



La Llorona. La Casa de Producción

Historia y condiciones de un tránsito genérico: de lo fantástico al realismo mágico en *La Llorona* (2019) de Jayro Bustamante

Carlos Conde

Université de Lille, Francia

carlos.conde-romero@univ-lille.fr

45

RESUMEN: *La Llorona* (2019) de Jayro Bustamante se distingue por una marcada voluntad de hibridación discursiva: a medio camino entre el folklore y los acontecimientos históricos como la guerra civil y el genocidio en Guatemala; entre la historia y la ficción (el personaje de Monteverde ficcionaliza el de Ríos Montt, el dictador guatemalteco que comandara la operación Ceniza); entre el cine de género (uso de una codificación propia del cine de terror) y el cine de autor (junto con *Ixcanul* y *Temblores*, *La Llorona* se inscribe en el proyecto de Bustamante de una radiografía estética de la sociedad guatemalteca). La hibridación cristalizaría en un género asumido por Bustamante: el realismo mágico, pero también en el uso de recursos del género fantástico. Estos dos ejes de lectura se articularían como un deslizamiento de lo fantástico hacia el realismo mágico, deslizamiento relacionado con el conflicto de cosmovisiones (occidental e indígena) tematizado por la película.

Palabras claves: fantasía, realismo mágico, 'real maravilloso', *La Llorona*, Jayro Bustamante.

ABSTRACT: Jayro Bustamante's *La Llorona* (2019) is distinguished by a marked desire for discursive hybridization: halfway between folklore and historical events such as the civil war and genocide in Guatemala; between history and fiction (Monteverde's character fictionalizes that of Ríos Montt, the Guatemalan dictator who commanded Operation 'Ceniza'); between 'genre cinema' (use of a codification typical of horror films) and 'auteur cinema' (along with *Ixcanul* and *Temblores*, *La Llorona* is part of Bustamante's project of an aesthetic radiography of Guatemalan society). The hybridization would crystallize in a genre assumed by Bustamante: magical realism, but also in the use of resources of the fantasy genre. These two axes of reading would be articulated as a slippage from the fantasy genre towards magical realism, a slippage related to the conflict of world visions (western and indigenous) thematized by the film.

Keywords: fantasy, magical realism, 'real maravilloso', *La Llorona*, Jayro Bustamante.

La película guatemalteca *La Llorona* (2019), del director Jayro Bustamante, manifiesta una vocación híbrida desde su concepción, al decidir mezclar el motivo folklórico o legendario de la mujer que llora —venida de ultratumba para atormentar y castigar al que le ha hecho daño— con la rememoración de eventos históricos como la guerra civil en Guatemala y el genocidio de los campesinos mayas. Se asume así una voluntad de hibridar temas de hondas connotaciones histórico-sociales, habitualmente trabajado desde codificaciones «realistas», con numerosos recursos cinematográficos propios del llamado cine de género, en específico del cine de horror.

Por ello, parece natural que, en las diversas entrevistas otorgadas por Bustamante durante la promoción de su película, el director guatemalteco haya asumido a plenitud la huella de un género literario que comúnmente se piensa proclive a esa hibridación: el realismo mágico. Así, por ejemplo, en la entrevista publicada en *L'Avant-scène cinéma*, Bustamante reflexiona su inspiración en el escritor Miguel Ángel Asturias, que —dice Bustamante—, es considerado como el padre del realismo incluso según Gabriel García Márquez. De esa manera, resalta que ha crecido en un mundo de realismo mágico y «psicomágico»¹.

46

El hecho de que Bustamante asuma para su obra el legado de un género en un principio literario, como el realismo mágico, pero extrapolado a un universo cinematográfico, nos autoriza, en parte, a llevar a cabo en estas páginas una breve reflexión (desde un punto de partida literario pero consciente de las particularidades cinematográficas del objeto de estudio), sobre la pertinencia de esta relación. No para cuestionarla, sino al contrario, para explorarla y marcar pistas para su posible enriquecimiento, pues, a nuestro juicio, la película juega con los recursos del realismo mágico de modo dinámico, entremezclándolos deliberadamente con los de otro género: el relato fantástico.

Así pues, nos interrogaremos sobre el modo en que el juego genérico propuesto por *La Llorona* (a saber, un tránsito o un desliza-

¹ Andrea Cabezas Vargas, « Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur », *L'Avant-scène cinéma* 677 (2020): 12. El texto original en francés :

J. B. : *Dans la littérature en elle-même, je crois qu'en tant que Guatémaltèque, j'ai toujours été touché par Miguel Ángel Asturias (Les Hommes de maïs, par exemple) qui est, même d'après García Márquez, le père du réalisme magique, mais le réalisme magique qui va au-delà de la littérature et qui touche la vie quotidienne de chacun d'entre nous. J'ai grandi dans un univers de réalisme magique et de psychomagie. Je pense que cela est propre à certaines sociétés.*

miento de lo fantástico hacia el realismo mágico), permite a la película evocar de modo simbólico la mirada de los guatemaltecos sobre su historia reciente. En efecto, lo que la película tematiza es una mirada doble y contrapuesta: eventos como la guerra civil, el genocidio, o el proceso jurídico de los genocidas no son observados del mismo modo según la posición —blanca, indígena o ladina (mestiza)— que se ocupe en el espectro socioétnico del país. Y lo que nos interesa sugerir es que ese conflicto de focalizaciones se expresaría en el deslizamiento de lo fantástico al realismo mágico que la película opera a lo largo de su metraje.

Para responder a esta hipótesis, partiremos de una dilucidación, en primer lugar, del relato fantástico y, en segundo lugar, del dúo realismo mágico–real maravilloso. Somos conscientes de que esta reflexión crítica abarcará lo esencial del artículo, pero la confusión genérica que puede haber en torno a los diferentes géneros nos hace pensar que es absolutamente necesaria. Por último, llevaremos a cabo tres calas precisas en la película, procurando mostrar cómo esta es el relato de un vuelco genérico: al principio del filme predomina una perspectiva fantástica que da paso a una mirada marcada por el realismo mágico. Estos puntos de vista tienen implicaciones precisas sobre la mirada de la sociedad ladina respecto a la realidad indígena: al final vemos la disposición del indígena y del ladino a aceptar y afrontar juntos la terrible realidad de la guerra civil.

47

I. El relato fantástico:

la irrupción de lo incognoscible en el mundo real

En primer lugar, es preciso asumir que, por un lado, las nociones de lo fantástico y de realismo mágico son construcciones difusas, debido al gran número de conceptualizaciones y reflexiones teóricas de las que han sido objeto, y, además, son conceptos que mantienen (o parecen mantener) numerosos puntos y zonas de contacto entre sí. Por otro lado, han sufrido un uso y abuso que las ha generalizado de modo más o menos pernicioso: la expresión 'fantástico' ha terminado empleándose, en la lengua común, para designar cualquier elemento que rebase la cotidianidad ordinaria, mientras que 'realismo mágico' (como su

noción hermana, lo 'real maravilloso') termina siendo un modo superficial de denominar una presunta quintaesencia del ser americano, lo que, por supuesto, no deja de ser una construcción cultural transitoria y criticable como cualquier otra. Por interesante que pueda ser, el debate cultural en torno a la definición y evolución de estas dos nociones rebasa por mucho los límites de estas páginas y no será prolongado aquí. Estas líneas no buscan zanjar ningún debate entre lo fantástico y el realismo mágico, sino formular una propuesta de distinción que permita hacerlas operativas para observar *La Llorona* a través de ellas. El lector sabrá disculpar el carácter de esbozo de esta reflexión teórica, nada novedosa en lo que respecta a cada una de las nociones, pero sí, esperamos, en lo que concierne a su posible interacción en el marco de la película de Bustamante.

48 Respecto a las aproximaciones críticas al relato fantástico en literatura, es posible que la referencia obligada siga siendo la *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, publicado por Seuil en 1970. Se trata de una propuesta de innegable valor, pues no busca explicar lo fantástico desde un punto de vista temático, sino atendiendo a los aspectos formales que determinarían que un relato sea fantástico. Sin embargo, aunque se trate de un punto de partida ineludible, hemos preferido partir de la revisión crítica llevada a cabo por Rafael Olea Franco en su esclarecedor *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (2004), que, a nuestro juicio, aclara y enriquece la propuesta original todoroviana. Los motivos son, sobre todo, dos: en primer lugar, el hecho de que Olea Franco perciba con nitidez algunas contradicciones e insuficiencias del enfoque de Todorov, quien, por ejemplo, tras haber subrayado la importancia de las coordenadas históricas y culturales en la definición de cualquier noción crítica (en otras palabras, los géneros narrativos, literarios o cinematográficos son siempre históricos), «decreta» el final del género fantástico con la obra de Kafka: «De acuerdo con ese juicio, sería absurdo seguir aplicando su teoría a escritores posteriores al checo»². En segundo lugar, se trata de una reformulación concebida para estudiar la posibilidad misma de una existencia del género en el marco de la tradición literaria mexicana y, más precisamente, su uso por parte de los escritores mexicanos citados;

² Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (México: El Colegio de México-Conarte Nuevo León, 2004), 29.

todo ello contribuye a aproximar esta noción a un objeto de estudio anclado en un horizonte de recepción latinoamericano.

Tanto para Todorov como para Olea Franco, la primera condición del relato fantástico es que, en mayor o menor medida, el mundo posible en el cual se instala la intriga se codifica al inicio del texto de manera realista, en el sentido estético de la palabra. El relato fantástico propone un universo ficticio que resulta cognoscible para los personajes, pero también para el lector, cuya cooperación interpretativa será solicitada a lo largo de la recepción del relato: en ese universo *a priori* «realista», surgirá un fenómeno que será llamado *fantástico* y que, en palabras de Todorov es «un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar»³. Lo fantástico es así una ruptura de la pertinencia realista que el relato había planteado en un principio: es por contraste con la codificación realista del mundo posible que el acontecimiento singular que aparece en él es juzgado como insólito, extraño, imposible o hasta horroroso, ya que no obedece al pacto que creíamos haber firmado con el relato.

Ahora bien, a juicio de Olea Franco, es preciso matizar el carácter de esta ruptura de la pertinencia realista, a menudo descrita por los diferentes teóricos como una *intrusión* una *irrupción* de lo fantástico: «en su sentido semántico, claro que lo es [una ruptura], pero en su sentido formal la estructura de un texto fantástico resulta más compleja»⁴. Olea Franco retoma así una sugerencia de Adolfo Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, para quien el efecto sorpresivo provocado por el relato fantástico en el lector debe estar, prepararse e incluso atenuarse mediante una estrategia gradual de presentación:

49

En efecto, si bien en primera instancia el lector percibe una ruptura de la cotidianidad postulada por el texto, estructuralmente esta se construye por medio de frases que sugieren de forma sutil lo que sucederá en el clímax del relato; es decir, la supuesta 'irrupción' no es abrupta sino relativa, ya que siempre está anunciada o preparada por diversos rasgos textuales.⁵

3 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. por Silvia Delpy (México: Ediciones Coyoacán, 1994), 24.

4 Olea Franco, *En el reino fantástico...*, 34.

5 Olea Franco, 34.

Olea Franco, apoyándose en Barthes y su «Introducción al análisis estructural del relato», propone denominar estos rasgos textuales como *indicios*, es decir, elementos descriptivos con «un significado parcialmente invisible [o, si se prefiere, un significado implícito y potencial], que se completa durante el posterior desarrollo del texto, por lo cual el lector sólo se percata de su enorme valor hasta el final»⁶. Según esta postura, el relato fantástico surgiría así de la tensión entre dos intenciones simultáneas, aunque casi opuestas: por un lado, la necesidad de incluir en su estructura los indicios que preparen la aparición del fenómeno inexplicable; por el otro, la condición de disimularlos para que esta aparición no sea revelada antes de tiempo.

50 En los personajes, este acontecimiento inexplicable provoca una reacción que Todorov califica de *vacilación*, lo que a juicio de Olea Franco es una simplificación un tanto peligrosa. Mientras que, para Todorov, los personajes vacilarían entre una explicación natural y una sobrenatural respecto al fenómeno inexplicable, Olea señala con tino que la reacción no necesariamente es tan simple: «en general, [los personajes] más bien caen en una *incertidumbre* plena que no tiende hacia una solución en una línea u otra»⁷. Este efecto de incertidumbre o desestabilización se limita, la mayor parte de las veces, a una vaga ansiedad, una inquietud, pero puede llegar (y es el caso de la película que nos ocupa) hasta el miedo e incluso el terror («en última instancia, el terror no es otra cosa que una fuerte manifestación de incertidumbre»⁸), provocado en los personajes y, en muchas ocasiones, en el propio receptor del discurso.

Las implicaciones de esta desestabilización van mucho más allá de la mera vacilación todoroviana y otorgan, de hecho, buena parte de su belleza y su profundidad al género fantástico. La desestabilización se explica en buena medida por el hecho de que el relato fantástico no busca proponer una solución a los fenómenos extraños, sino simplemente «confirmar» que sucedieron. El relato fantástico «no busca la sustitución de un paradigma, el de la lógica causal del mundo cotidiano y realista de los personajes (y de los lectores) por otro diferente»,⁹ sino

6 Olea Franco, 35.

7 Olea Franco, 38.

8 Olea Franco, 41.

9 Olea Franco, 41-42.

que la ruptura de la pertinencia realista conlleva de modo implícito el cuestionamiento de ese paradigma: el relato fantástico sugiere que, en el interior de ese mundo posible, que parece cognoscible, nombrable, inalterable y cotidiano, subyace aquello que es extraordinario, incognoscible, indecible y hasta inadmisibile. Todo ello lleva a otra estudiosa de la materia, Mery Erdal Jordan, a proponer que el relato fantástico es la expresión de lo indecible en el sentido más riguroso del término (lo que hace extremadamente significativa la apropiación del género por parte de Jayro Bustamante):

La concepción del lenguaje como creador de mundo, en el sentido de que nuestra capacidad cognitiva está limitada por nuestra capacidad de nombrar, adquiere en el discurso fantástico su máxima potencia paradójica: al expresar lo inexpresable, lo fantástico amplía solamente nuestro caudal lexical y no nuestro campo cognitivo; una de las indudables causas del efecto inquietante de lo fantástico radica en esa dicotomía permanente de lo nombrado/lo incognoscible.¹⁰

La incognoscibilidad de lo fantástico se materializa en el relato por el hecho de que «los personajes no se percatan de inmediato [ni] con nitidez de la naturaleza extraña»¹¹ del fenómeno desestabilizador. El relato fantástico tematiza un auténtico cuestionamiento del paradigma de realidad, de la cosmovisión o de los fundamentos ideológicos de los personajes. Ahora bien, para que este cuestionamiento opere y resulte verosímil (en el sentido narrativo de la palabra), es necesario que se le construya en el texto a partir de lo que Olea Franco identifica como una estructura de suspenso que pone en escena la percepción del fenómeno desestabilizador a partir de dos estrategias: la ambigüedad y la gradualidad.

51

Así, [respecto a la ambigüedad], con frecuencia la descripción de los sucesos no es diáfana y definitiva, sino que está atenuada [en los relatos literarios] con frases que Todorov denomina, de forma pertinente, ‘modelizaciones’ verbales, como ‘le pareció’, ‘creyó ver’, ‘como si’, etcétera

10 Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje* (Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998), 13,

11 Olea Franco, 43.

[equivalentes en el lenguaje cinematográfico de los efectos de focalización, iluminación o montaje que impiden percibir con claridad la aparición de un ente o fenómeno sobrenatural] [...]. En cuanto al segundo punto, sólo de forma gradual un personaje se convence de la veracidad de su percepción, ya que antes de ello puede ensayar diversas razones para explicarse el carácter extraño de lo que cree ver: desde un simple engaño de los sentidos hasta la probable locura o enfermedad.¹²

52 La tematización en los relatos fantásticos de un cuestionamiento del paradigma de realidad de los personajes (y en última instancia del receptor del texto) y, al mismo tiempo, el rechazo a proponer una sustitución de este paradigma por uno nuevo (lo que cerraría la significación del texto), llevan a Olea Franco a proponer que en el relato fantástico late una posibilidad estéticamente profunda. Cerremos por ahora esta exposición con una cita del crítico mexicano cuyas implicaciones para la película que nos ocupa esperamos mostrar más adelante: «el género sería entonces una vía diferente de apertura al conocimiento de la realidad y no una evasión de ésta, [pues este tipo de relatos servirían] para diversificar nuestra percepción de la realidad, descubriendo aristas no visibles hasta entonces»¹³.

Lo fantástico está muy lejos de ser un concepto unívoco e incluso no debe perderse de vista que las pautas aquí evocadas no dejan de ser una serie de elementos que esperan la confrontación final con tal y cual discurso estético. Sin embargo, podemos afirmar que las interminables y en ocasiones contradictorias discusiones en torno a esta noción buscaron, en todo momento, otorgarle un calado suficiente que permitiera su uso como concepto crítico o herramienta de análisis literario.

II. Realismo mágico y real maravilloso:
¿un doble significante para un mismo referente?

El caso del realismo mágico y de lo real maravilloso es muy diferente, pues más que conceptos se tratan de figuras de pensamiento (en ambos casos, lo que tenemos son dos paradojas u oxímoros) forjadas ini-

¹² Olea Franco, 45.

¹³ Olea Franco, 72.

cialmente desde el punto de vista de la creación (la idea de lo real maravilloso, por ejemplo, es en un principio una propuesta del novelista cubano Alejo Carpentier, en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* de 1949) y solo después recuperadas, en los años 60, para valorar una parte de la producción literaria del llamado *boom* latinoamericano (en particular la obra de García Márquez), así como ciertos ejemplos ilustres que fueron vistos como antecedentes de esa producción: Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, el propio Carpentier, entre otros. Sobre esta concepción se acabaron injertando una serie de consideraciones críticas heterogéneas y hasta contradictorias que han terminado por enredar los conceptos. Al igual que ocurría con el relato fantástico, zanjar la totalidad del debate en unas páginas sería imposible, por lo que, a cambio, proponemos una breve revisión de lo que efectivamente Carpentier decía en su prólogo (o de la historia conceptual detrás de los conceptos del realismo mágico y de lo real maravilloso), seguida de una breve elucidación conceptual que nos permita distinguir estas nociones de la del relato fantástico, con la que no pocas veces, en mayor o menor medida, se les ha emparentado. Los vasos comunicantes existen, por supuesto, y no es nuestra intención negarlos, pero sí proponer un modelo que permita apreciar su singularidad para focalizar mejor su interacción, en el caso de *La Llorona*.

53

No debe perderse de vista que la idea de «lo real maravilloso americano», forjada por Alejo Carpentier, se enmarca en un amplio proceso de reflexión que, *mutatis mutandis*, marcó la historia de las ideas en América Latina en la primera mitad del siglo XX (pero cuyas huellas perduran hasta el día de hoy): la indagación de las identidades de los diferentes países latinoamericanos y la posibilidad de concebir una identidad común, transversal y sobre todo auténticamente latinoamericana, en el sentido de distinguirse con claridad del pensamiento europeo. Tal es el contexto crítico en el que Carpentier busca enmarcar su propia producción literaria y la fórmula de lo real maravilloso le permite describir esta intención en dos tiempos: primero, la afirmación de que para él la literatura debe nacer de lo real, pero no de lo real *natural* (etiqueta que le permite englobar tanto la literatura comprometida o enrolada, como «el escatológico regodeo de ciertos existencialistas») sino de lo real *maravilloso*; después, la dilucidación de lo que debe entenderse por *maravilloso*, es decir, un género maravi-

lloso propiamente americano que se distinga del concepto del género maravilloso tal y como se pudo haber formulado en Europa y que Carpentier caricaturiza de modo inmisericorde:

Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo [...] lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo.¹⁴

54

Cierto es que, al escribir estas líneas, Carpentier tiene un propósito específico en mente, que en un principio tiene más que ver con una política de la literatura que con otra cosa: se trata de su denuncia del surrealismo francés y más específicamente de una *vendetta* personal contra André Breton, quien había expulsado del grupo surrealista a Robert Desnos, figura tutelar de Carpentier durante su estancia en Francia a partir de 1928 (el lector que desee profundizar este tema puede referirse al esclarecedor artículo de Emir Rodríguez Monegal, «Lo Real y lo Maravilloso en *El reino de este mundo*»). Ahora bien, independientemente de estas intrigas literarias, importa apreciar las consecuencias estéticas que eso tiene para Carpentier. En efecto, el novelista cubano advierte los peligros de una imitación acrítica de las estéticas europeas («Muchos sectores artísticos de América viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de Cocteau o simplemente la Lacre-telle. Es éste uno de los males — diremos una de las debilidades— que debemos combatir arduamente»,¹⁵ dirá en su artículo «América ante la joven literatura europea» de 1931), y, en busca de un modo de «traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos»,¹⁶ lanza la propuesta personalísima de que, en América Latina, lo maravilloso no sería una artificial categoría estética, suscitada de modo pretencioso por la literatura, sino una característica decodificable por el arte en la propia realidad latinoamericana.

14 Alejo Carpentier, «Prólogo», *El reino de este mundo – Los pasos perdidos* (México: Siglo XXI Editores, 2007), 13–14.

15 Emir Rodríguez Monegal, «Lo Real y lo Maravilloso en *El reino de este mundo*». *Revista Iberoamericana* XXXVII, n.º. 76–77 (1971): 629.

16 Rodríguez Monegal, 629.

Lo real maravilloso sería así, para Carpentier, un «modo de percibir» (y por ende de interpretar) la realidad de un subcontinente que para él es «en sí misma» maravillosa, pero que está a la espera de una mirada y una técnica de escritura que sepan dar cuenta de ella:

Pero es que muchos se olvidan de que [...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'.¹⁷

Pero para poder percibir y dar cuenta de esa realidad maravillosa, aún es necesaria otra condición: creer y aceptar aquello que manifiesta la maravilla hasta fundirse en ella, encarnarla, vivirla. No por nada Carpentier afirma:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso supone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina.¹⁸

55

Por eso, el novelista juzga que la aceptación y hasta la creencia en la maravilla permite distinguir lo maravilloso americano de lo maravilloso europeo, que estaría marcado por un distanciamiento, quizás de raigambre racionalista, respecto a la maravilla y a todo aquello que parece increíble:

[...] lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica 'arreglada', ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta.¹⁹

17 Carpentier, «Prólogo», 14-15.

18 Carpentier, 15.

19 Carpentier, 15.

Nada más opuesto, pues, de la intención de Carpentier, quien cuenta cómo entró en contacto con lo real maravilloso durante su estancia en Haití, ubicación de *El reino de este mundo* y tierra «donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución»²⁰. La auténtica inmersión de Carpentier en el universo real maravilloso de Haití lo lleva al convencimiento de que esa matriz de sensibilidad «no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera»²¹, región que él describe de la siguiente manera:

[...] por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició [...] está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.²²

56

La noción de lo real maravilloso es el fruto de una interpretación personal de Alejo Carpentier destinada a enmarcar, en primer lugar, su propia labor literaria, si bien, claro está, el propio escritor no imaginaba reclamar la exclusividad de la idea y, al contrario, apelaba a sus pares más jóvenes a apropiarse lo real maravilloso, a mantenerlo vigente y hasta hacerlo proliferar. La historia de la noción de realismo mágico es más confusa. Es posible que ello no hubiera podido ser de otro modo, pues, en un principio, no se trata de un concepto literario, sino de una expresión utilizada por el crítico alemán de arte Franz Roh para valorar la pintura europea posexpressionista en el libro *El post-expresionismo. Realismo Mágico. Problemas de la pintura europea reciente*, publicado en 1925: se trataría de «un tipo de objetivismo que, al penetrar más profundamente la realidad, roza misterios insospechados [...] [que] no están fuera de la realidad, sino que forman parte integrante de ella»²³. Las ideas de Roh encontraron eco en el mundo hispánico a partir de la publicación, en la *Revista de Occidente*, primero de un extracto del libro y, después, de la obra original. La fórmula, quizás gracias a la potencia de la paradoja, fue muy utilizada, pero, al mismo tiempo, fue objeto de

20 Carpentier, 16.

21 Carpentier, 16.

22 Carpentier, 17.

23 Lucila Inés Mena, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique* 77, nº. 3-4 (1975): 406.

numerosas controversias y debates, debido, en buena medida, a una definición crítica insuficiente y a un uso que la hace converger con lo real maravilloso, lo que parece provocar un problema crítico al proponer dos significantes críticos para un mismo referente: Rodríguez Monegal menciona que el primer crítico que aplicó la etiqueta de realismo mágico a Carpentier fue Fernando Alegría, quien, al citar algunas de las frases del prólogo en las que Carpentier diserta sobre lo real maravilloso, considera que la actitud del autor cubano corresponde al realismo mágico... pero sin reflexionar sobre las posibles diferencias entre cada formulación.²⁴

Uno de los críticos que sí intentó formular una aproximación teórica al realismo mágico es Luis Leal en *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, publicado en 1967. Leal entiende el realismo mágico «básicamente como una actitud ante la realidad [que], en vez de llevar al autor a la creación de mundos imaginarios, lo induce a penetrar profundamente en la realidad para desentrañar los misterios que están ocultos en ella»²⁵. La formulación de Leal es de índole más general que la conceptualización de Carpentier, sólidamente anclada al entorno particular latinoamericano, pero puede decirse que su fundamento es muy similar al de lo real maravilloso: se trata en ambos casos de un modo agudo de la percepción de un estado subyacente de la realidad por parte del escritor, cuya tarea termina siendo la de «captar el misterio que palpita en las cosas»²⁶ y que caracterizaría la relación entre «el hombre y sus circunstancias». Lucila Inés Mena, profundiza y detalla la formulación de Leal, definiendo el realismo mágico como:

...una cierta penetración en la realidad, de parte de algunos autores, que hace que su cosmovisión sea más profunda, compleja y poética. Tal penetración de la realidad produce el desdoblamiento de ésta y se nos presenta entonces, no sólo el aspecto sensorial y objetivo de las cosas, sino también su lado oculto, ambiguo y misterioso [...] aspecto de la realidad donde se concentra la carga poética del mundo ficticio dada por el autor.²⁷

24 Rodríguez Monegal, 620.

25 Mena, 397.

26 Luis Leal, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, *Cuadernos Americanos* 153 (1967): 230-235 *apud* Mena, 397.

27 Mena, 401.

Claro está que los problemas comienzan cuando se intenta dilucidar lo que debe entenderse por el lado «oculto, ambiguo y misterioso» de las cosas, pues, para resumir, se trata de palabras tan difusas que, según el crítico estudioso y el autor estudiado, ese lado misterioso podrá ser percibido como fantástico, maravilloso, sobrenatural, o hasta surrealista. El debate es, pues, largo y tendido y, dado que sería materialmente imposible abarcarlo por completo, concentrémonos en el deslinde entre estas dos nociones y la de lo fantástico.

58 Admitamos para empezar que tanto el realismo mágico como lo real maravilloso se organizan a partir de una conciencia aguzada de una naturaleza subyacente del mundo sensible, lo que Carpentier denomina «las inadvertidas riquezas de la realidad» o lo que Leal identifica como «los misterios ocultos en ella»: en ambos casos, el trabajo del autor es penetrar la realidad para captar aquello que no era evidente, pero que lo será gracias a la «exaltación del espíritu» del autor. Si este desdeña la creación de «mundos imaginarios» es porque la penetración en las dimensiones ocultas de la realidad y el hallazgo de eventos o seres extraordinarios resultan más auténticas a su juicio que cualquier «artimaña literaria» (de allí que Leal criticara con dureza la conceptualización de Ángel Flores, para quien el realismo mágico era una mezcla armónica de realidad, fantasía y sueños).

La certeza de la existencia de «misterios» o «aspectos ocultos» en la realidad que deben o pueden ser develados evoca la que, a nuestro juicio, es una característica esencial de lo real maravilloso carpenteriano y que por lo tanto puede muy bien caracterizar el realismo mágico: la inscripción en el texto de la fe, la aceptación, la creencia en aquello que se relata, por ejemplo, en el caso de *El reino de este mundo*, los poderes licantrópicos de un personaje. Tanto la noción de realismo mágico como la de lo real maravilloso se aproximan así de la noción de lo maravilloso o lo feérico, definido por Roger Caillois en la introducción de su *Anthologie du fantastique* como un universo maravilloso que se agrega al mundo real sin dañarlo ni destruir su coherencia²⁸, por lo que no se genera, ni en los personajes ni en el lector, ninguna desestabilización. En un texto del realismo mágico, al menos como

28 Roger Caillois, «Introduction», *Anthologie du fantastique* (Paris, Gallimard: 1966), 7 *apud* Olea Franco, 47. En el idioma original: «un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence».

lo evocan Leal o Mena, o en uno de lo real maravilloso, según la conceptualización de Carpentier, coexisten un mundo de representación realista y uno maravilloso. La oposición entre ellos es posible, pero el conflicto no es irreconciliable. Los seres o eventos extraordinarios, en teoría ajenos al mundo real, aquí forman parte de un mundo que resulta coherente y hasta familiar para los personajes, una realidad paralela que es aceptada y de la que el texto debe dar cuenta: «son ámbitos de ficción relativamente separados, donde cada uno conoce y reconoce a plenitud los poderes del otro»²⁹ (dicho sea de paso, y sin duda debido a esta conceptualización difusa, pareciera en efecto que realismo mágico y real maravilloso son dos términos críticos para una realidad literaria muy cercana).

Se trata pues de la situación opuesta a la del relato fantástico, cuya piedra fundacional es la incertidumbre y su efecto desestabilizador. Caillois, justamente, oponía lo feérico a lo fantástico, pues si el primero funciona a partir de una interpenetración de lo real y lo maravilloso, el segundo (lo fantástico), por el contrario, manifiesta un escándalo, una lágrima, una irrupción insólita casi insoportable en el mundo real³⁰. Si el relato fantástico se estructura en su aspecto formal a partir de la incognoscibilidad de un acontecimiento o de un ser extraordinario, el relato mágico-realista o real maravilloso juega, al contrario, la carta de la cognoscibilidad de aquello que se relata, por extraordinario que pueda ser.

59

Nadie cuestiona la existencia de los muertos de *Pedro Páramo*, ni queda duda sobre la ascensión al cielo de Remedios la bella, en *Cien años de soledad*. En esta última novela, los hechos, por extraños que parezcan, están totalmente integrados a la naturaleza del mundo narrado.³¹

Mientras que, en el relato fantástico, el paradigma de realidad es cuestionado por un elemento extraordinario que entra en conflicto con él, en el realismo mágico o en lo real maravilloso, el relato nos revela que el paradigma de realidad resulta ser más amplio de lo que podía creer-

29 Olea Franco, 47.

30 Caillois, 7 *apud* Olea Franco, 47. En el idioma original: «le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel».

31 Mena, 405-406.

se, permitiendo complementarlo para neutralizar así todo conflicto. Puede percibirse en este carácter el germen de una actitud estética que, como sucedía en el relato fantástico, puede provocar un enriquecimiento de nuestro horizonte de recepción del relato.

Ello es muy cierto en el caso de *La Llorona*, un discurso que moviliza motivos y temas extraordinarios que, según la evolución de la focalización que los personajes tienen de ellos, podrán ser percibidos primero como fantásticos y luego como maravillosos (el tránsito genérico aludido en el título de estas páginas). Movilizar estos elementos permite que la película describa metafóricamente una realidad (la historia y la sociedad guatemaltecas) que funciona bajo el principio del iceberg: el texto cinematográfico trae a la luz aspectos que pueden ser o bien completamente incognoscibles o bien cognoscibles, aunque ocultos.

III. *La Llorona*: un tránsito de la incertidumbre a la familiaridad

60

Como se mencionó desde un principio, la codificación realista es la primera condición de estructuración del relato fantástico, puesto que es solo por comparación con un mundo posible de apariencia ordinaria que el acontecimiento sobrenatural será juzgado como extraordinario. Esa pertinencia realista se construye en la película desde las escenas 2-4³², la primera secuencia después del título de la película: la reunión de Enrique Monteverde (en ese momento identificado como «el general», hombre mayor, blanco, bien vestido, aunque de civil, protegido por un guardaespaldas, igualmente blanco), con su abogado y con un grupo de militares jubilados, también vestidos de civil y que ocupan una posición jerárquicamente inferior al protagonista. Los consejos del abogado dejan ver, poco a poco, de manera implícita, sin necesidad de una escena de exposición al uso, la amenaza del juicio contra los militares: «si el general cae, detrás vamos todos... Y a nuestra edad, cualquier sentencia es cadena perpetua» (escena 3). Se aprecia, incluso, que esta audiencia cobra, a ojos de los militares, un aspecto dramático, como lo indican las palabras del abogado, cuyas instrucciones

32 Sahira Schisell et al., «*La Llorona*. Découpage plan par plan», *L'Avant-Scène Cinéma* 677 (2020): 82-117. En adelante, citaré por este guion técnico, indicando el número de escena entre paréntesis.

parecen indicaciones de un director de teatro: «Deben verse irreprochables. Acuérdense, ustedes son héroes, no víctimas» (escena 2).

Las escenas 5 a 8 enriquecen la descripción de este mundo, presentando el que será el escenario principal de este casi *huis-clos*: la casa del general, espaciosa y con gran lujo, ocupada por sus familiares (la esposa del general, su hija y su nieta, blancos también) y también por la servidumbre, poniendo en escena, de modo implícito, pero no por ello menos evidente, una serie de relaciones de clase en las que la jerarquía no está desligada de la relación étnica (los criados son exclusivamente indígenas). Estos diversos indicios, sumados al contexto lingüístico (uso de una variante guatemalteca del español, marcada por un acento específico o por el voseo de familiaridad entre la hija y la nieta del general; bilingüismo de, por lo menos, una de las criadas, cuya oración nocturna pasa del español al maya kaqchikel; etc.) así como, naturalmente, a las informaciones extratextuales que el espectador puede tener (piénsese tan solo en la pertenencia de *La Llorona* a un ciclo cinematográfico formado por *Ixcanul* y *Temblores*, las dos películas previas de Jayro Bustamante), todo ello nos sumerge en un mundo posible que el espectador reconoce como, *grosso modo*, la Guatemala de inicios del siglo XXI.

61

Muy temprano en la película, desde la escena 9 (menos de 10 minutos después del inicio del filme), esa pertinencia realista empieza a ser desgarrada por un acontecimiento extraño y perturbador: la aparición de lo que parece ser una entidad sobrenatural o, más precisamente, del espectro conocido como la Llorona. Durante la noche, el general es despertado por el sonido de sollozos de una mujer, sollozos que no tardan en volverse lamentos de dolor de una voz femenina y que siempre se presentan fuera de cuadro, pese a los desplazamientos del personaje que busca encontrar la fuente de ese sonido. Durante la escena, la cámara enfoca al personaje del general a través de planos medios y medios cortos en los que el segundo plano aparece deliberadamente desenfocado, difuso. Este aspecto de la imagen responde, claro está, a la oscuridad en la que se desarrolla la escena, pero también, sin duda alguna, a una decisión de Bustamante y del operador de la película, Nicolás Wong Díaz, de utilizar objetivos anamórficos Cineovision, decisión tomada con plena conciencia de sus implicaciones visuales, como Wong Díaz lo expresa en entrevista para *L'Avant-scène cinéma*:

Pensé que la toma anamórfica [...] planteaba una relación dicotómica entre el ancho del cuadro por un lado y la distorsión y la imperfección por el otro. Las ópticas anamórficas Cineovision son lentes antiguas con mucho carácter por sus irregularidades e inexactitudes. La visión distorsionada amorfa e impredecible fue, al final, una visión óptica muy adecuada para este proyecto. Nunca habría rodado esta película con lentes anamórficos modernos, cuya precisión óptica habría servido al velo sobrenatural de la película.³³

62 Este aspecto borroso determina la ambigüedad de lo sobrenatural (no olvidemos que estamos ante lo que será la primera aparición del espectro), y que se enfocará, constantemente, desde el punto de vista del protagonista y su familia, los primeros personajes que se presentan al espectador. Y la ambigüedad resulta determinante en el desarrollo de la secuencia, sobre todo en el clímax, alcanzado en la escena 14: en la cocina de su casa, el general avanza pistola en mano. Se le enfoca mediante un plano medio corto por una cámara que retrocede en un lento *travelling* hacia atrás, subrayando la focalización interna de la escena. Súbitamente, detrás de él, a la izquierda del plano, aparece la silueta de una persona, quizás una mujer, con cabellos largos y sueltos y camisión blanco. La música extradiegética, compuesta de sonidos electrónicos o «drones», alcanza un punto de tensión culminante: el espectador se pregunta, ¿esa silueta ambigua, indeterminada y, justamente por ello, sumamente inquietante, será acaso la de *La Llorona* del título, invocada por todos los indicios aludidos en esta página (u otros, como la oración de las mujeres en la escena 1 o la oración de Valeriana en la escena 8, que evocan un clima de amenaza, de tensión y fuerte desasosiego)? ¿Los sollozos corresponden a una figura de ultratumba, como parece indicar el tratamiento sonoro que aproxima la codificación genérica hacia la película de terror? El general se voltea

33 Diane Bracco, «Entretien avec Nicolás Wong Díaz, directeur de la photographie», *L'Avant-scène cinéma* 677 (2020): 22. Traducción del original en francés: «Je pensé que la prise de vue anamorphique [...] a posé un rapport dichotomique entre, d'un côté, largeur d'image et, de l'autre, distorsion et imperfection. Les optiques anamorphiques Cineovision sont de vieux objectifs présentant beaucoup de caractère en raison de leurs irrégularités et inexactitudes. La vision déformée amorphe et imprévisible était, en fin de compte, une vision optique très appropriée pour ce projet. Je n'aurais jamais tourné ce film avec des lentilles anamorphiques modernes, dont la précision optique aurait desservi le voile surnaturel du film».

y dispara a bocajarro, sin alcanzar a la mujer, que resulta no ser otra que su esposa Carmen (y el paralelo entre lo que aparentemente era un espectro y que resulta en realidad ser una persona de carne y hueso no es, en absoluto, una casualidad, como lo descubrirá el espectador boquiabierto al final). La criada Valeriana y el guardaespaldas Letona se precipitan hacia el anciano e intentan desarmarlo. La luz de la cocina se prende y los sonidos inquietantes, tanto la música de la película como los sollozos femeninos, son interrumpidos: la puesta en escena marca así el final de la isotopía inquietante y el regreso a una codificación «realista». El general, casi estrangulando a Valeriana, le pregunta con insistencia: «¿Vos oíste a esa mujer llorar?», dejando traslucir el temor de ser el único en haber oído el llanto, lo que se confirma en la escena 15, que cumple casi una función de epílogo de la precedente: en ella, todos los empleados domésticos aparecen a cuadro y la voz *en off* de Natalia, la hija del general, les pregunta si alguno ha escuchado los sollozos. Los empleados niegan con la cabeza y las conclusiones de Natalia o de Valeriana dejan ver la gradualidad de la percepción, puesto que los personajes intentan explicar el carácter extraño de lo que acaba de suceder de manera racional: esa noche, Natalia dice que todo ha sido una pesadilla; al día siguiente (escena 17), tanto ella como su madre piensan explicar la situación a partir del estrés provocado por el juicio: «Es el estrés, acelera el Alzheimer».

63

Pero esta escena de aparición sobrenatural, que introduce un enfoque fantástico en la historia, constituye también la entrada —mucho más discreta, pero no por ello menos decisiva— de la perspectiva del realismo mágico. Mientras que Natalia busca una explicación racional a los sucesos de esa noche, quienes conforman el personal doméstico indígena tienen una explicación precisa que deciden no compartir con sus patrones: «Era la Llorona», murmuran entre ellos en kaqchikel, identificando con precisión a la responsable del acontecimiento, un personaje legendario que forma totalmente parte del paradigma de realidad indígena. Valeriana, personaje que se encuentra entre los dos mundos (indígena y blanco, la servidumbre y los patrones), los hace callar en kaqchikel y, al ser interrogada por Natalia, miente y aventura otra explicación («lo que pasa es que se está poniendo viejo, eso es lo que pasa»), ocultando así por el momento esta dimensión de la realidad indígena a ojos de los personajes blancos.

Sin embargo, a partir de ese momento, el espectador será testigo privilegiado de la oposición entre las dos perspectivas frente a la presencia cada vez más amenazadora de esta figura venida de ultratumba y perteneciente a la cosmovisión latinoamericana: por un lado, la incertidumbre de los personajes blancos frente a una realidad indígena concebida como incognoscible, por lo menos desde una perspectiva occidental, y por ende susceptible de percibirse como fantástica; por el otro, de manera menos constante en el texto, pero no por ello menos existente, la familiaridad de los indígenas (al final, representados exclusivamente por Valeriana, dado que el resto del personal doméstico, consciente del significado de los sollozos que escucha Monteverde, parte al día siguiente del acontecimiento que acabamos de describir) frente a esta figura conocida (y, por ende, maravillosa) que pronto se revela como una especie de némesis, venida a la intriga para castigar al general por su implicación decisiva en el genocidio en tiempos de la guerra civil.

64 Ahora bien, si algo distingue la película es que este conflicto de perspectivas (que es también un conflicto de cosmovisiones) no es en absoluto estático, sino que la trama misma lo hace evolucionar, particularmente en lo que concierne la focalización fantástica que los personajes blancos (con la excepción significativa del general Monteverde) tienen sobre el fenómeno incognoscible. Ello es particularmente evidente a partir de la llegada de Alma, la misteriosa indígena quien termina siendo, junto con Valeriana, la única criada en casa de los Monteverde. La aparición del personaje reactiva la aparición de los indicios inquietantes, que habían sido opacados por las secuencias relativas a la audiencia judicial (escenas 20 a 36), la estancia en el hospital (escenas 37 a 40) y el tenso regreso a la casa familiar entre la multitud de manifestantes (escenas a 41 a 50), conjunto de secuencias que refuerzan la codificación realista de la obra. Así, la llegada de Alma es anunciada en la escena 51, en la que el velo de una cortina blanca se cierne amenazadora sobre la figura del general Monteverde dormido³⁴.

34 En su artículo «Appropriation générique et justice spectrale», Sergi Ramos Alquezar evoca las diferentes figuras y códigos del cine de fantasmas utilizados por *La Llorona* para dar forma al traumatismo del pasado e incluye este plano de la escena 51 entre las 'figuras de la ausencia' que «suggèrent une présence invisible ou surnaturelle sans qu'on puisse catégoriquement l'affirmer» (Ramos Alquezar, «Appropriation générique...», *L'Avant-scène cinéma* 677 (2020): 32).

A continuación, el espectador asiste a la llegada de Alma (quien lleva un vestido tradicional completamente blanco, casi más mortaja que prenda de vestir) y, sobre todo, a la mirada desconcertante de la actriz María Mercedes Coroy, quien avanza entre la multitud de manifestantes mirando a la cámara al mismo tiempo que esta la enfoca con un *zoom* que reduplica la intensidad de la mirada hasta hacerle alcanzar un aspecto escalofriante.

Una vez contratada, Alma «parece» provocar una serie de fenómenos extraños o angustiosos en la casa del general que explican la manifestación de lo sobrenatural: grifos de agua que se abren espontáneamente (escena 58), que evocan a su vez el agua de la ducha, inexplicablemente abierta en la escena 11, primera crisis fantástica de la película; muebles que no hacen el menor ruido pese a los movimientos del personaje, desaparición del personaje de Sara a partir de la escena 65 (en plena secuencia de agresión de la casa de los Monteverde por parte de los manifestantes), ruido estresante de los irrigadores en el jardín mientras Natalia busca a su hija y malentendido que lleva a pensar a Natalia (y al espectador, quien solo conoce la focalización de este personaje) que Alma pretendería ahogar a la pequeña (escenas 74-76). Este *in crescendo* culmina en una nueva secuencia de clímax nocturno (escenas 84 a 95), en la que Enrique Monteverde es atraído hasta la recámara de las empleadas domésticas, aparentemente inundada (por lo menos, desde la focalización de Monteverde), aparentemente seducido por Alma y, sobre todo, verdaderamente sorprendido por su esposa y el resto de su familia en plena excitación sexual, con una erección apenas disimulada por la pijama, mientras Alma pide ayuda a gritos.

Una vez que la lubricidad de Enrique ha sido expuesta ante los ojos decepcionados de la familia, la caracterización negativa del personaje aflora a la superficie y desencadena una modificación del punto de vista que la familia tiene tanto del patriarca como de los acontecimientos históricos en los que él participó y de los acontecimientos extraordinarios de la intriga. Este deslizamiento se expresa incluso de manera concreta por etapas. Por ejemplo, a la mañana siguiente de la secuencia anterior, Carmen, después de Monteverde, el personaje más desprovisto de empatía hacia los otros (después de la escena de la audiencia judicial, se refiere a las mujeres indígenas en los términos más crudos posibles: «Las indias esas que llegaron a exhibirse al tribunal.

Son putas pagadas para mentir»), se despierta (escena 101) con el ojo izquierdo inflamado, quizás como resultado, según Natalia, de una conjuntivitis. La molestia de la vista, capaz de producir un lloriqueo, corresponde así a una nueva visión de Carmen respecto a Enrique (conciencia de su carácter mujeriego, evocación de la posibilidad de que Valeriana sea el fruto de un adulterio del general) y, en todo caso, parece anunciar la serie de visiones nocturnas que Carmen comenzará a tener esa misma noche, en las cuales se verá a sí misma hablando en kaqchikel y protegiendo a una pareja de niños mayas con los que trata de huir de los militares: expresión mayúscula de una nueva alteridad, mucho más positiva que la que distinguía en un principio al personaje.

66 Poco a poco, esta nueva perspectiva impregna la visión de casi todos los personajes. Así, Natalia y Sara identifican entre la multitud de manifestantes, casi sin creerlo, a uno de los desaparecidos mostrados en las hojas arrojadas desde la calle; Sara manifiesta su fascinación por la música indígena o por la cabellera de Alma, quien a su vez le enseña palabras en kaqchikel; Natalia y Alma se interesan mutuamente por los padres de sus respectivos hijos. Poco a poco, estos acontecimientos llevan a la película a su desenlace en una nueva y última secuencia de terror nocturno en la que, por fin, Monteverde no es el único en atestiguar los acontecimientos extraordinarios: el guardaespaldas Letona es despertado por los llantos de la Llorona y rápidamente apartado de la escena por dos niños con gran parecido a los difuntos hijos de Alma; las mujeres de la casa observan la intrusión en el jardín de los desaparecidos por el régimen y es Sara quien identifica finalmente a la mujer que llora: «Cuando Alma llora es por sus hijos. Ella me dijo que ella conoce al abuelo desde mucho antes» (escena 184). Desamparadas, las mujeres piden ayuda a Valeriana y aceptan participar del ritual de apaciguamiento que ella les propone: los aspectos ocultos de la realidad que el realismo mágico procura develar son ahora evidentes y familiares para los personajes. El fenómeno en apariencia sobrenatural queda explicado para todos los personajes: Alma es una víctima de la guerra civil y del genocidio de los años 80. Por ende, la Llorona ya no es inexplicable o incognoscible, en el paradigma de realidad de la clase alta blanca guatemalteca, sino que su presencia amplía el paradigma de realidad de este mundo posible, aunque se trate de una realidad incómoda y terrorífica.

A manera de conclusión

En realidad, ¿qué oculta el horror de la Llorona debajo de su aspecto de ser fantástico y por ende incognoscible e indecible? Encubre los horrores, mucho más terribles, cometidos por el general Monteverde y sus secuaces, durante las operaciones de exterminio de presuntos simpatizantes guerrilleros. La realidad incognoscible del relato fantástico es una visión simbólica de la memoria indecible del genocidio guatemalteco, que también se declina en el relato en forma de indicios: rumores escuchados por Sara, la hija de Natalia («¿Por qué la gente habla mal de mi abuelito?», escena 7); preparación del juicio y palabras del abogado (que intentan preparar una representación en la cual los culpables actuarán un papel de héroes y no de víctimas); miedo del general que teme que la guerrilla haya metido una espía en su casa; irrupción de aquello que es verdaderamente indecible con la escena del juicio y el crudo testimonio de la indígena velada, llamada con frialdad burocrática (necesidad del juicio), testigo 82 (escena 20); alusiones a la desaparición del esposo de Natalia; reconocimiento a media voz por parte de Carmen de los abusos de Enrique y otros generales...

67

Frente a esa memoria oculta y reprimida, la reacción de los personajes está marcada también, como en el caso del relato fantástico, por la desestabilización (particularmente en el caso de Natalia, cuya cosmovisión personal sufre un golpe severo), por la ambigüedad (a Natalia le es imposible obtener respuestas claras cuando pregunta a su padre por los orígenes genealógicos de Valeriana o el destino de su marido) y la gradualidad (Carmen trata de proporcionarle explicaciones racionales que respeten el paradigma de realidad de la casta gobernante). Sin embargo, *La Llorona*, así como toma el camino de castigar en efígie al personaje del general genocida (Monteverde-Ríos Montt), a quien la justicia de los hombres ha dejado sin sanción, también elige representar simbólicamente una senda de reconciliación para un país herido por décadas de silencio: de allí el deslizamiento a una perspectiva cercana al realismo mágico o a lo real maravilloso, en la que la perspectiva maravillosa implica una toma de conciencia de una realidad más amplia donde la existencia de acontecimientos terroríficos, como el genocidio, es posible. La recuperación de la memoria del genocidio y el desarrollo de una alteridad más positiva, encarnada

en diferentes grados por los personajes femeninos del filme, generan así la expresión de un nuevo mundo posible: en él, la familiaridad de blancos y ladinos respecto a la realidad legendaria indígena implica, al mismo tiempo, la construcción de una sociedad reconciliada dispuesta a afrontar, unida, los fantasmas de su propio pasado.

Bibliografía

- Bracco, Diane, «Entretien avec Nicolás Wong Díaz, directeur de la photographie», *L'Avant-scène cinéma* 677 (2020): 20-25.
- Cabezas Vargas, Andrea, «Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur», *L'Avant-scène cinéma* 677 (2020): 4-15.
- Carpentier, Alejo, «Prólogo», *El reino de este mundo – Los pasos perdidos*. México: Siglo XXI Editores, 2007.
- Mena Lucila, Inés, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique* 77, n.º 3-4 (1975): 395-407.
- 68** Olea Franco, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México-CONARTE Nuevo León, 2004.
- Ramos Alquezar, Sergi, «Appropriation générique et justice spectrale», *L'Avant-Scène Cinéma* 677 (2020): 30-35.
- Rodríguez Monegal, Emir, «Lo Real y lo Maravilloso en *El reino de este mundo*». *Revista Iberoamericana* XXXVII, n.º. 76-77 (1971): 619-649.
- Schisell, Sahira, Joaquín Mena, Camille Pouzol y Andrea Cabezas Vargas, «*La Llorona*. Découpage plan par plan», *L'Avant-Scène Cinéma* 677 (2020): 82-117.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. por Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1994.

