

# La focalización y el monstruo en *La Llorona* (2019), de Jayro Bustamante

*The focalization and the monster in  
La Llorona (2019) by Jayro Bustamante*

KARINA MONSERRAT  
ACUÑA MURILLO

mon.acunamurillo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9546-470X>

*Universidad Nacional  
Autónoma de México, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
julio 30, 2022

FECHA DE APROBACIÓN  
noviembre 28, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN  
diciembre 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/  
elojoquepiensa.v0i25.399](https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i25.399)

RESUMEN / El objetivo general del análisis es discutir cómo mediante la focalización (Genette, 1972) y sus facetas, *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019) genera empatía hacia el monstruo *contra natura* y repulsión hacia la persona que sufre las apariciones, quien es revelado hacia el final de la película como monstruo moral, desde la perspectiva de Foucault (1999). Se propone que la focalización sufre modificaciones, de tal manera que el centro subjetivo se traslada desde Enrique Monteverde hacia las mujeres (tanto las de su familia, como las ixiles). Además, hay una renovación del modelo argumental, pues el monstruo *contra natura* que es *La Llorona* deja de ser la fuente del horror en el filme y pasa a ser el *monstruo moral*, el general Enrique Monteverde. Para cumplir tal objetivo, se analizó un segmento crítico de la película. Al finalizar, se observó que el cambio de modelo argumental ocasionado por el desplazamiento de la figura del monstruo se hace evidente mediante la interrupción de una focalización centrada en el militar por la mirada externa de las mujeres de su familia, quienes comienzan a percibirlo como monstruo moral.

PALABRAS CLAVE / Cine guatemalteco, horror, monstruo moral, monstruo *contra natura*, representación.

ABSTRACT / The main objective of the analysis is to discuss how, through focalization (Genette, 1972) and its facets, *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019) generates empathy towards the unnatural monster and repulsion towards the person who suffers the apparitions, who is revealed as a moral monster, from Foucault's perspective (1999). It is proposed that the focalization undergoes modifications, in such a way that the subjective center moves from Enrique Monteverde towards the women (both those of his family, as well as the Ixils). In addition, there is a renewal of the plot model, since the unnatural monster that is *La Llorona* ceases to be the source of horror in the film and becomes the moral monster, General Enrique Monteverde. To achieve this objective, a critical segment of the film was analyzed. At the end, it was observed that the change in the plot model caused by the displacement of the figure of the monster becomes evident through the interruption of a focus on the military by the external gaze of the women in his family, who begin to perceive him as a moral monster.

KEYWORDS / Guatemalan Films; Horror, Moral Monster, Unnatural Monster, Representation.



*La Llorona*  
(Jayro Bustamante, 2019).

## INTRODUCCIÓN

**L**a *Llorona* (Jayro Bustamante, 2019) es una película guatemalteca cuyo guion retoma la leyenda de la Llorona y la historia de Guatemala, específicamente el genocidio que ocurrió en ese país entre 1981 y 1983 a la comunidad maya ixil. Este genocidio fue resultado del programa político militar Tierra Arrasada, ejecutado durante el gobierno de José Efraín Ríos Montt<sup>1</sup>, el cual:

[fue] fundado en una antípoda de la premisa de Mao Tse-Tung: las poblaciones son a la guerrilla, lo que el agua es al pez. Por tanto, la proclama del exdictador se basó en quitarle el agua al pez. Durante ese periodo, el Ejército de Guatemala llevó a cabo ataques contra poblaciones acusadas de colaborar con las diferentes organizaciones guerrilleras (Cárdenas Méndez, 2019, p. 122).

En la zona conocida como el Triángulo Ixil se llevaron a cabo masacres, desplazamientos forzados, ejecuciones, desapariciones, violaciones de mujeres, tortura, traslado y raptos de niños, reclutamientos, privación de suministros y quema de cosechas y aldeas. Dichas atrocidades, según la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1994) dieron como saldo más de 29 000 ixiles desplazados y 1771 asesinatos.

<sup>1</sup>José Efraín Ríos Montt fue un político, dictador y militar guatemalteco entre 1982 y 1983. Llegó a su posición a través de un golpe de Estado. Fue sometido a juicio por genocidio y otros delitos de lesa humanidad (Nájar, 2012).

En la película, el general Enrique Monteverde comienza a actuar erráticamente cuando empieza a escuchar los lamentos de una mujer en su casa, al tiempo que atraviesa un juicio enfrentado por crímenes de lesa humanidad. Tras la exoneración del general por las élites guatemaltecas, la familia tiene que encerrarse en su mansión debido a que se ven asediados por manifestantes que claman justicia. Conforme avanza la película, incrementan los episodios erráticos del general, lo cual asusta a los empleados de la casa, quienes deciden renunciar al sospechar el origen preternatural de lo que atormenta a Enrique Monteverde. Después de unos días, la familia contrata a Alma, interpretada por María Mercedes Coroy, una nueva trabajadora doméstica originaria de una de las localidades de la montaña de la zona Ixil, cuyo rostro evoca recuerdos reprimidos en los oligarcas.

Así, se retoma a la figura de La Llorona —la cual se encuentra arraigada tanto en las creencias de las comunidades mayas de Guatemala como en algunos imaginarios de México y Centroamérica (Aguilar Tamayo et al., 2021): la imagen de una mujer que camina por las calles clamando por sus hijos ahogados—, para denunciar los hechos de violencia extrema perpetrados en los años 80 en Guatemala por la dictadura de Ríos Montt. En el plano histórico, en efecto ocurrió un juicio contra el exdictador en 2012, del cual fue absuelto por la Corte guatemalteca. Ante los atropellos del Estado, la película, en el plano ficcional, genera un espacio para la justicia al establecer una penitencia a través de la figura de la Llorona.

A lo largo de este trabajo, se realiza en un primer momento una breve revisión teórica sobre la focalización y sus facetas y cómo este concepto es usado para el análisis. En un segundo momento, se revisa la figura del monstruo en el cine de horror. Posteriormente, se analiza un segmento crítico de la película para ilustrar las propuestas y, finalmente, se plantean algunas conclusiones.

## **SOBRE EL CONCEPTO DE FOCALIZACIÓN**

En 1972, Gerard Genette propuso sustituir los términos de punto de vista o perspectiva por focalización. Este concepto permite responder a la pregunta “¿quién percibe?”, o bien “¿dónde está el foco de percepción?”, en un relato. El término permite enfatizar las diferencias entre narración y focalización, es decir, distingue entre quien relata la historia y el medio a través del cual se perciben los hechos y los personajes (Genette, 1989).

Según Stam (1992) la focalización y las situaciones de ocularización y auricularización —es decir, quién ve y quién oye (Gaudreault y Jost, 1995)—, permiten la introducción a la psicología de los personajes sin recurrir al mecanismo propio de la literatura: el narrador omnisciente. Además, el teórico explica que no se trata solo de un concepto que refiera a la dimensión óptica de la película, pues:

Rimmon-Kennan ha extendido la definición para incluir lo que ella llama facetas de focalización. Además de la faceta perceptual, que concierne al ámbito sensorial del personaje, estas incluyen la faceta psicológica, donde el foco cognitivo y emocional del texto reside en un personaje particular y la faceta ideológica que se refiere al personaje cuya perspectiva puede decirse que expresa el sistema general de valores, o las ‘normas del texto’ (Rimmon-Kennan citada en Stam, 1992, p. 94).

La propuesta de las facetas de la focalización permite superar el énfasis de lo visual, pues en realidad, estas se ocupan de diferentes aspectos del filme. En el caso de este análisis, la faceta perceptual es usada para referir a la extensión sensorial (quién ve, quién oye y quién percibe), y al espacio y tiempo de esa percepción. La faceta psicológica tiene dos componentes: el cognitivo y el emocional. El cognitivo alude al conocimiento que se tiene de la historia y puede ser tanto externo (si es ilimitado) como interno (si es restringido). Es decir, un focalizador externo sabe todo acerca del mundo focalizado, y en contraste, el interno (en

tanto que es integrante de ese mundo) no lo conoce en su totalidad. El componente emotivo clasifica la focalización en objetiva (no involucrada) o subjetiva (involucrada). La faceta ideológica se entiende como la evaluación de los eventos y los personajes del filme a partir de sus propias normas diegéticas entendidas como un sistema general.

Los conceptos de focalización y sus facetas resultan muy útiles para analizar el filme, en tanto que el relato presenta dos visiones del mundo en conflicto: aquella encabezada por el general, y la representada por los fantasmas y La Llorona. Para tal objetivo, se analiza cómo se construye la subjetividad de las imágenes y los sonidos que aparecen en pantalla, así como los diferentes tratamientos que construyen el foco sonoro y visual de la película y que articulan la posición ideológica del relato. En varios momentos de la película es posible ver cómo el centro subjetivo inicial del filme se desplaza desde el general (siendo él quien percibe) y termina en otro personaje, el cual evalúa el comportamiento de Monteverde sugiriendo su anormalidad. Por esa razón, se propone que hay una transferencia de lo monstruoso de La Llorona y las otras apariciones hacia el general Enrique Monteverde, el cual se convierte en un monstruo moral. A propósito de esto, se desarrolla el siguiente apartado sobre el monstruo.

## EL MONSTRUO EN EL CINE DE HORROR

Según Wood (2002), en el cine de horror es posible observar la cronología de las preocupaciones del siglo XX, pues más que abordar la fantasía, intenta darle forma a temas que han sido reprimidos en la sociedad, del mismo modo que en los sueños se manifiesta el inconsciente. En ese sentido, la figura del monstruo es central, pues sobre este se proyectan diferentes malestares sociales. El horror plantea un escenario donde el *statu quo* se ve amenazado por la aparición de una entidad monstruosa. De ese modo, surge una dicotomía: la normalidad en contraposición de la anormalidad. Además, se acompaña de otros binarismos: el enfrentamiento del

bien en contra del mal, lo diabólico y lo sagrado, la oscuridad y la luz, lo civilizado y lo salvaje. El monstruo juega un papel central en el cine de horror, en tanto que encarna esas contradicciones.

Si se hace una revisión de los filmes de este género a través del tiempo, es posible notar diferencias entre los monstruos de las diferentes épocas. Lo anterior se debe a que el monstruo funciona como: “un espejo de las ansiedades sociales y el tema central en el cine de horror es cómo enfrentar la amenaza simbólica que representa su presencia” (Cuéllar Barona, 2008, p. 230). A propósito de esas divergencias, Michel Foucault (1999), en su texto *Los anormales*, explora la figura del monstruo y encuentra una progresión en esa categoría, pues a lo largo de la historia del pensamiento se ha planteado a los monstruos desde diferentes perspectivas. Para el teórico francés, el monstruo:

Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza, es un monstruo. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que, no obstante, logra subsistir durante algunos minutos o algunos días, es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente, es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso. Pero no creo que sea únicamente eso lo que constituya al monstruo. La infracción jurídica a la ley natural no basta (...) esa transgresión de la ley marco sea tal que se refiera a, o en todo caso ponga en entredicho, cierta prohibición de la ley civil, religiosa o divina (pp. 63-64).

De esta forma, Foucault (1999) entiende, en un primer lugar, al monstruo como un ente que viola las normas de la naturaleza, el cual sería el caso de La Llorona, en tanto que es un fantasma, es decir, un muerto cuyo lugar ya no es el mundo de los vivos. En segundo lugar, la existencia del monstruo-humano evidencia el desorden de la naturaleza, como

sería el caso del hermafroditismo en algunos periodos históricos. En tercer término, los monstruos físicos, cuya deformidad e irregularidad física se percibían como expresión de maldad. Y finalmente, el monstruo moral, el cual carece de rasgos físicos, pero cuya monstruosidad reside en su comportamiento que confronta al orden social. Este último monstruo sería al cual pertenece el general Enrique Monteverde, en tanto que cometió crímenes de lesa humanidad por los cuales no asume responsabilidad alguna. Por esta razón, es interesante el análisis de la figura del monstruo como un espacio donde las identidades colectivas salen a relucir a lo largo del tiempo, pues la película presenta una renovación del modelo argumental al evidenciar que no es Alma (el monstruo *contra natura*, el ánima) quien ha atentado contra la normalidad, sino Enrique (el monstruo moral) quien ante su crueldad y monstruosidad ha sabido escabullirse impunemente.

La hipótesis del presente trabajo es que la renovación del modelo argumental con la modificación del origen del terror (del monstruo *contra natura* al monstruo moral), se observa mediante las permutas ocurridas en la focalización y sus facetas. Esta hipótesis, por motivos de extensión, se desarrolla únicamente mediante el análisis de un segmento crítico que va de los minutos 01:17:07 a 01:25:00.

## ANÁLISIS DEL SEGMENTO CRÍTICO

El segmento crítico (01:17:07-01:25:00) inicia con Letona (el jefe de seguridad de la familia Monteverde) despertando en medio de la noche. Después, aparece la espalda de Sara, la nieta, quien camina lentamente por la mansión. Se escuchan ruidos de la noche y de agua que corre, los cuales son percibidos de la misma manera que los percibiría Sara. En ambos casos, la cámara es objetiva y nos permite seguir en primer plano las figuras de los personajes: el torso y rostro de Letona y la espalda de la niña y su acción.

Repentinamente, la faceta perceptual cambia. Aparece Letona de frente sosteniendo una pistola. El movimiento de Sara (de espaldas a la cámara) y el del hombre (dirigiéndose a

la cámara) generan un efecto de contrapunto; mientras se sostienen los sonidos de la noche, el agua que corre, los grillos y los sapos. Es importante mencionar que, a diferencia de otros segmentos, a partir de este momento todas las personas de la casa son capaces de percibir a La Llorona. Para ejemplificar esos otros momentos donde el general es el único que percibe al espectro, es posible mencionar la secuencia donde el general escucha a La Llorona por vez primera (00:07:36-00:12:00) o cuando el general entra al cuarto donde duermen Valeriana y Alma (00:45:47-00:50:54). En este punto del segmento crítico el origen del terror en la película aún pareciera ser el monstruo *contra natura* y la tensión que se crea narrativamente apunta hacia el riesgo del contacto con el fantasma.

Lo siguiente que se ve es la nieta entrando al cuarto de los abuelos para robar el tanque de agua del general, quien tras el juicio ocurrido en el inicio del filme ha requerido de un tanque de oxígeno. La cámara se sitúa a una altura tal que solo se adivina los movimientos que hace: Sara separa dos partes de un tubo y el sonido del oxígeno escapando del tanque nos advierte sus acciones. Un sonido prolongado y extradiegético (proveniente de un instrumento de viento) suena mientras Sara se aleja (con la cámara fija) con el tanque de oxígeno de su abuelo. La mirada larga que le dedica al lugar donde está situada la cámara, hace una doble mirada, por un lado, al espectador; por otro, al abuelo dormido a quien se le acaba de arrebatarse el tanque de oxígeno. A lo largo del filme, Sara había comenzado a identificarse con Alma y a generar una afición con aguantar la respiración bajo el agua. La nieta parece bajo el dominio de La Llorona, quien se ostenta como el monstruo *contra natura*, por su excepcionalidad en términos de Foucault (1999), en tanto que combina lo imposible y lo prohibido: imposible en tanto que es una presencia espectral en el mundo de los vivos y lo prohibido en tanto que su influjo lleva a la nieta a atentar contra la vida de su abuelo al tomar el tanque de oxígeno [FIGURA 1].

Por otro lado, el jefe de seguridad sigue caminando en un primer plano, lleva la pistola lista para disparar. El murmullo

del viento, el agua y el instrumento de viento se conservan. Un campo/contracampo, en la faceta subjetiva desde el punto de vista de Letona, muestra a dos pequeños niños, cuya ropa permite inferir su origen ixil, quienes a su vez lo miran fijamente desde abajo. La niña le hace una señal de silencio y le dice que vaya con él. Letona desaparece de la escena y del resto de la película [FIGURA 2].

El general está acostado en su cama junto a su esposa y lleva las cánulas desconectadas del tanque. La ocularización es externa, en un plano cercano; sin embargo, la auricularización es subjetiva, es decir, escuchamos lo que Enrique Monteverde escucha. Un lamento de la Llorona lo hace salir de sus sueños. Remueve las cobijas y se levanta de la cama. Inmediatamente después, hay una focalización cero<sup>2</sup>: el plano del patio que permite ver la alberca desde el cual irrumpe el camisón blanco de Sara. Su cuerpo completo se va revelando poco a poco, con la cámara fija mientras ella se aleja hacia la alberca mientras carga con el tanque de oxígeno. En el exterior se escuchan aullidos y ruidos metálicos (cascabeles y campanas), sonidos que se interrumpen por el chapuzón de Sara, quien cae a la alberca. Tras un cambio en la focalización perceptual, en una habitación, Natalia, la madre de Sara despierta y escucha los sonidos de la noche. Después, sigue un plano acuático donde escuchamos el sonido del agua y vemos a Sara flotar: la obsesión por no ahogarse como los hijos de La Llorona [FIGURA 3].

Natalia sale en busca de su hija y escucha también los lamentos. Se asoma a la puerta. Simultáneamente, el general sale hacia la alberca. La cámara lo acompaña y una niebla va poblando la imagen. Los lamentos y los murmullos continúan. Un campo/contracampo nos evidencia la faceta emotiva: el general ve a Alma (La Llorona) dentro del agua, con su cabeza apenas fuera del agua, rodeada de hojas. La aparición se sumerge más en el agua [FIGURA 4].

<sup>2</sup>Según Gómez Tarín (2011), la focalización cero es aquella en que no se le confiere a la cámara ningún papel diegético y no se remite a ningún personaje que esté mirando.

Vemos al general agitado, aún con las cánulas en la nariz. Sostiene la pistola en dirección hacia el agua. Sara continúa sumergida. Natalia ve la escena desde dentro de la casa: su hija dentro del agua mientras su padre apunta. Natalia grita para impedir el disparo, pero Monteverde aprieta el gatillo. En el agua, en el primer plano de Sara, se ve a la bala cruzar en diagonal hasta el hombro de la niña, quien se toca el lugar de la herida. Es precisamente en este momento que ocurre de manera definitiva la transferencia de roles en la película, pues el general es exhibido como monstruo a partir del cambio de la focalización de él hacia su hija [FIGURA 5].

Carmen entra en escena por detrás del general y le cuestiona qué está haciendo. El general hace un disparo más hasta que Carmen logra desviar sus brazos para detenerlo. La Valeriana, trabajadora doméstica y posible hija del general, se suma al intento de detener los disparos. Monteverde grita “Es esa hija de puta. Se escondió debajo del agua. Yo no tuve la culpa, es todo culpa de ella”. El traslado de la focalización del general Enrique Monteverde hacia una focalización externa evidencia la perspectiva de las mujeres de la familia sobre él. El general se ha revelado como monstruo moral al mostrar su sentimiento de culpa, pero también al alterar el orden social al disparar a la nieta. A partir de ese momento, Carmen y Natalia toman una distancia hacia el padre. “La guerrillera está ahí bajo el agua”, insiste Enrique, mientras Natalia saca del agua a su hija herida y le grita: “Con mi hija no te metas” [FIGURA 6].

Es significativo que el militar atraviese un juicio por los crímenes y, al mismo tiempo, sea reconocido como monstruo a lo largo del filme. Foucault (1999) apunta que el primer monstruo moral que aparece es el rey, específicamente Luis XVI. Es posible encontrar puntos de encuentro entre la figura del rey y el general pues los dos, en tanto hombres que han ostentado el poder y lo han ejercido sobre las poblaciones marginadas para empobrecerlas y perpetuar su lugar indolentemente, son también convertidos en monstruos cuando el cuerpo social les reconoce como tal. A partir de



FIGURA 1. Mirada de Sara.  
*La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 2. Última aparición de Letona.  
*La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 3. Sara dentro del agua.  
*La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 4. Faceta emotiva del general:  
Alma sumergiéndose en el agua.  
*La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 5. Desplazamiento en la focalización: Natalia mira a su padre apuntarle a su hija. *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 6. El general Enrique Monteverde se revela como monstruo moral al atacar a su nieta en medio de su alucinación. *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).



FIGURA 7. El general Enrique Monteverde escucha por primera vez a La Llorona y dispara contra su esposa Carmen. *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).





FIGURAS 8 Y 9. Las mujeres de la familia son capaces de ver las ánimas.  
*La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).

esa revelación, la vida del general comienza a correr peligro porque, tal como afirma Foucault (1999):

El criminal monstruoso traerá emparejada la siguiente cuestión: ¿se le deben aplicar realmente las leyes? En cuanto ser de naturaleza monstruosa y enemigo de la sociedad entera, ¿no tiene esta que deshacerse de él sin acudir siquiera al arsenal de las leyes? De hecho, el criminal monstruoso, el criminal nato, nunca suscribió el pacto social: ¿le competen efectivamente las leyes? ¿Hay que aplicárselas? (p. 93).

Cabe mencionar que en otras secuencias de la película se había comenzado a insinuar, mediante la transferencia de la focalización, que el verdadero monstruo era el general. Por ejemplo, cuando el general escucha el llanto de La Llorona<sup>3</sup> por primera vez, Monteverde apunta el arma y dispara, en esa ocasión contra Carmen, su esposa. En esa secuencia, nos encontramos en la focalización subjetiva del militar, hasta el momento en que dispara y la focalización externa e ideológica en el resto de los integrantes de la familia comienza a hacer patente la pérdida del raciocinio del padre. La escena siguiente muestra a los trabajadores de la casa negando que escucharan a una mujer llorar, lo cual refuerza en esa secuencia que es Monteverde el único que la escucha en ese momento [FIGURA 7].

En este punto del segmento crítico (01:21:41), Natalia, ante su padre revelado como amenaza y monstruo, le pide la pistola a su madre y que le traigan su equipo médico. Entonces, apunta hacia el general y le obliga a caminar. La Valeriana (en un gesto que podría ser interpretado como la confirmación de la paternidad) se cruza entre el padre y la hija para proteger a este. Para este punto, Natalia y Carmen están convencidas de la culpabilidad de Monteverde y de su monstruosidad, razón por la cual, dejan de aplicarse las leyes filiales de preservación de la familia (ya no se intenta que sobreviva por ser de este grupo) y las leyes del Estado (pues

en uno de los últimos segmentos del filme, Carmen poseída acaba con la vida del general).

Una vez revelado el general como monstruo moral, las mujeres de su familia son capaces de ver a las ánimas, las víctimas del genocidio, las cuales constituyen (junto a los manifestantes) el cuerpo social. Hasta este momento, estas ánimas eran imperceptibles por su condición contranatural, que exige la eliminación del general-monstruo para la restitución del orden [FIGURAS 8 Y 9].

Un campo/contracampo nos muestra a Sara y a su madre aterrorizadas tras ver a un montón de sapos. La escena les perturba tanto que es posible verlas resguardarse junto al cuerpo de Valeriana y Carmen. Nuevamente, un campo/contracampo nos revela ahora que las cuatro mujeres ven a las ánimas de las personas mayas. Los vemos primero a oscuras, como fantasmas despersonalizados. Natalia se pregunta cómo fue posible que entraran si había guardias y Valeriana le explica que no hay guardias que puedan detenerlos. Los lamentos de La Llorona se intensifican en un primer plano en que las mujeres se abrazan y se resguardan en la cercanía. Sara explica, entonces, la condición fantasmagórica de Alma y la historia de la pérdida de sus hijos. “Me pidió que no me ahogara”, dice la niña y, de esta manera, la obsesión por aguantar la respiración, desarrollada a lo largo de la película, se resignifica. Ya no se trata de la posesión del monstruo *contra natura*, sino de la empatía construida a partir de reconocer al patriarca de la familia como perpetrador de la violencia [FIGURA 10].

Entonces, las mujeres deciden hacer un ritual, el cual es encabezado por Valeriana, quien les pide que tomen todas las velas de la casa y azúcar. Mientras hacen las preparaciones, siguen apareciendo las ánimas despersonalizadas en las ventanas. “Mira”, dice Sara, en una doble enunciación: a la madre y al espectador. La madre se niega a mirar. Se ven multitudes desde las ventanas y las mujeres corren para terminar de recolectar las velas. Las velas se encienden y, tras tomarse de las manos, Valeriana comienza en kaqchikel a hacer un

<sup>3</sup>La secuencia va de los minutos 00:07:36 a 00:12:00.

conjuro de protección. Mientras el conjuro es pronunciado, los rostros de las ánimas comienzan a enfocarse: dejan de ser anónimas. El rostro del general es el que aparece ahora entre las sombras. “Saben que no es justo que los inocentes paguen. Por favor, no nos dañen”, pronuncia Valeriana. Sara comienza a ahogarse. Los rostros de las ánimas continúan apareciendo en primeros planos. El segmento finaliza cuando Carmen es poseída y entra en un trance que le permite experimentar la vivencia de la pérdida de los hijos que vivió La Llorona. Es importante señalar en este momento, lo significativo de los rostros que aparecen en primer plano. Las mujeres de la familia, que han reconocido ya al monstruo moral y la verdadera fuente del terror, se vuelven capaces de

observar a las ánimas como personas, quienes fueron víctimas de las atrocidades del dictador. El contacto con las entidades preternaturales, entonces, se trataba de una búsqueda de empatía y de integración al cuerpo del pueblo que ya había reconocido como monstruo al general Enrique Monteverde.

## CONCLUSIONES

En la película, el monstruo *contra natura* que es La Llorona no es el causante del horror. El horror se encuentra en la impunidad de un Estado que perpetúa un etnocidio al no sentenciar al perpetrador. Conforme conocemos la historia de Guatemala y los crímenes de Monteverde, hay un desplazamiento



FIGURA 10. Inicio del ritual encabezado por Valeriana.  
*La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).

que lo convierte en un monstruo moral: una persona cuya humanidad está en cuestionamiento por la violencia que ha ejercido. Una vez que es revelado como tal, su vida deja de estar sujeta al cuidado de la institución familiar. No obstante, para que se evidenciara como monstruo, fue necesario que las personas de su alrededor lo vieran, en un primer momento, perder la razón por las apariciones.

Si bien es cierto que desde el inicio de la película se revela para el cuerpo social que Enrique Monteverde es un monstruo moral (razón por la cual es sitiado por manifestantes indignados ante la impunidad estatal), la familia es el último reducto de su poder. Conforme avanza la película las personas de su alrededor comienzan a observar su naturaleza, específicamente las mujeres de su familia: Carmen, su esposa, es la más reacia a cuestionar la posibilidad de que su esposo haya cometido los crímenes. Natalia, su hija, comienza a tener dudas con el avance de la película y Sara, su nieta, empatiza con Alma, la encarnación de La Llorona, y es capaz incluso de reconocer a las ánimas entre los manifestantes.

El cambio de modelo argumental ocasionado por el desplazamiento de la figura del monstruo se hace evidente mediante la focalización y sus facetas. Para ejemplificarse, se tomó el segmento crítico que se analizó en este breve acercamiento. A lo largo del segmento, se traslada de la

focalización en Enrique Monteverde, quien percibe al ánima que le está acosando, hacia una focalización externa. En la nueva focalización, se muestra la mirada de las mujeres de la familia, quienes comienzan a tomar como evidencia su monstruosidad los actos realizados durante los episodios erráticos, al hacer patente que sí cometió las atrocidades que se le imputan en el juicio.

Sin duda, la película de Jayro Bustamante plantea nuevas líneas de investigación en el género del horror, el cual, desde la mirada poscolonial, se había catalogado como servicial al sistema, en tanto que reproduce las ansiedades de una sociedad. Sin embargo, en este caso, Bustamante construye una pieza donde es posible cuestionar las posibilidades del cine para crear espacios de reivindicación y justicia poética. La película inicia con un rezo pronunciado repetidamente por Carmen: “cuidanos, protégenos, ampáranos”, a propósito del juicio que habrá de atravesar la familia. No obstante, una vez que ocurre la renovación del modelo argumental y Enrique Monteverde es evidenciado como el monstruo moral frente a su familia, las mujeres se ven orilladas a hacer un conjuro para protegerse de la justicia que quiere llevar a cabo el cuerpo social de las ánimas. Este gesto resignifica el rezo de la madre: “cuidanos, protégenos, ampáranos”. Al finalizar el filme surgen los cuestionamientos: ¿cuidarnos de quién? ¿Quién es el verdadero monstruo? 🧛

## Bibliografía

- AGUILAR Tamayo, F., Noyola Piña, L. e Iñigo Dehud, L. S. (2021). Lo numinoso en la leyenda popular: Imagen, mito y relato en el personaje de La Llorona. *Prometeica Revista de filosofía y ciencias*, (23), 36-59. <https://doi.org/10.34024/prometeica.2021.23.11705>
- CÁRDENAS Méndez, E. (2018). Estados nacionales y víctimas sacrificiales: Consideraciones sobre el genocidio Maya-Ixil en Guatemala. *European Scientific Journal ESI*, 14(20), 121-143. <https://doi.org/10.19044/esj.2018.v14n20p121>
- CUÉLLAR Barona, M.L. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, 2, 227-246. <https://doi.org/10.18046/recs.i2.419>
- FOUCAULT, M. (2001). *Los anormales*. Madrid, España: Akal Ediciones.
- FUNDACIÓN ACCIÓN PRO DERECHOS HUMANOS. (1994). *Informe 'Guatemala: Memoria del silencio'*. <https://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeCEH.htm#:~:text=La%20Comisi%C3%B3n%20para%20el%20Esclarecimiento,poblaci%C3%B3n%20guatemalteca%2C%20vinculados%20con%20el>
- GAUDREAULT, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona, España: Paidós.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- GÓMEZ Tarín, F. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual*. Santander, España: Shangrila Ediciones.
- NÁJAR, A. (27 de enero de 2012). Ríos Montt va a juicio por genocidio 30 años después. *BBC News Mundo*. [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/01/120127\\_rios\\_montt\\_juicio\\_guatemala\\_an](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/01/120127_rios_montt_juicio_guatemala_an)
- STAM, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, España: Paidós.
- WOOD, R. (2002). The American Nightmare: Horror in the 70's. En M. Jancovich (Ed.), *Horror. The Film Reader*. Londres, Reino Unido: Routledge.

## Filmografía

- BUSTAMANTE, J. (Director & Productor) & Matheu, G., Renard, G. y Peralta, M. (Productores). (2019). *La Llorona*. Guatemala; Francia: La Casa de Producción, Les Films du Volcan.

KARINA MONSERRAT ACUÑA MURILLO es estudiante del Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Maestra en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) en la línea de estudios sobre literatura indígena, oralidad y etnicidad. Licenciada en Estudios Literarios con Línea Terminal en Escritura Creativa. En 2021, ganó el premio a la Mejor tesis de Humanidades de la Universidad Autónoma de Querétaro con el trabajo titulado: *Mujer con ropaje nube de tormenta. La construcción estética de la intersección entre género y etnia en la obra poética de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob*. Ese mismo año editó los libros bilingües *Cuentos totonacos de Pantepec, Puebla* y *Cuentos nahuas de Zoquiapan, Puebla* como colaboradora en el proyecto beneficiario de FONCA “Retoños de las palabras de nuestros abuelos”. Formó parte del DITACINE en la generación 2021-2022. En 2022, recibió la Medalla al Mérito Académico 2021 por la Universidad Autónoma de Querétaro.