



*La Llorona.*

# La Llorona en el cine de terror

## Breve aproximación

Mercedes Iáñez

Patrimonio Inteligente, España  
yeyes.mio@gmail.com

**RESUMEN:** La Llorona en el cine de terror puede ser un buen ejemplo del concepto de fantasma o monstruo femenino en su evolución. Haciendo una revisión histórica, vemos cómo el personaje ha ido cambiando, adecuándose tanto al propio medio cinematográfico como a la sociedad en la que se inserta. Su representación se ha visto influenciada por otras tipologías femeninas y a su vez ha aportado al imaginario referencias visuales ineludibles. El personaje ha pasado del folclore local a la universalidad que acompaña a la globalización del género, siendo hoy día el ente terrorífico latinoamericano más conocido en todo el mundo en el ámbito cinematográfico.

**Palabras clave:** La Llorona, leyenda, mito, cine de terror, monstruo femenino, globalización

**ABSTRACT:** *La Llorona* (The Weeping Woman) in Horror Film can be a great example of the concept of female ghost or female monster in its evolution. Making a historical review, we can see how the character has been changing, adapting both to the cinematographic medium itself and to the society in which it is inserted. Its representation has been influenced by other feminine typologies and in turn has contributed to the imaginary with relevant visual references. The character has gone from local folklore to the intrinsic universality of the globalization of the genre, becoming the best known Latin American terrifying entity in cinema.

**Keywords:** The Weeping Woman, legend, myth, horror film, female monster, globalization

Este personaje de la cultura popular y el folclore latinoamericanos, con origen prehispánico, tiene más de 500 años y aparece en muy diversas manifestaciones culturales (escritas, dibujadas, esculpidas o incluso cantadas) como elemento de identidad nacional mexicana y sudamericana en general. Pero sin duda es, hoy día, un fenómeno de masas conocido a nivel global.

Desde un ámbito curatorial, la leyenda de la Llorona fue proclamada Patrimonio Cultural Intangible<sup>1</sup> y con ello el mito quedaba protegido y reconocido. Pero, paralelamente y desde el imaginario colectivo, se había iniciado una campaña de «recuperación» bastante diferente. Se había encontrado en este personaje una veta que explotar desde cualquier manifestación audiovisual terrorífica y en la segunda década del siglo XXI ello se hizo aún más patente. La cultura popular en Internet ha recurrido mucho a este personaje: desde videos de YouTube sobre «avistamientos de la Llorona» hasta videojuegos sobre el tema, incluso un juego para dispositivos móviles (de Android) llamado *La Llorona Nightmare*. El personaje se ha sabido adaptar muy bien a las nuevas corrientes y tecnologías, y a cualquier formato que apelase a los *jumpscares* o recurriese al cuento macabro. Ha aparecido en series de televisión latinas como *Archivos del más allá*<sup>2</sup> y norteamericanas como *Grimm*<sup>3</sup> o *Supernatural*<sup>4</sup>. Dado el éxito obtenido, hasta los Estudios Universal crearon

---

1 En octubre de 2003 se propuso para su protección y salvaguarda la obra teatral *La Llorona* de Sebastián Veri, aceptando su base folclórica y no limitándose al texto dramático sino abarcando el montaje escénico y la expresión cultural en conjunto. Ello coincidió con la aparición de la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal de 14 de octubre de 2003 que contempló de manera oficial el Patrimonio Cultural Intangible (art. 20, fracción IV, para su definición).

2 Del canal venezolano RCTV (Radio Caracas Televisión), iniciada en 2002 y emitida irregularmente, con un capítulo dedicado a nuestro personaje producido por Humberto Kiko Olivieri. El formato de esta serie fue retomado por otras televisiones latinoamericanas posteriormente, recuperando personajes del folclore local. Sin embargo, como precedente, RCTV ya había realizado una *tv movie* en 1991 llamada *La Llorona*, dirigida por Cesar Miguel Rondón, como una libre adaptación de la historia.

3 *Grimm* (2011-2017, Carpenter & Greenwalt & Kouf) NBC. La Llorona aparece en la temporada 2, episodio 9, con una explicación del mito simplificada, propia de su momento y motivadora de nuevas experiencias.

4 *Supernatural* (2005-2020, Erik Kripke) WB Network. En el episodio piloto de la serie aparece nuestro personaje como «La dama de blanco».

un pasaje para ella<sup>5</sup>, formando parte actualmente de su colección (bestiario) permanente y siendo reconocida como personaje necesario en este tipo de atracciones y actividades, totalmente desvirtuada respecto al mito inicial e infectada de los tópicos que acompañan al cualquier «casa del terror» de feria.

En este texto nos centraremos en su evolución y recuperación cinematográfica, identificando varias fases o etapas, hasta la inmediata actualidad y dentro del estudio de su imagen y representación dentro del cine de terror.

¿Qué o quién es la Llorona?

La Llorona es una entidad en sí misma, considerada un miedo multicultural ya que su tradición se extiende por toda Latinoamérica, con rasgos nacionales o locales en cada aparición pero coincidente en ciertas pautas con otros fantasmas de la mitología mundial. En todo caso, la Llorona es, ante todo, el principal entre los espectros latinoamericanos.

Aunque aceptamos el origen mexicano, es imposible no pensar en todo el ámbito latinoamericano al referirnos a esta figura<sup>6</sup>. Mientras en México viste de blanco y tiene rasgos mestizos, en Colombia va más sucia, es más cadavérica y lleva un niño muerto consigo. En Argentina no tiene rostro y se la vincula con La Viuda (que va de negro), mientras que en Bolivia y Venezuela se la identifica (e incluso a veces confunde) con La Sayona. En zonas cercanas a la frontera con Estados Unidos (por ejemplo, en Texas) se dan muchos mitos locales fuertemente vinculados a este personaje aun cambiando su nombre (a veces como la Dama Blanca o incluso sin nombre propio reconocido). Si bien es cierto que la concepción (y

---

5 Apareció por primera vez en el espectáculo *Halloween Horror Nights* de Universal Studios Hollywood de California en 2011 como personaje secundario, alcanzando tal éxito que se decide crearle una atracción propia. Posteriormente la llevaron (como si de una exposición itinerante se tratase) a los estudios Universal de Orlando, también con motivo de la festividad de Halloween, en 2013.

6 Recomendamos la lectura de Javier Ocampo López, *Mitos y leyendas latinoamericanas*, Colombia: Plaza y Janes Editores, 2006, para una mejor aproximación al tema como referencia fundamental.

con ello imagen) más extendida fuera de las fronteras es la mexicana, y al margen de los rasgos generales, en cada interpretación particular se diferencia con elementos característicos de cada región o marco cultural<sup>7</sup>.

Por ello, deberíamos hablar de «las Lloronas» ya que son legión. Todas ellas son espectros caracterizados como almas en pena. Coinciden en ser tipos de mujeres vengativas y atormentadas a la vez, inmersas en un contexto social nada feminista. Al ser un espectro, aunque dispongamos de una definición o descripción física general, esta puede adaptarse a las necesidades iconográficas de nuevos contextos geográficos y culturales para la emisión de mensajes cambiantes o variados.

20 Pero si los mitos intentan explicar al mundo (y tienen, por tanto, una finalidad didáctica) se deben adaptar al momento de la narración para cumplir adecuadamente su función, el mensaje original debe evolucionar y con ello su representación estética. Así, con un origen prehispánico como diosa Cihuacóatl, siguiendo la obra de Fray Bernardino de Sahagún (con la carga mística que ello conlleva) y siendo entendida o identificada como La Malinche o Doña Marina en tiempos coloniales (como «cuento aleccionador», paradigma del peligro de los españoles), en la época contemporánea pasó a la cultura popular como leyenda urbana y es así como llega al cine.

Como afirma Helena Rivas:

(...) y la historia fue cambiando de acuerdo con los diversos gustos y tradiciones, o debido a las consejas que corrían de boca en boca; sin embargo, su esencia indígena no pudo romperse del todo. Así es como se mantuvieron intactos distintos elementos: la noche, la mujer vestida de blanco con el cabello largo y negro, el grito desgarrador de ¡Ayyy mis hijos!, y la presencia de agua (ríos, lagos, cauces secos, barrancas).<sup>8</sup>

---

7 Para una mejor introducción y aproximación a este tema recomendamos la lectura del artículo de Alberto y Aitana Martos García «Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico», *Universum* vol.30, n. 2, Talca (2015).

8 Helena Rivas, «La Llorona o la desesperanza del pueblo», *Revista RYP*, n.º 33 (junio-julio, 2003).

Con esta descripción se populariza y llega al medio cinematográfico, siendo estos los rasgos generales que mayormente la identifiquen y definan. Algunas interpretaciones la consideran una latinización de Medea, quizás buscando un referente universal de trasfondo que la convertiría en una enteletequia del tipo femenino. Son muchas las explicaciones que se dan a su existencia y uso metafórico, incluida su interpretación como herramienta para propiciar la reproducción dentro de la misma etnia e incluso ascendencia o contra el mestizaje, limitando el deseo femenino no orientado a la procreación con sus semejantes. La mayoría aleccionan sobre la maternidad soltera, fuera de matrimonio reglado de algún tipo. Incluso en interpretaciones particulares y puntuales se ha querido ver como una metáfora del aborto en su actualización del mito. Las corrientes feministas de los años sesenta tuvieron bastante peso en el empleo de la Llorona como imagen nacional y en la labor de «limpiar» su nombre, aunque algunos textos actuales (más populistas que científicos) aún mantienen interpretaciones «libres» del mito con una finalidad propagandística.

La mayoría de las interpretaciones actuales (en literatura, artes plásticas e incluso estudios sociológicos) lo hacen desde una postura feminista o de género. Pero como fantasma vengativo puede ejemplificar algo más (no solo a ciertas mujeres sino toda una sociedad o una cultura). En este caso, partimos de una interpretación de la imagen del personaje cinematográfico como un producto cultural, siguiendo corrientes de la antropología audiovisual, como la expuesta por Elisenda Ardèvol sobre el análisis cultural de la imagen. Según Rocío Pérez-Gañán:

21

Todo producto cultural se genera en un contexto socio-histórico concreto, con valores, preferencias y perspectivas teóricas e ideológicas específicas. En este sentido, la antropología visual ha aportado un análisis complementario para la comprensión del texto audiovisual.<sup>9</sup>

---

9 Rocío Pérez-Gañán, «Perversas latinoamericanas en el cine de terror: evolución y configuración de una cotidianidad transformadora, conflictual y decolonizante», *Revista Contemporánea*, v.7, n.º1, 170.

Esto sería aplicable a cualquier personaje de la mitología o el folclore en su adaptación al medio cinematográfico, pero se puede aplicar concretamente a nuestra protagonista. Según Manuel Jesús González:

La representación cinematográfica de La Llorona va a variar según las modas cinematográficas, pero también la moralidad de cada periodo, la propaganda nacionalista enquistada en los inicios de la narración, con el romanticismo del siglo XIX, y la proyección internacional del film.<sup>10</sup>

Por ello, la imagen cinematográfica de la Llorona, aunque parta de la visión mexicana (ya que en México aparecen sus primeras películas como veremos a continuación), se ha ido adaptando a las modas y tendencias especialmente en sus procesos de internacionalización, siguiendo los cánones del género cinematográfico terrorífico y convirtiéndose en genial ejemplo del monstruo cinematográfico femenino actual.

## 22

La imagen cinematográfica de la Llorona clásica

Las primeras manifestaciones de la Llorona en el cine vienen del ámbito mexicano, por razones claramente industriales (derivadas de los procesos de producción). Estas constituyen lo que denominamos representación o imagen clásica del tipo.

La primera aparición de la Llorona en el cine llega con la homónima *La Llorona* (Ramón Peón 1933) y la inauguración del género terrorífico en toda Latinoamérica. De hecho, esta es considerada la primera película de terror plenamente mexicana tanto en producción como en inspiración<sup>11</sup>, haciendo par con *Dos monjes* (Juan Bus-

---

10 Manuel Jesús González Manrique, «El 'estigma de Eva' en la leyenda mexicana La Llorona. Su representación cinematográfica», *Revista de Antropología Experimental*, n.º 13, texto 33 (2013): 553.

11 Recordemos que México ya había iniciado su carrera cinematográfico-terrorífica con la versión latina del clásico de Bram Stoker para la Universal, *Drácula* (George Meldford 1931), con la estrella nacional Carlos Vallarías en el lugar del vampiro que ocupara Bela Lugosi en la versión americana.

tillo Oro 1934) como iniciadoras del género en México. Partiendo de la base folclórica, en su introducción se presenta literalmente como «una versión moderna de la popular leyenda». Esto cuadra perfectamente con la recuperación de los mitos clásicos y los contextos «góticos» de la literatura que los europeos realizaron en su primer cine de terror, entendiéndose como amaneramiento estético de recuperación del folclore local con ambientaciones terroríficas o fantasmales. Esta película, quizás, no ha sido valorada justamente en términos generales, sino, más bien, infravalorada dentro del ámbito académico y formal, aunque goce del reconocimiento popular como iniciadora del terror patrio.

En su guion participa A. Guzmán Aguilera (entre otros), y se recoge parte de la leyenda colonial (posiblemente de escritos de Artemio del Valle Arizpe). Se dan dos posibles explicaciones para el mito a través de la lectura de dos textos o documentos «históricos» de diferente marco cronológico (creando una suerte de doble *flashback*): por un lado, la herencia familiar a modo de maldición tal y como la cuenta el abuelo, y por otro, la historia de Doña Marina (princesa india) asociable a La Malinche en el relato que lee la policía durante su investigación.

23

La Otridad o lo antinatural que conlleva el monstruo resulta venir de las propias raíces culturales entendidas como algo ajeno o «superado», lo cual supone un gesto de proximidad con el género tal y como se entendía en la industria cinematográfica norteamericana y en concreto en la Universal<sup>12</sup>. El único efecto especial es la salida del espíritu en las tres muertes femeninas, por superimpresión o transparencia, algo muy simbólico y visual para un alma migrante, aunque parece algo primitivo en su ejecución. La Llorona es representada como un ente metafórico explicable a través de distintas historias o fuentes y su imagen (contenedor físico) cambia necesariamente en cada una de estas interpretaciones.

---

12 Nótese como todos los monstruos del primer terror hollywoodense provenían de tierras o contextos alejados y exóticos, desde los Cárpatos a Egipto. México se entiende a sí mismo en este film como una cultura occidental y moderna, alejada de sus propias raíces en cierto modo.





Cartel promocional de *La Llorona* (Ramón Peón, 1933).

24

La segunda experiencia llega con *La herencia de la Llorona* (Mauricio Magdaleno 1947). Se trata de un drama familiar sobre amoríos y herencias sin terror propiamente dicho (lo cual entronca con la tónica general de la época y la visión mayoritaria del género que se tendrá en Latinoamérica en estos momentos). En líneas generales, unos miembros de la familia pretenden volver loca a la matriarca para «transformarla» en la Llorona, mientras otros intentan protegerla y desvelar el misterio. Durante la investigación se va contando la historia popular que los villanos aprovechan, lo cual, a su vez, refleja la imagen que el imaginario colectivo tiene de este personaje. En este film, por tanto, no hay elementos paranormales sino una justificación plausible de cómo aprovechar una creencia popular para desarrollar actividades delictivas muy reales<sup>13</sup>.

Una década más tarde aparece *La Llorona* (René Cardona 1960), que será otro de los clásicos del terror latino de estos momentos,

<sup>13</sup> En líneas similares se desarrolla *El grito de la muerte/The Living Coffin* (Fernando Méndez 1959) siendo este un cine familiar y de aventuras alejado del terror propiamente dicho pero donde las supersticiones y las creencias son también la base argumental.

ahora sí entendido como género. Con una introducción de corte épico, nuevamente tenemos un drama familiar de un linaje maldito por esta figura (descendientes directos del malvado hombre responsable de la aparición de la Llorona por su traición), donde el abuelo vuelve a recurrir al *flashback* histórico para contar la historia con detalle. Se repite así el tópico del hombre adulto arrepentido por el delito de sus antepasados y que debe cargar con esta lacra, intentando proteger y advertir a las nuevas generaciones de un comportamiento reprochable y plagado de consecuencias. La Llorona se manifiesta como niñera o nodriza en los años cincuenta con la misma cara y porte físico que en la narración del pasado; como las gafas de Clark Kent ocultan al superhéroe, el *look* de mujer moderna adecuada a la ambientación enmascara, para el resto de los personajes, al fantasma sin levantar sospechas, no así para el espectador que ha podido reconocerla fácilmente incluso bajo este «camuflaje». Los protagonistas terminan con la maldición y aportan solución al problema con la introducción del necesario *happy ending* propio del cine americano del momento, por lo que la imagen de la Llorona queda aún más «dulcificada» y la historia resulta menos tenebrosa, como un fantasma del pasado que se quiere olvidar y una lección superada.

25

Sin duda la referencia iconográfica por excelencia de este periodo llegará de la mano de *La maldición de la Llorona* (Rafael Baledón 1963). Esta película toma el pulso del estilo del terror internacional como género diferenciable<sup>14</sup>. Con un reparto de lujo (Abel Salazar, Carlos López Moctezuma...) y Rita Macedo como Llorona principal, se presenta como ícono total del terror pastiche mexicano. Se trata de un *monster fest* o panteón de criaturas del terror conectando con películas anteriores (sobre todo *El espejo de la bruja*, de Chano Ureta 1962), que se regocija en lo estético.

El tema se centra en una nueva herencia familiar definida, literalmente y de forma específica en el film, como maldición, partiendo de Doña Marina (entendida como una especie de bruja) y donde Selma

---

14. Comparándose con títulos como la italiana *La maschera del demonio* (Mario Bava 1960) o la norteamericana *Pit and the Pendulum* (Roger Corman 1961). Pertenecen a la última época de Abel Salazar (en su producción de género con ABSA) y con ello a una corriente dentro del terror mexicano muy próxima a la británica efectuada por la productora Hammer, como referente fundamental de estilo en estos momentos.

debe pasarle «el legado» a su sobrina Amelia al cumplir los veinticinco años. Cambia el contexto y con ello esta Llorona da una vuelta al tipo conceptual y visual, a destacar el esfuerzo de maquillaje en la recreación de los emblemáticos ojos de las malditas lloronas, y la europeizada ambientación general (siguiendo las tónicas europeas). La imagen de la Llorona que aporta este film, si bien resulta la más espectacular hasta el momento, es también la que más se aleja de las representaciones habituales o clásicas del tipo.



Cartel promocional de *La maldición de La Llorona* (Rafael Baledón, 1963).

26

La explotación bien entendida y gozosa que fusiona los luchadores enmascarados con todo tipo de monstruos (y con ello el más puro entretenimiento y los géneros fantástico, terrorífico y de acción), nos ofrece su particular aportación con el título *Santo y Mantequilla Nápoles en... La venganza de la Llorona* (Miguel M. Delgado 1974). Como en la mayoría de películas de luchadores, el tema terrorífico es prácticamente secundario, una mera excusa para enfrentar al héroe enmascarado contra un villano humano disfrazado de monstruo en medio de una trama policiaca. En este caso en concreto, ni siquiera hay enfrentamiento físico en la pantalla entre ambos personajes, sino que las historias del luchador y Doña Eugenia transcurren paralelas. Aquí la leyenda es meramente secundaria y la imagen tradicional de la Llorona se desdibuja nuevamente para amoldarse a las necesidades estéticas del guion y la tendencia general del subgénero; recordemos que en estos momentos, Santo es considerado figura nacional y goza de un mayor «prestigio» y aprecio a nivel popular que la Llorona.

Con esta película cerramos el periodo clásico, donde la producción es exclusivamente mexicana y la imagen de la Llorona se ha ido desvirtuando desde su referencia inicial para adaptarse al medio cinematográfico y sus demandas. Pasarán décadas hasta que reaparezca en la gran pantalla y lo hará en un contexto sociocultural totalmente diferente, ya en el nuevo siglo<sup>15</sup>.

### La imagen cinematográfica de la Llorona moderna e internacional

Al llegar el siglo XXI el mito es más que conocido fuera de las fronteras latinoamericanas desde diversas fuentes y manifestaciones artísticas, y el terror internacional<sup>16</sup> (en busca de inspiraciones para explotar) lo va a (re)coger con muchas ganas. Sin embargo, la primera experiencia documentada que recurre al mito de La Llorona en el nuevo siglo viene de su propio contexto geográfico: *Las Lloronas* (Lorena Villareal 2004) no es propiamente un film de terror sino un drama filmado al estilo telenovela<sup>17</sup>. Una familia se cree maldita por la Llorona y debe meter al benjamín en el río durante un eclipse para protegerlo. Pero conforme se van conociendo los oscuros secretos familiares todo se complica y las historias de los personajes se entrecruzan. Los dramáticos y descarnados sucesos (traiciones, engaños, maltratos e incluso asesinatos) se presentan como posibilidades reales, alejados de cualquier terror paranormal. Respecto a la imagen de nuestro personaje, justo al final se ve una figura de blanco en el río, como único elemento sobrenatural

27

---

15 Antes de cerrar el siglo XX, recordemos otra vez la aportación de la televisión venezolana RCTV en 1991 anteriormente mencionada (nota número 3) como una experiencia totalmente aislada, sin proyección en grandes salas y de muy poca trascendencia fuera del ámbito local, por lo que no resulta condicionante en la evolución del tipo cinematográfico general.

16 Nos referimos al contexto cultural occidental y al marco industrial cinematográfico donde aún impera la producción norteamericana.

17 Recomendamos la lectura de la tesis doctoral de Laura Soler Azorín, *Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana* (2015, Universidad de Alicante) para una profundización en este tema. En ella se reflejan las relaciones e interferencias de este género audiovisual, la telenovela, con el folclore y el cuento tradicional, lo cual ofrece una nueva posibilidad de actualización del mito siguiendo una estructura narrativa conocida y un estilo fílmico en conexión con las primeras manifestaciones audiovisuales que se hicieron de este personaje.

(o no) de toda la trama y única aparición en pantalla. Su representación física en este telefilm es, por tanto, casi anecdótica, si bien el mito ha estado presente durante toda la narración: se quiere ver en ella una metáfora de la situación de las mujeres en México, a nivel social y familiar. No debería considerarse como un film de terror<sup>18</sup>, pero resulta interesante contemplarla en este estudio ya que se trata de una muestra de producción regional en Monterrey (fuera de ciudad de México) o regiomontana, lo cual nos habla de la primera utilización documentada del tipo fantasmal desde el cine independiente local.

28 El mismo año (2004) aparece<sup>19</sup>, directamente en formato video (según en diversas fuentes), una obra de corte también independiente pero de origen norteamericano, *Spirit Hunter: La Llorona*, también conocida como *Haunted from Within* (José L. Cruz 2004). Supondría la primera ruptura de las fronteras geográficas del mito, ya que la historia transcurre principalmente en el estado de Arizona (Estados Unidos). También se identifica como la primera narración en primera persona sobre la investigación de unos supuestos hechos reales. Sin embargo, y por temas meramente económicos, su difusión fue casi nula e incluso hoy día resulta casi imposible de visionar, por lo que su relevancia en la evolución de la tipografía de la Llorona es casi anecdótica. Con ello constatamos que las dos primeras apariciones de nuestro fantasma en el siglo XXI no supusieron hitos destacables en la evolución de su imagen, al menos no más allá de demostrar un cierto interés renovado en el personaje.

La recuperación definitiva y actualización del mito en el presente siglo, en el ámbito cinematográfico<sup>20</sup>, llega con *Km 31* (Rigoberto Castañeda 2006), coproducción entre México y España. Entre el *thri-*

---

18 Es de destacar la aparición de Tina Romero entre el reparto, ya que esta actriz supuso un hito dentro de la representación del monstruo femenino en el terror latinoamericano con su participación en *Alucarda* (Juan López Moctezuma 1977).

19 Este film se supone iniciado (como proyecto) en 1994, pero para comprender las posibles influencias resultantes hemos de referirnos al momento de difusión oficial tomando la obra como terminada.

20 Recordemos que la recuperación de la Llorona como ente nacional se venía realizando en otras manifestaciones artísticas y culturales desde décadas atrás, lo que incluye la aparición de textos especializados en el estudio de su figura. Para una introducción general recomendamos seguir el trabajo de Domino Renee Perez en textos como «The Politics of Taking: La Llorona in the Cultural Mainstream», *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, n.º 1, 2012, o *There was a Woman: La Llorona From Folklore to Popular Culture*, Texas: University of Texas Press, 2008.

ller policiaco y el cuento paranormal, posee una estética que la integra plenamente dentro del terror del momento. Su argumento está totalmente alejado del mito originario, pero recupera un elemento tradicional muy importante: vincula desapariciones de personas con una zona afectada por leyendas populares, asociadas a los recorridos del agua que llegan a la ciudad. En Ciudad Juárez, donde los secuestros y asesinatos de mujeres y niños por desgracia se han convertido en algo frecuente, se refleja como advertencia, justificándose en el folclore con la aparición de una figura vengativa, cuadrando plenamente con el concepto de leyenda urbana.

La Llorona no aparece físicamente hasta muy avanzada la película. En lo referente a su imagen aquí disponemos un nuevo hito: la estética japonesa americanizada<sup>21</sup> se impone mostrando una criatura cadavérica, animada con CGI, cuyo vestido blanco está más sucio y destrozado y cuya melena cobra mayor protagonismo y dinamismo. Además, trabaja la cualidad del monstruo para poseer varios cuerpos, lo cual permite diferentes representaciones del mismo ente. La Llorona de *Km 31* tiene claras influencias del terror asiático a muchos niveles, como veremos en los siguientes ejemplos concretos: su salida del agua está muy influenciada por la iconografía de la saga *The Ring*

29

---

21 El género japonés gozó de una inusitada (hasta el momento) difusión internacional con la aparición de esa nueva ola del terror que llegó con la entrada del siglo XXI, especialmente a nivel comercial. La industria americana no tardó en aprovechar la moda del denominado *J-Horror* para incluir todos los nuevos elementos aportados desde el mundo asiático en sus propias producciones, en primer lugar, reelaborando las películas que mayor éxito habían alcanzado, en forma de *remakes* más o menos literales, como vemos en el ejemplo de las mencionadas en texto *Ringu* y *The Ring*. Poco a poco adquirió algunos elementos propios de este terror nipón para transformarlos al gusto occidental, perdiendo carga psicológica y folclórica y centrándose en el trabajo estético y visual principalmente (carente de la simbología de la cultura oriental). En este sentido, se cogerán muchos elementos de las *Yurei* japonesas para re-caracterizar o re-definir a los fantasmas y monstruos femeninos en general, y ello participaría notablemente (como veremos en el texto) de la adecuación estética de la Llorona al gusto actual.

Para profundizar en este tema en general, recomendamos especialmente las siguientes lecturas: Antonio Míguez Santa Cruz, *Kaidan. Tradición del terror en Japón*, Córdoba: Editorial Berenice S.L., 2021. Antonio Míguez Santa Cruz, «Tras la huellas de Sadako. El espectro de la literatura llevado al cine», *Trasvases entre la literatura y el cine*, I, 2019, pp. 61-80. Rafael Malpartida, *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*, Gijón: Satori Ediciones, 2014.

Para ampliar sobre esta película en concreto recomendamos la lectura de Gabriel Eljariek-Rodríguez «31 kilómetros de Ciudad de México a Tokio. KM 31. La Llorona y el cine horror japonés», *Revista Internacional d'Humanitats, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona*, 29 set-dez (2013): 7-18.

desde *Ringu [El aro]* (Hideo Nakata 1998) pero sobre todo desde *The Ring* (Gore Verbinski 2002) en su «revisión» americana. En su portada promocional vemos también claras influencias de *The Eye* (Pang Bros-Honkong 2002), pero sobre todo la presencia y estética del niño nos remite a *Juon* (2000) y *The Grudge* (2002), ambas de Takashi Shimizu<sup>22</sup>.



30

Cartel promocional  
de *Km 31* (Rigoberto  
Castañeda, 2006).

También hay una influencia a destacar la más «cercana», la de *Frágiles* (2005, Jaime Balagueró), y con ello el terror español que despuntaba en aquellos momentos; pero esta influencia también supone referirnos a la anterior (la del terror japonés occidentalizado) especialmente en el tratamiento de la criatura monstruosa femenina. En la cultura terrorífica popular se estaba gestando una ampliación de las referencias para el bestiario cinematográfico en las que la Llorona tendría su particular participación.

<sup>22</sup> Las Yurei y las Lloronas tienen dos elementos principales descriptivos comunes del tipo: la vestimenta (vestidos blancos funerarios) y la cabellera (larga, oscura y suelta), elementos que definen a las niponas, cuadran a grandes rasgos con la definición mexicana de la Llorona, por lo que resultaban tipos fácilmente influenciados y comparables físicamente en un imaginario occidental que las apreciase «por primera vez» sin una base cultural arraigada. Ambas suponen un tipo de fantasma vengativo necesariamente femenino (y por tanto inexorablemente vinculado a una lectura de género catártica o aleccionadora en los distintos casos) y ambas portaban en origen rasgos raciales que las incluían en contextos culturales definidos. Sin embargo, la «americanización» de estos personajes supuso la neutralización de ciertos rasgos, perdiendo así parte de su personalidad «nacional» en pos de convertirse en entes cinematográficos universales, legibles por el espectador de cualquier país sin necesidad de arraigo cultural previo y al mismo tiempo menos ricos en matices.



Km 31 supone un punto de inflexión en la representación del personaje hacia la modernización e internacionalización, pero, además, este momento (años 2006 y 2007 principalmente) marca el resurgir de la Llorona por el alto número de títulos que aparecen casi simultáneamente. Comenzamos con *The Wailer [La Llorona]* (Andrés Navía 2006): es una producción americana de bajo presupuesto, en la que la Llorona ataca en una cabaña junto al lago donde mató a sus hijos siguiendo las reglas del *slasher*. Vestida de blanco, pero con una imagen actual (nuevamente influenciada por el efecto del terror japonés en el cine occidental), la Llorona es una mera «excusa» para el intragable argumento, sin profundidad ni carga en el personaje. Actuando como cualquier asesino enmascarado de adolescentes, simplemente aporta el hecho paranormal de la posesión de la superviviente para continuar con la maldición indefinidamente.

Sin embargo, en su secuela *The Wailer II* (Paul Miller 2007), coproducción mexicano-norteamericana, se le da un enfoque más interesante, engancho directamente con la anterior (ya que el padre de la única superviviente desaparecida está investigando lo sucedido) para contar una historia y no limitarse a la mera recreación en los asesinatos. Cambia (necesariamente) la trama de la primera entrega: aún la investigación sobre sucesos reales<sup>23</sup> con la tradición folclórica. Iconográficamente sigue a la anterior entrega en la presentación de la Llorona, pero aquí su venganza se orienta hacia la sexualidad machista, aproximándose insinuante y provocadora a ciertos sujetos (como lo haría un súcubo) para tomar represalias sobre hombres promiscuos y descarriados en general. Retoma ciertos rasgos de la tradición y elementos ritualistas y además el espíritu puede cambiar de cuerpo por lo que se resalta el carácter de permanencia de la maldición. A pesar de tratarse de una producción menor, esta segunda entrega de *The Wailer* resulta la más atractiva a nivel argumental y de tratamiento del personaje fantasmal de toda la saga, sin duda<sup>24</sup>.

---

23 Aunque no se trate de un falso documental, sí que toma referencias de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez 1999) y se aproxima en cierto sentido al *found footage* de manera más explícita que *Haunted From Within*, sin que podamos considerar este film dentro del subgénero.

24 Para cerrar la trilogía homónima llegará años más tarde «la Llorona sin Llorona»: *The Wailer III* (Javier Barberá 2012). Argumentalmente incomprensible y surrealista, gira en torno a una hacienda maldita donde la Llorona no aparece hasta superada la hora de película y exclusivamente vinculada al agua de la piscina, lo cual limita bastante el radio de «intervención» del espíritu y de interés para nuestro tema.



(*La Llorona*) *The Cry* (Bernardine Santisteban 2007) en cambio nos ofrece una visión totalmente diferente. Con una introducción sobre los seguidores de esta leyenda en EE.UU. durante más de 500 años, nos muestra que esta creencia popular sigue muy vigente para algunos. La narración la hace la propia Santisteban que se proclama creyente. Llevada al tiempo actual (siglo XXI), la trata como una entidad ancestral y universal que castiga a las madres y busca a su hijo reencarnado. Resumiendo mucho, la historia cuenta cómo un policía (con pasado específico) comienza a investigar y entra en contacto con la que sería la víctima definitiva, dejando un final semiabierto para dar futura continuidad a la historia, no tanto en lo cinematográfico (a modo de secuela, por ejemplo), sino en la permanencia de esta figura fantasmal. No hay representación física clara de la Llorona, sino que solo se presiente, se insinúa o posee a otras mujeres, por lo que su imagen puede ser la de cualquier mujer actual; en sus ojos, llorando sangre, tendremos la manifestación de la maldición.

32



Cartel promocional de  
*The Cry* (Bernardine  
Santisteban, 2007).

El mismo año aparece *J-ok'el. Curse of the Weeping Woman/La Llorona* (Benjamin Williams 2007) con un planteamiento en algunos rasgos similar: la desaparición de niños en una zona concreta que los locales asocian a esta leyenda. *Jokel* significa 'la mujer que llora' en Tzotzil,

y este será el mayor gesto de aproximación al mito que se tendrá en toda la película. Será nuevamente un gringo (y por tanto foráneo) no creyente quien dirija el argumento siguiendo la investigación por la desaparición de su hermana. La Llorona solo aparece insinuada durante el film, una vez más a través de las creencias populares, y se manifiesta, levemente, justo al final como una novia con rosas negras en el tocado (lo cual nos invita a pensar en una Catrina mexicana y un gesto de «confusión» cultural) y de manera fantasmal. En la campaña promocional de este film, resulta llamativo que se ofrezca una imagen muy diferente y explícita, cercana a las Yureis americanizadas que triunfaban en la taquilla del momento. Por tanto, aquí tenemos un claro ejemplo del uso comercial de la Llorona aprovechando el clamor popular<sup>25</sup> y la aparición de otras películas sobre el personaje, sin profundizar en el tipo.

Mientras tanto, un desconocido Terence Williams se lanzaba a crear su propia trilogía en honor al personaje, *Llorona Gone Wilde*, compuesta por los episodios «The River: Legend of La Llorona» (2005), «Revenge of La Llorona» (2006) y «Curse of La Llorona» (2006-2007). Con ello, tomamos el pulso a la (auto)producción *amateur* que en el fondo refleja lo que siente la sociedad hacia este personaje. Como en el caso anteriormente mencionado de la obra de José L. Cruz, individualmente estos filmes no tienen suficiente difusión para establecer precedentes en el panorama general; además, al tratarse de una saga, lo más interesante es comprender la obra como conjunto. Adicionalmente, los relatos parecen engancharse como elementos conectados de un mismo proyecto, que no hace más que rendir homenaje a nuestra protagonista.

En 2012 aparece la tercera entrega de la saga *The Wailer* sin mayor repercusión, pero poco después se estrena *Her Cry-La Llorona Investigation* (Damir Catic 2013) y con ella llegó la inclusión de la Llorona en el *found footage* oficialmente, subgénero y estilo al alza en esos momentos. Sin ningún tipo de sorpresa argumental, la historia cuenta cómo un equipo va a filmar a una zona donde proliferan los avistamientos para el programa de televisión *Paranormal Legends* y días des-

---

25 De hecho, será la actriz de género Dee Wallace la que encarne a la asesina humana supuestamente poseída o influenciada por el espíritu. Algo similar a lo sucedido con Tina Romero en el film de Lorena Villareal.

pués solo aparecen diecisiete horas de metraje y ningún superviviente; la productora decide montar y editar el material encontrado. Es, por tanto, el argumento estándar asociado al subgénero sin ninguna novedad. Con respecto a la representación de la Llorona, superada la hora de película aparece una señora mayor vestida de blanco durante pocos segundos y se escucha de lejos el lamento en español: «¡Ay, mis hijos!», y al final del film el metraje se cierra con una leve y rápida aparición de una suerte de «Yurei estándar de río». Por tanto, no se representa claramente a la Llorona, sino que juega con el concepto de leyenda urbana y con una imagen ya arraigada en el imaginario colectivo y fácil de asociar al personaje fantasmal.

34 *Km 31, vol.2* (Rigoberto Castañeda 2016) supone una secuela directa de la película de 2006. Como lo hiciera Baledón en 1963, aquí se da una explotación de los tipos monstruosos acorde con las modas imperantes y las nuevas posibilidades tecnológicas para un público muy concreto y aprovechando el auge del personaje. No podemos hablar de *monster fest* ya que todos los seres que aparecen son manifestaciones de un único fantasma o entidad: la Llorona, que, así, no solo puede poseer cuerpos humanos sino también «dar lugar» a criaturas anómalas y sobrenaturales. La Llorona es el mal en sí y por tanto puede manifestarse de diversas maneras. Obviamente, para la plasmación de estos seres prima la tecnología digital sobre la caracterización de los actores. Esta película tiene una clara influencia de otras en las que el monstruo femenino estaba ganando protagonismo, especialmente de *Mama* (Andy Muschietti 2013) y Amanda pasa a ser su referente iconográfico inmediato sustituyéndose en esta referencia a Sadako, Kayako y otros fantasmas japoneses por el tipo plenamente americanizado.

Si bien nos estamos centrando en el largometraje cinematográfico de terror, como comentábamos al inicio de este texto este es el momento de eclosión de multitud de productos audiovisuales sobre el tema. Al margen de las ya mencionadas apariciones puntuales televisivas, también proliferan los cortometrajes sobre el personaje, como *La Llorona* (L. M. Harter 2012) o *La Llorona* (Shannon Ivey & Matt Gutthne 2015), entre otros posibles ejemplos. Fuera del género propiamente dicho pero digna de mención es la experiencia de animación *La leyenda de la Llorona* (Alberto Rodríguez 2011), que forma parte de un conjunto interesante de recuperación del folclore más terrorífico

orientado hacia un público infantil junto con *La leyenda de la Nahuala* (Ricardo Arnaiz 2007) y *La leyenda de las momias de Guanajuato* (Alberto Rodríguez 2014).

La Llorona más actual: ayer, ahora y ¿siempre?

Llegados a este punto, la Llorona se ha insertado en la producción terrorífica internacional plenamente, lo cual incluye la aparición de estudios que reflexionan sobre su figura, algunos que venimos referenciando a lo largo del discurso<sup>26</sup>. En el siglo XXI se había superado el ámbito de producción mexicano como exclusivo para el personaje, y entrado en la segunda década teníamos ya diversos modelos de Llorona que se amoldaban a gustos y modas, cualidades de subgéneros y demandas del público.

Con *Curse of la Llorona* (Michael Chaves 2019) entramos de pleno en la que podemos considerar como última etapa, en la que nos encontramos inmersos actualmente. Este film forma parte de *The Conjuring Universe*<sup>27</sup> como *spin-off* y con ello se termina de consagrar como personaje necesario en el terror de *blockbusters* americano. Tras la apari-

35

---

26 Uno de los textos más interesantes y específicos al respecto sería el de Alma Delia Zamorano Rojas, «La Llorona: leyenda híbrida en la cinematografía mexicana», *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, 4, 5 y 6 de mayo, Universidad Jaime I de Castellón, 2011.

27 También llamado The Warren Universe, incluye títulos que en sí constituyen sagas temáticas fundamentadas en supuestos hechos reales y leyendas urbanas. *Expediente Warren: The Conjuring* (James Wan 2013), fue la primera de una serie que parece no tener fin ni parangón en las taquillas actuales. Supone un referente estético indiscutible que redefine el género a base de sonidos estridentes y sustos programables con New Line Cinema como productora principal. Solo Blum House (con la que también ha trabajado exitosamente Wan aportando la saga *Insidious*) se atreve a compararse en lo que a terror se refiere. Ambas productoras son responsables de la mayoría de los títulos actuales mencionados en el texto y de gran parte de la producción occidental de género, siendo iniciadoras de esta corriente estilística y comercial que ha relanzado la imagen y el concepto del monstruo femenino en la actualidad. Sin ir más lejos, en *The Conjuring* aparece una madre que fue poseída para matar a su propio hijo y por ello atormentada por la eternidad, y el espíritu malvado (bruja) pretende hacer lo mismo nuevamente, por lo que la proximidad al *topic* de La Llorona está ya presente de manera indirecta.

Sin embargo, hay un debate abierto sobre si *Curse of The Llorona* forma realmente parte de este universo temático de New Line Cinema exclusivamente por motivos comerciales y estrategias publicitarias, ya que supone la introducción de un elemento forastero en la cultura popular terrorífica norteamericana y se aleja de las líneas de investigación del verdadero matrimonio Warren.

ción de varios éxitos populares con protagonistas monstruosas femeninas de carácter más o menos folclórico, como *Mara* (Clive Tongue 2018) o *The Nun* (Corin Hardy 2018), era cuestión de tiempo que los responsables de *The Conjuring* crearan este film. Chaves, además, ya había dirigido el corto *The Maiden* (2016) con lo que demostraba tener experiencia en este tipo de propuestas.

En esta película se intenta otorgar cierta base «realista» a la leyenda urbana, ambientándola en Los Ángeles (Estados Unidos) en los años setenta, y mostrando ciertas relaciones entre las comunidades latinas de la zona (para justificar las referencias al elemento folclórico). Sin embargo, la imagen de la Llorona está totalmente americanizada y actualizada, esto es, se corresponde en líneas generales con la estética de los monstruos femeninos actuales en general y de esta serie de películas en particular. Si bien mantiene el llanto, el vestido, la cabellera y el vínculo con el agua como definitorios, el diseño en sentido estricto del personaje monstruoso resulta bastante neutral estéticamente. En definitiva, poco tiene que aportar esta película a la historia cinematográfica de «las Lloronas» salvo la consagración oficial como monstruo femenino en el imaginario actual internacional.

36



Cartel promocional de *The curse of La Llorona* (Michael Chaves, 2019).

Aprovechando la pasmosa campaña de publicidad que acompañaba a la película recién mencionada, Catic recupera su proyecto de 2013 con *The La Llorona Curse* (2019) a modo de *reboot* (limitándose prácticamente a la reedición de la versión inicial), pero sin excesiva difusión más allá de los grupos especializados y las hordas de fanáticos del terror de bajo presupuesto. Del mismo modo aparece *The Haunting of La Llorona* (Dennis Devine 2019) como *mockbuster* directo de la película de Chaves, con una propuesta argumental totalmente alejada tanto del mito como del tratamiento que le daban los de New Line Cinema. La mayoría de estas películas de ínfimo presupuesto, que surgen como respuesta a una demanda, roza la parodia y nos deja una imagen deshonrosa de la Llorona digna de cualquier fiesta de Halloween.

La verdadera aportación novedosa al tema llega con *La Llorona* (Jayro Bustamante 2019). Desde una perspectiva totalmente distinta y alejada del terror cinematográfico como género, Bustamante nos ofrece una Llorona totalmente diferente a lo visto hasta el momento, no solo en imagen sino también en esencia. La historia de Guatemala se narra desde un punto de vista personal en el que nuestro personaje supone una venganza metafórica del pueblo contra un genocida, donde lo paranormal y lo paranoico desdibujan fronteras dentro de lo fantástico y lo fantasmal se fusiona con la culpa y el recelo. En este drama, la tristeza se hace palpable en todas las escenas, diálogos y ambientaciones. La preciosa Alma (María Mercedes Coroy) nos ofrece una imagen más joven y amable de la Llorona sin caer en los tópicos del terror ni en caracterizaciones de ultratumba: es una mujer, sin más (y sin menos); es un fantasma paciente cuya sola presencia nos atormenta recordando los delitos del pasado y cuya venganza llegará de la forma más catártica y kármica posible. La Llorona es todo un pueblo, una sociedad. Por ello, aunque no se trate de una película de terror, merece estar en este repaso ya que supone un contrapunto abismal respecto al concepto del personaje que el género terrorífico está internacionalizando actualmente.



Cartel promocional de *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019).

38

En 2019 la Llorona como personaje estaba en alza, pero la pandemia ralentizó algunas producciones ya iniciadas, como *La Llorona* (de Fausto Herrera)<sup>28</sup>, *Curse of la Llorona* (de William Terry)<sup>29</sup>, o los estrenos y difusión de obras terminadas como el corto *La Llorona* (Josh Quintero 2020)<sup>30</sup> o *La Llorona* (Patricia Harris Seeley 2021)<sup>31</sup>. Con ello se constata que nos encontrábamos en un punto álgido de esta producción (y explotación comercial en definitiva) y de la recuperación popular del tipo, donde el éxito y la apuesta de producciones anteriores ha motivado la proliferación de sus apariciones cinematográficas. Hasta qué punto los títulos anunciados seguirán la línea de Chaves o, por el contrario la de Bustamante, aún no podemos saberlo, pero sí podemos constatar que cualquier capítulo sobre este personaje aún tiene páginas por escribir.

28 Vínculo de seguimiento en IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt7008778/>

29 Vínculo de seguimiento en IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt9544716/>

30 Vínculo de seguimiento en IMDB: [https://www.imdb.com/title/tt13977180/?ref\\_=ttfc\\_fc\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt13977180/?ref_=ttfc_fc_tt)

31 Vínculo de seguimiento en IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt7267498/>

## Conclusiones y disertaciones

La figura de la Llorona en el cine de terror ha seguido las pautas del género a nivel internacional, y puede servirnos de prototipo para aproximarnos al monstruo femenino. La Llorona pasó de ser un ente latinoamericano a uno universal con el cambio de siglo y la evolución del propio género. Es una tipología más o menos abierta a cada región, cada momento y casi cada film, pero con una base conceptual ancestral bien arraigada. También podríamos decir que, en cierto sentido, en el siglo XXI se pasa de una narración folclórica a una leyenda urbana relativamente actualizada, donde antes los elementos indigenistas tenían más importancia y actualmente prima su capacidad de adaptarse al contexto (tanto cinematográfico como social). Surgida del mundo Nahua se universaliza y se adapta siguiendo las corrientes actuales.

La producción en el presente siglo crece exponencialmente y encuentra en esta figura un filón para explotar dada su capacidad de adaptación iconográfica del concepto primigenio. La amplitud del mito (tanto en extensión geográfica como en la gran diversidad de versiones derivada) ya nos había dado licencia para su representación: en las versiones mexicanas del siglo XX ya vemos distintas opciones dentro de un mismo marco cronológico. Se ha hablado de «las Yureis mexicanas» como algo actual, pero debemos recordar que ha habido muchos personajes femeninos malvados (más o menos monstruosos) en la filmografía no solo mexicana sino latina, y por tanto esto no es más que otra manifestación. Véanse películas de época clásica, tan diversas en estilo, como *El espejo de la bruja* (Chano Urueta 1962) o *La tía Alejandra* (Arturo Ripstein 1979).

Obviamente, el tipo está influenciado y es influencia, a su vez, respecto a otras tipologías femeninas similares o comparables, no solo del cine japonés, aunque este sea el más estudiado hasta el momento. Si queremos podremos extrapolar experiencias con la Banshee celta, la Lamia griega o la Pontianak malaya y cómo estos monstruos femeninos han ido apareciendo en el cine, bebiendo los unos de los otros y «universalizándose» con ciertos rasgos particulares y autóctonos, pero dentro de una generalización fácilmente comprensible o asimilable por la globalidad. Hemos hablado de *Frágiles* como referencia necesaria (aunque generalmente olvidada) para *Km 31* — ejemplo del



resurgir del terror español y la globalización del género— como una experiencia totalmente «americanizada» del terror japonés o de su influjo e internacionalizada en su estética. Por tanto, las interinfluencias de los tipos femeninos se realizan película a película, experiencia a experiencia, en las que los creadores agrupan referencias canibalizadas de cada film visionado.

Como decíamos, el resurgir de la Llorona coincide con un momento de preminencia de los monstruos femeninos al que podemos definir como «empoderamiento». Antropológicamente se quiere ver en las mujeres fantasmales y vengativas una «explicación de género» como respuesta a comportamientos patriarcales y opresores que se vienen arrastrando desde la antigüedad. Una suerte de venganza-catarsis cinematográfica contra la sociedad preminentemente machista, ejecutada por demonios, espíritus y entidades de difícil descripción<sup>32</sup> desde el medio cinematográfico con ejemplos como *The Woman in Black* (James Watkins 2012), *Mama*, *The Woman in Black 2: Angel of Death* (Tom Harper 2014), *Lights Out* (David F. Sandberg 2016), *Mara*, *The Nun*, *The Widow/Vdova* (Ivan Mirin 2020) y un largo etcétera.

40

El auge de los tipos femeninos también ha conllevado una «actualización» en personajes similares anteriores y no solo la aparición de nuevas versiones. Véase como ejemplo en la cinematográfica latina *Más negro que la noche* (Carlos Enrique Taboada 1975) y su revisión homónima (*remake*) de producción mexicana dirigida por Henry Bedwell

---

32 El concepto de bruja, por ejemplo, se ha visto redibujado cinematográficamente en muchos ejemplos en los últimos años, desde *The Witch: A New England Folktale* (Robert Eggers 2015) o *The Autopsy of Jane Doe* (André Øvredal 2016) hasta *The Unholy/Ruega por nosotros* (Evan Spiliotopoulos 2021), con numerosas películas muy dispares en calidad y heterogeneidad en los planteamientos. Probablemente sea la tipología femenina monstruosa que más juego y posibilidades está mostrando en el cine actual, superando a La Llorona en versatilidad.

Un ejemplo de su evolución (en la imagen de Bruja) pero manteniendo el concepto de base lo tenemos claro en *Blair Witch*, (Adam Wingard 2016), como secuela directa a *The Blair Witch Project* (aunque sea la tercera en la trilogía), para actualizar el tema estéticamente, no solo con la aportación de las nuevas tecnologías y calidades al subgénero *found footage* sino en la manifestación física del monstruo, que en esta entrega, por fin, se muestra aunque sea solo unos segundos (antinatural, alejado de la figura femenina tradicional, y siguiendo la línea descrita por *Km 31, vol.2*). Si contrastamos ambas películas apreciamos cómo las tipologías femeninas de Bruja y Llorona, al aparecer en subgéneros concretos, adquieren necesariamente ciertas cualidades comunes en su representación física. La Bruja y La Llorona han tenido una evolución tipológica paralela en el devenir del género cinematográfico y ello se manifiesta adquiriendo ciertos rasgos comunes posibles, e incluso llegando a confundirse.

en 2014. Sin embargo, lo que más nos interesa al respecto ha sido la recuperación de personajes tradicionales, folclóricos y «nacionales» para este terror moderno que admira a los monstruos femeninos. Sumamente interesantes resultan ejemplos como la malaya *Revenge of the Pontianak* (Glen Goei & Gavin Yap 2019) o la tailandesa *Sang Krasue/Krasue: Inhuman Kiss* (Sitisiri Mongkolsiri 2019), ya que funcionan como revisiones más o menos libres de clásicos del siglo pasado que ahora encuentran un público muy interesado en estas leyendas. Al respecto, hemos de mencionar la aportación ecuatoriana *La dama tapada* (Josué Miranda 2018), como otro ejemplo de actualización dentro de esta nueva línea de un tipo folclórico local hasta el momento ignorado. De forma totalmente opuesta funcionan otras producciones de cinematografías que no quieren arriesgar en su apuesta dentro de la introducción en los circuitos internacionales de difusión y trabajan el tipo monstruoso femenino desde la obiedad; véase, por ejemplo, cómo la taiwanesa *Hospital* (Chia-Lin Chu 2020) perpetúa el ejemplo del terror japonés totalmente americanizado y estandarizado para la representación de un fantasma «de nueva creación» (sin referente tradicional o folclórico, sino como una emergente leyenda urbana).

41

No podemos obviar la importancia de los efectos especiales y la revolución tecnológica del propio medio cinematográfico en esta evolución del tipo y en general del género. Los efectos prácticos y el maquillaje tradicionales nos permitían una Llorona más humanizada, cuya imagen era la de una mujer sufriente «real»; sin embargo, la digitalización de efectos y las posibilidades que ello conlleva han permitido que el fantasma se convierta en monstruo de formas más espectaculares, sin límites físicos para la plasmación de nuestras imaginaciones más complejas. La digitalización en general ha participado de la globalización del terror, pero también ha sido decisiva la internacionalización de las vías de comunicación y medios de exhibición (sobre todo con la aparición de las plataformas en línea). Por ello, la producción desde 2006 aumenta considerablemente en número y lo hace con los rasgos de ese «nuevo terror internacional». Puede ser la Llorona un ejemplo de la globalización general en el medio cinematográfico y de los cambios necesarios para la actualización y mantenimiento del mito en un contexto cultural tan diferente al que le fue original. En definitiva, la Llorona puede ejemplificar todo

un discurso audiovisual que orgánicamente se desarrolla adecuándose a la sociedad.

42 Pero desde el punto de vista estético-visual y técnico, la Llorona como ente cinematográfico del terror es, eminentemente, el ejemplo de la evolución del monstruo femenino. Su imagen ha cambiado con el tiempo, adaptándose a las demandas del mercado y al contexto cultural directo de cada producción, para hacerse más cercana a su público. La indefinición taxativa (desde el punto de vista material o tangible) del mito había permitido cierta libertad en su representación, lo cual ha hecho que pueda adecuarse a las modas y estilos de cada momento en la creación de su imagen, dentro de unas líneas generales que la identificasen. En este sentido, los rasgos físicos que mejor la han representado en cada experiencia cinematográfica han sido su vestimenta, su melena y su mirada (con especial atención en los ojos, no solo para llorar sino también para mostrar el dolor del personaje); pero hemos de resaltar que la Llorona ha sido representada definitivamente desde el punto de vista sonoro, ya que su llanto es el único elemento común a todas las manifestaciones analizadas. La (re)construcción de una imagen, ya no cinematográfica sino audiovisual, de «las Lloronas» en general y de la Llorona en particular, ha hecho que su iconografía quedase marcada por pautas generales, unas comunes y otras específicas, donde podemos afirmar que el rasgo fundamental y exclusivo del personaje viene de su lamento.

Esta alma en pena aún puede aportar diferentes opciones de representación y esperamos ansiosos el estreno de los nuevos títulos para confirmar si se trabaja una imagen más tradicional y cercana al mito o se avanza un paso más en la evolución del tipo hacia lo monstruoso específico.

## Bibliografía

- Bach, Mauricio, *Películas de culto. La otra historia del cine*, Barcelona: T&B editores, 2015.
- Díaz Zambrana, Rosana & Patricia Tomé, *Horrorfílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*, Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2012.

- Eljariek-Rodríguez, Gabriel, «31 kilómetros de Ciudad de México a Tokio. KM 31. La Llorona y el cine horror japonés», *Revista Internacional d'Humanitats*, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, (29 de septiembre 2013).
- González Manrique, Manuel Jesús, «El 'estigma de Eva' en la leyenda mexicana-La Llorona. Su representación cinematográfica», *Revista de Antropología Experimental*, n.º 13, texto 33 (2013).
- Malpartida, Rafael, *Espectros de cine en Japón. Entre la literatura, la leyenda y las nuevas tecnologías*, Gijón: Satori Ediciones, 2014.
- Martos García, Alberto & Aitana Martos, «Nuevas lecturas de la llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico», *Universum* vol.30, n.º 2, Talca (2015).
- Míguez Santa Cruz, Antonio, *Kaidan. Tradición del terror en Japón*, Córdoba: Editorial Berenice S.L., 2021.
- Míguez Santa Cruz, Antonio, «Tras la huellas de Sadako. El espectro de la literatura llevado al cine», *Trasvases entre la literatura y el cine*, I (2019).
- Moyano, Hernán & Carina Rodríguez, *Manual de cine de género. Experiencias de la guerrilla audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Fan Ediciones, 2015.
- Ocampo López, Javier, *Mitos y leyendas latinoamericanas*, Colombia: Plaza y Janes Editores, 2006.
- Pérez, Domino Renee, «The Politics of Taking: La Llorona in the Cultural Mainstream», *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, n.º 1 (2012).
- Pérez, Domino Renee, *There was a Woman: La Llorona From Folklore to Popular Culture*, Texas: University of Texas Press, 2008.
- Pérez-Gañán, Rocío, «Perversas latinoamericanas en el cine de terror: evolución y configuración de una cotidianidad transformadora, conflictual y decolonizante», *Revista Contemporánea*, v.7, n.º 1 (2017).
- Rivas, Helena, «La Llorona o la desesperanza del pueblo», *Revista RYP*, n.º 33, junio-julio (2003).
- Soler Azorín, Laura, *Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana*, Alicante: Universidad de Alicante, 2015.
- Zamorano Rojas, Alma Delia, «La Llorona: leyenda híbrida en la cinematografía mexicana», *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, 4, 5 y 6 de mayo, Universidad Jaime I de Castellón, 2011.