



Fenomenología de la culpa y justicia espectral: la memoria prostética en *La Llorona*

por Gabriela Campos¹

fecha de recepción:
10 de febrero de 2026

fecha de aprobación:
4 de mayo de 2026

Campos López, Gabriela Raquel. «Fenomenología de la culpa y justicia espectral: la memoria prostética en *La Llorona*». *Diotima, revista académica para la aventura del pensamiento* 2, n.º 1 (2026): 160-175. <https://www.umes.edu.gt/revistas-umes-diotima>

RESUMEN

La cinematografía contemporánea de Centroamérica ha encontrado en la figura de Jayro Bustamante una de las voces más incisivas para dismantlar las estructuras de silencio y negación que han definido la posguerra en Guatemala. Jayro Bustamante, a través de su trilogía de películas, expone temas que afectan a la sociedad guatemalteca. En su tercera entrega cinematográfica, *La Llorona* (2019), Bustamante no solo clausura una trilogía de cuestionamiento interseccional —iniciada con *Ixcanul* (2014) y continuada con *Temblores* (2019)—, sino que propone una reconfiguración del trauma histórico a través de lo que Alison Landsberg denomina memoria prostética. Esta forma de memoria, que emerge de la interfaz entre un individuo y una narrativa histórica mediada por tecnologías culturales como el cine, permite que el espectador asuma como propios acontecimientos traumáticos que no ha vivido de manera biográfica, suturándose en una

historia colectiva a través de un compromiso sensorial y afectivo. En este análisis, se explora cómo el despliegue técnico del sonido, la subversión del género de horror y la puesta en escena del juicio funcionan como catalizadores de esta transferencia afectiva, transformando la impunidad en una experiencia somática de justicia espectral.

PALABRAS CLAVE

memoria prostética, justicia espectral, cine de terror, genocidio, justicia transicional, trauma histórico, espectralidad, *La Llorona*

ABSTRACT

*Contemporary Central American cinema has found in Jayro Bustamante one of its most incisive voices in dismantling the structures of silence and denial that have shaped Guatemala's postwar period. Through his film trilogy, Bustamante foregrounds issues that profoundly affect Guatemalan society. In his third feature film, *La Llorona* (2019), he not only brings to a close an*

1 Gabriela Raquel Campos López (Jalapa, Guatemala, 21 de septiembre de 1993) es licenciada en Diseño Industrial y estudió Letras en la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC). Es magíster en Literatura Hispanoamericana por parte de la Universidad Rafael Landívar (URL) y autora de literatura infantil y juvenil. Su trabajo académico se centra en los feminismos materiales, la ciencia ficción y la literatura especulativa escrita por mujeres, con especial interés en los cruces entre memoria, cuerpo y representación en el contexto centroamericano. Contacto: gabyraque@gmail.com

*inter-sectional trilogy of critique —initiated with *Ixcanul* (2014) and continued with *Temblores* (2019)— but also proposes a reconfiguration of historical trauma through what Alison Landsberg terms prosthetic memory. This form of memory, which emerges at the interface between the individual and a historically mediated narrative shaped by cultural technologies such as cinema, enables spectators to internalize traumatic events they have not biographically experienced, suturing them into a collective history through sensory and affective engagement. This article examines how the film’s technical deployment of sound, its subversion of the horror genre, and its staging of the genocide trial operate as catalysts of this affective transfer, transforming impunity into a somatic experience of spectral justice.*

KEYWORDS

prosthetic memory, spectral justice, horror cinema, genocide, transitional justice in Guatemala, historical trauma, spectrality, La Llorona

CINE, MEMORIA Y JUSTICIA

Antes de adentrarse en el análisis específico de *La Llorona*, resulta pertinente situar esta obra dentro del proyecto cinematográfico más amplio de Jayro Bustamante. La siguiente tabla sintetiza las temáticas centrales de denuncia presentes en su trilogía, evidenciando una progresión crítica que transita del racismo estructural y la exclusión de las comunidades indígenas, a la homofobia sistémica y las terapias de conversión religiosa, hasta desembocar en el genocidio y la problemática de la justicia transicional. Este recorrido permite comprender *La Llorona* no como una pieza aislada, sino como la culminación de un proyecto estético y político orientado a confrontar las distintas formas de violencia estructural en Guatemala.

TABLA 1

Temáticas en las películas de Jayro Bustamante

OBRA DE LA TRILOGÍA	AÑO DE ESTRENO	TEMÁTICA CENTRAL DE DENUNCIA
<i>Ixcanul</i>	2014	Racismo estructural y exclusión de las comunidades mayas.
<i>Temblores</i>	2019	Homofobia sistémica y terapias de conversión religiosa.
<i>La Llorona</i>	2019	Genocidio, violencia de Estado y justicia transicional.

Fuente: elaboración propia.

En *La Llorona* (2019) Bustamante utiliza la temida aparición para abordar el genocidio cometido contra los pueblos indígenas de Guatemala, que alcanzó su etapa más horrorosa bajo el mandato del dictador militar Efraín Ríos Montt a principios de la década de 1980. La Casa de Producción (productora de Bustamante) se sumerge por primera vez en el terror para vincular una historia espeluznante mientras entrelaza el pasado con el presente. A través de los personajes atormentados que están atrapados dentro de una casa aparentemente encantada, mientras reina el caos afuera, el director confronta al perpetrador con sus crímenes y obliga a sus cercanos a presenciar su purga.²

FIGURA 1

Alma, perspectiva frontal



Nota. Minuto 1.14:29. Fuente: fotograma de *La Llorona*, dirigido por Jayro Bustamante, 2019. La Casa de Producción.

El título de la película alude a una leyenda popular: una mujer que ahoga a sus hijos y, como parte de su purga, se dedica a buscar a los pequeños en los ríos. En esta película, Llorona se personifica en Alma, una joven indígena que llega a la casa de la familia Monteverde para trabajar como empleada doméstica. La historia transcurre durante el juicio por genocidio del que es acusado el general Monteverde, quien es un *alter ego* del general Efraín Ríos Montt (1926-2018). El objetivo de este análisis es indagar en las formas en las que lo

especulativo y la ciencia ficción situada en el contexto guatemalteco atienden a la memoria prostética. Además, como parte de los resultados, se entrelazan los diferentes matices que forman parte de la discriminación en un país como Guatemala, que son la pobreza, el racismo y el machismo.

Desde su estreno en Venecia, la película ha llamado la atención de los críticos y se ha proyectado en diversos festivales como el Filmar y Sundance, entre otros. En agosto del 2020, la Sociedad

² Aguilar, *La Llorona. Crying for Justice: Jayro Bustamante con La Llorona* [entrevista].

de Críticos de Cine de Boston (BSFC) le otorgó un galardón, reconociendo la perseverancia y mostrando solidaridad por «exhibir películas durante estos tiempos difíciles». Además, *La Llorona* sobresalió y fue reconocida como mejor película en lengua no inglesa. En diciembre de ese año fue reconocida como una de las 20 mejores películas del año por la revista *Rolling Stone*. Premios en Festival Ícaro 2020: Mejor dirección (Jayro Bustamante), mejor producción (Jayro Bustamante, Geogers Renand, Gustavo Matheu, Marina Peralta), mejor fotografía (Nicolás Wong Díaz), mejor sonido (Eduardo Cáceres), mejor dirección de arte (Sebastián Muñoz), mejor actor (Julio Díaz), mejor actriz (Margarita Kénefic), mejor guion (Jayro Bustamante y Lisando Sánchez).³ Las películas contemporáneas son *Pólvora en el corazón*, *Los fantasmas y documentales como La asfixia*, *Nuestras madres* y *Filoxenia: El arte de acoger*.

ARCHIVO, TRAUMA Y JUSTICIA ESPECTRAL

El análisis se basará en temas relevantes para la película, como el sincretismo religioso, el mestizaje y las relaciones que tienen los personajes que se encuentran delimitadas por el racismo, el machismo y el comunismo, que es el argumento en el que se basaron las acciones militares durante el CAI (Conflicto Armado Interno). Para el estudio se utilizó la teoría de Alison Landsberg para abordar la memoria prostética, un análisis de Mónica Albizúrez para tratar el tema de la

memoria histórica y la importancia a nivel legal de la película, tomando en cuenta, claro está, los aspectos jurídicos en el que se desenvuelve la trama. Asimismo, se revisitaron autores como Marianne Bloch-Robin, Julie Amiot-Guillouet, Sergi Ramos Alquezar y Pascale Thiubaudeau para analizar los distintos aspectos que plantea Jayro Bustamante en la película, especialmente los relacionados a los símbolos, a la memoria histórica, la lucha de clases, al papel de la religión y el de las mujeres en el contexto de la guerra civil. También se consultó a Jacques Derrida para analizar el concepto de espectro en la búsqueda de justicia y reclamo hacia los vivos a través del tormento.

La película empieza con mujeres de clase alta orando en una habitación. Mientras tanto, un grupo de exmilitares acuerdan un código de vestimenta, pero también de actitud. Los personajes principales son Alma/Llorona, Carmen (hija), Natalia (esposa), Enrique Monteverde (general), Valeriana (empleada), Letona (guardaespaldas) y Sara (nieta). Después de la oración con la que empieza la historia, se muestra la oración en idioma maya dirigida por Valeriana. En contraposición con la primera escena, en el que las mujeres están en una sala, vestidas pulcramente, la oración de Valeriana y las empleadas de la casa se hace desde la habitación, en oscuridad; un espacio más íntimo y privado.

3 Cruz, «*La Llorona*, de Jayro Bustamante recibe reconocimiento de la Sociedad de Críticos de Cine de Boston, nominación en Premios Lumiere en Francia y arrasa en Festival Ícaro», *Prensa Libre*.

En la gramática visual de Bustamante, el sonido no actúa como un mero acompañamiento ambiental, sino como una tecnología de memoria que rompe la barrera entre el pasado de las víctimas y el presente del espectador. Eduardo Cáceres, galardonado por su diseño sonoro en este filme, construye una arquitectura acústica donde el silencio no es ausencia de ruido, sino una parálisis política impuesta por la hegemonía. El filme se inicia con un murmullo que gradualmente se reconoce como una letanía religiosa, una oración neopentecostal dirigida por las mujeres de la élite en un espacio cerrado y pulcro. Este sonido inicial representa la amnesia colectiva institucionalizada, donde el discurso religioso sirve como un manto de invisibilidad para la violencia estatal. Los símbolos se presentan desde el inicio del filme con los murmullos que poco a poco se reconocen como rezos en grupo. Estas voces pertenecen a mujeres de clase alta que forman parte del grupo de familiares del general Enrique Monteverde.

FIGURA 2

Oración de mujeres del círculo del general Enrique Monteverde



Nota. Minuto 3:21. Fuente: fotograma de *La Llorona*, dirigido por Jayro Bustamante, 2019. La Casa de Producción.

La esposa del general es quien dirige la letanía, seguida por la hija y la nieta de la familia. Para Dary (2019) la propagación del discurso y las prácticas neopentecostales fueron importantes para influir en la mentalidad de la población. Esta puesta en escena de la religiosidad expresada por un grupo conformado por mujeres es mucho más que una manifestación de la clase

dominante,⁴ sino que también resume las décadas de organización social neopentecostal establecidas a partir de la década de 1980.

Según avanza la trama, empiezan a escucharse los lamentos por las noches. Son lejanos, casi imperceptibles. Se presenta la escena del matrimonio tradicional, una familia compuesta

4 Bloch-Robin *et al.*, «Fantasmas, justicia y reparación en Guatemala: *La Llorona* de Jayro Bustamante. Introducción», 168.

por hombre y mujer con la bendición cristiana. Mujer que todo lo soporta con la ayuda de Dios. El general despierta. Busca su arma mientras se escucha un chorro abierto en medio de la noche. Se aproxima a la regadera, pero no hay nadie. Monteverde está inquieto; sabe que alguien o algo lo está buscando.

La leyenda cuenta que cuando el llanto se oye lejos es porque la Llorona está cerca y viceversa. El general dispara. Era Natalia, su esposa. Valeriana, la empleada, confronta a Enrique. Los empleados se comunican entre ellos y en idioma maya dicen: «Es ella [...] ¿La escuchaste lejos o cerca?». Mientras la familia concluye que fue una pesadilla. Las mujeres de la familia se compadecen de la situación y consideran que es la presión mediática del juicio lo que afecta las emociones del general.

La estabilidad sonora es asaltada por el llanto de la Llorona, un lamento que en la obra de Bustamante se despoja de su carga de culpabilidad materna para convertirse en un alarido de justicia social. El llanto funciona como una voz recobrada que desafía la parálisis del silencio, obligando al interlocutor —y al espectador— a reconocer un agravio que el discurso oficial intenta negar. La teoría de Landsberg⁵ sostiene que para que un evento se convierta en parte de nuestro archivo emocional debe ser experimentado sensorialmente; aquí, el diseño de sonido a niveles hiperrealistas convierte el llanto en una presencia física, una memoria quemada en el cuerpo del espectador.

El abordaje del sincretismo religioso cristiano y maya refleja la «capacidad

de inclusión, adaptación y resistencia». La religiosidad de Valeriana toma distancia de las prácticas mayas ligadas a la reivindicación política. Valeriana es la empleada doméstica que muestra más cercanía con los patrones, con sus empleadores.

Los demás empleados reconocen la dimensión sobrenatural y perciben más allá de lo evidente, por lo que deciden renunciar.

La familia Monteverde se dirige a la audiencia. Los testimoniantes narran lo sucedido en idioma maya y con la cara cubierta. La mujer se descubre el rostro después de declararse inocente. «A mí no me da vergüenza contar lo que viví, espero que a ustedes no les de vergüenza hacer justicia». El general Enrique Monteverde se declara inocente y alega que su única intención era crear una identidad nacional.

La escena del juicio ilustra la memoria prostética. Según Alison Landsberg, esta memoria se construye a través de tecnologías culturales, en este caso es a través del cine. La memoria prostética permite experimentar como propios los acontecimientos a través de las imágenes, produciendo empatía y alianzas políticas. En los juicios las mujeres decidieron cubrir sus rostros con perrajes, pero en la versión cinematográfica los testimonios se relataron de frente y con la cara descubierta para descartar el miedo y la vergüenza. Para finalizar la parte de los testimonios en la ficción, una de las oyentes es Rigoberta Menchú, quien es un icono por la lucha de los derechos humanos y su voz forma parte de la genealogía de la literatura testimonial.

5 Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*.

Las mujeres sobrevivientes se descubren los rostros y aplauden. Declaran culpable al general y la defensa alega problemas de salud. Hospitalizan al general al terminar la audiencia. Los medios de comunicación presentan noticias como parte de la manipulación de los discursos. En la radio se escucha una voz que dice que cualquier persona está dispuesta a dar testimonio falso.

FIGURA 3

Sobrevivientes testificando durante el juicio por genocidio y delitos de lesa humanidad



Nota. Minuto 18:23. Fuente: fotograma de *La Llorona*, dirigido por Jayro Bustamante, 2019. La Casa de Producción.

La escena del juicio inicial en *La Llorona* constituye uno de los momentos más densos de la película que funciona como un archivo vivo que entrelaza la ficción cinematográfica con el testimonio. Bustamante utiliza un lente etnográfico para recrear las audiencias por genocidio y delitos de lesa humanidad de 2013 contra Efraín Ríos Montt, de quien Enrique Monteverde es un *alter ego* ineludible. Esta secuencia trasciende la representación mimética para convertirse en una intervención en la justicia transicional guatemalteca.

En la realidad histórica, durante juicios como el de Sepur Zarco, las mujeres sobrevivientes utilizaron perrajes para cubrir sus rostros, un gesto motivado por la seguridad, el estigma y la protección de su intimidad ante una sociedad racista. En la versión de Bustamante, las mujeres deciden descubrirse el rostro tras declarar su

inocencia. Este acto cinematográfico es una poderosa herramienta de memoria prostética: al obligar al espectador a mirar fijamente los ojos de la víctima, el filme elimina la distancia estética y convierte el testimonio en una experiencia de sutura emocional. La presencia de figuras reales como la Premio Nobel Rigoberta Menchú entre el público del juicio refuerza la dimensión de la película como un espacio de reparación que la justicia institucional guatemalteca no pudo o no quiso sostener. La anulación de la sentencia en la vida real, por motivos políticos y amparos legales, dejó un vacío en la memoria colectiva que Bustamante llena con justicia espectral. El juicio en el filme no es solo una escena narrativa, sino un ejercicio de visibilización donde mujeres que han sido históricamente reducidas a ciertos roles recuperan su voz en un espacio de poder.

TABLA 2

Símbolos durante el juicio

ELEMENTO DE LA ESCENA	SIGNIFICADO HISTÓRICO/ SOCIAL	FUNCIÓN EN EL ARCHIVO
velo de perraje	Protección contra el estigma y la persecución real.	Simboliza el tránsito del silencio a la visibilidad política.
testimonio en idioma maya	Reivindicación de la identidad y resistencia cultural.	Rompe la hegemonía del español como único lenguaje de justicia.
presencia de la doctora Rigoberta Menchú	Validación histórica del movimiento de DD. HH.	Conecta la ficción con la literatura testimonial.
anulación de la sentencia	Reflejo de la impunidad y la debilidad del Estado.	Justifica la necesidad de una intervención sobrenatural para la reparación.

Fuente: elaboración propia.

Este análisis de escena revela cómo Bustamante utiliza el cine para suplir la deuda histórica. La memoria prostética se construye aquí no solo a través de la imagen, sino a través de la validación del dolor ajeno. Al presenciar el aplauso de las sobrevivientes cuando se declara culpable al general, el espectador experimenta una satisfacción moral que se ve frustrada por la posterior anulación, lo que genera un desasosiego bochornoso que solo puede resolverse a través de la catarsis del horror final.

TRANSFERENCIA AFECTIVA Y DESESTABILIZACIÓN DEL PERPETRADOR

El proceso penal por delito de genocidio en contra del general Efraín Ríos Montt lo implica culpable de una de las políticas más sanguinarias de

contrainsurgencia.⁶ La información expuesta en *Nunca más* por parte del Informe Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (Rehmi) documenta el aumento de masacres contra la población maya indígena bajo la dirección de Ríos Montt durante el Plan de Campaña Victoria 82. En este operativo uno de los mayores ataques fue contra la población ixil, que es uno de los veinticuatro grupos étnico-lingüísticos y culturales de Guatemala. El Rehmi tenía planificada una segunda etapa de investigaciones para presentar datos sobre la responsabilidad individual por violación a los derechos humanos. Dolorosamente, esto no fue posible porque monseñor Juan Gerardi, quien dirigía el proyecto, fue asesinado 48 horas después de haber presentado públicamente la primera fase.

⁶ Comisión para el Esclarecimiento Histórico, n.º 1792.

La justicia transicional es aquella que ayuda a transitar la época de conflicto y represión hacia un sistema convencional. El juicio por genocidio implica que, por primera vez, un jefe de Estado sería procesado por delitos en contra de los derechos humanos. El juicio contó con testimonios de las víctimas y sobrevivientes en idiomas español y maya, con traducciones simultáneas, pruebas forenses y declaraciones de científicos sociales sobre la estructura que permitió que el genocidio se diera en Guatemala. De acuerdo con el argumento de Oglesby y Nelson⁷ la defensa de Ríos Montt se dedicó a retrasar la sentencia a través de amparos e influir en la opinión pública. Los delitos imputados al general fueron objetados por los grupos militares, asociaciones, políticos y académicos que consideraban que las acciones militares estaban enfocadas en desarticular a la guerrilla, no a poblaciones mayas. Incluso personas mayas fueron parte del Ejército como patrulleros civiles. Además, durante el CAI las víctimas pertenecían a diferentes grupos étnicos.

No obstante, la condena tenía un argumento claro: aunque la motivación era derrotar a la guerrilla, la política contrainsurgente devastó y se ensañó intencionalmente hacia grupos étnicos indígenas, como los mayas ixiles, quienes fueron considerados enemigos internos del Estado. El juicio, con motivaciones políticas, tuvo efectos

simbólicos a nivel social en cuanto al reconocimiento de las víctimas y el énfasis en señalar los delitos de guerra en contra de las mujeres, que forma parte de la configuración del genocidio porque la violencia sexual destruye al grupo étnico y es un precedente para futuros juicios a nivel internacional para tipificar este tipo de crímenes.

Sin embargo, Crosby *et al.*⁸ postulan que los testimonios sobre violencia sexual pueden desvanecerse únicamente como sobrevivencia a violaciones y no como un tramado que forma parte del exterminio de un grupo étnico en específico. Además, la reparación es «*the psychological state in which victims feel that adequate amends have been made for a wrong committed*».^{9,10} Tomando ese argumento, reparar los daños y las consecuencias de un genocidio resulta incalculable, pero hay acciones que el Estado puede recurrir para generar garantías mínimas de vida. No obstante, el Estado de Guatemala apenas ha brindado escasos recursos materiales. Es un patrón recurrente en todos los casos por delitos de lesa humanidad cometidos por el Estado. Es por eso por lo que Crosby *et al.*¹¹ insisten en analizar la pobreza y el racismo como parte de la identidad de las víctimas más que como un contexto. Conceptualizarlo de esa forma permitirá definir las bases y alcances para los procesos de una reparación digna y justa.

7 Oglesby y Nelson, «Introduction: Guatemala's genocide trial and the nexus of racism and counterinsurgency», 1-10.

8 Crosby *et al.*, *Entendiendo la lucha de las mujeres por justicia, sanación y desagravio: un estudio de género y reparaciones en la Guatemala post-guerra*.

9 Landsberg, *Prosthetic Memory*.

10 [...] «el estado psicológico según el cual las víctimas sienten que se han hecho reparaciones adecuadas por un mal cometido» (traducción del editor).

11 Crosby *et al.*, *Entendiendo la lucha de las mujeres por justicia, sanación y desagravio: un estudio de género y reparaciones en la Guatemala post-guerra*.

Por otra parte, durante el proceso por genocidio también se rindieron testimonios sobre una voluntad de exterminar niños, tanto es así que «*witness testimony revealed the army's intention to exterminate children, including infants and unborn fetuses*». ^{12,13} Algunos de los infantes sobrevivientes fueron capturados por el Ejército y luego dejados en orfanatos. Relacionado con el proceso de genocidio, es necesario mencionar para el análisis del film el juicio conocido como Sepur Zarco, celebrado en 2016 y cuyo nombre alude al lugar donde operó una base militar destinada a la esclavitud sexual de mujeres de la etnia q'eqchi'. Cabezas Vargas y Ramos Alquezar han establecido que la memoria de este segundo proceso también se encuentra implicada en *La Llorona*. Además de la temática en torno a agresión sexual y su enjuiciamiento, me parece que el uso de los textiles indígenas, como explicaré más adelante, guarda relación especialmente con este segundo proceso.

En continuidad hermenéutica con la trama cinematográfica, trasladan al general en medio de un grupo de periodistas afuera del hospital para llegar a casa. En la entrada del domicilio se encuentra una multitud de manifestantes. «¡Asesino! ¡Genocida!» gritan mientras sostienen fotos de mártires y desaparecidos. Monteverde ve al grupo desde su habitación y entre la muchedumbre aparece Alma, quien lo ve fijamente. Alma es una joven mujer

indígena de pelo largo y huipil blanco. Es la nueva empleada e ingresa a la casa para ser revisada ante los ojos de la familia y Valeriana por Letona.

Valeriana le muestra la casa a Alma y los chorros se abren solos. El agua es un elemento central para el espectro. Paola García ¹⁴ indica que la figura que se muestra en esta película es una mezcla entre la Llorona y la Siguanaba. Ambas deambulan cerca de cuerpos de agua. Mientras la familia observa a los manifestantes, Alma atrae a Sara con un sapo. La figura del sapo es imprescindible porque para diferentes culturas han sido un símbolo de transformación, fertilidad y vida debido a la capacidad de vivir en agua y en la tierra. También son asociados a la brujería y maldiciones, especialmente en la literatura medieval, la biblia cristiana y en algunas historias populares. ¹⁵

Por la noche, Alma está en la piscina. El general la ve nadar y regresar al interior de la casa. La habitación del servicio doméstico está inundada y el general se aproxima a la tina mientras observa con quietud a Alma, quien está desnuda lavando su ropa blanca en la tina. Así cuenta la leyenda popular que se puede encontrar a la Llorona en los ríos. Alma, completamente inexpresiva, voltea a verlo.

Valeriana grita por ayuda y toda la familia encuentra a Monteverde en la habitación de las empleadas domésticas.

12 Burt, «From Heaven to Hell in Ten Days: the Genocide Trial in Guatemala», 143-169.

13 [...] «testimonios revelaron la intención del Ejército de exterminar niños, incluso bebés y fetos no nacidos» (traducción del editor).

14 García, «*La Llorona* de Jayro Bustamante: una interpretación mítica de la violencia», 37-52.

15 Charro, «Sapos. Historia de una maldición», párrs. 20, 23, 44.

La familia mantiene el discurso de culpar a las mujeres al punto que ni siquiera se les reconoce como posibles víctimas, rectificando la creencia de Natalia en torno a que las indígenas llegaban a los cuarteles a ofrecerse.

Esa noche, Natalia se sueña como Alma en un maizal con dos niños. Huyen del Ejército. En el sueño, Natalia se orina y eso la despierta. Los manifestantes siguen afuera. «No hay paz sin justicia», esa es la consigna. Sara y Alma se vuelven muy cercanas. En una escena, ellas recogen las fotografías de los manifestantes y reconocen entre ellos el rostro de un desaparecido que forma parte de la muchedumbre. «Es él», dice Sara. El espectro las ve fijamente de la misma forma que Alma observó al general antes de entrar a la casa.

TABLA 3

Función de los sonidos para la memoria prostética

DIMENSIÓN SONORA	MANIFESTACIÓN TÉCNICA	FUNCIÓN EN LA MEMORIA PROSTÉTICA
amnesia	Murmullos, rezos neopentecostales, silencio doméstico.	Representa la represión del trauma y la autoprotección de la clase perpetradora.
justicia	El llanto, lamentos nocturnos, susurros en idioma maya.	Recupera la voz de los silenciados y actúa como un testimonio de la violencia pasada.
la fluidez del trauma	Sonidos de agua (goteos, chorros abiertos, piscina).	Conecta el presente con el escenario del crimen (el río) e invita a recordar los hechos.
lucha de clases	Contraste entre el español de la élite y el idioma maya.	Evidencia la brecha entre las consecuencias de la guerra para las víctimas y el discurso estatal.

Fuente: elaboración propia.

El agua, tanto en su dimensión visual como sonora, es el catalizador central de esta memoria fluida. Bustamante utiliza el sonido del agua para señalar la proximidad de la verdad histórica: cuando el llanto se escucha lejos, la Llorona está cerca. Esta es una inversión del mito popular que desestabiliza la percepción espacial del general Enrique Monteverde y, por extensión, la del espectador. El sonido de un chorro abierto en medio de la noche o la inundación de la habitación del servicio

doméstico no son solo tropos de horror, sino la materialización de un pasado que se filtra en el presente, erosionando los muros de la mansión que pretende ser un refugio contra la historia. Se sugiere que el trauma del genocidio no es un bloque sólido y distante, sino un flujo constante que empapa la cotidianidad de los culpables.

Para Jacques Derrida¹⁶ el espectro es un testimonio sobre la violencia del pasado. Abre una brecha entre el presente y a la vez es un testimonio de la violencia sufrida, asimismo obliga al interlocutor/oyente a reparar lo sucedido. Según Derrida, es imposible ignorar al fantasma y a la vez librarse de su reclamo, que es buscar justicia.¹⁷ Al fallar judicialmente, Llorona aparece para exigir una justicia espectral que castigue a los verdugos. Simbólicamente, la ficción cumple el papel de la reparación. Se anuncia un fallo legal que revierte la condena por genocidio y entre los manifestantes aparecen más indígenas portando su vestimenta originaria. Carmen dimensiona que el papá de Sara también forma parte de la lista infinita de desaparecidos.

Natalia se vuelve a soñar transfigurada en Alma. Han quemado todas las cosechas de maíz. Los militares sostienen a los hijos y la arrastran del pelo. Se despierta y llora al despertar, dimensionando que el general es culpable. Detrás de la cama hay una mancha enorme de humedad. Enrique llama a Valeriana y ella le dice que le han hecho un *trabajito*, por lo que procederán a hacer una *limpia*. Pero es importante mencionar que Valeriana es esa figura de indígena permitida, de lealtad al patrón, el vínculo entre lo indígena que sobrevive al sistema a través de sus servicios. Sin embargo, la cosmovisión de Valeriana es persistentemente indígena. Valeriana le hace una *limpia* pidiendo protección para el general.

FIGURA 4

Natalia transmuta oníricamente en Alma



Nota. Minuto 1.01:37. Fuente: fotograma de *La Llorona*, dirigido por Jayro Bustamante, 2019. La Casa de Producción.

Los lamentos se siguen escuchando hasta que Letona se despierta y empieza a buscar en la casa el origen del llanto. Sara le desconecta el oxígeno a su abuelo mientras duerme y Letona

avanza en el primer nivel hasta llegar a la cocina y se encuentra a los dos hijos de Alma. Son dos niños pequeños, tal vez no tienen más de ocho años. Un niño y una niña. El general despierta

16 Derrida, *Spectres de Marx*. Jacques Derrida reflexiona sobre el fantasma del rey de Dinamarca en *Hamlet*, del que extrae características para conceptualizar al espectro.

17 Bloch-Robin *et al.*, «Fantasmas, justicia y reparación en Guatemala».

y nota que no tiene oxígeno. Sara se dirige a la piscina y le entrega el tanque de oxígeno al agua. Se hunde abrazada al tanque.

Carmen despierta. El general, que porta un arma, se aproxima a la piscina y ve a Alma. Dispara al agua e impacta a Sara. «Esa hija de puta se escondió debajo del agua, esa guerrillera está ahí». Carmen le quita la pistola y le apunta, mientras Valeriana se interpone entre el general y su hija. El jardín se llena de sapos y de espectros. «Alma está llorando por sus hijos, ella me dijo que conoce al abuelo desde antes», dice Sara.

Las mujeres vuelven a rezar y piden piedad ante la inminente venganza. Natalia experimenta un proceso de metempsicosis, que es una transmigración, y atestigua cómo los hijos de Alma son ahogados y cómo le disparan a Alma. En ese plano, Natalia asesina al general Monteverde. En el funeral está la familia y reciben el pésame. El agua empieza a correr en el mingitorio en el que están los hombres. Eso significa que la venganza de la Llorona apenas está comenzando. En este universo, el cinematográfico, las víctimas y sobrevivientes sí tuvieron justicia.

El proceso de transferencia afectiva en *La Llorona* alcanza su punto más radical a través de los personajes femeninos de la familia Monteverde: Carmen, Natalia y Sara. Estas mujeres representan diferentes grados de la amnesia colectiva y la negación sistémica.

Sin embargo, la llegada de Alma desencadena un proceso de contagio de la memoria que Landsberg¹⁸ describiría como la formación de una subjetividad compartida a través de la tecnología cultural.

Natalia, la hija del general, experimenta procesos de metempsicosis o transmigración anímica en sus sueños. En estas secuencias, ella se transmuta oníricamente en Alma; se ve a sí misma en un maizal, huyendo de los militares que arrastran a sus hijos. Esta no es una simple pesadilla, sino la encarnación somática de la memoria prostética. Natalia despierta orinada en la cama, experimentando físicamente la vergüenza y el terror de las víctimas. El filme utiliza la humedad —la orina, el sudor, el agua de la tina donde Alma lava su ropa blanca— para marcar la erosión de las fronteras entre el yo (que ejerce poder) y el otro (victimizado y precarizado).

La relación entre Sara y Alma es particularmente significativa para entender la memoria prostética como una herramienta de reconciliación futura. Sara, la generación más joven, no carga con la culpa directa y es la más receptiva a la historia de Alma. Al practicar apnea en la piscina, Sara intenta dominar el peligro del agua y fortalecerse para conocer el pasado. Esta interacción representa la posibilidad de una memoria reconciliadora, donde el reconocimiento de la verdad no destruye a la nueva generación, sino que la dota de la capacidad de reconocer al monstruo moral en su propia genealogía.

18 Landsberg, *Prosthetic Memory*.

ESTRATEGIAS PARA EMPEZAR A NARRAR LA DEUDA HISTÓRICA

Para Andrea Cabezas Vargas, a partir de la última década del siglo XXI, en Guatemala surgió una propuesta cinematográfica dedicada a suplir la deuda histórica que empezó por romper los silencios y reconocer las consecuencias de la guerra civil. Hay dos etapas para este género en el país. El primero es el cine contra la desmemoria, que surge a partir de la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, con la cual regresaron artistas y pensadores exiliados que colaboraron para la construcción de una cinematografía nacional. Después, surge una nueva generación de cineastas que toma la memoria como un tema recurrente en sus propuestas. *La Llorona*, de Jayro Bustamante, se sitúa en este panorama cinematográfico memorialista. Sergi Ramos engloba a *La Llorona* dentro de una tendencia cinematográfica latinoamericana reciente, en la que los directores y escritores toman códigos genéricos para plantear historias con conflictos políticos muy específicos.¹⁹ Este argumento queda en evidencia al utilizar la figura del fantasma para representar a los desaparecidos.

Para el cine de género el contexto histórico y social son la base que crea el argumento. A partir del contexto, la narrativa recrea y reescribe el mito en función de la denuncia o venganza que busca ejecutarse. Se consolida una historia paralela en el que el mito se representa materialmente para ejecutar una venganza que mitigue los impactos de los hechos no resueltos e incluso

que ni siquiera han sido nombrados en el pasado, pero que siguen teniendo consecuencias en el presente.

Además, la falta de justicia ante delitos de lesa humanidad y crímenes de guerra desdibujan la posibilidad de tener un hilo narrativo en común, ya que el silencio y lo negado han permeado, creando vacíos que impactan a las sociedades que no terminan de atravesar los duelos correspondientes. La literatura y el cine de la región latinoamericana acuden a la memoria, intentando confrontar la deuda histórica con el presente, mientras busca nombrar y visibilizar los traumas y la represión. Este tipo de propuestas buscan una reparación y la promesa de la no repetición, especialmente en casos de violencia institucionalizada, es decir, cometida por el propio Estado.

Diversas mitologías y tradiciones populares han utilizado las figuras fantasmagóricas para representar deudas y venganzas. Las apariciones actúan ante la falta de justicia humana, especialmente ante la invisibilización de un crimen o hecho histórico, cuestionando el discurso hegemónico que niega o ignora lo sucedido. Estos son recursos que sostienen al cine fantástico y de terror que además se fundamentan en análisis psicoanalíticos y antropológicos que estudian la relación de los vivos con los muertos. En *La Llorona*, esta narrativa se encuentra directamente relacionada con un contexto histórico y político con apariciones que traspasan la frontera entre la vida y la muerte para reclamar deudas. Se plantean víctimas reales y la aparición es una entidad vengativa.

¹⁹ Ramos *et al.*, «Fantasmas, justicia y reparación en Guatemala», 7-12.

La decisión de Jayro Bustamante de utilizar el cine de terror para abordar el genocidio contra el pueblo ixil fue una estrategia de infiltración cultural. En un contexto como el guatemalteco, donde hablar del Conflicto Armado Interno (CAI) sigue siendo un tabú y el negacionismo permea las esferas de poder, el horror funciona como un caballo de Troya que permite transferir memorias traumáticas a audiencias que, de otro modo, rechazarían un relato histórico o documental. Al utilizar los códigos del *folk-horror* y la justicia espectral, Bustamante logra que el espectador experimente el miedo no ante una entidad maligna abstracta, sino ante la propia impunidad del Estado.

CONCLUSIÓN

El filme opera una transferencia afectiva mediante la subversión del mito de la Llorona. Tradicionalmente, este mito ha sido utilizado como una herramienta patriarcal para disciplinar a las mujeres bajo nociones de pecado y mala maternidad. Bustamante, sin embargo, resignifica a la Llorona —personificada en Alma— como el fantasma justiciero de una mujer indígena cuyos hijos no fueron ahogados por ella, sino por los militares durante una masacre. Esta reescritura convierte al monstruo en un vehículo de justicia. Mientras que el cine de horror convencional busca la erradicación del monstruo para restaurar el orden, en *La Llorona* el espectador se encuentra deseando la consumación de la venganza del espectro, lo que implica una ruptura con las leyes filiales del Estado opresor.

La efectividad de esta memoria prostética reside en su capacidad para afectar el proceso de formación de la identidad del espectador a través

de lo somático. El horror, al apelar a respuestas biológicas primarias (el aumento del ritmo cardíaco, la tensión muscular), prepara el terreno para una alianza política con las víctimas. Cuando el espectador siente el pánico del general al ser perseguido por los sonidos del agua, no está simpatizando con el perpetrador, sino experimentando la quiebra de los subterfugios de la negación. El filme se convierte así en una manifestación espectral que no dejará de hostigar a los espectadores hasta que se reconozca la deuda histórica.

La justicia espectral que propone el filme —basada en la premisa de que los muertos regresan para cobrar deudas ante la ausencia de justicia humana— cumple una función de reparación simbólica para las víctimas del genocidio maya ixil. Al permitir que el espectador experimente el dolor y el reclamo de los desaparecidos por medio de una sutura somática y afectiva, Bustamante transforma el cine en un archivo vivo que se niega a dejar el pasado atrás. La Llorona ya no es solo un mito para asustar a los niños ni para corregir a las mujeres; es el grito de un pueblo que, a través de la lente etnográfica y la memoria, reclama su lugar en el presente para asegurar la promesa de la no repetición. La advertencia final del filme, con el agua corriendo incesantemente, nos recuerda que mientras no haya justicia, el espectro de la memoria seguirá humedeciendo los rincones más íntimos de nuestra conciencia colectiva.

Bibliografía

- Aguilar, C. *Crying for Justice: Jayro Bustamante con La Llorona*. Rogerbert. 2020. <https://www.rogerebert.com/interviews/crying-for-justice-jayro-bustamante-on-la-llorona>
- Albizúrez, M. «El film La Llorona de Jayro Bustamante: memoria cultural y género en la justicia transicional guatemalteca». *Cuadernos del Cilha* 34 (2021). <https://dx.doi.org/10.48162/rev.34.015>
- Burt, J.-M. (2019). «From Heaven to Hell in Ten Days: the Genocide Trial in Guatemala». *Journal of Genocide Research* 18, n.ºs 2-3 (219), 143-169. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14623528.2016.1186437>
- Bustamante, J. (director). *La Llorona* [Película]. La Casa de Producción. 2019.
- Charro Gorgojo, Manuel Ángel. «Sapos. Historia de una maldición». Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (s. f.). <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sapos-historia-de-una-maldicion/html/>
- Crosby, Alison; Caxaj, Brisna; Brinton Lykes, M. *Entendiendo la lucha de las mujeres por justicia, sanación y desagravio: un estudio de género y reparaciones en la Guatemala post-guerra*. Centro de Investigación en Latino América y El Caribe (Cerlac), 2018.
- Cruz, K. «La Llorona, de Jayro Bustamante recibe reconocimiento de la Sociedad de Críticos de Cine de Boston, nominación en Premios Lumiere en Francia y arrasa en Festival Ícaro». *Prensa Libre*. 14 de diciembre de 2020. <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/la-llorona-de-jayro-bustamante-recibe-reconocimiento-de-la-sociedad-de-criticos-de-cine-de-boston-nominacion-en-premios-lumiere-en-francia-y-arrasa-en-festival-icaro/>
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Editions Galilée, 1993.
- Marianne Bloch-Robin, Julie Amiot-Guillouet, Sergi Ramos Alquezar, Pascale Thibaudeau. «Fantasmas, justicia y reparación en Guatemala: La Llorona de Jayro Bustamante. Introducción». *Pandora: Revue d'études hispaniques* 16 (2021): 7-12.
- Oglesby, Elizabeth y Nelson, Diane. «Introduction: Guatemala's genocide trial and the nexus of racism and counterinsurgency». Guatemala, *The Question of Genocide*. Routledge, 2018.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press, 2004.



este texto está protegido por una licencia internacional CC BY 4.0