



El tríptico guatemalteco de Jayro Bustamante

Jayro Bustamante's Guatemalan triptych

RESUMEN

Este trabajo reúne tres entrevistas al cineasta guatemalteco Jayro Bustamante, al director de fotografía Nicolás Wong Díaz y al ingeniero de sonido Eduardo Cáceres Stackmann. Los tres colaboraron en la elaboración de la película *La Llorona* (2019), tercer capítulo de una trilogía cinematográfica inaugurada por *Ixcanul* (2015) y *Temblores* (2019), dedicada a las problemáticas sociales y políticas de la Guatemala contemporánea. Se trata aquí de explorar los ejes creativos de dicho tríptico y se ubican en perspectiva las experiencias y sensibilidades de estas tres figuras destacadas del cine centroamericano.

Palabras clave: Jayro Bustamante, Nicolás Wong Díaz, Eduardo Cáceres Stackmann, cine, Guatemala, entrevistas.

ABSTRACT

This work includes three interviews with Guatemalan filmmaker Jayro Bustamante, cinematographer Nicolás Wong Díaz and sound engineer Eduardo Cáceres Stackmann. The three collaborated in the making of the film *La Llorona* (2019), third chapter of a film trilogy inaugurated by *Ixcanul* (2015) and *Temblores* (2019), dedicated to the social and political issues of contemporary Guatemala. The aim here is to explore the creative axes of this triptych by putting into perspective the experiences and sensibilities of these outstanding figures of Central American cinema.

Keywords: Jayro Bustamante, Nicolás Wong Díaz, Eduardo Cáceres Stackmann, cinema, Guatemala, interviews.

Diane Bracco
*Laboratorio Espaces
Humains et Interactions
Culturelles (EHIC)
Universidad de Limoges
Francia*

Conversación con Jayro Bustamante

Ganador de múltiples premios y ahora reconocido internacionalmente, Jayro Bustamante, después de los directores Luis Argueta (*El silencio de Neto*, 1994), Rodolfo Espinosa¹ y Julio Hernández Córdón², se ha convertido en uno de los más destacados portavoces del cine guatemalteco. Pasó su infancia en Panajachel (Sololá), a orillas del Lago de Atitlán, donde fue sensibilizado en parte a las cuestiones discriminatorias por su historia familiar, al ser fruto de un mestizaje entre la ascendencia kaqchikel de su madre y los orígenes españoles de su padre. Fascinado, de niño, por las historias contadas en el cafetal, que era propiedad de su familia materna —esa experiencia contribuyó probablemente a forjar su interés por los mitos y las leyendas tradicionales, además de un sentido agudo de la narración—, Jayro Bustamante se familiarizó con el lenguaje audiovisual y estudió comunicación en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Hizo sus pinitos en el sector de la publicidad, y dirigió varios anuncios para la agencia Ogilvy & Mather, antes de dedicarse al séptimo arte. A falta de una escuela de cine en Guatemala, continuó sus estudios en Europa, donde se formó en dirección y escritura de guiones, respectivamente en el *Conservatoire Libre du Cinéma Français* de París y en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma³. Merced a este aprendizaje, que también le permitió construir su cultura cinéfila, rodó y produjo sus primeros cortometrajes, la película animada *Tout est question de fringues* (2006) y *Cuando sea grande* (2012), que financió él mismo gracias a la productora que cofundó en 2009 con su madre Marina Peralta, La Casa de Producción⁴. Esta también hizo posible la financiación de sus tres largometrajes, *Ixcanul* (2015), *Temblores* (2019) y *La Llorona* (2019)⁵, coproducidos con el apoyo de diversos socios europeos, principalmente de Francia, país con el que sigue manteniendo relaciones estrechas.

Estrenado en 2015, su primer largometraje, *Ixcanul* (Figura 1), se destacó en el Festival de Berlín, donde recibió el Premio Alfred-Bauer, que recompensa las visiones cinematográficas más originales. Este retrato naturalista de ribetes etnológicos, rodado casi exclusivamente en lengua kaqchikel con actores no profesionales, sumerge al espectador en una familia maya que vive al pie de un volcán. Pone en

1 Dirigió las comedias *Pol* (2014) y *Otros cuatro litros* (2016). También trabajó para la industria estadounidense y rodó *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch, and the Wardrobe* (2005).

2 Es autor, por ejemplo, de la comedia *Gasolina* (2008), del documental *Las Marimbas del Infierno* (2010), del drama *Polvo* (2012) y de la coproducción germano-mexicana *Tè prometo Anarquía* (2015).

3 Se puede mencionar también el caso de César Díaz, director de *Nuestras madres* (2019), que cursó sus estudios en Bélgica y Francia. Tiene la doble nacionalidad belga y guatemalteca.

4 Véase la página web oficial de la productora: *La Casa de Producción* [en línea], Guatemala, La Casa de Producción S.A., [s.d.]. URL: <http://lacasadeproduccion.com.gt/> [consulta: 11/11/2021].

5 Véase mi artículo: Diane Bracco, “Indio, hueco, comunista. Aproximaciones a la trilogía guatemalteca de Jayro Bustamante”, *Pandora. Revue d'études hispaniques*, n° 16, 2021, pp. 109-131.

escena el destino de María (María Mercedes Coroy), una joven irremediamente atrapada por la tradición y el patriarcado, condenada a un matrimonio de interés. Cuatro años más tarde, *Temblores* (Figura 2) explora el peso de la homosexualidad desde la perspectiva de un miembro de la burguesía criolla, Pablo (Juan Pablo Olyslager), sometido a la presión de la institución familiar y las todopoderosas iglesias evangélicas que promueven las mal llamadas “terapias de conversión”. Por último, ese mismo año, Bustamante volvió al pasado de la guerra civil (1960-1996) y del genocidio ixil, que alcanzó su punto culminante bajo la presidencia de Efraín Ríos Montt (1982-1983). Dirigió *La Llorona* (Figura 3), una película fantástica que recupera la memoria histórica de Guatemala, con la cual remodela el famoso mito mesoamericano y le infunde un inédito contenido político: ante la impunidad del General Monteverde (Julio Díaz), el doble ficticio de Ríos Montt, en cuya esfera doméstica se ancla buena parte del relato fílmico, la madre infanticida de la leyenda se convierte en una justiciera que llora a los desaparecidos y exige el castigo del jefe de Estado, culpable de crímenes contra la humanidad.

Figura 1. Fotograma de *Ixcánul*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante



Figura 2. Fotograma de *Temblores*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Figura 3. Fotograma de *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Con esta trilogía enfocada en las problemáticas de la Guatemala contemporánea, Jayro Bustamante bosqueja entonces un fresco crítico que denuncia las estructuras estatales y sociales de un país dominado por la oligarquía criolla y carcomido por profundas discriminaciones sistémicas que originaron en parte la tragedia nacional del genocidio. A este diseño creativo se conjugan otras iniciativas que plasman el compromiso artístico y sociopolítico del director, como la creación de la Sala de Cine y la Fundación Ixcanul, destinadas a fomentar la industria cinematográfica nacional y el cine independiente, con el objetivo de promover la inclusión en Guatemala.

¿Nos puedes presentar el historial y los objetivos de la productora que fundaste, la Casa de Producción?

Jayro Bustamante: La Casa de Producción nació más o menos en el 2009 en Guatemala. Yo estaba estudiando en Francia y la gran pregunta era: ¿me quedo en Francia y sigo haciendo cine acá o vuelvo a Guatemala y hago cine desde allá? Sabiendo que esta segunda opción iba a ser mucho más difícil porque me iba a un lugar donde no contaba con ningún fondo, con ningún apoyo, con ningún interés desde el sector privado. Entonces era ir a unirme a los cineastas que estaban abriendo con machete la brecha. Hablábamos mucho con mi madre de hacer cine juntos y creíamos que

era mucho más relevante hacerlo desde allí. Mi madre no es productora, se llama Marina Peralta, pero cuando yo empecé a tener estas ideas y decidí al final regresar a Guatemala, quería montar una productora para producir mis películas y las de otros directores. Y le pedí a ella que fuera mi socia. Entonces nos unimos y abrimos la Casa de Producción que, de alguna manera, nació con esa idea de contar las historias de una región que han estado silenciadas desde hace tanto tiempo y empezar a darle oportunidad a los directores que por ahora no han tenido una casa productora, ningún apoyo para ver nacer, proteger y seguir sus proyectos cinematográficos.

Somos un equipo bastante grande porque la Casa de Producción fue creciendo. Se convirtió no solo en una productora de cine independiente, tratando de hacer cosas con contenido de impacto social en el país, sino que también después de que produjimos, nos dimos cuenta de que no había manera de distribuir. Entonces emprendimos todo un departamento de distribución. Luego de eso nos dimos cuenta de que el mercado, siendo tan chico, no ofrecía cosas a los actores que nosotros habíamos formado durante tanto tiempo. Decidimos también abrir un departamento de representación artística, de representación de talentos para ayudar a que toda esta gente que se había formado con nosotros consiguiera más trabajo. Y luego de eso nos dimos cuenta de que en la distribución quedábamos cortos porque no había salas que propusieran en Guatemala cine independiente. Abrimos una sala de cine y poco a poco empezamos a hacer todo un trabajo de llevar el cine a las comunidades de indígenas, de hacer como mucho trabajo social. Terminamos creando una fundación. Digamos que ahora la Casa de Producción es como una sombrilla que alberga también una distribuidora, una sala de cine independiente y una fundación que tiene varios programas, todos relacionados a utilizar el cine como herramienta de impacto y cambio social.

Te convertiste en uno de los portavoces del cine guatemalteco, junto con Luis Argueta, Rodolfo Espinosa, Julio Hernández Córdón o César Díaz, que también estrenó en 2019 *Nuestras madres*, otra película sobre el tema de la guerra civil y la memoria histórica. ¿Cuándo empezó a emerger de verdad la cinematografía guatemalteca? ¿Dónde se sitúa tu obra respecto al cine de estos distintos directores?

Existió en Guatemala una especie de pérdida del miedo o media pérdida del miedo, cuando en los noventa y los dos mil, cuando mi generación –y una generación un poquito mayor que la mía– se empezó a dar cuenta de que nos íbamos a morir más rápido si no hablábamos, si nos quedábamos callados. Esta gente, de alguna manera, buscó cómo salir del país para formarse cinematográficamente. Hay un buen grupo de cineastas hombres y mujeres que siguieron ese camino de ir y buscar formaciones, escuelas, mentores, talleres y que luego regresaron a Guatemala con diferentes propuestas: intentos de montar una universidad, intentos de montar una



cinemateca. De estos intentos nació una escuela de cine que fue la primera Casa Comal⁶ y empezó a surgir una serie de películas de cine nacional. Esa ola se ha ido sintiendo con los otros cineastas que han surgido. Entonces creo que estamos en un movimiento todos, en un movimiento emergente, en un movimiento de mucha fragilidad porque seguimos dependiendo completamente de los fondos de países que nos ayudan, o dependiendo completamente del riesgo personal que cada uno puede tomar para financiar sus películas y estamos como trabajando muy seriamente por una audiencia que todavía no está lista y que sueña por ahora con un cine comercial americano. Nos toca no solo el trabajo de producir, de crear nuestra propia industria en la que vamos a tener que trabajar, de formar a nueva gente sino también de formar a nuestro público que, por ahora, ha estado muy mal formado. Y luego el público que sí tiene formación: también nos toca hacerles cambiar de mentalidad porque, por ahora, tienen una mentalidad del silencio y no quieren voces que cuenten historias. Por lo menos no las historias que nosotros estamos contando.

¿Qué sitio ocupan las problemáticas políticas e históricas en las producciones culturales de Guatemala? ¿Sigue arriesgado hoy día fomentar un cine social y políticamente comprometido?

Creo que el sitio o el espacio que ocupan las problemáticas políticas e históricas, en todo lo que se hace desde el arte y la cultura en Guatemala, por ahora es bastante importante, pero es normal porque nos vetaron de eso. Entonces es normal que necesitemos abordarlo, que necesitemos hablar, que necesitemos puntos de vista, historias oficiales, historias que oficialicen algo que, por ahora, es desmentido, es ensuciado, es escondido. Entonces creo que ahora mismo los artistas están haciendo ese trabajo que no se les dejó hacer en el inicio porque el arte siempre es premonitorio, siempre va adelante de los movimientos políticos. Pero a nosotros no se nos permitió. Entonces se está haciendo con retraso, se tiene que hacer con profundidad y una vez que esto se termine pasaremos a otra cosa. No digo que no haya otro tipo de propuestas, pero creo que por el momento tenemos que exorcizar algo que fue un demonio, que, aunque hagamos entretenimiento, no nos dejaría entretenernos. Tenemos que limpiar eso antes de dar el segundo paso.

¿Qué apoyos financieros y logísticos ofrecen en concreto el Estado guatemalteco y el Ministerio de Cultura y Deporte, que sale en los títulos de crédito de las películas? ¿Observaste una evolución en el proceso de producción entre 2015 y 2019?

Los ministerios en Guatemala no tienen ningún fondo o ayuda institucionalizado para el cine. Digamos por ahí salen ciertas excepciones. Lo que hemos logrado

6 Véase la página web oficial: Casa Comal Escuela [en línea], Ciudad Guatemala [s.d.]. URL: <http://escuela-decinecasacomal.com/> [consulta 11/11/2021].

hacer es encontrar, gracias a las personas que trabajan en esos ministerios, ciertos tipos de ayuda con cosas muy chicas, pero en un país en donde eso no existe, esas cosas chicas se vuelven relevantes. Ayudas con algunos almuerzos, ayudas con algún transporte, ayudas con algún permiso. Desde ahí nos están ayudando las instituciones y el sueño sería que no tengamos que depender de las personas que están despiertas hacia el arte, sino que la propia institución tenga reglas que puedan ser utilizadas por todos los cineastas que vienen y no cada vez que tenemos una película nos toque volver a empezar este trabajo.

Francia para mí es realmente mi segundo país. Yo he vivido allí la mitad de mi vida y espero poder seguir haciéndolo, seguir compartiendo esa biculturalidad. Me parece algo extremadamente importante el tener muchas chaquetas, el poder cambiar de puntos de vista, el poder verse a uno mismo desde más lejos, el poder ser visto por otras culturas. Eso me gusta mucho de esa oportunidad que he tenido de vivir en dos continentes. La participación creativa de ese continente no viene solo de las personas que han participado conmigo —como la participación guatemalteca creativa tampoco, en la creatividad general—. Luego, sí es cierto que, por ahora, prácticamente gracias a Francia y a sus disposiciones de Estado, nosotros hemos podido producir las tres películas. Las tres han tenido la ayuda del Instituto francés y con estas ayudas nos hemos rodeado de gente creativa que trabaja muy bien desde allá y nos ha apoyado en todo. Incluso Francia, desde Guatemala con su Embajada y su Consulado, también ha seguido con esa ayuda y ese impulso. La última película la filmamos en la residencia del embajador francés. Y esto fue realmente para nosotros un gran empujón y una gran protección.

Yo nunca hubiese podido hacer cine desde Guatemala solo con Guatemala. En todo caso, no hubiese logrado hacer las películas que hice solo desde Guatemala. Y lo loco es que sí lo hubiera hecho desde Francia. Hubiese hecho otras películas, pero sí hubiera logrado montar mis proyectos desde allá. De alguna manera, hacer cine desde Guatemala es de verdad decirse “este es un reto en el que voy a ganar muy poco o nada, voy a tener problemas”, pero es un reto que hay que hacerlo porque la carencia cultural está ahí, es palpable y nadie la puede esconder.

Las dos películas *Temblores* y *La Llorona* se estrenaron en 2019. ¿Cuándo se rodaron respectivamente y cómo se explica ese año de estreno común desde el punto de vista de la producción?

Las dos películas se rodaron prácticamente con un año y medio de diferencia. *Temblores* tuvo un periodo muy largo de postproducción. Fue casi un año de postproducción. Y en ese año de posproducción yo empecé a desarrollar *La Llorona* y después de eso, digamos que el tiempo que nos tomó postproducir *Temblores* se confrontó a una *Llorona* que se hizo en muy poquito tiempo.



Nosotros recibimos “consejos” de gente que nos decía: “es mejor que no filmen esa película por el tema”. Después esta gente se empezó a convertir en gente anónima y entonces dijimos: “hay que correr para filmarla porque esto se puede poner peligroso”. Y a partir de ahí, la película se hizo desde su desarrollo hasta su producción –yo había avanzado un poco el guion– en un año. Eso hizo que las dos salidas se sintieran como muy cercanas.

¿Me podrías hablar de la creación y de los objetivos de la Fundación Ixcanul? ¿Cómo se articula con la Casa de Producción?

Bueno, te comentaba antes cómo había sido el proceso de la Casa de Producción y cómo habíamos llegado hasta la Fundación Ixcanul. Hoy día, con la Fundación tenemos cuatro objetivos: uno, que es el objetivo de traer cine a Guatemala, cine independiente; somos la única sala de cine independiente que existe. Nosotros la creamos, se llama la Sala de Cine. Ese es nuestro programa de una pantalla independiente en el país. Luego tenemos otro programa que es una pantalla itinerante que lleva cine independiente a las comunidades indígenas en donde ni siquiera cine comercial pueden ver. Tenemos un programa de formación de cine para la gente que quiera hacer *masterclass*. No es una escuela, sino que son formaciones, charlas, talleres para la gente que quiere aprender un poco más de cine. Y también formaciones con el cine como herramienta para ampliar criterios, para causar reflexión, y eso lo tenemos enfocado en mucho hacia la audiencia infantil y hacia la audiencia de mujeres rurales. Estamos trabajando mucho desde esos puntos. Este año fue difícil porque digamos que no pudimos hacer nada, pero el año próximo ya tenemos tres primeros proyectos que empezarán. Y muy pronto comunicación sobre la Fundación porque hemos estado bastante dormidos sobre eso para darla a conocer.

Con la Casa de Producción y la Fundación Ixcanul eres muy activo en las redes sociales (Twitter, Facebook, Instagram) y las plataformas, que posibilitaron el estreno digital de *La Llorona* en el contexto de la pandemia. Son escaparates fundamentales para dar visibilidad internacional a este cine. ¿Me podrías hablar de estas estrategias de comunicación y promoción?

El lanzamiento de *La Llorona* fue un lanzamiento prepandemia. Logramos todavía hacer una alfombra roja. Fue algo muy lindo. En Guatemala necesitamos este tipo de eventos alrededor de la cultura. Lo hicimos muy a lo grande y tuvimos muchísima gente que vino a ver la película y después de eso, cuatro días después, llegó la alerta mundial. Las salas de cine cerraron y tratamos de esperar a ver cómo evolucionaría la pandemia, pero muy pronto nos dimos cuenta de que iba para mucho. Decidimos salir en digital. Salimos en una plataforma que se llama Movies.com en Guatemala, al mismo tiempo que salimos en digital en Estados Unidos, en Shudder. En Estados Unidos está siendo un éxito, fue también un éxito

desde la prensa. En Guatemala muchísima gente nos ha seguido, nos ha apoyado, la prensa también nos dio muchísimo apoyo. Tenemos el gran problema de la piratería, que una vez que está en línea, no solo hay un problema de la piratería, sino que hay un problema de los cinéfilos que comparten piratería, con incluso un derecho moral de hacerlo, diciendo: “Pero, ¿no quieres que tu película se mire?”. Eso conlleva también una gran tristeza profesional porque nos cuesta muchísimo llegar a hacer las películas, nos endeudamos muchísimo para hacerlas y una vez que están hechas, pues nos las roban. Es un sistema con el que no podemos seguir trabajando. Creo que las salidas en línea individuales son muy arriesgadas para nosotros, son muy poco interesantes.

Conversación con Nicolás Wong Díaz, director de fotografía

Nicolás Wong Díaz nació en 1988, en Lima, en una familia peruano-chilena que se instaló en Costa Rica cuando él tenía cuatro años. Cursó estudios de dirección en la Nueva Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Veritas en San José. Trabajó como director de fotografía en unos quince largometrajes (*The Gigantes*, *La Picada*, *Cómprame un revólver*, *Cascos indomables*, *Atrás hay relámpagos...*), esencialmente en Costa Rica pero también en México y Guatemala. Participó asimismo en la elaboración de cortometrajes, clips y spots publicitarios. *La Llorona* es su primera colaboración con Jayro Bustamante que, para sus dos anteriores películas, le había confiado la dirección de fotografía a Luis Armando Arteaga. El lector puede seguir su actualidad mediante su página oficial (nicowong.com) y su cuenta Instagram (@nicolaswongdiaz).

¿Me podrías hablar de tu trayectoria profesional y tu primera colaboración con Jayro Bustamante?

Nicolás Wong Díaz: Nací en Perú y soy nacionalizado costarricense, donde estudié y me desenvolví en el cine. He trabajado en 14 largometrajes con directores de la región centroamericana, entre ellos Jayro Bustamante, con el que colaboré por primera vez en *La Llorona*. Fue una experiencia muy satisfactoria a nivel profesional y estético, y espero que no sea la última vez que trabajemos juntos.

La identidad visual de *La Llorona* radica en gran parte en el trabajo minucioso dedicado a la textura de la imagen. ¿Qué orientaciones te dio Jayro Bustamante para plasmar la atmósfera de su película fantástica?

Colaborar con Jayro es un proceso profundo e intenso. El nivel de confianza que te da, así como la responsabilidad que recae sobre tus hombros, son muy altos. Creo que ha sido el proyecto, hasta el momento, en que he tenido la relación más estrecha con el departamento de arte. Las texturas, las telas, el departamento de maquillaje y la definición de las atmósferas tomaron gran parte de mi atención.

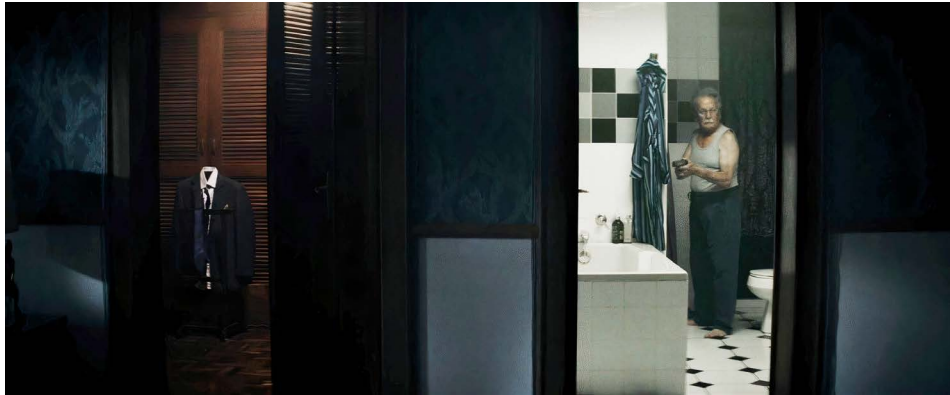


Juntos, a través de conversaciones y trabajo referencial, llegamos a una serie de atmósferas con distintas intensidades. La casa del General Monteverde debía sentirse opulenta y opresiva al mismo tiempo. Las noches debían ser oscuras pero mágicas y expresivas. Jayro apuntaba hacia una sensación, un sentimiento, y yo traté de traducirlo a imágenes de la forma más simple.

¿A qué dispositivos técnicos (cámara, filtros, colorimetría...) recurriste para construir un ambiente opresivo, tanto en las escenas diurnas, como nocturnas? ¿Cómo utilizaste y moldeaste la luz a lo largo de la historia?

Lo más expresivo para mí en la narrativa cinematográfica es la posición de la cámara. Traté de ver la casa a través de capas, paredes y puertas, que hicieran la casa más profunda, pero al mismo tiempo que tuviera una sensación sofocante (Figura 4). La mayor parte de la película monté solamente el 50 mm y el 85 mm.

Figura 4. Identidad visual en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

La luz en las escenas diurnas traté siempre de motivarla por la luz natural del sol. Sin embargo, quise que la textura y calidad de la luz fueran siempre suaves, difusas y blancas puras (Figura 5). La luz blanca y completamente difusa en un interior siempre me ha parecido un poco opresiva, como que todo está expuesto, todo está a la vista, y les da una sensación surrealista a los objetos, especialmente cuando el espacio es una mansión de gran opulencia y de gusto clásico. Es un concepto simple, pero la historia de *La Llorona* me pareció tan llena de lecturas y capas, que sobre complicar la lectura visual me pareció inadecuado.

Figura 5. Uso de la luz en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

En las escenas nocturnas quise mantener una paleta muy contenida de azules plañidos, haciendo guiño a la naturaleza acuática de la leyenda. Pero *La Llorona* es una película mágica y realista al mismo tiempo, entonces me pareció importante ser simple en la expresividad de la luz en la noche, confiar más en la oscuridad y la atmósfera, que en el truco o la exageración del aspecto sobrenatural. La tonalidad fría y oscura de la noche al final (Figura 6) es interrumpida por el fuego sagrado, que en color y en historia, cambian el curso de la película totalmente (Figura 7). No utilicé filtros frente a cámara, aparte de los IRNDs, porque me parecía que los objetivos que usamos, los anamórficos *Cineovision* tenían suficiente carácter.

Figura 6. Escena nocturna en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante



Figura 7. Fuego sagrado en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

¿Qué aportó en particular el uso del *Cineovision Anamorphics* a la perspectiva adoptada en la película?

Creo que el anamórfico aportó a la película elegancia, y la dicotomía de tener amplitud de imagen al mismo tiempo que distorsión e imperfección. Los anamórficos *Cineovision* son objetivos viejos con mucho carácter, aberraciones e imperfecciones. La visión distorsionada, amorfa e impredecible, a final de cuentas, era una visión óptica muy adecuada para este proyecto. Jamás hubiera filmado esta película con anamórficos modernos, cuya precisión óptica habría traicionado el velo sobrenatural de la película.

En otras entrevistas, reivindicaste la influencia de Gregory Crewdson entre las referencias artísticas que te inspiraron para este filme. ¿De qué manera la obra del fotógrafo estadounidense constituyó un modelo para la fotografía de *La Llorona*?

Más que una referencia de iluminación, fue una referencia de sensaciones. Muchas de sus fotografías siempre me han provocado un disgusto, una repulsión por la idiosincrasia del ser humano. Y especialmente me hacen sentir que las casas, los edificios, las estructuras construidas por el ser humano van a terminar por consumirlo. Esa era la sensación que me dio la casa del General Monteverde en el guion, que era un castillo que se desmorona, que se enferma y carcome desde las entrañas, y que finalmente lo consume.

¿Cómo lograste evitar los clichés visuales del género de terror para crear una estética original en esta película de fantasmas?

Básicamente, haciendo menos. Con algunas excepciones, como siempre, me parece que el género de terror se repite todo el tiempo, y su código es predecible. Fue muy claro desde el inicio, en mi trabajo con Jayro, que no utilizaríamos la

mayor parte de la gramática visual del terror genérico, si no que haría un uso medido y más sutil de ciertas frases visuales. Además, vale mencionar que el aspecto social e histórico de Guatemala es suficientemente espeluznante y terrorífico como para adornarlo de más. Existe un riesgo en las historias basadas en contextos históricos brutales y trágicos, de banalizarlos con demasiada técnica y estética desmedida. Conscientemente, quise alejarme de eso, y fotografiar la película con respeto y mesura.

¿Qué desafíos técnicos planteó el rodaje de la película en la Embajada de Francia para la filmación de los espacios?

La casa no es realmente tan grande y opulenta como la retratamos finalmente, y eso fue un reto a nivel de puesta en escena y de logística. También tuvimos que intervenir la casa de una manera muy precisa y segura por ser un patrimonio tan importante. Generalmente, traté de mantener mis fuentes de luz fuera de la casa, siempre motivadas por ventanales y entradas de luz.

El agua es un elemento narrativo y visual fundamental en esta relectura fantástica del mito de *La Llorona*. ¿Cómo se consiguió la textura que adquiere en la pantalla?

El agua se convirtió en una extensión de Alma, *La Llorona*. Entonces, cuando aparece sin ella era importante que se sintiera amenazante, oscura y surreal, como por ejemplo el agua en el cuarto de Alma cuando Enrique la sigue en la noche (Figura 8). Pero cuando vemos a Alma interactuando con el agua, quería que fuera el doble de mística (Figura 9). Debo admitir que el trabajo de diseño sonoro de Eduardo Cáceres y Juan Pablo Huerta se lleva casi todo el crédito en generar una atmósfera húmeda y fría.

Figura 8. El agua en *La Llorona*



Figura 9. Tratamiento del carácter del agua en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante



Para las secuencias debajo del agua utilizamos una mezcla de efectos prácticos y texturas generadas en postproducción (Figura 10). El trabajo de ambientación de Fernando Gálvez fue primordial al convertir la piscina en un río pantanoso, con plantas, humo, VFX y mucho ingenio.

Figura 10. Ambientación en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

¿Fue objeto de un trabajo de fotografía específico el personaje espectral de Alma con su amplio vestido blanco y su larga melena morena?

Para la aparición de Alma, por primera vez en la película quise usar un zoom y así romper con todo el lenguaje cinematográfico de la película hasta ese momento. Ella se manifiesta entre una gran masa de gente, y en un solo plano secuencia quise enganchar con su mirada tan desconcertante. Ella camina hacia la cámara al mismo tiempo que hicimos zoom in, por lo que la intensidad es duplicada (Figura 11).

Figura 11. Personaje de Alma en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Su vestido es un vestido tradicional, pero al ser completamente blanco nos remite a una vestimenta fúnebre (Figura 12). Para mantener esta cualidad fantasmagórica procuré iluminarla sin tonalidades de color o tintes de temperatura, casi siempre utilicé una luz corregida y balanceada. Más que un tratamiento especial de iluminación, junto con Sebastián Muñoz procuramos que siempre resaltara en cuanto a la paleta de color. El cabello de María Mercedes Coroy es tan oscuro que no tuve que hacer mucho para resaltar su aspecto de satín negro. Es hermoso.

Figura 12. Tratamiento del color en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

Se insiste mucho visualmente en el pelo del personaje femenino como motivo fantasmal también relacionado con el agua. Me recordó a la niña de *The Ring* de Gore Verbinsky. ¿Se trata de una referencia voluntaria?

No es voluntaria. Sin embargo, me parece interesante la comparación, ya que comparten muchos elementos: una chica, un vestido blanco, totalmente mojada por el agua, pelo oscuro. Como leyenda latinoamericana, claro, *La Llorona* la precede por décadas, si no siglos.

Me parece que al poner de realce los contrastes de colores y texturas de piel y pelo, la fotografía contribuye a la construcción de un discurso político sobre una sociedad aún marcada por los estigmas racistas del pasado colonial. ¿Trabajaste conscientemente en este sentido?

Sí, conscientemente, pero no intencionalmente. Como en muchos, si no todos los países latinoamericanos, el racismo no es un mero vestigio colonial de una época pasada. Es actual, es presente. *La Llorona*, me parece, es totalmente una película política, social y humana. Cuando digo que no trabajé intencionalmente sobre



esos aspectos, es porque no fue necesario tomarlos en cuenta intencionalmente; estos permean todas las decisiones, todos los trasfondos, todas las historias. Está ahí, tal vez, la sombra principal de la historia, y porque debe ser contada. Me sentí privilegiado cuando Jayro me invitó a colaborar en esta película y espero que mi grano de arena la haya hecho más visible.

Conversación con Eduardo Cáceres Staackmann, ingeniero de sonido

Nacido en 1977, el ingeniero de sonido Eduardo Cáceres Staackmann cursó estudios de ingeniería electrónica en la Universidad de San Carlos en Guatemala. Continuó su formación en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños en Cuba, donde se especializó en el sonido en el cine. Muy presente en el ámbito cinematográfico centroamericano desde los años 2000, participó en unas treinta películas que abarcan largometrajes de ficción, cortometrajes, muchos documentales (*Mortal, 1983; Panamá in a Day, Avanzaré tan despacio, El Apostolado, Con Poesía-DocTV, La Cachada...*) así como una serie televisiva (*Contracorriente la Serie*). Colaboró con Jayro Bustamante en cada uno de sus largometrajes, *Ixcánul, Temblores* y *La Llorona*, y contribuyó, a través de su trabajo sobre el sonido, a definir la identidad de la trilogía del director guatemalteco.

¿Me podrías hablar de tu itinerario profesional y de tus anteriores colaboraciones con Jayro Bustamante?

Eduardo Cáceres Staackmann: Con Jayro empezamos a trabajar a finales del 2013 en *Ixcánul*. Luego me invitó a colaborar en *Temblores* y en la última película suya, *La Llorona*. En la actualidad seguimos trabajando juntos en varios proyectos a través de la Casa de Producción.

Las películas de Jayro Bustamante fueron galardonadas en muchos festivales prestigiosos en el mundo entero. Entre estos premios, recibiste dos como ingeniero del sonido de *Ixcánul* (Premio Platino del Cine Iberoamericano, Premio Fénix). ¿Qué opinas de la situación actual del cine guatemalteco y de su proyección internacional?

Sí, recibimos dos nominaciones a mejor sonido en ambos premios y fue una increíble experiencia. El poder coincidir con los demás nominados, algunos amigos de diferentes países e industrias, fue muy enriquecedor y también un termómetro de cómo estaba el desarrollo del cine en nuestro país en ese momento. *Ixcánul* fue una muy bonita sorpresa por todo lo que nos tocó vivir a través de la proyección y el alcance que tuvo. El cine guatemalteco está viviendo un buen momento (obviando la situación pandémica que sí ha afectado) y algunas películas han obtenido muy buenas respuestas en festivales y en la recepción del público a través de

las diferentes formas de distribución. Como gremio también se está pensando a futuro y estamos trabajando en varios proyectos para incentivar la formación y el reconocimiento al trabajo de los cineastas locales. A nivel individual, siempre ha existido la necesidad de correr el riesgo en inversión de tiempo, equipo y demás para hacer un pequeño aporte al crecimiento de la industria. Pero aún nos falta una parte muy importante que es el apoyo estatal que, hasta estos días y después de todo el recorrido que hemos hecho, es casi nulo. Actualmente nos encontramos buscando la aprobación de la Ley de Cine.

El mismo título de la película indica de entrada la importancia del sonido con la evocación de los llantos que definen a la figura mítica de la Llorona. ¿De qué modo te inspiró el motivo de los sollozos para construir el universo sonoro de esta obra fantástica?

El mito de la Llorona siempre nos ha acompañado desde niños. Hemos crecido con este y algunos otros mitos. Aun con tanto tiempo y cercanía con el tema, siempre hay muchas pequeñas variaciones y cada región tiene sus particularidades. Yo hice una investigación de estas variaciones para encontrar alguna similitud o fuerza que hiciera de este sonido o presencia lo que es, algo que causa mucha impresión e incomodidad. Por ahí fueron apareciendo más espectros también relacionados con el sonido, el llanto y la noche. En esta búsqueda aparecen “Las Plañideras”, “Chiuateteo”, de la mitología mexicana y algunos más anecdóticos como la “broma”, que hicieron unos muchachos de una provincia al amplificar un llanto extraño. Las coincidencias siempre incluían a esta experiencia en comunidad que podría ser una extensión del temor y el dolor compartido.

¿En qué medida la elaboración de la banda de sonido condicionó la construcción de la imagen y la puesta en escena? ¿Cómo se articuló tu trabajo con la dirección de Jayro Bustamante?

Tuvimos la oportunidad de hacer un trabajo de preparación para el rodaje muy bueno y muy colaborativo. En las lecturas de guion participamos todos y de esa forma podíamos saber cómo iban tanto la evolución del guion como los avances y propuestas de todos los departamentos. Sabíamos que la historia dentro de la casa se iba a condicionar mucho por lo que pasaba afuera y también por las atmósferas dentro de la casa, caracterizadas por un vaivén entre lo real y lo fantástico imaginario. En todo momento, debimos planear o imaginar lo que estaría pasando con el sonido y así obtener la máxima complicidad de la puesta en escena y de los personajes, reaccionando a los diferentes eventos de la historia que se terminarían de construir con la banda sonora. Jayro Bustamante y todo el departamento de dirección estuvieron muy cercanos al proceso de construcción y ejecución del diseño sonoro.



La Llorona es una película de fantasmas en todos los sentidos de la palabra: la espectral Alma encarna desde luego a los fantasmas de la guerra civil guatemalteca y del genocidio. ¿Cómo se te ocurrió la idea de dar voz a los desaparecidos mediante la omnipresencia sonora de la multitud situada fuera de campo?

En años recientes, hemos tenido un movimiento social que salió a las calles y creo que aún tenemos las sensaciones de toda la energía que se producía en cada una de las marchas de protestas multitudinarias. La idea era llenar esta casa con todo este aliento actual pero también con toda la carga de la búsqueda de justicia histórica, darles esta voz a todas las víctimas del genocidio y a la vez poder entrar hasta el lugar de refugio más seguro de uno de los perpetradores de estas masacres y desapariciones. Se trataba de confrontar la negación y el olvido que se pretende hacer a nivel oficial de toda la historia oscura de nuestro país. Al mismo tiempo, todas esas voces son como la extensión de esta presencia encarnada en Alma cuyo actuar es mucho más silencioso, pero podría decirse que caminan juntos en el proceso de búsqueda de justicia dentro de la casa.

El ambiente de la película es claustrofóbico, tanto en el primer tercio (la secuencia del juicio, la vuelta a casa en la ambulancia) como en los dos tercios que se desarrollan a puerta cerrada en casa de Enrique Monteverde. ¿Cómo conseguiste que el espectador, a imagen de los personajes, se sintiera constantemente agobiado?

Creo que el guion y la propuesta de Jayro eran bastante claros sobre lo que debía pasar con los personajes en estos momentos. A partir de eso, trabajamos tanto en lo visual como lo sonoro: era muy importante sentir que estos espacios donde se encontraban “resguardados” estaban siempre a un paso de ser interrumpidos o traspasados, así que la presencia debía ser muy cercana, pero al mismo tiempo capaz de interactuar con lo que pasa en la historia. En el trabajo de mesa, hicimos un mapa, secuencia por secuencia, de lo que en ese momento estaba pasando con la gente que rodea la casa (Figura 13). A partir de eso, hicimos un listado de los sonidos que necesitábamos grabar en los llamados con todos los extras que realmente hicieron un trabajo increíble⁷. Debo siempre de agradecerles toda la entrega y apoyo que nos brindaron.

⁷ *La Llorona*: [30'40: 34'08].

Figura 13. Sonido ambiente en *La Llorona*



Fuente: La Casa de Producción, productora del cineasta Jayro Bustamante

El motivo del agua es esencial en esta reinterpretación del mito de la Llorona. ¿Cómo se puso de relieve narrativa y técnicamente la presencia sonora del elemento acuático?

Es un elemento que está presente en varios momentos, está constantemente desde estas fugas o derrames que inundan la casa, la piscina, el juego de Alma con Sara, etc. También fue nuestra guía para la construcción de los lamentos, así como la presencia de Alma y los desaparecidos, con este lamento constante e interminable que va a través del tiempo y se intensifica por momentos en una y mil voces, como una analogía con el mar.

¿Cómo compusiste el inquietante fondo sonoro de las secuencias nocturnas en las que Enrique Monteverde observa a Alma?

Necesitábamos para estos momentos crear un estado de alerta máxima en el cual se pudieran escuchar hasta los sonidos más pequeños, y a partir de esto la noche se vuelve más profunda mezclada con esta parte más irreal y caótica dentro de su cabeza, la base musical de Pascual Reyes aporta muchísimo a esta sensación de intranquilidad, más algunos elementos muy sutiles como los llantos y lamentos que se van escuchando por momentos más claros y otros se confunden con el ambiente, siempre en este juego entre lo real e imaginario, lo cercano y lo lejano, un poco a partir de la ambigüedad⁸.

¿Qué funciones se atribuyen a las músicas y al silencio en esta composición sonora global?

Son muy importantes para crear los contrastes entre los diferentes momentos y estados dramáticos, tuvimos la oportunidad de trabajar muy cercanamente durante

⁸ *La Llorona*: [1'17'37: 1'18'20]; [1'19'04: 1'21:51].



el proceso de edición para poder sentir “silencios” y construir las atmósferas a partir de estas necesidades. La música desde la que proviene, de fuera de cuadro, este ritmo melancólico de la chirimía y el tun⁹, la música original y la canción final son parte fundamental de la construcción sonora.

La influencia de algunas películas de terror canónicas es perceptible en *La Llorona* (Jayro Bustamante mencionó *Rosemary’s baby*, *The Omen*, *The Shining*...). Desde el punto de vista del sonido, ¿trabajaste a partir de referencias cinematográficas específicas?

Quizás no conscientemente. Las obras que mencionas son grandes obras maestras que, junto con otras que he podido disfrutar, siempre quedan en el inconsciente, sobre todo por las sensaciones que logran transmitir. Para este proyecto, todo fue desarrollándose muy orgánicamente, con las referencias bibliográficas, historias de tradición oral, videos caseros, una visita al taller del maestro elaborador de instrumentos musicales ancestrales Carlos Chaclan, la obra *Rumors From the Sea* de Felix Blume, las protestas del 2015, los trabajos de memoria histórica en los que he podido colaborar: son tanto referencias como fuentes de inspiración.

La canción final *La Llorona de los cafetales* es también un componente fundamental de la banda de sonido de la película. ¿Nos puedes hablar de esta reescritura de la famosa canción folclórica *La Llorona*, adaptada a la historia nacional guatemalteca?

Me conmovió mucho desde la primera vez que escuché la adaptación, la letra es muy fuerte y concisa. Siempre se quiso incluir la clásica canción mexicana de *La Llorona*, es muy popular y una gran obra, además. Sin embargo, la letra original representa el dolor amoroso, que no iba con la película, entonces decidimos transformar esa expresión de sentimientos en un dolor que clama justicia y es ahí donde entra Gaby Moreno a componer la maravillosa letra de *La Llorona de los cafetales*¹⁰.

En cuanto a los arreglos musicales, también para la canción se decidió utilizar instrumentos mesoamericanos que se manifiestan en representación de los pueblos indígenas y que responden con lamento a la voz de la intérprete. La canción es una reseña de la película, contada musicalmente en siete minutos.

-0-

9 *La Llorona*: [57’47: 58’37].

10 *La Llorona*: [1’25’56: 1’32’45]. Véase el video oficial de la canción: Gaby Moreno, *La Llorona de los cafetales* [en línea], La Casa de Producción, Guatemala, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-9FL7GmbNzK4> [consulta: 14/11/2021].

Estas conversaciones nos han permitido sondear parte de las nuevas energías creativas e industriales que se han ido consolidando en el cine de Centroamérica, desde principios del siglo XXI, especialmente en los años 2010. Como lo revelan las trayectorias y experiencias referidas por el cineasta Jayro Bustamante, considerado en 2021 por la revista *Forbes Centroamérica* uno de los guatemaltecos más creativos en la región¹¹, el ingeniero de sonido Eduardo Cáceres Staackmann, también guatemalteco, así como el director de fotografía costarricense Nicolás Wong Díaz, semejante dinámica es fruto de colaboraciones transnacionales que sacan a la luz una permeabilidad de las visiones y propuestas cinematográficas en el espacio centroamericano. A esta circulación local, se agregan las conexiones intercontinentales con Europa, ilustradas por el arraigo académico y profesional franco-italiano de Bustamante, el recurso a financiaciones europeas, aún necesario para compensar el insuficiente apoyo de las instituciones culturales de su país, o también con Norteamérica, como lo muestra otro ejemplo, el de la densa filmografía internacional del franco-venezolano Luis Armando Arteaga, director de fotografía de los primeros largometrajes de Jayro Bustamante, *Ixcanul* y *Temblores*, que trabajó en Centroamérica, Estados Unidos y Europa¹².

En el caso de Guatemala, las problemáticas destacadas a lo largo de las tres entrevistas invitan a considerar legítimamente al realizador como uno de los iniciadores del cine de autor nacional, consciente de la urgencia de fomentar en su país una industria cinematográfica capaz de deconstruir esquemas dominantes y contribuir a forjar una sociedad más inclusiva. El estudio de algunas de las constantes y variaciones de su tríptico ponen de realce un proceso de decantación de su diseño creativo, modelado en parte por sus colaboraciones repetidas con Eduardo Cáceres Staackmann y, sucesivamente, con Luis Armando Arteaga y Nicolás Wong Díaz. En el lapso de cuatro años, ha desarrollado sus propias coordenadas temáticas y estéticas, afinando su relación con un medio audiovisual utilizado a la vez como lenguaje artístico e instrumento de sensibilización social y política, conjuntamente con los citados directores de fotografía e ingeniero del sonido. Su voz ha emergido para llamar, por medio del cine, a resistir frente a los mecanismos opresivos y las estructuras arcaicas de la “dictadura invisible” a la que denuncia, reflejando en sus películas las cuestiones de poder, los conflictos de identidades y las relaciones de fuerzas persistentes en un territorio aún habitado

11 Judith Pérez, “Guatemaltecos fueron reconocidos como los más creativos de la región 2021 por *Forbes*”, Guatemala.com [en línea], 27 diciembre 2021. URL: <https://www.guatemala.com/noticias/vida/guatemaltecos-fueron-reconocidos-mas-creativos-region-forbes.html> [consulta: 04/01/2022].

12 Véase la entrevista que me concedió en la siguiente publicación: “La peau comme matière filmique : réalisme et sensualité. Entretien avec Luis Armando Arteaga, directeur de la photographie” en Diane Bracco (dir.), *Imaginaires cinématographiques de la peau*, Amsterdam/Nueva York, Brill/Rodopi (publicación prevista en 2022).



por la memoria colonial y los fantasmas bélicos, centrales en el largometraje *La Llorona*, que reunió a los tres profesionales del cine entrevistados.

Por muy local que parezca el anclaje de sus ficciones, Jayro Bustamante no pierde de vista la necesidad de adaptar este tercer largometraje a los cánones de una producción cultural globalizada y promoverla activamente también en su país, en el extranjero y en espacios digitales transnacionales. Al mestizar los códigos del género fantástico con el sustrato de la mitología mesoamericana y los mundos mágicos guatemaltecos, el director busca inscribir su obra en una tendencia más comercial destinada a facilitar, tanto su recepción en Guatemala, como su proyección internacional. La alianza de estos imaginarios culturales desemboca en la creación de un objeto cinematográfico “glocalizado”, según el neologismo creado por el sociólogo Roland Robertson y posteriormente aplicado al cine hispánico por Burkhard Pohl y Jörg Türschmann¹³: mucho más que en sus anteriores películas, Bustamante consigue aquí compaginar lo local –las herencias y problemáticas nacionales– con lo global –un género cinematográfico popular y transnacional, aunque adaptado a su propia escritura–, con lo cual supera límites geográficos y discursivos para optimizar la difusión de su mensaje reflexivo hacia diversas audiencias. En cierto modo, esta hibridación, así como la apertura más allá de las fronteras guatemaltecas, encuentra un eco en la trayectoria de la propia María Mercedes Coroy, protagonista de *Ixcanul* y *La Llorona*, que trazó su camino desde los mercados de Guatemala hasta los estudios de Hollywood, donde rodó la película *Bel Canto* (Paul Weitz, 2018) al lado de la consagrada actriz estadounidense Julianne Moore, antes de regresar a Guatemala para dar cuerpo a la memoria histórica nacional.

13 Aunque los autores desarrollan su definición a partir de un estudio específico del cine español, el concepto me parece también relevante para abordar la tercera obra de Jayro Bustamante. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann (dir.), “Introducción”, *Miradas glociales: cine español en el cambio de milenio*, Madrid/Francfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2007, pp. 15-25.