



La Llorona.

La figura espectral en *La Llorona* de Jayro Bustamante (2019)

Isabelle Pouzet

Université Littoral Côte d'Opale, Francia
pouzet.isabelle.m@gmail.com

RESUMEN: En este artículo nos concentramos en la figura del fantasma en el largometraje de Jayro Bustamante *La Llorona* (2019). En primer lugar, veremos de qué manera el director logra crear un ambiente fantasmagórico gracias a las herramientas fílmicas como el *travelling*, el contracampo, el fuera de campo y el espejo. Luego, revisaremos los elementos típicos del cine de fantasmas —situaciones narrativas y personajes— empleados en esta película y veremos de qué modo se sirve de ellos para llevar a cabo una reflexión sobre el pasado reciente de Guatemala que trata de recuperar la memoria histórica de un país donde la justicia es ineficiente.

Palabras clave: *La Llorona*, cine de terror, fantasma, Guatemala, Jayro Bustamante

ABSTRACT: This article focuses on the ghost figure in Jayro Bustamante's latest feature released in 2019, *La Llorona* (The Weeping Woman). First, we shall explore how the director manages to create a phantasmagorical atmosphere using specific film techniques such as tracking shots, reverse shots, off-screen action and the use of mirrors. We will then discuss how he handles narrative situations and characters typical of genre films, with special reference to ghost films, in order to stimulate an examination of the history of Guatemala and thus, to consolidate the historical memory of this country where justice does not prevail.

Keywords: *La Llorona*, horror films, ghost, Guatemala, Jayro Bustamante

La figura espectral en *La Llorona* de Jayro Bustamante (2019)

El tercer largometraje del director guatemalteco Jayro Bustamante, *La Llorona*, estrenado en 2019 en Europa, difiere mucho de sus dos primeras películas, *Ixcanul* (2015) y *Temblores* (2019). Ambos dramas tomaban como punto de partida la historia de una familia para pintar un retrato de Guatemala actual: el país rural maya en *Ixcanul* y el urbano y

clasista en *Temblores*. *La Llorona* viene a cerrar este tríptico al abordar la historia reciente de Guatemala, más precisamente el genocidio maya perpetrado bajo el gobierno de Efraín Ríos Montt en los años 1982 y 1983. A diferencia de las dos películas anteriores que pueden considerarse realistas, en esta, Bustamante elige reescribir este pasado reciente usando el género de terror. Al principio de su proyecto, el objetivo del director no era hacer una película de esta clase, pero le pareció que este tipo de cine se prestaba no solo al juego con el espectador, sino también a atraer a un público joven que, dada la naturaleza histórica del tema, quizás no hubiera acudido a ver cine «de autor». Se proponía hablarles de su «pasado reciente» sin renunciar al lenguaje fílmico que le es propio, y lo hizo recurriendo a la figura del fantasma¹.

92 Representar al fantasma implica crear una tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo material y lo inmaterial. Para encarnarse en la pantalla, el fantasma tiene que verse diferente de los demás personajes. Mientras que en el cine primitivo el fantasma se solía representar a través de una transparencia o de elementos simbólicos, en el cine contemporáneo, el fantasma se ha materializado porque se le ha dado un cuerpo².

En *La Llorona* el fantasma es visible e identificable: se trata de Alma, la criada maya de la familia Monteverde. Desde el comienzo de la película, justo después del *incipit*, tanto el título como los títulos de crédito van a estar acompañados por una música sombría y un grito ahogado, elementos típicos del cine de terror. Les sigue toda una serie de manifestaciones acuáticas inquietantes que solo el exdictador Enrique Monteverde puede percibir y que anuncian la llegada de la *Llorona* a la casa. Cuando esta aparece por primera vez en la pantalla, el espectador ya sabe que ella es el fantasma que viene a atormentar al culpable. Con el mismo sonido en *off* sombrío del principio, un lento enfoque en picado retrata a Alma con la mirada oscura y amenazante, clavada en Enrique Monteverde [32:12-32:37].

1 Jayro Bustamante, «Trois questions au réalisateur Jayro Bustamante au sujet de *La Llorona*», *Metro Belgique*, (25 de enero de 2020): <https://fr.metrotime.be/actualite/trois-questions-au-realisateur-jayro-bustamante-au-sujet-de-la-llorona>.

2 Sergi Ramos Alquezar, «Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps», en *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, ed. de Marie-Soledad Rodríguez, (París : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001), 102

En las películas de fantasmas, ocurre a menudo que la identidad de estos es revelada al final. En *The Shining* de Stanley Kubrick (1980), donde la diégesis transcurre en un hotel abandonado en invierno, el personaje principal y su hijo van a entrar en contacto con los fantasmas que viven allí. Acontece lo mismo en *El sexto sentido* de Night Shyamalan (1999) donde el espectador se entera, solo al final, de que el protagonista es un fantasma. A diferencia de estas dos obras, lo que está en juego en la tercera cinta de Bustamante no es la identidad de Alma, puesto que ya sabemos que es la Llorona, sino el motivo de su presencia en la casa de la familia Monteverde, lo cual será revelado al final del filme.

Este trabajo se dedicará a analizar las herramientas fílmicas típicas del cine de terror y, más particularmente del cine de fantasmas, que el director emplea para crear este ambiente inquietante. Al centrarnos únicamente en las películas clasificadas como «terror» y no en las películas de fantasmas que escapan a esta categoría³, trataremos de comprender cómo Bustamante explota el lenguaje fílmico del terror para llevar a cabo su propósito, que es el de despertar el interés del público sobre el pasado de Guatemala.

1. Las herramientas fílmicas para mostrar al fantasma

El *travelling* y el contracampo

El director Stanley Kubrick define la axiomática de la aparición fantasmal en el cine a partir de seis elementos que son el contracampo, el *travelling*, el fuera de campo, el uso del espejo, la voz en *off* y la temporalidad fotográfica⁴. Dado que la voz en *off* está ausente y que no se observan fuertes desajustes en la temporalidad fotográfica en *La Llorona*, podemos decir que Jayro Bustamante utiliza solo cuatro de esas seis herramientas. En esta primera parte, nos dedicaremos a observar cómo el cineasta utiliza estos elementos.

3 Pensamos en películas que no son de terror pero cuyos protagonistas son fantasmas como *Journey of the shore* de Kiyoshi Kurosawa (2015) o en *Sous le sable* de François Ozon (2000) que abordan la cuestión del proceso de duelo.

4 Sébastien Rongier, *Théorie des fantômes : pour une archéologie des images* (París: Les Belles Lettres, 2016), 180.

El *zoom*, el *travelling* y más particularmente el *travelling* lento sirven como reveladores de la naturaleza espectral de los personajes. El *travelling* lento se emplea varias veces para filmar a Alma: cuando Enrique la ve por primera vez, y para crear un efecto de cámara subjetiva, se ve filmada con un *zoom* en picado que termina con un plano medio corto, lo que intensifica su mirada acusadora [32:37]; otro ejemplo podemos encontrarlo en el momento en que ella pasa la primera noche en casa de los Monteverde y se ve filmada con un lento *travelling* que se concluye con su figura invertida [36:20-36:58]. Para terminar, se filma con este movimiento de cámara al chico de la octavilla que en realidad es un desaparecido y que está mirando fijamente a la hija del exdictador, Natalia, desde el grupo de los manifestantes [1:04:01-1:04:17].

94

El contracampo, en combinación con el *travelling* o no, también ofrece la oportunidad de revelar al fantasma, de manera que crea una fuerte tensión entre la familia Monteverde y Alma. Encerrados en su casa, los Monteverde pasan mucho tiempo observando la agitación exterior y la ventana es su único contacto directo con el mundo de afuera⁵. Los contracampos filmados desde las ventanas son recurrentes. El marco de la ventana crea un encuadre que guía la mirada del espectador hacia la presencia incesante y ruidosa de los manifestantes blandiendo fotos de desaparecidos y reclamando justicia delante de la casa. La ventana ofrece una visión especular de un pasado que los Monteverde no quieren mirar, pero que Alma les obliga a afrontar: es el caso de la secuencia en la que ella y Sara, la nieta de Enrique Monteverde, están observando por la ventana a los manifestantes y descubren que la cara de un desaparecido en una octavilla es la de un joven manifestante [1:02:51-1:04:29]. En efecto, ambas recorren las cortinas para contemplar la escena (fig. 1). Natalia se junta a ellas para mirar por la ventana, pero, temerosa del pasado, permanece detrás de la cortina (fig.2). El contracampo unido a un lento *zoom* actúa como un revelador de la memoria y de la verdad. El hecho de que las únicas en mirar por la ventana descorriendo las cortinas sean Alma y Sara evidencia que ellas no tienen miedo a enfrentarse con la verdad mientras

5 Los demás contactos con el mundo exterior son indirectos puesto que se hacen a través de Letona, el único en poder salir de la casa o de la televisión y de la conexión a Internet.

que los demás miembros de la familia Monteverde, al tratar de ver sin ser vistos, de alguna manera se mienten a sí mismos. Para ellos, la cortina es un filtro más que los separa de la realidad, que los protege del pasado⁶. Les resulta imposible encarar tanto su historia familiar como la de su país.



Figura 1 [01: 02:52]



Fig. 2 [01:04:19]

El contracampo que sigue el plano de Natalia en la ventana se ve acompañado por una música sombría al mismo tiempo que la cámara enfoca lentamente el rostro del manifestante. Aquí, el contracampo filmado con una focal anamórfica que tiende a crear un ambiente flotante⁷, nos hace viajar del universo familiar del encierro al inquietante mundo de los muertos. Así pues, la función de la ventana es doble: es a la vez una puerta de acceso al pasado y al mundo de los muertos. Al encarnarse en el personaje de la niñera, la Llorona oculta su identidad fantasmal y, como subraya Sergi Ramos Alquezar:

95

[...] esta corporeidad fantasmal acaba desplazando además la espectralidad hacia otros cuerpos, los de los manifestantes que rodean la casa, cuerpo colectivo del que se extrajo Alma al llegar.⁸

En otra secuencia, Carmen, la esposa de Enrique Monteverde, observa a Alma, quien está recogiendo los folletos de los manifestantes esparcidos en el bordillo de la piscina [0:42:26-0:42:53]. El contracampo

6 La cortina funciona del mismo modo que el velo para la testigo ixil durante el juicio. Representa el peso del silencio y la vergüenza de las violaciones y cuando la mujer ixil levanta el velo al final de su testimonio muestra que ya han desaparecido el silencio y la vergüenza y que por fin puede «plantarle la cara al pasado». En cambio, los Monteverde son incapaces de hacer lo mismo.

7 Jayro Bustamante, Magali Kabous, ««Que el viaje sea lindo», potencia estética y significativa del encuadre y del *travelling* en *La Llorona*», *Pandora*, n.º 16 (2021): 189.

8 Sergi Ramos Alquezar, «Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual», *Pandora*, n.º 16 (2021): 99.

muestra a la criada arrodillada y filmada con un fuerte picado —lo que tiende a empequeñecerla—, pero que no deja de echarle una mirada acusadora. El continuo resonar de los tambores y de los lemas de los manifestantes que gritan, fuera de campo, «queremos más justicia» contribuye a reforzar esta acusación y acrecienta el efecto del contracampo y de la cámara subjetiva para enfrentar a los Monteverde con su pasado. Alma actúa de nuevo como la intermediaria entre los dos mundos y el agua de la piscina, cual río Estigia, separa el mundo de los vivos del de los muertos (fig. 3).



Fig. 3: [42 :48]

96

En la escena final de la intrusión de los fantasmas en la casa, Carmen, Natalia, la criada Valeriana y Sara, reunidas en un plano corto, miran angustiadas cómo las apariciones están invadiendo el jardín en contracampo [01:19:39–01:20:36]. Se alternan planos de las mujeres rezando y planos cada vez más cortos de los espíritus que terminan por agolparse contra las ventanas. La elipsis y el acortamiento de los planos dan la impresión de que avanzan sin moverse, lo que agudiza la tensión entre el pánico que se apodera de las mujeres y el lento pero inexorable avance de los muertos que viene a comprobar lo que Valeriana había afirmado unos minutos antes: «No hay guardia que los detenga» [01:19:51].

El fuera de campo y el espejo

El fuera de campo es otro recurso fílmico utilizado en *La Llorona* para crear tensión entre lo visible y lo invisible, lo cual permite revelar la naturaleza del fantasma, que es, por sí, un ser que no es visible para todos. En las expediciones nocturnas de Enrique Mon-

teverde, se juega con lo que se ve y lo que no se ve. La secuencia en la que Alma sale de la piscina para meterse en la bañera se estructura alrededor de un doble fuera de campo para el espectador [0:42:48-0:43:47]. Gracias a la oscuridad de la noche, el llanto de la Llorona, los aullidos de perros, los lamentos que no sabemos si son extra o intradieгéticos, la neblina y la luz azulada, el director crea un ambiente fantasmagórico. Asimismo, la naturaleza espectral de Alma se ve materializada por su camisón blanco mojado y por el juego con el fuera de campo que contribuye a aumentar el terror en el espectador.

En las películas de fantasmas, se suele utilizar el espejo como recurso para dar corporeidad al espectro cuando, por ejemplo, es visto por otro personaje al mirarse este en él. La situación inversa también se observa cuando el personaje rodeado de muertos es el único en reflejarse, como en la escena de *El baile de los vampiros* (1967) de Roman Polanski, donde solo el protagonista puede verse a sí mismo y los vampiros que lo rodean no se muestran en él. En *La Llorona*, el uso del espejo es diferente, no se emplea para ver a los espectros (que, de hecho, no necesitan este artificio para revelarse, ya que Alma es en realidad «de carne y hueso»), sino para evidenciar los efectos que tiene la Llorona en el cuerpo de los culpables.

Aunque no participe de un ambiente de terror, el espejo pone de manifiesto cómo la presencia de la Llorona en la casa hace salir a la superficie los crímenes del pasado, que dejan su huella en el cuerpo: vemos a Enrique Monteverde contemplando en el espejo la marca de la bofetada que su esposa le acaba de propinar [1:06:45-1:07:20]. La presencia de Alma en la casa hace revivir a Carmen las continuas humillaciones que su marido le hizo sufrir durante toda su vida. El hecho de que Alma y Sara hayan presenciado la escena, sentadas en primer plano, mientras la pareja está en segundo plano, subraya la causalidad entre la bofetada y la presencia de Alma. En esta secuencia del cuarto de baño, solo se filma al exdictador viéndose en el espejo sin incluir su reflejo. Al contrario, en la secuencia en la que Carmen observa sus ojos rojizos por la conjuntivitis, el plano filmado con un lento *travelling* de retroceso incluye, *en amorce*, a Carmen de espaldas y su reflejo en el espejo

para asociarla con el universo fantasmagórico y anticipar su desdoblamiento final (fig. 4).



Fig. 4 : [00:54:55]

98

En conclusión, estos ejemplos ilustran que hacer aparecer la figura del fantasma en la pantalla consiste en trabajar con la duplicidad, en crear tensión entre lo visible y lo invisible, de ahí que el *travelling*, los contracampos, el fuera de campo y los espejos estén muy presentes en *La Llorona*. Sin embargo, estas no son las únicas herramientas de las que se vale el cineasta para crear un ambiente de terror, sino que recurre también a situaciones prototípicas de este tipo de cine que analizaremos en la siguiente sección.

2. Situaciones típicas de películas de fantasmas

La presencia de la niña

En varias películas de fantasmas ocurre que un niño entre en contacto con el espectro. Por su inocencia, su espontaneidad y su pureza, el niño actúa como intermediario entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En las dos películas ya citadas antes, *El sexto sentido* de Night Shyamalan (1999) y *The Shining* de Stanley Kubrick (1980), son los niños quienes tienen esa capacidad para ver y comunicar con ellos. En ciertos casos, hasta puede nacer una relación afectiva entre el niño y el fantasma, como en la película argentino-canadiense *Mamá* (2013).

El personaje de Sara en *La Llorona* tiene esa misma función. Si bien vemos que está naciendo una complicidad entre Alma y Sara, el director no deja de sugerir que Alma puede poner en peligro la vida de Sara con los juegos con el agua que le propone. Esta ambigüedad

alimenta la posible peligrosidad de Alma y el ambiente inquietante de la película. Aquí, el personaje de Sara no está solo para servir de intermediaria con el fantasma, sino que viene a exponer al público que es la nueva generación, la de Sara y la de los espectadores, a la que el director busca atraer, la que tiene que mirar hacia el pasado para hacer emerger la verdad y la justicia. Como explicó el cineasta en una entrevista, Sara encarna la «nueva generación de guatemaltecos» que no debe tenerle miedo al pasado ni quedarse estancada como la segunda generación, la «generación tibia»⁹ de Natalia.

El encierro y la locura

El encierro en una casa (si está embrujada, mejor) es un elemento habitual en películas de fantasmas dado que estos suelen ser vinculados con un espacio particular. Aquí el encierro permite evidenciar tres fenómenos: primero, la convivencia de los miembros de la familia hace que las relaciones se vuelvan tan tensas que llegan a romperse. De hecho, mientras que Natalia sigue sin lograr rebelarse contra su padre, su madre, al tomar conciencia de los múltiples engaños y mentiras de su marido, termina por romper con él. A esta convivencia forzada se le añade el sentimiento de culpa que corroe a todos en esa «casa del mal», a excepción de Sara¹⁰. Además, Bustamante asocia este encierro con la locura, también un tema recurrente en este tipo de cine. Aquí, el impacto que el encierro tiene en los habitantes de la casa se ve multiplicado por el ruido incesante que hacen los manifestantes día y noche. El ritmo de los tambores afecta a los habitantes y en particular a los más culpables, que son Enrique y su esposa. Ella se ve atormentada por las pesadillas y por la conjuntivitis que le está brotando, expresión somática de su dolor y de su sufrimiento. Mujer fuerte y dura, es incapaz de llorar y su cuerpo se lo recuerda mostrándole que necesita lágrimas artificiales para poder hacerlo [54:34-54:58]. Asimismo, las visiones de Enrique aparecen como alucinaciones debidas a su estado de salud frágil y una demencia latente, como sugiere Natalia al principio

⁹ Jayro Bustamante, «Interview de Jayro Bustamante», video en Youtube, 33:33, acceso el 21 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=lhs2kBBigJM>.

¹⁰ Bustamante, «Interview de Jayro Bustamante»: Sara pertenece a la nueva generación, la que tiene la responsabilidad de buscar la verdad.

del filme [13:11], pero también se pueden considerar como fenómenos fantasmagóricos. De hecho, el director alimenta esta ambigüedad en el espectador:

La Llorona también puede ser considerada como una psicosis familiar: quizás ella ni siquiera esté ahí. En cambio, viene a tocar todas las debilidades de cada uno de los personajes y a despertarlos para tocar sus flaquezas y humanizarlos. Ella influye tanto en el general como en las mujeres.¹¹

100

Crear la duda acerca de la existencia o no de fenómenos extraños es un recurso frecuente en el cine de fantasmas y en el cine de terror en general. Cuando en una entrevista se le preguntó qué películas le habían inspirado para realizar *La Llorona*, el director guatemalteco citó *The Shining* de Stanley Kubrick (1980), *La casa embrujada* de Robert Wise (1963), *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (1968) y la reciente película de brujas *The Witch* de Robert Egger (2015)¹². Además de presentar a una familia encerrada en una casa alejada del mundo, esos largometrajes tienen en común la presencia de fenómenos extraños de los que el espectador ignora si son el fruto de la mente alterada del protagonista o si son reales. A *Rosemary's Baby* se le añade otro ingrediente que es el deterioro físico de la protagonista Rosemary, interpretada por Mia Farrow. Sin embargo, hasta el final, el espectador no sabe si todo lo que percibe es real o el fruto de la mente perturbada de la joven madre. Esta transformación física de la protagonista no deja de hacernos pensar en la de Carmen de Jayro Bustamante que, conforme pasan los días, pierde la compostura. En efecto, al principio de la película, Carmen se ve como una mujer hermosa, fuerte, alta y elegante y contrasta con su marido de pequeña estatura [4:35-4:47]. No obstante, tanto su cuerpo como su mente van debilitándose poco a poco.

11 Jayro Bustamante, «Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur de «La Llorona»», *Médiapart*, 23 de enero de 2020, <https://blogs.mediapart.fr/edition/cine-mas-damerique-latine-et-plus-encore/article/230120/entretien-avec-jayro-bustamante-realisateur-de-la-llorona>: «La Llorona peut aussi être considérée comme une psychose familiale : elle n'est peut-être même pas là. En revanche, elle vient un peu toucher tous les points faibles de chacun des personnages et les éveiller pour les affaiblir et les humaniser. Autant le général que les femmes sont touchés par elle.» Traducimos nosotros.

12 Bustamante, «Entretien avec Jayro Bustamante, réalisateur de «La Llorona»».

Los fenómenos extraños

Toda una serie de manifestaciones acuáticas que pueden ser sonoras (los lamentos de la Llorona por la noche), visuales (el grifo que se abre solo, el agua que llena el suelo, los sapos que invaden la piscina) tienen que ver con la presencia espectral. De modo que el agua penetra tanto en la casa como en los cuerpos de los habitantes (Carmen sufre conjuntivitis, se orina encima durante una pesadilla, Enrique padece insuficiencia respiratoria a causa de la humedad en su cuarto). También lo flotante participa de esta metáfora acuática: el pelo de Alma que parece volar solo, pues Sara se encuentra fuera de campo con el secador de pelo en las manos [1:10:48-1:11:18], las cortinas que ondean al viento [30:46-30:59; 42:07-42:23] o el sapo con el que juega Alma [38:20-38:53]. El agua es un componente fundamental de la leyenda de la Llorona y el director elige explotarla. En efecto, la versión colonial cuenta que, por despecho hacia su amante, quien la abandonó, una mujer ahogó a sus hijos en el río. Esta asociación de la Llorona con el agua en el cine ya se había hecho en otra película, *Kilómetro 31*, del mexicano Rigoberto Castañeda (2007) quien relata la historia de una mujer que ha perdido a sus hijos en una carretera y los busca en el kilómetro 31. En la obra de Castañeda, la historia se presentaba en los primeros minutos a partir de una escena acuática filmada debajo del agua. El cineasta guatemalteco va más lejos tejiendo esta metáfora desde el principio hasta el final de su obra y, sobre todo, enlazándola con el contexto histórico que sirve de trasfondo a su largometraje. De esta manera, la metáfora acuática sirve para recordar los crímenes perpetrados contra los pueblos mayas ixiles durante el gobierno de Efraín Ríos Montt. Uno de ellos consistió en ahogar a niños y hasta bebés de esta comunidad en el río como lo pone en escena Jayro Bustamante al final de su largometraje¹³.

Por lo tanto, el director se sirve del lenguaje del cine de terror para reactualizar la leyenda de la Llorona y adaptarla a su propósito, que consiste en recordar los crímenes del pasado. Lo interesante de esta obra no es tanto su carácter terrorífico, que puede ser discutido

13 Una mujer ixil que testimonió en el juicio de Efraín Ríos Montt, que tuvo lugar en marzo de 2013, contó cómo los militares arrojaron al río a los niños y hasta a los bebés de su aldea: «Familiares y seguidores piden un juicio justo en plantón frente al tribunal». *La Jornada*, 26 de marzo de 2013.

salvo por ciertas escenas impactantes¹⁴, sino el trasfondo histórico con el que se asocia y que diferencia a esta de las películas tradicionales de fantasmas. Inscribiéndose en la vía abierta por películas que emplean el género de terror para hacer emerger una reflexión sobre la memoria histórica como *El espinazo del diablo* (2002), *El laberinto del fauno* (2006) del mexicano Guillermo del Toro, o *El orfanato* de Juan Antonio Bayona (2007), Jayro Bustamante busca impactar al público guatemalteco revelándole su ominoso pasado. Recordemos que, en el caso de Guatemala, según la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), entre 1978 y 1983 el genocidio causó la muerte de 200 000 personas, destruyó 626 pueblos y provocó el éxodo de un millón y medio de personas sin que hoy en día los culpables hayan sido condenados¹⁵. En palabras de Bustamante: «¿Qué haces cuando la justicia de tu país no funciona? Llamas a los fantasmas, al realismo mágico, a la religión, a todas las divinidades que puedes imaginar»¹⁶; esa es la función de la «justicia espectral»¹⁷ puesta en escena en *La Llorona*.

102 Bibliografía

Amiot-Guillouet Julie, Marianne Bloch-Robin, Sergi Ramos Alquezar y Pascale Thibaudeau. «Introducción». *Pandora*, n.º 16 (2021): 7-12.

Bustamante, Jayro. «Interview de Jayro Bustamante». Video en Youtube, 33:33. Acceso el 21 de enero de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=lhs2kBBiqjM>.

Bustamante, Jayro, Magali Kabous, ««Que el viaje sea lindo», potencia estética y significativa del encuadre y del travelling en *La Llorona*». *Pandora*, n.º 16 (2021): 185-201.

14 También puede ser discutido el impacto de la película en el público guatemalteco porque la crisis sanitaria afectó fuertemente el estreno de la película que solo estuvo unos días en pantalla en marzo del 2020 en Guatemala. Fue visible después en la plataforma de la productora, la Casa de Producción, durante dos semanas en agosto de 2020.

15 Victoria Sanford, «El genocidio de Guatemala y la responsabilidad del mando», *Verba Iuris*, n.º 32, (julio-diciembre de 2014): 125.

16 Bustamante, «Interview de Jayro Bustamante»: «Qu'est-ce que tu fais quand la justice de ton État ne marche pas? Tu fais appel aux fantômes, tu fais appel au réalisme magique, à la religion, à toutes les divinités que tu peux imaginer».

17 Julie Amiot-Guillouet, Marianne Bloch-Robin, Sergi Ramos Alquezar y Pascale Thibaudeau, «Introducción», *Pandora*, n.º 16, (2021): 7.

- Ramos Alquezar, Sergi. «Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps». En *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*. Edición de Marie-Soledad Rodríguez. París: Presses Sorbonne Nouvelle: 101-122.
- Ramos Alquezar, Sergi. «Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual». *Pandora*, n.º 16 (2021): 89-107.
- Pouzet Michel, Isabelle. «Le clan Monteverde dans *La Llorona* de Jayro Bustamante: une famille aux prises avec ses fantômes». Ed. Elvire Díaz (dir.), *Jayro Bustamante*. La Llorona. París: Ellipses: 165-181.
- Rongier, Sébastien. *Théorie des fantômes: pour une archéologie des images*. París: Les Belles Lettres, 2016.
- Sanford, Victoria, «El genocidio de Guatemala y la responsabilidad del mando». *Verba Iuris*, n.º 32 (julio-diciembre de 2014): 121-134.
- «Familiares y seguidores piden un juicio justo en plantón frente al tribunal». *La Jornada*, 26 de marzo de 2013,
<https://www.jornada.com.mx/2013/03/26/mundo/017n1mun>.