifestado en el segundo largometraje de la trilogía, *Temblores*, realizado también en 2019³⁰.

112 Según los acontecimientos y la narración que se nos presenta en la película, Bustamante entroncaría con un costumbrismo que aboga por mostrar, de una manera desgarrada, las visiones de un mundo tópico marginado en el que el ánimo de crítica se hace evidente. Un costumbrismo de carácter folclorista que, tangencialmente, entroncaría con las obras del sevillano Antonio Cabral Bejarano (1788-1816) en las que el foco de atención se desplaza de los espacios escénicos a las figuras aisladas³¹, confiriéndoles una cierta teatralidad que Bustamante extrapola a través de las composiciones del cuadro y del campo, denotando la influencia pictórica del Renacimiento flamenco y de los tratados renacentistas italianos sobre la perspectiva del plano.

La representación de lo cotidiano llega de la mano del elemento compositivo audiovisual del encuadre y de sus variantes fílmicas, el reencuadre y, en particular, del sobreencuadre, reproduciéndose en el cuadro fílmico como si la pintura se adueñase

30 «Las religiones no se presentan en Guatemala como una filosofía de vida sino como una regla de dogmas, un conjunto de reglas que te dictaminan el cómo actuar y te dan el poder de señalar al otro que no lo está haciendo bien». Transcripción de: «Jayro Bustamante», *Casa de América...*; Véase también, en relación al peso evangélico en la sociedad guatemalteca y a su segundo largometraje, la entrevista concedida por el director a DW Historia Latinas, video en YouTube del 02/04/2019: «Jayro Bustamante, cine social de Guatemala», acceso el 14 de julio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8nmQyG3OMCo>.

31 «La pintura costumbrista», *Artehistoria*, acceso el 14 de julio de 2021, <https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-pintura-costumbrista>.

del plano. Se establece, incluso en su uso y aplicación, un vínculo con la pintura de Edward Hopper, en cuyas composiciones no solo se utiliza de modo particular y distintivo la luz, recurso estético magistralmente integrado y puesto al servicio del director en la película, sino que «el acomodo de los objetos y las personas en los espacios»³² confiere sentido narratológico a la imagen pictórica y, por extensión, fílmica. Hopper «utiliza la mujer como un sentimiento de alienación del mundo en el que vive»³³, aspecto estilístico y formal que Bustamante traduce en la concepción psicológica de varios de los personajes de *La Llorona*, pues no solo Carmen vive enajenada del mundo real, trascendencia a la que accederá a través de lo onírico, sino que Alma se presenta como el elemento alienante del general Monteverde, aislándolo dimensionalmente del mundo en el que vive para conducirlo al mundo de los muertos del que ella procede, una zona de «vacuidad espacial [que en el caso de las pinturas de Hopper] bien podría pertenecer al purgatorio»³⁴ y que, en la película, se hace patente gracias al recurso fílmico del fuera de campo. Como en la pintura del neoyorquino, en la que los personajes femeninos «aparentan mirar algo o a alguien, pero muy probablemente apuntan a la nada misma, testigos de que podría ser en realidad lo único que existe»³⁵, la familia oligarca de la película, a la que se adhieren sus trabajadores de seguridad y domésticos, dirige en reiteradas ocasiones su mirada hacia espacios que trascienden los propios límites de lo físico, haciendo de lo metafísico un elemento de su realidad doméstica. Por lo tanto, la inclusión de lo desconocido (dimensión mágica para los personajes), fuera del alcance visual del espectador, se alcanza con el uso del fuera de campo, presente a través de las miradas direccionadas de los personajes, conectando así con la dualidad de lo real y lo fantástico, delimitando espacios físicos en el campo y aludiendo a

32 Carlos González García, «Sobre la relación entre la pintura de Edward Hopper y el cine», en *Cultura inquieta*, 17/08/2017, acceso el 14 de julio de 2021, <https://culturainquieta.com/es/arte/pintura/item/12518-sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine.html>.

33 Ed Lanchman sobre la pintura de Hopper. Vid. en Carlos González García, «Sobre la relación...».

34 Carlos González García, «Sobre la relación...».

35 Carlos González García, «Sobre la relación...».

los metafísicos como las zonas donde el ojo del espectador no accede³⁶. Esta relación entre un mundo real y un mundo trascendental se enfatiza a través del manejo de planos de índole descriptiva que, como en las obras de Hopper, refuerzan la mirada a través de las ventanas³⁷, manifestando la falta de ímpetu y el inmovilismo de los personajes, ya se encuentren estos solos o en grupo.



114

Imagen 1. Composición comparativa entre algunas pinturas de Hopper y capturas de pantalla con composiciones de plano de la película de Jayro Bustamante.

36 «En esta película fue muy interesante porque empezamos trabajando por el fuera de campo. [...] lo que escogíamos era lo que íbamos a dejar fuera del campo. La pregunta era cómo centrarnos en lo que íbamos a mostrar para poder imaginar el resto. Fue la clave de todo el trabajo [...]», Jayro Bustamante, Magali Kabous, «Que el viaje sea lindo», potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en *La Llorona*, *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona* de Jayro Bustamante», n.º 16 (2021), 188-189.

37 Sobre sobre las ventanas y su rol comunicante entre espacios interiores y exteriores véase: Pascale Thibaudeau, «Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en *La Llorona* de Jayro Bustamante», *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona* de Jayro Bustamante», n.º 16 (2021), 138-139.

De la perspectiva albertiana a la composición del campo

Con una formación siempre vinculada, directa o indirectamente, con el mundo del audiovisual, Jayro Bustamante puede ser considerado como una versión extrapolada de un «artista moderno» en el siglo XXI pues, tal y como hicieron los grandes maestros de la pintura moderna, el director guatemalteco realizó también ese viaje formativo y de descubrimiento, dando el salto de su país natal primero a Francia y posteriormente a Italia, donde pudo completar su formación en cine y escritura de guion, materializando así la influencia que la estética del séptimo arte en ambos países europeos tendrá en su obra, desde su formación escolar más temprana, una influencia que se anclará definitivamente en su trayectoria audiovisual tras sus estancias europeas³⁸.

Tal y como se apuntaba en la primeras líneas de este trabajo, la película del cineasta guatemalteco concentra prácticamente la totalidad del relato narrativo en espacios interiores, reduciéndose estos a la casa, el espacio de audiencias para el juicio y el hospital, además de un par de secuencias en las que el interior se traslada a un vehículo (coche o ambulancia)³⁹. Bustamante se centra así en una representación de interiores, siendo el espacio doméstico el que soporta gran parte del peso diegético; la composición, meticulosamente estudiada, extrapola a la pantalla las teorías de la perspectiva que ya León Battista Alberti codificara en el siglo XV en su tratado *De pictura*⁴⁰, y que aplicarían

38 Kabous, «Entrevista a...», 31.

39 «La película construye dos espacios antagónicos, por una parte el exterior de la casa, entre el que puede incluirse la sala de audiencia del juicio [...]. Por otra parte, tenemos el espacio interior [...] en el que se desarrollan la mayor parte de las secuencias. [...] este espacio interior es literalmente asediado por el exterior [...].» Thibaudeau, «Umbrales...», 137.

40 «Alberti empezaba, no por la planta y el alzado del objeto u objetos que habían de aparecer en la representación perspectiva, sino por la organización de la representación perspectiva misma. En ella las figuras y cosas habían de ser dispuestas sobre un plano de base en disminución concebido como una serie de cuadrados, cada uno de los cuales se subdividía, como un tablero de ajedrez, en varios cuadrados más pequeños. Para construir el primero y más cercano de los cuadrados ajedrezados [...] Alberti empezaba por organizar su cuadrángulo [dividiendo] la línea de base del cuadrángulo en varias partes iguales; luego imaginaba dentro del cuadrángulo un punto de fuga central (que determina el 'horizonte' del cuadro y que [tenía] que situarse normalmente a la altura visual de las figuras humanas que hubieran de representarse dentro de él); [...] uniendo este punto de fuga central con los extremos y puntos divisorios de la línea de base [...], obtenía un 'lápiz' de ortogonales convergentes pero aparentemente equidistantes que se prolongan [casi al infinito], *vid. en: Renacimiento: la perspectiva en la pintura Italian del s. XV*, http://sedquindiocampus.ddns.net/principal/obra_arte/x-modern/ren-per3.htm. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Ed. Alianza, 1983), 187-191.

Brunelleschi⁴¹ en arquitectura y Masaccio, considerado como el iniciador de la perspectiva pictórica aplicada:

Fue muy diligente en su oficio e ingenioso y admirable en la solución de dificultades de perspectiva, [...] una de sus composiciones [...] en la casa de Ridolfo de Ghirlandaio [...], hay edificios bellísimos en perspectiva, trazados de tal modo que se ve al mismo tiempo el interior y el exterior, porque, para mayor dificultad, no los representó vistos de frente sino desde arriba y de costado.⁴²

Estas palabras de Giorgio Vasari para referirse a una de las composiciones pictóricas de Masaccio pueden aplicarse a la estética de la composición del plano que utiliza Jayro Bustamante en *La Llorona*. Se establece así un diálogo transatlántico y transcronológico en el que las prácticas de la perspectiva cobran forma a través de un cuadro fílmico que cuida meticulosamente la composición, otorgando a cada objeto un lugar preciso, delimitándolo con la construcción arquitectónica y manipulándolo para crear el efecto de profundidad y perspectiva que enmarca las escenas⁴³. *La Anunciación* de Masaccio, enmarcada por un «edificio lleno de columnas trazadas en perspectiva»⁴⁴, pasada por el filtro del cineasta guatemalteco, se convierte en una nueva anunciación de sincretismo mesoamericano enmarcada por los umbrales de los marcos de las puertas, casi siempre abiertas, de la casa de la familia Monteverde⁴⁵. Religiosidad y sincretismo conectan la pintura con el cine y le confieren a la obra de Bustamante el ápice de solemnidad que marca el equilibrio perfecto, salpicándola de terror «por pinceladas»⁴⁶. Y es que la analogía

41 Para la perspectiva del renacimiento italiano ver G.M. Borrás, *Teoría del arte I*. Colección Historia del arte. Conocer el arte (Madrid: Historia 16, 1996), 108-110.

42 Giorgio Vasari, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, versión de Julio E. Payró, traducción de la versión realizada por G. C. Sansoni en Florencia en 1906, 90. Documento en línea <https://tallermonart.files.wordpress.com/2012/01/vasari-giorgio-vida-de-los-mc3a1s-excelentes-pintores.pdf>. Consultado el 14 de julio de 2021.

43 «Puede que las puertas no existan, como en la sucesión de salones que comunican mediante amplios marcos recortando la imagen en varios sobreencuadros que organizan el espacio en torno a un punto de fuga.», Thibaudeau, «Umbrales...», 140.

44 Giorgio Vasari, *Vida de...*, 90.

45 «Los umbrales que marcan el paso de una habitación a otra, de un lugar a otro, no sólo son innumerables en la película de Jayro Bustamante, sino que la presencia insistente de los marcos de las puertas en la composición de los planos les confiere una visibilidad notoria.», Thibaudeau, «Umbrales...», 136.

46 Ibid. Nota 17.

compositiva de la película se prolonga a la propia definición audiovisual del cuadro como ese marco que delimita el campo o la porción del espacio en la que va a desarrollarse una composición que, en ocasiones, trascenderá los límites físicos del cuadro y que se proyectará frontalmente al infinito —como los cuadrángulos de la perspectiva de Alberti—, o en dirección opuesta, hacia el espectador, jugando con los reflejos de aquellos espacios y aquellos personajes que no aparecen directamente retratados en el cuadro, ya sea este pictórico o fílmico.

Partiendo, pues, de la definición del concepto compositivo en el que la puesta en escena se convierte en un sistema organizativo de elementos delimitados por los márgenes del cuadro, a través de los que se orienta el foco de atención del observante mediante el encuadre⁴⁷, las composiciones pictórico-fílmicas de Bustamante responden a una funcionalidad puramente estética en la que el resultado de combinar factores de diversa índole configuran una doble jerarquía visual que refuerza el componente mágico-maravilloso del relato-leyenda de la Llorona. La psicología de la Gestalt destaca la relación existente entre figura y fondo, resaltando una composición recurrente de la que el guatemalteco hace gala a lo largo de su particular y personal narración de *La Llorona*:

117

Cuando se focaliza la atención en un elemento, se separa conceptualmente la imagen entre un fondo y una figura, siendo esto último lo que se desea destacar, el centro de interés, que puede ser un objeto, una persona o parte de la persona. Aunque se invirtiera la situación y se pasara a prestar atención a lo que antes era fondo, este se torna figura, como sucede cuando hay, por ejemplo, un cambio de foco.⁴⁸

Gran parte de las composiciones del cuadro en la película se organizan a partir de la proporción áurea⁴⁹, o de su versión desarrollada en la regla de los tercios⁵⁰, dividiendo el cuadro en nueve rectángulos

47 «[...] la intención: ir enfocando la mirada del espectador [...]. Nos servía mucho el encuadrado para invitar la mirada Hacia otro lado. Luego, sirve para señalar que juegas con el fuera de campo, pero mostrándolo al mismo tiempo. Estás proponiendo el campo que querés subrayar.», Bustamante y Kabous, «Que el viaje...», 192.

48 Luciano Ávila, «Cómo se compone el cine», en *Revista 24 cuadros*. Publicado el 16/11/2017, acceso el 14 de julio de 2021, <https://revista24cuadros.com/2017/11/16/principios-de-la-composicion-visual-aplicados-al-cine/>.

49 José María Parramón, *Así se compone un cuadro* (Barcelona: Ed. Parramón, 1981), 20-24.

50 Ávila, «Cómo se compone...».

iguales para generar los cuatro puntos de intersección en los que se terminarán ubicando uno o varios objetos de interés. Además, permitirán estructurar la composición a partir de diagonales y puntos de fuga, proyectando y variando los epicentros narrativos de cada secuencia a los que, en muchos casos, se accede a partir de variaciones focales, intercambiando el protagonismo de la acción entre el primer y el segundo plano del cuadro. Es decir, la presencia en la composición de más de un centro de interés, simultáneamente tangible, con independencia de la distancia y el tratamiento focal que se le aplique, permite al director desarrollar una doble narración en planos en la que la diégesis no siempre avanza en paralelo al primer plano. Por extensión, el espectador-receptor accederá a una doble lectura de cada escena cuando las composiciones manifiestan esta dualidad entre el primer y el segundo plano: «Es como ir contando varias escenas en una»⁵¹. La división compositiva del plano a través de las diagonales de fuga le permite también al director «distribuir de manera equilibrada el peso» entre las dos mitades del cuadro, inferior y superior, que, desde una perspectiva y una lectura simbólicas, refuerzan la idea de los dos mundos superpuestos entre los que se moverán los personajes, el de los vivos y el de los muertos, pues, como se aprecia a lo largo del relato, los distintos integrantes de la familia extensiva Monteverde viajarán por los espacios cruzando constantemente el limbo que separa lo real de lo maravilloso, lo tangible de lo onírico, la historia de la leyenda⁵².

Retomando la propuesta aplicativa de la proporción de origen clásico, su uso en la película refuerza la inmovilidad que le confiere al cuadro la división en dos a partir de un eje en torno al que van a organizarse los elementos. Se trata de un recurso exento de dinamismo que Bustamante buscaba para reforzar la idea de la paulatina opresión que la casa ejerce sobre los personajes: es la *domus*

51 «[...] esta idea de los varios focos potenciales en la pantalla y del espectador/editor. [...] juegas con la profundidad de campos, con estos primeros o segundos términos desenfocados alternativamente. [...] el espectador sigue cuestionándose sobre dónde tiene que mirar, qué pasa, dónde, qué le oculta el cineasta...», Bustamante y Kabous, «Que el viaje...», 193-194.

52 «[...] ciertos umbrales, con los que podemos relacionar el paso de un plano a oro, pueden conectar espacios no contiguos; también los hay que permiten [comunicar] el pasado y el presente, el mundo de los vivos y el de los muertos, la realidad y el sueño, lo natural y lo sobrenatural [...].», Thibaudeau, «Umbrales...», 145.

la que oprime al ser, está presionada por el ente doméstico en el espacio relativo a la casa; una subyugación antropomórfica ejercida por el ente etéreo que se personifica en Alma, la nueva «doméstica» responsable de reactivar la opresión histórica que la familia tendrá que soportar. Bustamante mantiene esta rigidez compositiva como recurso estético que le permite anclar a los personajes en el cuadro, evitando la sensación de flotabilidad que el uso de las focales anamórficas de los 70 generaba, sobre todo al recurrir al *zoom* en algunas escenas⁵³.

La idea opresiva del espacio arquitectónico contenedor de la narración se traslada, también, al contexto del juicio en el que la composición simétrico-estática enfatiza la representación metafórica del peso de la justicia social y jurídica que se hace tangible en la sala y cuyo diálogo paralelo con el mundo clásico nos remite a una identificación de la testigo con una cariátide que soporta el peso de la sociedad. Esta carga, a través del montaje analítico de la secuencia fragmentada en tres momentos temporales narrativos lineales, terminará por recaer sobre los hombros del personaje de Monteverde, creando la primera de las grietas que terminarán por derrumbar la estructura familiar del oligarca.

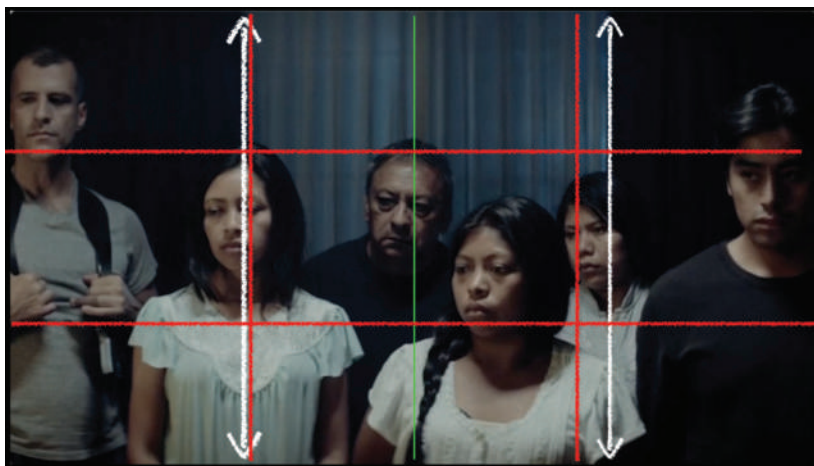
119

«El principio de simetría nos demuestra que la mente siempre desea encontrar un equilibrio visual»⁵⁴, un balance que trata de mantenerse constantemente en el metraje a través de la representación de elementos simbólicos como el color, la disposición de los objetos en el espacio y la proporción. Bustamante usa, pues, un sistema de equilibrio central a modo de retratos familiares que, según las leyes de la percepción, se centran en el principio de continuidad, agrupando elementos de forma continua, tendiendo a percibirlos como una unidad. Este uso constante del elemento simétrico, que bien puede interpretarse como el mantenimiento direccional del campo visual, ayuda a que la percepción del es-

53 «Eso también nos llevó a encontrar otra solución estética que es la de tener a los personajes en el centro de la cámara porque el anamórfico de los años setenta cambia todo lo que está pasando alrededor. Eso nos daba de nuevo esta visión según la cual la cámara estuviera realmente viendo a los personajes como un espíritu flotando alrededor de ellos.», Bustamante y Kabous, «Que el viaje...», 189.

54 Ávila, «Cómo se compone...».

pectador avance con la diégesis fílmica⁵⁵. El guatemalteco recurre así a las composiciones que tienen su base en líneas verticales que transmiten fuerza, poder y crecimiento para, en detrimento del negacionismo encarnado por el general, avanzar diegéticamente en un reivindicativo ejercicio de contemporaneidad memorial.



120

Imagen 2. Fotograma de *La Llorona*. Ejemplo de simetría, composición y división del plano.

Las composiciones de la película están perfectamente estudiadas. En lo que respecta a la representación del espacio físico a través del encuadre, Bustamante se aleja en los planos medios o generales con la clara voluntad de mantener el centro de atención sobre el objeto de interés. Para ello utiliza otro tipo de simetría, en este caso dinámica, que tiene su base en direcciones diagonales que refuerzan la perspectiva y aportan dinamismo y profundidad a la composición a la hora de señalar sus elementos. Este tipo de composición aísla diferentes niveles dentro del cuadro, jerarquizándolos, centrando la atención del espectador al tiempo que se enfatiza el aumento de profundidad de la imagen. Los puntos de fuga aparecerán muchas veces reforzados por el mobiliario de la casa (y de los espacios externos), marcando así líneas de guía, más o menos definidas según

⁵⁵ «Los personajes ocupan muchas veces una posición muy centrada en el encuadre –tanto vertical como horizontalmente. Cada uno de los personajes se beneficia de este tratamiento espacial. [...] Esta posición central suele dar una sensación de firmeza debida al equilibrio visual.», Bustamante y Kabous, «Que el viaje...», 189.

el plano, para proporcionarnos una sensación de progreso para unos y de hundimiento para otros.



Imagen 3. Fotograma de *La Llorona*. Simetría dinámica y sobreencuadre.

Por su parte, el sobreencuadre se erige como uno de los recursos compositivos más utilizados en la película, respondiendo a una doble finalidad: por un lado, para evitar que se produzcan posibles efectos de distracción en aquellos planos en los que la secuencia presenta un doble desarrollo narrativo; por otro, para ubicar el punto de focalización que oriente la mirada del espectador hacia un objetivo preciso.

Retomando la definición de sobreencuadre dada por Alfonso Puyal⁵⁶ («parcelación del cuadro cinematográfico mediante elementos del decorado: puertas, ventanas, espejos»), puede observarse cómo, en el caso de *La Llorona*, a esta delimitación parcelada —el cuadro dentro del cuadro— se le sumarán los propios personajes como elementos diegéticamente delimitantes. Bustamante se sirve de vanos, puertas o ventanas, para alargar en profundidad el espacio⁵⁷. Además, estos ele-

121

56 Alfonso Puyal, *Teoría de la comunicación audiovisual* (Madrid: Fragua, 2006), p. 102, *vid.* en Mario Rajas Fernández, *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008), Tesis doctoral, p. 538.

57 «Los marcos y sobreencuadres tan frecuentes en la película limitan y abren la mirada al mismo tiempo, subrayan la existencia de umbrales haciéndolos visibles.», Thibaudeau, «Umbrales...», 140.

mentos empleados son una suerte de actualización de nuevos campos o fuera de campos contenedores de acciones relevantes. A su vez, la presencia y precisa disposición de espejos dentro de la composición permite duplicar el espacio de la representación, consiguiendo efectos ópticos de profundidad muy interesantes, pues la información diegética del plano se prolonga más allá de los límites del cuadro, creando así una nueva versión de doble narración espacialmente opuesta pero visualmente incluida en el cuadro. Este elemento compositivo conecta de manera transtemporal con las estéticas pictóricas de la pintura flamenca y las dobles lecturas visuales de obras modernas, pues:

[...] en una época en la que el artista solo comprendía de modo imperfecto los recursos de la perspectiva [y en la que solía deformar, alargar o incluso poner] en ángulo los interiores [representados] para que encajaran en ellos los múltiples elementos de la vida doméstica, solía[n] incorporar[se] a las pinturas [los ya citados] espejos, que reflejaban algún rincón oculto de la habitación. Los espejos se convirtieron en una nueva manera de representar una realidad multilateral, de ampliar la experiencia visual, tanto si revelaban el fondo a los lados de la habitación, como una segunda habitación o incluso una panorámica exterior⁵⁸.

122

Se produce, así, una multiplicación de ángulos visuales y de puntos de vista que permiten al observante acceder a diferentes espacios y dimensiones del mundo real y del proyectado. Esta multiplicidad dimensional le otorga al espacio fílmico de *La Llorona* no solo una prolongación del espacio diegético, sino que, además, incide en la fluctuante reflexión existente entre esos mundos reales y maravillosos, referidos con anterioridad, que se encuentran compartiendo espacio entre lo tangible (y percibido directamente) y lo etéreo (percibido indirectamente a través del reflejo).

En muchas de las composiciones de planos a lo largo de la película pueden atestigüarse las huellas de maestros de la pintura como Jan Van Eyck y su *Matrimonio Arnolfini*⁵⁹ (1434) o el *Retablo de Werl*

58 Rosa M. Lets, *El Renacimiento* (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1985), 35-45, *vid.* en *Pintura del renacimiento en el siglo XV*, acceso el 14 de julio de 2021, http://sedquindio-campus.ddns.net/principal/obra_arte/x-modern/ren-per3.htm.

59 Para un análisis detallado de esta obra: Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: stories of an icon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

(1438) del Maestro de Flémalle⁶⁰. Bustamante recoge el testigo del primero haciendo que sus composiciones en interiores se conviertan, como la escena matrimonial flamenca, en el testimonio de un acontecimiento privado de la familia Monteverde, en sus evolutivas y crecientes desavenencias internas. Por su parte, la influencia del segundo se hace patente a través de la presencia del observante: los personajes presentes en el *Retablo de Werl*, proyectan su mirada hacia el exterior a través puertas y ventanas desde las que se ven un sendero y la ciudad, tal y como lo hacen los distintos miembros de la familia oligarca en la película⁶¹. Esta idea de observar a través del cuadro, que en ocasiones permite proyectar el campo de visión a través del reflejo⁶², posibilita una diversificación de puntos de vista que, a su vez, conecta con la relevancia que tiene el acto de presencia en la escena como acto de reivindicación de lo acontecido. De ese modo, en *La Llorona*, Jayro Bustamante crea un paralelismo entre el espectador del film y el pintor flamenco Van Eyck, pues ambos se convierten en testigos del devenir de la historia y permiten que la observación adopte un posicionamiento frente a los hechos. Además, estableciendo una nueva comparativa con estas dos pinturas flamencas, observamos cómo los múltiples niveles de realidad que aparecen concentrados en ambas obras flamencas se extrapolan a través de los planos pictóricos de la película, pudiendo interpretarse también este recurso estético como una metáfora caleidoscópica de los niveles que oscilan entre lo real y lo fantástico, dejando entrar al espectador en la intimidad doméstica para acompañarla en el metafórico descenso a los infiernos de sus miembros.

60 Lets, *El Renacimiento...*

61 «Las ventanas son los umbrales por los que pasan las miradas de los reclusos de la casa observando a los manifestantes reunidos en la calle. [...] cuando se ven, la mayor parte de las veces la focalización se hace sobre los personajes mirando a la calle [...], dejando fuera de campo a los manifestantes [...]. [...] por los cristales a menudo velados por cortinas se instaura una breve relación entre el interior y el exterior [...].», Thibaudeau, «Umbrales...», 138.

62 Sobre los espejos y su acometido en la pintura de Jan van Eyck y Robert Campin véase: Antonio Criminisi, Martin Kemp y Sing Bing Kang, «Reflections of Reality in Jan van Eyck and Robert Campin», *Historical Methods*, Vol. 37, n.º 3, 2004, 109-121. Para un estudio del espejo en la pintura renacentista y barroca: Sonia Martínez Moreno, «La presencia del espejo en la pintura del Renacimiento y del Barro: un acercamiento a la ilusión del espacio en las obras de Jan van Eyck y de Diego Velázquez», *Revista Círculo Cromático*, n.º 2, 2019, 25-46.



Imagen 4. Montaje comparativo entre la pintura flamenca (a la izquierda, arriba el *Retablo de Werl* y abajo *El matrimonio Arnolfini*) y dos fotogramas de *La Llorona* en el que aparece la presencia del espejo.

124

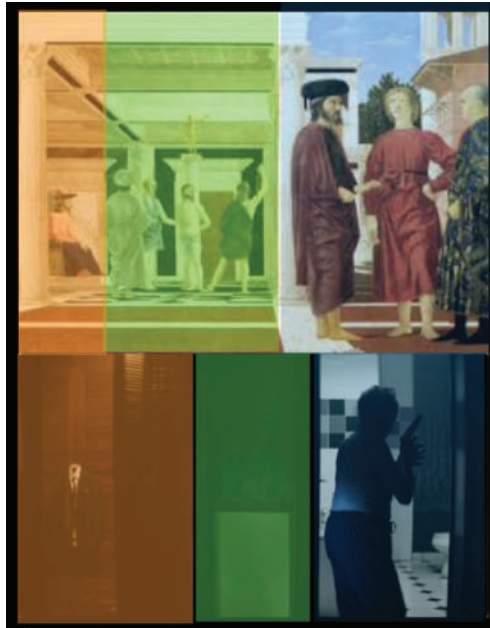
Como los pintores flamencos, Jayro Bustamante lleva a la práctica composiciones que le permiten tomar conciencia de ser un creador que mira las cosas de un nuevo modo. Desarrolla una experimentación compositiva que termina por ceñirse a los patrones estructurales del cuadro, en el momento en que surgen los tratados de perspectiva en el Renacimiento para los unos, y en el momento en que se conjugan los recursos fílmicos para el otro.

La Llorona recoge las teorías renacentistas sobre la perspectiva a partir de la interrelación de las figuras y la arquitectura en la que estas se enmarcan, reforzada por la volumetría de los personajes insertos en ella. Esta representación figurativa y su relación con el espacio escénico, claramente apreciable en la obra, viene reforzada por las propias palabras del director quien confiesa cómo los personajes tenían marcas muy precisas de ubicación para algunos de los planos y de las secuencias: «En este plano en la escalera, ellas [...] están marcadas, creo que hasta tienen una marca para saber dónde tienen que poner la punta del dedo del pie, porque lo habíamos dibujado así»⁶³; marcas que respondían a esa

63 Comentario del director sobre la escena de las mujeres Monteverde en la escalera tras el episodio vovyeur del general en el cuarto de Alma. Bustamante y Kabous, «Que el viaje...», 191.

reflexión compositiva que se hace patente a lo largo de todo el metraje y que le permite a Bustamante, apoyándose en otros recursos fílmicos, mantener el desarrollo constante de opresión ambiental.

La estructuración y la fragmentación espacial de la época moderna, trasladadas al contexto contemporáneo de *La Llorona*, avanzan en el ámbito interpretativo pues, así como en muchas de las pinturas del *Quattrocento*, el sobreencuadre sirve para representar distintas escenas dentro de un mismo cuadro, todas ellas puestas en relación entre sí, como es el caso de obras como *La flagelación* y del *Bautismo de Cristo* de Piero della Francesca⁶⁴. En el caso de *La Llorona*, Bustamante utiliza la misma estructura que en ocasiones le sirve para relatar dos acciones con la misma temporalidad, mientras que en otras (ocasiones) la estructura física termina por convertirse en una suerte de paso dimensional, conectando así los dos mundos aludidos a través de los que se crean los canales por los que transitarán tanto la Llorona como Monteverde⁶⁵.



125

Imagen 5. Montaje comparativo entre los espacios narrativos de la flagelación de Piero della Francesca) y la composición del plano narrativo en *La Llorona*.

64 Para un estudio detallado de estas obras del pintor italiano véase: James R. Banker, *Piero della Francesca. Artist and Man* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 10-16 y 134-138.

65 Thibaudeau, «Umbrales...», 141.

Mario Rajas Fernández, en su tesis dedicada a la poética del plano-secuencia como elemento de análisis de enunciación fílmica en continuidad, establece que:

[...] a la hora de diseñar o proyectar la estructura en continuidad basada en la profundidad, se dispone de una serie de recursos, además de los propios de fundamentación tecnológica óptica (como la distancia focal, el diafragma, entre otros), para lograr acentuar la sensación perspectiva hacia el fondo y para destacar elementos dinámicos de puesta en escena que permitan o posibiliten el desarrollo narrativo de la secuencia o contenido durativo.⁶⁶

Esta destreza compositiva, a la que recurre Bustamante en la película, tiene su base en el reencuadre como resultado de los movimientos de cámara que el guatemalteco ha optado por introducir en varios momentos del relato. Sánchez Escalonilla explica cómo:

126 [...] variando encuadres por medio de movimientos de cámara, el plano secuencia intenta desarrollar a lo largo de una sola toma una acción integral que pueda considerarse una secuencia completa.⁶⁷

Por su parte, el caso del reencuadre en *La Llorona* resulta ligeramente menos perceptible a pesar del amplio uso que se hace de este, en especial como resultante lógico de los múltiples *travellings* utilizados. No obstante, merece la pena citar uno de los reencuadres más evidentes que, por tratarse de una variante con respecto a la dinámica de todos los otros desplazamientos de cámara utilizados —mayoritariamente *travellings*—, resulta interesante y puede llamar la atención del espectador: este se observa en la secuencia de la aparición de Alma como ente-fantasma quien, una vez realizada una suerte de transposición dimensional fuera del cuadro, hace incursión en el campo a través de un elemento iconográfico distintivo del personaje, su larga melena. Para ello, el *travelling* de retroceso que mantiene el sobreencuadre en la habitación de las sirvientas

66 Rajas Fernández, *La poética...*, 535.

67 Antonio Sánchez-Escalonilla (Coord.), *Diccionario de creación cinematográfica* (Barcelona: Ariel, 2003), 236, *vid.* en Mario Rajas, *La poética...*, 121.

enlaza con un levisimo movimiento panorámico que enfoca o ajusta el espacio sobreencuadrado por el que la ahora la Llorona hace su aparición.

A modo de conclusión

El cineasta guatemalteco Jayro Bustamante aporta con su tercer largometraje una revisión del mito prehispánico de la Llorona al que despoja de todo sentimiento de culpabilidad, heredado de una tradición judeocristiana y mimetizado con la leyenda precolombina, para configurar un nuevo relato en convivencia con las convenciones del género. Estas le permiten realizar una narración fílmica de autor con tintes historicistas insertos en un más que necesario proceso de recuperación de la memoria histórica guatemalteca. Para ello, Bustamante se servirá de reflexiones compositivas del cuadro, y por extensión del plano y la secuencia. Retoma las premisas canónicas de los tratados de perspectiva renacentistas cruzando sus límites y dotándolas de dinamismo al insertarlas en el viaje iniciático que el *travelling* resuelve en la estética del plano-secuencia.

127

Partiendo de las composiciones de la pintura flamenca, a caballo entre el Gótico y el Renacimiento, y de las pinturas del *Quattrocento* italiano, Bustamante construye sus planos pictóricos presuponiendo un mecanismo de visión que parte de un único punto de vista, inmóvil, a modo de retrato costumbrista, en el que tanto la posición como la disposición de los personajes en el cuadro están meticulosamente estudiadas. Así, la fragmentación del plano a través del sobreencuadre aporta a sus cuadros fílmicos una puesta en escena teatral estructurada a través de una división arquitectónica del espacio. Se trata de una estructura revisitada que le servirá tanto para desarrollar la narración en dos niveles o planos, como para establecer los espacios físicos y metafísicos del tránsito entre lo real y lo fantástico, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Esta idea del viaje se refuerza con el uso del *travelling*, que representa un paso más allá en la traslación al universo audiovisual de la perspectiva *artificialis*, forzando el retrato sobreencuadrado presente en muchas de las escenas.

Bibliografía

- Banker, James R. *Piero della Francesca. Artist and Man*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Borrás, Gonzalo M. *Teoría del arte I*. Colección Historia del arte. Conocer el arte. Madrid: Historia 16, 1996.
- Bracco, Diane. «Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía de Jayro Bustamante». *Pandora*, «fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro Bustamante*», n.º 16 (2021): 109-131.
- Bustamante, Jayro y Kabous, Magali. «"Que el viaje sea lindo", potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en *La Llorona*. *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona de Jayro Bustamante*», n.º 16 (2021): 185-201.
- Criminisi, Antonio, Kemp, Martin y Bing Kang, Sing. «Reflections of Reality in Jan van Eyck and Robert Campin». *Historical Methods*, Vol. 37, n.º 3 (2004): 109-121.
- Fernández Muñoz, Yolanda. «Bermudo y la pintura costumbrista», *Norba-Arte XVIII-XIX* (1998-1999): 257-266.
- 128** González Manrique, Manuel Jesús. «El "estigma de Eva" en la leyenda mexicana de *La Llorona*. Su representación cinematográfica». *Revista de Antropología Experimental*, n.º 13 (2013): 541-556.
- Kabous, Magali. «Entrevista a Jayro Bustamante». En *Jayro Bustamante. La Llorona*. Dirección de Elvire Diaz, 29-42. París: Ellipses, 2020.
- Lets, Rosa M^a. *El Renacimiento*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1985.
- López Rodrigué, Rubén. «La lógica del mito». *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, Vol. 14, n.º 56 (2007): 6-10.
- Martínez Moreno, Sonia. «La presencia del espejo en la pintura del Renacimiento y del Barro: un acercamiento a la ilusión del espacio en las obras de Jan van Eyck y de Diego Velázquez». *Revista Círculo Cromático*, n.º 2 (2019): 25-46.
- Martos García, Alberto y Martos García, Aitana. «Nuevas lecturas de *La Llorona*: imaginarios, identidades y discurso parabólico». *Universum*, Vol. 30, n.º 2 (2015): 179-195.
- Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Ed. Alianza, 1983.
- Parramón, José María. *Así se compone un cuadro*. Barcelona: Ed. Parramón, 1981.
- Puyal, Alfonso. *Teoría de la comunicación audiovisual*. Madrid: Fragua, 2006.

- Rajas Fernández, Mario. *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008 (Tesis doctoral).
- Ramos Alquézar, Sergi. «Justicia espectral: violencia y género fantástico en el cine latinoamericano actual». *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona* de Jayro Bustamante», n.º 16 (2021): 89-107.
- Rivas, Helena. «La Llorona o la Desesperanza de un Pueblo». *Razón y Palabra*, n.º 33, junio-julio (jun.-jul. 2003): <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/hrivas.html>.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (Coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Seidel, Linda. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: stories of an icon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Thibaudeau, Pascale. «Umbrales, franqueamientos y flujos espectrales en *La Llorona* de Jayro Bustamante». *Pandora*, «Fantasma, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona* de Jayro Bustamante», n.º 16 (2021): 135-148.
- Vasari, Giorgio. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Versión de Julio E. Payró, traducción de la versión realizada por G. C. Sansoni. Florencia: 1906.

Webgrafía

- Ávila, Luciano. «Como se compone el cine». *Revista 24 cuadros* (16/11/2017). Acceso el 14 de julio de 2021. <https://revista24cuadros.com/2017/11/16/principios-de-la-composicion-visual-aplicados-al-cine/>.
- «Entrevista a Jayro Bustamante - Hablando de cine. Toronto International Film Festival, 2019». Video en YouTube. Acceso el 14 de julio de 2021., <https://www.youtube.com/watch?v=jlrRWNQmSAo>.
- «Jayro Bustamante». *Casa de América* (09/03/2020). Video en YouTube. Acceso el 14 de julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=n5Ej928YHXA>.
- «Jayro Bustamante, cine social de Guatemala». Video de YouTube. Acceso el 14 de julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=8nmQyG3OMCo>.
- González García, Carlos. «Sobre la relación entre la pintura de Edward Hopper y el cine». *Cultura inquieta* (17/08/2017). Acceso el 14 de julio de 2021. <https://culturainquieta.com/es/arte/pintura/item/12518-sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine.html>.

«La Llorona de Jayro Bustamante». *Style and Trend Magazine* (10/03/2020). Video en YouTube. Acceso el 14 de julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=LLENqU2sLKc>.

«La pintura costumbrista». *Artehistoria*. Acceso el 14 de julio de 2021. <https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-pintura-costumbrista>.

Pintura del renacimiento en el siglo XV. Acceso el 14 de julio de 2021. http://sedquindiocampus.ddns.net/principal/obra_arte/x-modern/ren-per3.htm.

Real Academia Española. Acceso el 14 de julio de 2021. <https://dle.rae.es/costumbrismo>.

Renacimiento: la perspectiva en la pintura Italian del s. XV. Acceso el 14 de julio de 2021. http://sedquindiocampus.ddns.net/principal/obra_arte/x-modern/ren-per3.htm.