



La Llorona.

Realidades frente al espejo

Algunas analogías entre la Llorona de Bustamante y el género *J-Horror*

Antonio Míguez Santa Cruz
Universidad de Córdoba, España
gesto_tecnico@hotmail.com

71

RESUMEN: Las estéticas fantasmagóricas de Sudamérica y Japón se encuentran más cercanas de lo que *a priori* podríamos suponer. De hecho, *la Llorona*, tal vez el mito sobrenatural más arraigado en aquella cultura, ha ido evolucionando en su plasmación fílmica hasta asemejarse notablemente a la imaginería nipona, en una clara ejemplificación de cómo el cine puede llegar a globalizarse cuando una tendencia obtiene el reconocimiento generalizado.

En nuestro texto trataremos de demostrar que la relación con el agua o la fisicidad de estos fantasmas son factores compartidos, pese a la distancia cultural y geográfica. Pero, sobre todo, subrayaremos las influencias del *J-Horror* y *Ringu* (Hideo Nakata 1998) en la urdimbre visual que Jayro Bustamante confeccionó para su elegante transducción de la conocida leyenda sobrenatural latinoamericana.

Palabras clave: Llorona, Yûrei, Influencias, J-Horror, Vindicación.

ABSTRACT: The ghostly aesthetics of South America and Japan are closer than we might *a priori* suppose. In fact, *la Llorona*, perhaps the most deeply rooted supernatural myth in that culture, has evolved in its filmic expression until it remarkably resembles Japanese imagery, in a clear example of how cinema can go global when a trend gains recognition widespread.

In our article we will try to show that the relationship with water or the physicality of these ghosts is shared factors, despite the cultural and geographical distance. But above all we will underline the influences of *J-Horror* and *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) in the visual warp that Jayro Bustamante created for his elegant transduction of the well-known Latin American supernatural legend.

Keywords: Llorona; Yûrei; Influences; J-Horror; Vindication.

La llorona de Jayro Bustamante

A diferencia de como ha ocurrido con otros directores *trendy* como Ari Aster o Robert Eggers, quienes se han forjado un nombre al calor del *Post-Horror* cinematográfico, Jayro Bustamante no es un director del género. Su deseo ha sido siempre la concienciación social, la proclama de los marginados en una Guatemala constreñida por horrores muy tangibles, tales como el pseudofascismo ideológico, o un tejido aristocrático neoliberal de claro sesgo evangélico. En esa línea va la totalidad de su aún corta filmografía, conformada por el cortometraje *Cuando sea grande* (2012) y la llamada «Trilogía del desprecio», de la cual forma parte *La Llorona*. Es fácil entender, entonces, la enorme presión que hubo de soportar nuestro director por parte de las autoridades guatemaltecas, desvividas por seguir manteniendo el negacionismo del genocidio maya en lo que parece ser una medida estándar de los partidos derechistas a lo largo del globo.

72

«Me decís dónde están los guerrilleros o los ahogo», retumbó en los oídos de Alma cuando sus niños fueron asesinados salvajemente por los soldados de Enrique Monteverde. Tres décadas más tarde comienza una causa penal contra el general (avatar del histórico Efraín Ríos Montt), ya retirado y en plena decadencia física y psicológica. Pero como el litigio fue declarado nulo y el ideólogo del genocidio es absuelto, el espíritu de la Llorona se libera de la tierra y vaga como un alma condenada de dios, perdida entre los vivos. Al caer la luz, en la soledad de su cama, el anciano Enrique comienza a escucharla llorar. Tanto su esposa como su hija dan por hecho que está sufriendo un cuadro de demencia senil y no reparan en que su nueva sirvienta, Alma, ha llegado para infligir la venganza que no logró consumar la justicia de los hombres.



Este, a grandes rasgos, sería el resumen de los noventa y siete minutos de la cinta. Aunque, siendo justos, la historia planteada por Bustamante es infinitamente más compleja, pues en su forma de encuadrar, deslizar la cámara o explotar el fondo de campo, se entrelazan diversas capas narrativas capaces de aportar claves fundamentales en la configuración de los personajes. Recordemos, además, el magistral uso que en esta película se hace del primerísimo primer plano, en ocasiones punto de partida para un *travelling* en retroceso que aporta nueva información al encuadre, tal y como sucede con la indígena velada durante el juicio a Monteverde. Una vez iniciada la paulatina apertura visual, el discurso de terror va incorporando decenas de rostros anónimos, también víctimas directas del genocidio, o incluso los gestos desencajados de Natalia y Carmen, hija y esposa del militar. Hablamos de un estimulante coloquio mantenido exclusivamente a través de las miradas y las presencias, cuya energía omite la necesidad de hablar físicamente.

Respecto a la profundidad de campo y su explotación como carril escénico mencionaremos el momento en que Alma juega desenfadada con la nieta de Monteverde, al tiempo que, unos metros atrás y casi desenfocada, Carmen propina un golpe a su marido. La composición del plano invita a reconocer la inocencia y nobleza de la niña, más allá de los prejuicios raciales de sus familiares adultos, mientras que, en segunda instancia, somos testigos de la imparable descomposición del matrimonio de ancianos como detonante de los acontecimientos recientes.

73



También existe simbología tras el cromatismo explotado en cada fotograma, saturado de tonos pastel, pero exhibidos en pantalla a baja temperatura. Se trata de una contradicción similar a la que sufren emocionalmente Natalia, Carmen y Valeriana en su particular toma de consciencia de la realidad. Este universo transicional es intensificado por la opresión de un espacio cerrado y su lacerante paisaje sonoro, repleto de cánticos, amenazas y reclamos por parte de la turba asentada en el exterior.

Asistimos, en definitiva, a una excelente ejecución de *Elevated Horror*, no solo valiosa en función de su *savoir faire* técnico, sino también por agitar consciencias y recordar el funesto genocidio maya. Ahora bien, al contrario de lo que sucede en el mito popular, aquí el elemento misógino desaparece en loor de una Llorona que sufre por la tierra y los indígenas, no por el abandono de un hombre. El *fantástico* se pone al servicio del relato histórico, pero a través de un fantasma más poético y feminista, hoy convertido en una mujer representativa del pueblo.

74 Apariciones en el cine

Es difícil llegar a suponer hasta qué punto la Llorona está arraigada en el mundo sudamericano de las mentalidades¹. La consecuencia esperable de ese fenómeno ha sido un enorme aluvión de películas que se han acercado al mito a muchas luces distintas, sobre todo en función de las corrientes que el género de terror imponía en cada momento de la historia del celuloide. Se nos antojaría imposible citar cada filme debido a la inmensa cantidad de transducciones que existen, aunque para comprender la influencia del cine nipón a la hora de plasmar este espectro en pantalla sería necesario bocetar algunas de las más relevantes y entender cómo surgieron.

Ramón Peón sería el encargado de rodar *La Llorona* (1933), prístina adaptación de la leyenda en el séptimo arte, así como la

¹ Alma Delia Zamorano Rojas, «La Llorona. Leyenda híbrida en la cinematografía mexicana» en Iván Bort Gual, *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. (Castellón: Servicio de publicaciones Universitat Jaume I, 2011), 1265.

primera muestra del género en la industria mexicana. La obra relaciona una serie de asesinatos realizados en el presente con el cuento popular, en el que una indígena, casada con un conquistador español, acaba con sus hijos por resquemor hacia su marido. Pese a los indudables méritos técnicos alcanzados por su director —entre los que cabría destacar el hecho de ser la cuarta película sonora rodada en México— el resultado final se aleja de la calidad conseguida por la Universal en su ciclo de monstruos clásicos, del que esta llorona no deja de ser un pálido intento de explotación.

En diciembre de 1959 vería la luz un extraño híbrido entre *western* y terror llamado *El grito de la muerte* (Fernando Méndez), en el que una especie de *marshall* sigue el rastro de ciertas desapariciones en una ciénaga, supuestamente relacionadas con nuestro espectro. Su extraordinario uso del color y la modesta pero resolutiva escenografía nos evoca a la por entonces pujante Hammer, especialmente en el caso de *El sabueso de los Baskerville* (Terence Fisher), por cierto, estrenada apenas seis meses antes.

De la mano de René Cardona llegaría *La Llorona* (1960), tal vez la adaptación más fiel al mito por abordar, sin ambages, el factor étnico como motivación básica de la ruptura marital. Tras el consabido asesinato de sus hijos mestizos, la mujer india maldice al linaje de Don Nuño de Montesclaros, cuyos primogénitos irían muriendo a lo largo de los siglos hasta llegar a la época contemporánea. En ese entonces, precisamente cuando nace el último heredero de la familia de origen español, una siniestra niñera se hace cargo del niño. Dado su marcado estilo clasicista, definido incluso por la gesticulación teatral, estamos seguramente ante una película alejada de los postulados del género y sus corrientes, pero resulta inmejorable como canon narratológico al que acudir si deseamos calcular el grado de fidelidad a la leyenda de otras «lloronas» cinematográficas.

Pasando de puntillas a través de un sinfín de producciones irrelevantes y que prostituyeron la figura de nuestro fantasma situándolo en la serie Z, llegamos al cambio de siglo con *The Wailer* (Andrés Navía 2006), *slasher* que entreteje torpemente elementos propios de comedias adolescentes como *American Pie* con conceptos visuales presentes en *Evil Dead* (Sam Raimi 1981).

Aun considerando el pésimo acabado final de la cinta, su más que aceptable resultado en taquilla originó una trilogía para el olvido.

Del mismo año es *Km 31* (Rigoberto Castañeda), otra reinterpretación de la leyenda urbana que, en este caso, es fusionada con la de la joven de la curva. El guionista/director impregnó la historia con aires de *thriller*, ya que la protagonista, Catalina, debe resolver qué había detrás del espíritu que ocasionó el accidente vial de su hermana gemela. Ya durante el desenlace se nos muestra a la Llorona, emergiendo desde un sistema de alcantari-llado, mojada y espasmódica, en un indisimulado remedo de Samara en *The Ring* (Gore Verbinski 2002).

El antepenúltimo esfuerzo por capitalizar el mito ha sido la ampliamente denostada *Llorona* (2019) de Michael Chaves, a pesar de que a nuestros ojos sea un ejercicio casi cumplidor por beneficiarse de la alta factura técnica que nutre a todo el universo de *The Conjuring*. Sin embargo, el trazo grueso de sus excesivas apariciones fantasmales, junto al hecho de no aportar nada a un género donde cada vez resulta más complicado innovar, la convierten en un poco memorable producto de entretenimiento y, por tanto, en las antípodas de producciones más complejas y sugestivas.

76

Este pequeño periplo cinematográfico no perseguía otro propósito que demostrar la consuetudinaria adaptabilidad de la Llorona a las distintas corrientes predominantes en el terror audiovisual. Sin ningún tipo de rubor, nuestro lémur sudamericano aprovechó la inercia comercial de los monstruos de la Universal; de la colorida y sensual Hammer; del *slasher* adolescente; también del *J-Horror*, aunque sea de forma indirecta, a través de los *remakes* estadounidenses; e incluso del universo creado por James Wan, conectado entre sí al estilo del género *supers* tan de moda en la actualidad². Ahora bien, nosotros pensamos que la fábula de la india vengadora podría vincularse mucho más naturalmente con el terror japonés canónico, aquel donde vagan aquellas mujeres espectrales de largas cabelleras negras, y que tanto popularizó *Ringu* (Hideo Nakata) a partir del ya lejano 1998.

2 Mercedes Iáñez Ortega, «Globalización del cine de terror actual» en Francisco José Salvador Ventura, *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*. (Tenerife: Intramar ediciones. 2010), 125.

Influencias japonesas en la Llorona de Bustamante

Cualquier cinéfilo con un mínimo de intuición y conocimiento sobre películas japonesas reconocerá en la Llorona de Bustamante algunos elementos del llamado *J-Horror*. Incluso el mismo director admitió durante la valiosa entrevista concedida a Magali Kabius, en la revista *Pandora*, una indudable deuda visual con el cine nipón³. Ahora bien, en este fértil diálogo no actúa solamente el penetrante influjo de las imágenes de *Ringu*, sino también la similar taxonomía fantasmal existente a ambos lados del Pacífico, donde a una primera base animista se fueron incorporando rasgos de religiones más elaboradas. Sumémosle la estrecha relación que México y Japón mantienen con la muerte, un rasgo cultural que deja de ser tabú para convertirse, por momentos, en una fiesta. Así lo dejó patente el nobel de literatura Octavio Paz en su *Laberinto de la Soledad*⁴:

«El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte acaba por negar a la vida».

Ergo los mil colores que explotan durante el día de los muertos en México o la alegría sentida por los japoneses en el *obon* serían síntomas de dos mundos de las mentalidades comparables, hasta el punto de construir sus fantasmas mediante un parentesco más estrecho del que podríamos imaginar.

77

El agua

La gran mayoría de «lloronas» cinematográficas han guardado relación con el agua, si bien la reescritura de Bustamante explota este recurso hasta el paroxismo. No podía ser de otra forma si tenemos en consideración que la muerte de los hijos de nuestro fantasma acaeció en un río, lo cual justifica el uso de lo acuoso como prolepsis de lo fantasmal. El director figura el cada vez mayor dominio de Alma sobre la casa y sus habitantes a través de grifos que se abren, aparición de

³ Magali Kabous, «Entrevista a Jayro Bustamante», *Pandora*, N.º 16: 189–202.

⁴ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. (México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1950).

animales anfibios propios del medio, e incluso anegaciones transitorias del espacio durante los episodios sobrenaturales. Estas pequeñas masas acuosas nos remiten forzosamente a los estratos más primitivos del folclore prehispánico, colmados de leyendas donde mujeres espectro se aparecían en cataratas o desembocaduras de los ríos con el objetivo de devorar a los hombres.



78

Dentro del numerosísimo bestiario japonés son innumerables también las criaturas fluviales con apariencia de mujer. Con el paso del tiempo la figura del *yūrei* o fantasma acabó relacionándose con el medio acuático en alegoría de su pertenencia a otro plano de existencia, aparte de la significación particular del líquido, elemento dentro del *shinto*⁵. En contraposición a los ritos de limpieza ritual o *misogi*, los humedales, pantanos, o pozos, lugares donde el agua no fluye y por tanto es corruptible, acabarían resultando favorables para las apariciones fantasmales. De hecho, dentro del relato nipón, las ciénagas y demás terrenos acuíferos solían adoptar el rol de cementerios improvisados por estar repletos de cadáveres de dudoso origen. Ese cruel final encontró, por ejemplo, Oiwa, protagonista de la pieza kabuki *Tokaido Yotsuya Kaidan*, y cuyo cuerpo fue defenestrado al río Kanda; u Okiku, arrojada a un pozo después de varios días de maltrato.

Como vemos, Sadako, el popular *onryō* de *Ringu*, no fue sino una reinterpretación moderna de esta práctica narrativa, reiterada hasta la extenuación durante la posterior ola de espectros cinematográficos vinculados con el líquido elemento. De entre los mecanismos de espanto explotados en esas películas destacan por su parecido con nues-

⁵ Religión autóctona de Japón caracterizada por su radical animismo.

tra Llorona los de *Dark Water* (2002), otro relato de Kôji Suzuki adaptado por Hideo Nakata para la gran pantalla. En la cinta, una madre y su hija pequeña se mudan a un descuidado bloque de apartamentos, en cuya cisterna se encontraba el cadáver de una niña desaparecida años atrás. El fantasma infantil, como era de esperar, ofusca a la pareja de protagonistas durante todo el metraje, ya sea desquebrajando tuberías, creando ilusiones de inundación, o generando goteantes manchas en el techo, entre otros modos de humedecimiento antinatural.

Fisicidad de los fantasmas

Desde el punto de vista romántico, decimonónico u occidental, los espíritus son un soplo de energía permanente en el mundo físico. La forma de imaginarlos y representarlos en el arte o la literatura ha sido etérea, en toda la acepción de la palabra, pues en la mayoría de los casos hablaríamos de entes insustanciales, transparentes y, casi siempre, psicológicos. Se trata de una concepción victoriana de lo fantasmal que acabaría apuntalada por la moda de fotografiar presuntas sesiones de espiritismo y sus ectoplasmas.

79

No obstante, y como ocurre en otras versiones cinematográficas de la historia, la Llorona de Bustamante es tan física como cualquier otro personaje vivo. Desde que toca la puerta de los Monteverde y es invitada a entrar, Alma interacciona con la totalidad de miembros de la casa, ya sea comunicándose con ellos, enseñando a jugar inquietantemente a Sara y, sobre todo, siendo cacheada por el jefe de seguridad, Letona, poco después de ingresar en la mansión.



He aquí un nuevo vínculo con la tipología fantasmal de oriente, que, retornados como los *jiang shi*⁶ chinos o los *yūrei* japoneses, disponen de un cuerpo tangible. Yendo más allá, durante la festividad de *obon* en agosto, cuando supuestamente los fallecidos vuelven de visita a nuestro plano, se les prepara arroz y sake, entre otras viandas, por lo que es fácil imaginar que aún disponen de un físico que alimentar⁷.

80 Como apuntábamos mediante la cita de Octavio Paz unas páginas más atrás, dos sociedades con una relación tan profunda con la muerte son capaces de imaginar a los muertos como si estuvieran vivos. Y es que, sencillamente, desde un punto de vista tan vital no pueden concebirlos de otra manera. En un principio, el caso de Japón no debería sorprendernos por la fuerte presencia del budismo en su cultura, recordémoslo, un sistema de creencias consistente en preparar al usuario para el día de su propio fin. *Au contraire*, países cristianos como México o Guatemala habrían de distanciarse de este paradigma, de no ser por la enorme imbricación entre el cristianismo sudamericano y la religiosidad prehispánica, tal y como dejó patente Serge Gruzinski⁸ en su *Pensamiento mestizo*. Ahora es cuando, latente, actúa el concepto náhuatl de muerte como renovación que tanto se esforzaron por borrar los transcritores católicos en la primera etapa de la conquista. Y si el fin es un nuevo comienzo ¿por qué no iban a disponer los difuntos de un cuerpo al igual que cuando estaban vivos?

Sexualidad

Ahora hemos de elevar un poco más el listón. Probada la existencia de un físico en algunas manifestaciones espectrales de Centroamérica y Asia, no sería descabellado imaginar pulsiones sexuales viables hacia estas retornadas. En realidad, el tema es central en nuestra Llorona, y desde el mismo advenimiento del espíritu de Alma a la mansión existe una sexualidad latente que, poco a poco, va despertando en Enrique Monteverde. Recordemos la imagen de la muchacha entre la multitud,

6 Hablamos de un retornado difícil de definir, a medio camino entre el vampiro, el fantasma o el zombi.

7 Antonio Míguez, *Kaidan. Tradición de terror en Japón*. (Córdoba: Berenice, 2021), 149-158.

8 Serge Gruzinski, *Pensamiento mestizo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

hierática, manteniendo la mirada de su asesino a través de la ventana, mientras esta se dirige a consumir su venganza.



El odio y resquemor evidente en la víctima contrasta, en el juego de contraplanos, con la lascivia del general, cuya propia mujer llega a confesar que sentía debilidad por las indias jóvenes. Esto sucedió justo después de unas de las escenas sobrenaturales más evocadoras del film, en la que el exmilitar observa cómo Alma se baña en la piscina durante plena madrugada. A continuación, nuestro anciano *voyeur* persigue a la joven hasta llegar al cuarto de baño de su inundada alcoba, donde, a su vez, quedó extasiado mientras la acechaba desnuda. El fotograma, de composición e iluminación bellísimas, nos retrotrae de nuevo a la enorme rutina oral de espíritus fluviales femeninos prehispanicos, cuando no dialoga abiertamente con las nereidas y sirenas grecolatinas. El clima onírico se romperá tras el chillido de la puerta al abrirse, momento en que la luz se enciende y la inquisitorial mirada de la avergonzada familia advierte una potente erección en el anciano.

81



Naturalmente, la relación sexual no llega a consumarse, pero el factor a considerar es que podría haberse dado sin ningún tipo de problema. Más aún, nosotros pensamos en este exhibicionismo como en un tipo de tentación consciente por parte de Alma a Monteverde, que se sumaría a otras formas de castigo que ella le estaba ocasionando. A saber, el desafecto de su propia familia, obsesión y, en suma, el inicio de su fatal desenlace.

82 La tendencia oscila nuevamente desde Latinoamérica hasta Japón, lugar en el que las relaciones eróticas entre vivos y muertos constituyen en la práctica un cliché reconocible del género *kaidan*⁹. Varias adaptaciones al cine se han hecho eco de esta tendencia, entre las que destacan *Cuentos de la luna pálida* (Kenji Mizoguchi 1953) o *Botan Dôrô* (Satsuo Yamamoto 1968), cuyos protagonistas quedan embrujados al acostarse con sendas damas espectrales. De no haberse interrumpido estos encuentros tras la oportuna advertencia de un monje budista, el sexo reiterado hubiera supuesto la pérdida de la energía vital masculina hasta llegar al fenecimiento. Así, el amante adquiere un aspecto enfermizo y cada vez más débil, tributo innegociable tras el contacto íntimo con seres del más allá, representado mediante ojeras marcadas y arrugas que acentúan una mayor delgadez¹⁰.

Incluso el arte pictórico del mundo flotante reservó un subgénero residual para este tipo de encuentros llamado *yûrei shunga-e*, a veces bastante explícitos y que rayan en lo perturbador. Como ejemplo aportamos una ilustración en papel de mediados del siglo XIX, de autor anónimo, que plasma a un *onryô* —o espíritu vengativo— agrediendo a un hombre durante el acto coital. Al igual que ocurre con la Llorona, la atractiva apariencia femenina sería tan solo una trampa con el fin de atraer a sus víctimas, quienes, ya entregados sexualmente, asisten a la transformación de la mujer espectral y sufren su verdadera condición.

9 Narrativa oral de temática fantástica o sobrenatural. Estos cuentos cortos solían relatarse por la noche a la luz de cien cirios encendidos.

10 Lafcadio Hearn, *El Japón Fantasmal* (Gijón: Satori, 2008), 65-96.



Apariencia y cabello

En el segundo epígrafe apuntábamos la extraordinaria facilidad de la Llorona a la hora de mimetizarse con las corrientes de moda en el género de terror. Aseverar esto podría resultar contraproducente si nos refiriéramos a la película de Bustamante, porque si bien es innegociable su conexión con el *J-Horror*, también es cierto que este subgénero pasó de moda hace mucho tiempo. Entonces, ¿qué razones existen para que se dé este vínculo? Aunque las películas japonesas de fantasmas desaparecieron de las carteleras occidentales alrededor de 2007, su impacto en la industria fue tan profundo que dejaron su huella impresa en todo el cine de terror venidero. Por economía de espacio citaremos *Sinister* (Scott Derrinson 2012) e *It* (Andy Muschietti 2017) en el uso de la pantalla como receptáculo y plano de lo *fantasmático*; *La visita* (Shyamalan 2015) y la reciente *The Relic* (Natalie Erika James 2020) en la antinatural y contorsionada forma de desplazamiento de los personajes; o inclusive *El Hobbit: la batalla de los cinco ejércitos*, un filme eternamente alejado de los postulados del horror, y que, sin embargo, fue capaz de poner en pantalla a la dama *élfica* Galadriel como un trasunto de Sadako Yamamura. En otras palabras, el fantasma de *Ringu* se popularizó de tal manera que se ha convertido en una especie de canon visual, al estilo de lo conseguido por Bela Lugosi con el vampiro en los años 30.

De hecho, la apariencia del espíritu de Alma —la Llorona de Bustamante— se podría confundir fácilmente con un *yūrei* u *onryō* japonés, tanto por su vestimenta blanca como por el uso que el cineasta hace del cabello. En los grabados del periodo Edo los espectros solían representarse ataviados con kimonos de motivos geométricos —en alusión a las escamas de la serpiente¹¹— o bien con prendas funerarias de color blanco llamadas *katabira*. Esta indumentaria la sustituyó Hideo Nakata en 1998 por un más contemporáneo camión largo que hacía las veces de *katabira*, a lo cual sumaría el uso del pelo lacio como máscara que exigía imaginar cómo era el rostro situado tras él. Bustamante plantea el mismo arquetipo visual a consciencia, puesto que usa el típico vestido maya, despojándolo de cualquier encaje, bordado o colorido, tan típicos de los trajes regionales sudamericanos.

84



Yendo a una justificación antropológica o lingüística, debemos apuntar que el término «pelo» en idioma japonés suena exactamente igual que el vocablo «dios» (*kami*, dios, 神, aunque sus *kanjis* sean distintos (*kami*, pelo, 髪). Casualidad o no, desde antiguo existe la creencia de que el cabello disponía de un espíritu propio, razón por la que se le daba tanta importancia a su estética y tratamiento.¹² Si nos atenemos a lo anterior sería más fácil razonar por qué algunos *yūrei* son repre-

¹¹ En el budismo era común relacionar, peyorativamente, a la mujer con los reptiles, por ser animales venenosos, traicioneros y de baja ralea.

¹² Almudena Escobar López, «El cabello femenino en Japón», en *La mujer: realidad y mito*, Elena Barlés y David Almazán (Coords.), (Zaragoza: Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental. 2008), 129-143.

sentados con un cabello gorgóneo y tentacular, prácticamente como si el pelo fuese un apéndice aparte del espectro y, sin embargo, bajo su control y dominio.



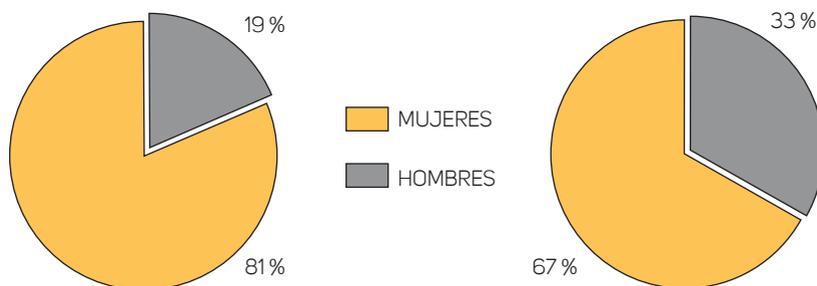
Casualmente, la largura capilar también alberga connotaciones especiales para las comunidades indígenas americanas. Hablaríamos, más allá de la superficialidad del primer mundo, del estado natural del hombre y la mujer, por lo que el cabello largo estaría relacionado con conceptos próximos a la espiritualidad o la conexión con la Tierra.

85

Female Avenger

La obvia feminización del fantasma japonés se encuentra muy vinculada a la situación de desventaja que las mujeres han sufrido en una sociedad ultra-militarizada y, por ende, absolutamente masculina. Ese ostracismo social acabó por influir en la manera en la que los nipones imaginaron sus espíritus, quizá en una demostración instintiva de aprensión o arrepentimiento, entre demás trastornos de reacción, ya fueren conscientes o no. A la vista de nuestros ya prolijos estudios sobre el género de los fantasmas, podemos afirmar que más del 80 % de los *yūrei* son mujeres. No obstante, la imagen del fantasma como alusión a la amargura de quien es vejado y como desagravio figurado del *outsider* no solo es dominio de Japón y sus femíneos espectros. Después de todo, casi la totalidad de sociedades en la historia han dispuesto sus propios parias y si los japoneses se han cebado con sus mujeres, los americanos lo han hecho a la par con los indios y los negros, o los

Europeos con los judíos y gitanos respectivamente¹³. Si acudimos de nuevo a los porcentajes, la zona de Centroamérica presenta una proporción del 67 % de espectros mujeres, dato que la eleva hasta segundo lugar del *ranking* mundial en este revelador aspecto¹⁴.



86

Decíamos al inicio del artículo que nuestro director decidió alterar el canon mitológico buscando exculpar a Alma del asesinato de sus hijos. Aquí los militares ejercerían de crueles verdugos, en una decisión esencial si se deseaba generar empatía con la Llorona y, de paso, justificar sin miramientos su venganza. Mediante esta decisión, Bustamante utiliza una figura inexistente, el fantasma, con el objetivo de censurar la situación de desequilibrio y explotación sufrida por toda una etnia, como si ese mensaje no pudiera ser emitido por una víctima real. El matiz de que Alma sea una mujer india subraya la situación marginal de este colectivo, incluso dentro de los propios marginados. La conclusión de dicho proceso sería un doble resarcimiento: por un lado, el ficcional, ya que Alma consigue acabar con Monteverde por medio de la posesión de su esposa, y por el otro, el real, debido a que la película ha visibilizado internacionalmente un genocidio aberrante, que apenas se estudia en los libros de historia¹⁵.

13 Antonio Míguez Santa Cruz, «De fantasmas indios y otros olvidados. El cine de terror como vindicación de minorías sociales y la extinción natural», *Revista Análisis*, N.º 91: 381-493.

14 Antonio Míguez Santa Cruz, *El fantasma en el cine japonés de posguerra. De rasgo folclórico a icono feminista* (Córdoba: Servicio de publicaciones de la UCO, 2016), 173.

15 Gilles Bataillon, «La Llorona. Metáfora del juicio del general Efraín Ríos Montt», *Pandora*, N.º 16: 15-36.

Coda

Afirmó el poeta Quinto Horacio que «la mano de Clío siempre era guiada por la Victoria»; y es que, ya sea en Japón o Guatemala, los parias de aquellas sociedades han sido forzados a silenciar su voz. En consecuencia, la historia oficial, junto al legado cultural inherente, no sería sino una cuidadísima discriminación de episodios ejecutada por los vencedores. El séptimo arte, empero, se ha erigido en una plataforma de reivindicación para gran parte de las minorías y los olvidados, a la vez que permite imaginar una suerte de venganza retributiva. Venganza pequeña y privada, eso sí, a título personal del director, pero que además simboliza una pasión ahogada de naturaleza popular, y padecida, en mayor término, por algún grupo situado en los márgenes de ese mismo pueblo. Espíritus de indias y japonesas, entidades pertenecientes a una cultura anterior y que ahora son destinadas a compensar la balanza. Aunque sea en la ficción.

Hablamos de una narrativa de la vindicación construida para proteger a los que son distintos, a quienes desean conservar sus tradiciones más allá del modelo impuesto, y, claro está, también con objeto de señalar problemas económicos, raciales y de género. Llama la atención cómo la mayor parte de estas creaciones cinematográficas repelen a los grandes presupuestos, como si sus alegatos no debieran ser difundidos a gran escala. De esta suerte se justifica su naturaleza alegórica, porque no es una india o una cortesana de Yoshiwara quien dialoga directamente con el público, sino que lo hace por medio de su espectro. Así todo resultaría menos intenso y relevante, tanto el discurso reivindicativo, desmineralizado al mezclarse con el componente fantástico, como el número de espectadores potencialmente aludidos, pues, recordémoslo, nos hallamos, tan solo, ante historias escritas para no dormir. Es decir, ante unos ingenuos cuentos de fantasmas.

Bibliografía

- Alma Delia Zamorano Rojas, «La llorona. Leyenda híbrida en la cinematografía mexicana» en Ivan Bort Gual, *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. Castellón: Servicio de publicaciones Universitat Jaume I, 2011, 1265.
- Almudena Escobar López, «El cabello femenino en Japón», en Elena Barlés y David Almazán (Coords.) *La mujer: realidad y mito*. Zaragoza: Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental. 2008, 129-143.
- Antonio Míguez Santa Cruz, *Kaidan. Tradición de terror en Japón*. Córdoba: Berenice, 2021.
- Antonio Míguez Santa Cruz, «De fantasmas indios y otros olvidados. El cine de terror como vindicación de minorías sociales y la extinción natural», *Revista Análisis*, N.º 91: 381-493.
- Antonio Míguez Santa Cruz, *El fantasma en el cine japonés de posguerra. De rasgo folclórico a icono feminista*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la UCO, 2016, 173.
- 88 Gilles Bataillon, «La llorona. Metáfora del juicio del general Efraín Ríos Montt», *Pandora*, N.º 16: 15-36.
- Lafcadio Hearn, *El Japón Fantasmal*. Gijón: Satori, 2008.
- Magali Kabous, «Entrevista a Jayro Bustamante» *Pandora*, N.º 16: 189-202.
- Mercedes Iáñez Ortega, «Globalización del cine de terror actual» en Francisco José Salvador Ventura, *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*. Tenerife: Intramar ediciones. 2010, 125.
- Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1950.
- Serge Gruzinski, *El Pensamiento mestizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

