

Vuelven (López, 2017). Lloronas contra el orden femi-genocida

Violeta Alarcon Zayas¹

Recibido: 6/05/2023 / Evaluado: 15/11/2023 / Aceptado: 29/11/2023

Resumen. El concepto de grotesco traumático (Connelly, 2015) servirá de base para el análisis discursivo del funcionamiento de la figura fantasmagórica femenina que entronca con el mito de la Llorona en el filme *Vuelven* (López, 2017). Para indagar su función como dispositivo crítico, se desentrañarán los elementos con los que se construye la perspectiva crítica de género desde el terror y la abyección y los conceptos de vidas precarias (Butler, 2006) y femi-genocidios (Segato, 2016) en el contexto del capitalismo gore (Valencia, 2010). Se comprueba que la metáfora grotesca muestra lo espectral como aliado ambivalente que aterriza y desorienta pero que desvela el entramado sociopolítico corrupto y violento del orden patriarcal feminicida y dignifica a sus víctimas.

Palabras clave: Grotesco; cine mexicano; feminicidios; capitalismo gore.

[en] *Tigers Are Not Afraid* (López, 2017). Lloronas against the femi-genocidal order

Abstract. The traumatic grotesque concept (Connelly, 2015) will serve as the basis for the discourse analysis of the functioning of the phantasmagoric female in the film *Vuelven* (López, 2017), figure that connects with the myth of La Llorona. In order to investigate its function as a critical device, the elements with which the critical gender perspective is built from terror and abjection will be unraveled, from the concepts of precarious lives (Butler, 2006) and femi-genocides (Segato, 2016) in the context of gore capitalism (Valencia, 2010). We conclude that the grotesque traumatic metaphor shows the spectral as an ambivalent ally that terrifies and disorients, but that reveals the corrupt and violent sociopolitical framework of the feminicidal patriarchal order, and dignifies its victims.

Keywords: Grotesque; Mexican cinema; femicides; gore capitalism.

Sumario. 1. Introducción 2. Metodología 3. Estado de la cuestión 3.1. Mitos femeninos mexicanos: deseo, resentimiento y terror 3.2. Lloronas en el cine latinoamericano 4. Mitos e imaginarios en *Vuelven* 5. Lloronas contra el crimen organizado 6. Conclusiones 7. Referencias bibliográficas 8. Referencias filmicas

Cómo citar: Alarcon Zayas, V. (2023). *Vuelven* (López, 2017). Lloronas contra el orden femi-genocida, en *Comunicación y Género*, 6(2) 2023, pp. 67-76.

1. Introducción

Vuelven (2017) es el tercer largometraje de Issa López como directora, y su primera incursión en los géneros fantástico, de terror y de denuncia, pues sus obras previas pertenecen a la comedia romántica. No obstante, ella misma admite un profundo interés por estas temáticas así como por la cultura y estética *geek* y los juegos de rol². Así, entre las influencias que reconoce en su película, cita producciones *mainstream* y de culto, tanto cinematográficas: *Los Goonies* (Donner, 1985) E.T. (Spielberg, 1982); como literarias: *Peter Pan* (Barrie, 1904) y *El Señor de las moscas* (Golding, 1954). *Vuelven* comparte con estas obras el predominio de lo fantástico y la ausencia de adultos forzando a los niños protagonistas a enfrentarse a un mundo cruel y hostil, donde aparecen tanto retorcidos criminales, como seres maravillosos y monstruosos.

Vuelven parte de la intersticialidad en varios sentidos. Desde la propia consideración de su género cinematográfico, oscila entre el cine social, el terror y el género fantástico y de aventuras. Esta confluencia incide en la potencialidad de lo grotesco, por eso se comprobará en qué medida lo grotesco terrorífico funciona como dispositivo contestatario a partir de un imaginario ecléctico, que combina el terror y la fantasía *mainstream* para ejercer la denuncia política, histórica y social en el contexto cinematográfico. En este sentido se perciben conexiones evidentes con Guillermo del Toro, especialmente con las producciones hispano-mexicanas *El Espinazo del Diablo* (2001) y *El laberinto del Fauno* (2006) que denuncian a través de la confrontación de lo grotesco terrorífico con lo asombroso y fantástico, las atrocidades cometidas por el régimen franquista y sus defensores. En esta línea podemos señalar también *El páramo* (Osorio Márquez, 2011) donde lo grotesco

¹ UDIMA

E-mail: violeta.alarcon@udima.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>:

² Entrevista de Erick Estrada en *La Saga*, 3 Noviembre 2017: <https://youtu.be/vliLMSVTVgk>

traumático señala los abusos del ejército colombiano en el contexto del enfrentamiento con la guerrilla. Estas películas, como la de López, denuncian crímenes contra la humanidad y los derechos humanos mediante la transgresión de las fronteras entre lo vivo y lo muerto. Mezclándose lo real, lo monstruoso y lo fantástico, los espectros se aparecen a los vivos para denunciar y vengar los abusos padecidos, y seres grotescos ayudan y guían a los protagonistas, contra la hostilidad del mundo. Por otro lado, *Vuelven* incorpora un realismo mágico que enlaza con alusiones a elementos del imaginario mexicano, como el pensamiento chamánico, el mito de Comala o la figura prehispánica de la Llorona, en la que se centrará el análisis.

La enunciación explícita su denuncia social al colocarse desde la perspectiva de los niños forzosamente abandonados, huérfanos de las víctimas del tráfico de personas, obligados a crecer prematuramente para enfrentarse a una realidad sociopolítica corrupta y violenta, donde ya sólo quedan niños y fantasmas, bajo el imperio del crimen organizado. El principal motor de la película es la búsqueda de Estrella (Paola Lara) de su madre (Viviana Amaya), inesperadamente desaparecida. La situación de desamparo y su necesidad de supervivencia obligan a la protagonista a vivir con una pandilla de huérfanos callejeros. Esta pandilla es liderada por Shine (Juan R. López), a quien paralelamente le mueve su afán de venganza por el asesinato de su madre, lo que hará que sus destinos se unan en una gesta contra el grupo de narcos llamados Los Guascas. Esta trama, más bien simple, se vuelve algo más ambigua con las apariciones fantasmagóricas que persiguen a Estrella aterrizándola a la vez que la protegen y la guían para ajusticiar a los criminales.

2. Metodología

El análisis del discurso consistirá en contextualizar la figura de la Llorona como dispositivo contestatario feminista en base a la conceptualización de lo grotesco traumático subversivo, y así comprobar su funcionamiento a nivel narrativo en la película.

De entre las teorizaciones de lo grotesco, el elemento que sobresale en el film es lo grotesco asociado a lo terrorífico, aberrante y traumático asociado a la figura de la Llorona. Kayser distingue entre lo grotesco carnavalesco y lo cómico absoluto, definidos por Bajtin y Baudelaire, de lo que él denomina grotesco genuino (Kayser, 2011: 199), es decir, aquello que “amenaza los límites de nuestra identidad, rompiendo los límites entre el ser y el olvido a través de lo monstruoso, lo extraño o lo abyecto” (Connelly, 2015: 47). A este tipo de grotesco, lo denominaré junto a Connelly grotesco traumático o grotesco terrorífico. Lo grotesco traumático produce un sinsentido incómodo, en el que el receptor se halla inmerso y amenazado de una u otra forma. En medio de este

torbellino se produce una paralización provocada por la desorientación y el vértigo, la náusea ante un abismo existencial a menudo monstruoso, aunque no necesariamente.

Kayser y Connelly, consideran lo grotesco no como una mera particularidad o atributo de un cuerpo, o de un estado de cosas, sino como un acontecer fruto de una percepción. Se trata de un sistema, de una serie de relaciones: “Lo grotesco es una estructura” (Kayser, 2011: 309). El hecho de que un cuerpo se perciba como grotesco, se debe a que no cumple unos criterios estéticos determinados en la combinación de sus partes, es decir, no es una propiedad intrínseca, sino que lo grotesco procede del contraste con los modelos de cuerpos considerados normales, de la desviación respecto a la norma vigente. Los cuerpos grotescos se consideran cuerpos deformes, en cuanto que trasgreden y desbordan las estructuras normativas que establecen las diferencias entre lo equilibrado y lo desequilibrado, lo animal y lo humano, lo femenino y lo masculino, lo sano y lo enfermo, etc. Por tanto, resultan cuerpos inarmónicos o antinaturales según los cánones hegemónicos, y a esto se le atribuye unas categorías estéticas y morales determinadas. Por un lado, están las ridículas, feas y/o vergonzantes, es decir, risibles, como lo han sido en la cultura occidental el hirsutismo, la intersexualidad, la gordura, el gigantismo o el enanismo. Por otro lado, aparecen aquellas que resultan terroríficas y/o repugnantes, y por tanto amenazantes como los son los monstruos, los demonios, los fantasmas o algunos animales y alimañas asociados a lo demoníaco, a la brujería y al mal agüero:

Lo grotesco y lo monstruoso son vehículos naturales para retratar el mal porque es típico que lo anómalo, (...) sugiera una amenaza y tendemos a considerar las amenazas como encarnaciones del mal. Por eso parece tan normal que los monstruos de las películas de terror hagan cosas malas; su naturaleza normalmente violenta está en correlación objetiva con la amenaza cognitiva que representan (Carroll, 2017: 381).

Lo grotesco supone fealdad, física y moral, por lo cual, según la ética y estética racionalistas, lo grotesco solo puede causar placer siendo aniquilado por lo hermoso, por lo sano, por lo benévolo, que vienen a entenderse como atributos tautológicos. El monstruo, una de las encarnaciones preferidas de lo grotesco en su faceta traumática, se basa en la mezcla heterogénea frente a las pretensiones de pureza, y por tanto tiene su antítesis en el bien y la belleza. Lo monstruoso grotesco supone el peligro de lo enfermo, deforme y abyecto físico, que es reflejo de lo inmoral y perverso moral, en otras palabras, una amenaza para los organismos sanos, y en última instancia un peligro para las sociedades equilibradas y ordenadas. El término grotesco se emplea en su raíz para definir la otredad de lo occidental, de lo masculino, de lo normativo y hegemónico, siendo usado desde su origen

de forma peyorativa, es decir, abarca todas aquellas culturas, como las orientales o mesoamericanas, politeístas y multiformes que no cumplen los cánones estético-morales occidentales. El hegelianismo romántico expresa muy bien esta idea condenatoria de lo múltiple, de la variedad heterogénea, y la universalización de los cánones de belleza y armonía, asociándolos con la salud, la verdad y la virtud (Hegel, 2007: 315-325).

3. Estado de la cuestión

Vuelven enfoca las consecuencias de la necropolítica desde la perspectiva de los niños abandonados, mostrando desde el realismo mágico y el terror, cómo estos se enfrentan a la desaparición y a la muerte de sus madres. Para ello, la representación fantasmagórica de la madre de Estrella, la protagonista, enlaza con un imaginario que reinterpreta desde lo grotesco algunos mitos edificadas en torno a lo femenino en México y Latinoamérica.

3.1. Mitos femeninos mexicanos: deseo, resentimiento y terror

Las figuras de la Virgen de Guadalupe y de la Malinche, fruto del sincretismo entre los imaginarios prehispánicos y el colonizador, se consideran mitos fundacionales del espíritu mexicano (Paz, 1994). Para Bartra, ambas convergen en el mito original que genera el arquetipo de la mujer mexicana, coincidente a su vez con la dicotomía patriarcal occidental: la santa y la prostituta, la que salva al hombre y la que le pierde. Las dos proceden del intercambio realizado entre Cortés y los nativos de Tabasco, quienes entregaron veinte doncellas, incluida la Malinche, y a cambio recibieron una virgen. Así “ocurrió el primer intercambio carnal, simbólico y material de vírgenes por madres entre españoles e indígenas. Tanto unas como otras fueron símbolos protectores y maternales; todas fueron violadas” (Bartra, 2000: 172). La Malinche simboliza en México la traición de las indígenas hacia su pueblo, por ser amante, consejera de Cortés y madre de un hijo suyo. Bartra interpreta además como traición a la religión colonial la versión indígena de su virgen, ya que la Virgen de Guadalupe de Tepeyac nace de la fusión entre la Virgen cristiana y Tonantzin, diosa náhuatl de la fertilidad.

Paz explica el machismo mexicano en base al mito de la dualidad femenina esquizoide heredera del patriarcado occidental, que adquiere según él una forma propia a partir del término peyorativo de la chingada, cuya expresión se diferencia del insulto “hijo de puta”, que alude al fruto de la prostitución, mientras que “hijo de la chingada” es el engendrado por la fuerza o el engaño (2000: 87-88). La norma en las relaciones entre españoles y mujeres indígenas fue la violación, siendo determinante la concepción de las nativas como irracionales: “Perdido su territorio, su

comunidad, su cultura, exterminados sus pares, las mujeres indígenas fueron reducidas, perdieron soberanía sobre sus cuerpos y este imaginario condicionó sus vidas y determinó su estatus” (Ungo, 2014: 462). Por tanto, las mujeres fueron doblemente hostigadas, concebidas como objeto y propiedad, y a la vez, pese a su pasividad en tanto objetos de intercambio entre varones, contraen la culpa de las violaciones y vejaciones sufridas. Irónicamente, el mexicano que culpabiliza a la mexicana descende de los colonos, de los que la chingaron, pero quien hereda la culpa es ella, no él. Esta contradicción genera el arquetipo femenino grotesco de la Chingadalupe, mezcla de “virgen maternal y hembra babilónica” (Bartra, 2000: 183), que sirve para justificar el sometimiento de la mujer culpándola de traición y deshonor, siguiendo el esquema patriarcal judeo-cristiano: obligándola a contentar al varón y paliar su justo resentimiento, para “expiar su pecado profundo” (Bartra, 2000: 182).

La idea de la chingada genera un ser monstruoso, que emerge de esta esquizofrenia de deseo y rechazo, adoración y desprecio hacia la mujer, hacia la Guadalupe-Malinche. Esta Eva bicéfala, irrumpe como figura clave en el imaginario grotesco, fantástico y terrorífico mexicano, primera víctima de la chingada, madre de todos los mexicanos, espeluznante y vengativa: la Llorona. Mito fundamental para profundizar en lo grotesco como elemento crítico y entender el papel que juega el espectro materno en *Vuelven*.

Esta leyenda, muy arraigada en el imaginario mexicano, y en gran parte de Latinoamérica, presenta diversas versiones, aunque siempre alude a una indígena que pierde a su hijo o hijos. En una de las versiones mexicanas más extendidas, ella misma les quita la vida y luego se suicida tras ser engañada por un caballero español que la abandona con los niños por una dama española. La Llorona es el espectro de una mujer seducida y abandonada que decide tomar venganza del traidor, como el mito de Medea. Representa de forma fantasmagórica a la madre errante que se lamenta eternamente por la pérdida de sus hijos y que ciega de ira y tristeza ataca a quien se cruza en su camino.

La figura de la Llorona ha evolucionado desacralizándose hasta convertirse en un signo fundamental de reivindicación de las raíces e identidad de los pueblos de México y principalmente como representante de las violencias sufridas por las mujeres mexicanas, y en general las indígenas mesoamericanas. En México se le dedican esculturas como la de Xochimilco, donde se realizan actuaciones teatrales-musicales en su honor, desde una perspectiva crítica. La recuperación de figuras prehispánicas como la Llorona, convertidas en leyendas moralizantes por el colonialismo patriarcal, se ha ido reinventando para ejercer un discurso contestatario y subversivo desde lo grotesco traumático. Lo grotesco es doblemente pertinente aquí, porque surge en un imaginario etnocéntrico, que desprecia y coloniza todo aquello que considera estética, cultural y moralmente antagónico;

así, la reinterpretación de esta figura supone un acto de empoderamiento contrahegemónico. Mediante la representación ambivalente de la madre asesinada, López continúa implícitamente la función de la Llorona como dispositivo de denuncia de la violencia patriarcal.

3.2. Lloronas en el cine latinoamericano

En el siglo pasado, la figura de la Llorona se funde con la Malinche fundamentalmente a través del cine, creando el mito que llega a nuestros días. En la década de los treinta, la Llorona se convierte en el personaje principal de varias películas dirigidas por directores de gran prestigio. La primera es *La Llorona* (Peón, 1933), historia de terror y venganza contra la estirpe de los conquistadores, donde se funden por primera vez la Llorona con la Malinche, generalizando esta figura en el discurso cinematográfico. Al confundirse ambos personajes, el drama de la madre despechada que llora la pérdida de su bebé se convierte en un problema político: la Malinche y su sirvienta maldicen a Cortés, por lo que toda su descendencia será perseguida por apariciones espectrales de la Llorona. La Malinche se convierte así en un ser terrorífico que se desquita no sólo contra los agravios, vejaciones y maltratos sufridos por los colonizadores, sino contra su propia descendencia.

La Llorona supone la rebelión de las figuras femeninas divinizadas y malditas que al entremezclarse han creado una figura ambivalente de traición y peligro, y a la vez de protección. Este rostro muestra la capacidad subversiva de lo grotesco traumático, al retar ese sistema patriarcal tanto prehispánico como colonial, apropiándose y revalorizando el origen “ilegítimo, bastardo e híbrido”, que Harpham le atribuye a lo grotesco, y “que indica una confusión estructural” (1982: 5). La Llorona, se teme como fuerza indómita, pero inspira empatía por su condición de víctima. Siguiendo versiones como *La maldición de La Llorona* (Baledón, 1963) y *La Llorona* (Cardona, 1960), mantienen esta idea de la maldición hereditaria como venganza de una bruja indígena contra los colonizadores y los mestizos que poblaron México, es decir, el enfrentamiento de lo grotesco, de lo repudiado y marginado, contra el imaginario que la condena y culpabiliza, justificando la opresión y violencia que sufre.³

Entre las más recientes recreaciones mexicanas del personaje destaca *Las Lloronas* (2004) de Lorena Villarreal, que ofrece una crítica de las relaciones de género a través del terror. Una familia es afectada por una maldición que condena a todos los varones a morir jóvenes. Las protagonistas, que sufren distintos tipos de violencia machista, tratan de librarse de su fatal destino, pero cuanto más tratan de evitarlo antes se cumple. Aquí la Llorona delata la misoginia es-

tructural, que culpa de todos los males a las mujeres, incluidos aquellos de los que ellas son víctimas.

Posterior a la película que nos ocupa, *La Llorona* (Bustamante, 2019) supone un explícito interés en utilizar esta figura para denunciar crímenes contra la humanidad perpetrados en Guatemala. La película muestra cómo la Justicia, ante la indignación popular, deja impune el denominado *genocidio maya* (1981-1983) que implicó la tortura, exterminio y migración forzada de comunidades rurales del grupo maya ixil asentado en la región petrolera del Triángulo Ixil. El general Monteverde (Julio Díaz) representa a ese gobierno genocida y racista. Alma (M^a Mercedes Coroy), una misteriosa indígena, empieza a servir en la casa del general durante las manifestaciones en contra de la anulación del juicio en el que se le había condenado. La Llorona se vengará y revolverá tanto la conciencia de su asesino, violador y asesino de sus hijos, como la de su familia cómplice.

4. Mitos e imaginarios en *Vuelven*

El filme se rodó en Ciudad de México, pero nunca se explicita esta ubicación, al omitirse referencias a cualquier edificio, calle, plaza o monumento representativos o reconocibles. La metáfora grotesca muestra una ciudad en la que solo quedan narcos, huérfanos y fantasmas. Una ciudad a punto de convertirse en Comala, cuyos cimientos surca la sangre de las personas desaparecidas por los narcos, y bajo la cual sollozan los cuerpos descompuestos que nadie busca y cuyo recuerdo se reduce a los lazos negros de luto, carteles de desaparecidos dispersos por las calles y casas abandonadas.

Así, la ciudad funciona como símbolo de cualquier gran ciudad gore (Valencia, 2010) donde la ultra-violencia de la necropolítica irrumpe forzando y usurpando los cuerpos, disponiendo de ellos como “punto de inflexión” en el devenir gore del capitalismo, “al transformarlos en la mercancía absoluta, al categorizar explícitamente, por medio de la violencia más truculenta, al cuerpo y la vida cuyo valor de intercambio es monetario y transnacional” (Valencia, 2010: 137). Ciudades donde el principal poder que se ejerce sobre la corporeidad de la población, supone la administración de la vida y la muerte humanas como una mercancía más, lo que se plasma en el almacenamiento anónimo de los cadáveres de las víctimas de los Guascas, o en la forma de enjaular a los niños secuestrados con los que trafican.

Además, en este esquema del capitalismo gore donde se inscribe el crimen organizado que denuncia López, *Vuelven* muestra una realidad donde las desapariciones forzadas, afecta de forma preeminente y con específica y mayor brutalidad sobre los cuerpos femeninos. Esto coincide con el análisis de Segato de

³ Puede relacionarse con Lilith, con una función similar en la cultura judeo-cristiana, al ser la mujer que no se somete a Adán, vampiresa y devoradora de niños, que a su vez representa las culturas mesopotámicas que no se sometieron a los preceptos patriarcales hebreos.

Ciudad Juárez, donde se organiza el control territorial mediante lo que denomina femi-genocidio:

la agresión y eliminación sistemática de un tipo humano (...). Este tipo de feminicidios, que sugiero llamar femi-genocidios, se aproximan en sus dimensiones a la categoría genocidio por sus agresiones a mujeres con intención de letalidad y deterioro físico en contextos de impersonalidad, en las cuales los agresores son un colectivo organizado o, mejor dicho, son agresores porque forman parte de un colectivo o corporación y actúan mancomunadamente, y las víctimas también son víctimas porque pertenecen a un colectivo en el sentido de una categoría social, en este caso, de género (2016: 85).

Por tanto, el filme muestra alegóricamente el resultado de la “guerra contra las mujeres” (Segato, 2016), en el contexto del necropoder, mostrando territorios empobrecidos, despoblados y desestructurados, donde los poderes fácticos se unen y confunden con el crimen organizado. Es decir, *Vuelven* se posiciona del lado de los estratos sociales más castigados y vulnerables, del lado de miles de niños abandonados forzosamente, que sobreviven en situación de calle, asediados por criminales y cuyos únicos aliados son fantasmas.

Ante esta realidad, los huérfanos se aferran al realismo mágico de los relatos alegóricos que ellos mismos elaboran. Relatos que se superponen e hilan entre sí conformando la trama principal del filme que los vertebra e integra. Estas narraciones giran en torno al imaginario infantil mágico, mítico y terrorífico de los protagonistas, posibilitando así diferentes planos de realidad y entremezclando lo literal y lo connotativo. La ficción comienza en los créditos iniciales con la voz en *off* de una maestra que interroga a sus alumnos sobre los elementos que habitualmente aparecen en los cuentos. Así se señala meta-narrativamente el modo en que va a desarrollarse el filme, esto es, a través de narraciones infantiles de estructura tradicional y elemental. De hecho, las respuestas de los estudiantes ilustran los arquetipos del imaginario fantástico hegemónico: hadas, brujas, manzanas, castillos o espectros. De entre ellos la maestra elige tres: príncipes, tres deseos y tigres, que propone para que los niños escriban un cuento. El relato de Estrella en voz en *off*, que se entremezcla a lo largo de la película con su propia historia y con las narraciones de la pandilla callejera, trata sobre un príncipe que quiere ser un tigre, pero no lo logra porque se ha olvidado de cómo ser príncipe, alegoría de un pueblo, el mexicano, dormido bajo el poder corrupto y la necropolítica.

Durante toda la película se reitera la moraleja del cuento de Estrella en voz en *off*: “se nos olvida que somos príncipes, guerreros, tigres, cuando las cosas de afuera vienen por nosotros”, frase con la que finaliza el filme tras la explosión que el fantasma de Shine provoca matando al asesino de sus madres. Estrella

se incluye en la narración mediante el uso de la primera persona del plural “se nos olvida”. Ella es una chamana que se comunica con lo mágico y lo espectral enfrentándose a “las cosas de afuera”. Esas cosas indeterminadas que provocan la quiebra de sentido significan, tanto la violencia que irrumpe en las vidas de los niños arrebatándoles a sus seres queridos como los monstruos que esa violencia genera. La interacción entre lo cotidiano y lo indeterminado que viene de afuera responde al esquema de lo grotesco, que no es atributo sino movimiento, un “entre” que produce un vacío que se abre entre las categorías, por donde lo monstruoso y lo fantasmal emergen hacia nuestra cotidianeidad. Este movimiento genera una perspectiva que desorienta, que se refiere tanto a las apariciones fantasmales como a los narcos, pues ambos irrumpen desmantelando certezas y seguridad.

El cuento de Estrella recrea el que le contaba su madre antes de dormir, es decir, forma parte de la tradición oral matrilineal, supone la sabiduría heredada por Estrella en una familia en la que nunca hubo un padre, pues jamás se alude a la existencia de figura paterna alguna, ni en fotos ni en diálogos. Esto redundante en la idea, derivada del mito de la Malinche-Llorona, de que la nación mexicana procede de la chingada, al interpretarse la nación como fruto de la infamia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres nativas (Paz, 1994). Esta idea hace florecer la de que México se creó y crió sin padre: “El destino del mexicano es crecer sin padre, y es que históricamente y como consecuencia de la Conquista es la madre la que casi exclusivamente aparece en el horizonte histórico del niño” (Sandoval, Cit. Bartra: 183). Ninguno de los niños de *Vuelven* alude a la existencia de progenitores o familiares adultos varones, su abandono forzado se identifica con mujeres: madres, tías y abuelas secuestradas, torturadas y asesinadas por el crimen organizado, donde se evoca la herencia de las prácticas coloniales (Segato, 2016; Ungo, 2014). En un *flashback*, la niña pregunta a su madre si ella es una princesa y la madre contesta negativamente, añadiendo que Estrella es una guerrera, no el actante pasivo femenino del cuento tradicional que aguarda a que el personaje principal la rescate. Estrella siempre repite: “somos príncipes, guerreros, tigres”. La insistencia en hacer equivalentes los tres sustantivos puede leerse como una reivindicación de empoderamiento feminista, una afirmación de autonomía, valentía, y capacidad de lucha y supervivencia. La niña hace de guía, como su nombre connota, iluminando al pueblo dormido en las tinieblas de lo siniestro, esto es, aquello que emerge aterrorizando tras reprimirse o negarse (Freud, 1972). Ella percibe y se comunica con los elementos sobrenaturales del inframundo que anuncian la desestructuración de su mundo, conectando con poderes chamánicos asociados a su nahual tigre-jaguar que su madre le asigna a través del relato, pues ella es la guerrera justiciera elegida por las muertas-lloronas.

5. Lloronas contra el crimen organizado

El elemento central de lo terrorífico es la madre de Estrella. Aunque hay muchos otros elementos grotescos en la película, como los regueros de sangre que persiguen a la protagonista, estos proceden de los muertos y abren el canal de comunicación entre la niña y los habitantes del subsuelo. Así que la inminente irrupción fantasmagórica de la madre, a la cual precede y anuncia un reguero de sangre procedente de un cadáver, es la que moviliza la acción de la trama, al igual que el espectro paterno en Hamlet (Derrida, 1995: 18). El espectro materno reaparece advirtiendo y guiando a Estrella, pero su reaparición es progresiva y comienza en la invisibilidad fantasmal que observa y asedia a la niña, produciendo el efecto visera:



Figura 1. Vuelven. (López, 2017)

La madre regresa invocada por Estrella. Es decir, Estrella provoca que los muertos vuelvan, que emerja lo siniestro evidenciando la contradicción entre el deseo y el espanto que éste supone (Freud, 1972). Además, el regreso hace hincapié en el vínculo maternofilial que permite atravesar la frontera entre vida y muerte, y que remite al mito de la Llorona, porque es una madre no-muerta que vuelve a vengarse de su secuestrador, torturador y asesino y a salvar a su hija de la que sido separada brutalmente, es decir, una madre espeluznante pero justiciera y protectora. Esta versión no explícita de la Llorona (Fig.1), se deshace del halo romántico tradicional, porque si bien pena por la violencia misógina, está despojada de la belleza eufemística de la muerte de otras Lloronas. El espectro de la madre de Estrella, irreconocible, no lleva el pelo suelto mojado u ondeante como serpientes, ni viste un huipil como en la canción tradicional, o un vestido blanco como en muchas versiones cinematográficas, sino que está envuelta en plástico, como su cadáver, despersonalizada excepto por la pulsera con la que la reconoce Estrella en el video donde la torturan y asesinan (Fig.2). La ambigüedad producida por la figura traumática se intensifica porque la madre retorna como un fantasma no idealizado, evidenciando el estado en que se encuentra su cuerpo insepulto: deforme, aberrante y corrupto. La niña la rechaza con pánico y aprensión: “la abyección se construye sobre el no

algún otro espectral nos mira, nos sentimos mirados por él, fuera de toda sincronía, antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte, conforme a una anterioridad (...) y a una disimetría absolutas (...) una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra (Derrida, 1995: 21).

Esta situación asimétrica induce a la desconfianza y al rechazo, pues Estrella debe creer que “esa cosa” que la acecha, susurra y roza desde la invisibilidad es su madre. Y como Hamlet, Estrella duda y se resiste a cumplir el destino impuesto por lo espectral: “castigar, vengar, ejercer la justicia y el derecho bajo la forma de represalias”, responsabilidad de reparar un mal, un crimen originario que sólo se puede intuir (Derrida, 1995: 34-35).

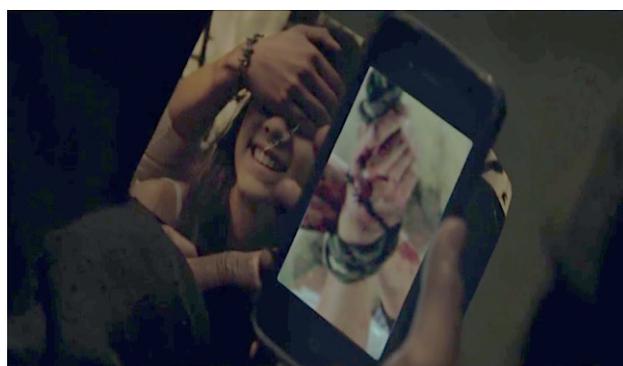


Figura 2. Vuelven. (López, 2017)

reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos” (Kristeva, 2006: 13). Estrella es incapaz de reconocer a su madre en su monstruosidad, pues su cuerpo torturado se ha deshumanizado. Su abyección destruye toda posibilidad de vínculo afectivo. La madre de Estrella es una Llorona violada por el necropoder, convertida en mera mercancía, en un trozo de carne putrefacta, sin rostro ni nombre, precaria, sin derecho a ser llorada, presupuesto que hace que una vida importe. A las violencias sufridas de las personas forzosamente desaparecidas se suma el agravio de que sus muertes no existan para la comunidad (Butler, 2006). Las violaciones, torturas y asesinatos no han sucedido porque se silencian, y esta falta de discurso en torno a los crímenes feminicidas y necropolíticos, impiden que se exprese y se comprenda la pérdida, y por ello, que Estrella llore a su madre no-muerta, asustándola de su espectro irreconocible:

La violencia contra aquellos que no están bastante vivos –esto es, vidas en un estado de suspensión entre la vida y la muerte– deja una marca que no es una marca. (...) Nada de esto pertenece al orden del acontecimiento. No ha pasado nada. En el silencio de los diarios no hubo ningún acontecimiento, ninguna pérdida, y esta falta de reconocimiento se impone mediante una identificación de estas vidas con los perpetradores de la violencia (Butler, 2006: 63).

Esta falta de reconocimiento de las vidas subalternas pone en evidencia la precariedad de la vida de la madre de Estrella, que representa a las mujeres asesinadas a diario por el necropoder patriarcal, reflejado en la monstruosidad del fantasma. Su cuerpo, al ser torturado se ha deshumanizado, se ha vuelto abyecto destruyendo toda posibilidad de vínculo afectivo:

Vivimos en una situación en la que la integridad física y psíquica del ser humano está continuamente en entredicho. A los monstruos que nacen se unen, entonces, los que la sociedad fabrica (guerra, accidentes, crueldad, psicosis...). La unidad del ser humano se rompe y se instituye el desorden, el caos y lo impuro. Lo monstruoso es entonces lo intolerable, aquello que hace nacer en nosotros el horror, la angustia (García Cortés, 2006: 27-28).

El horror impreso en el cadáver mutilado femenino conduce al límite del absurdo, a asomarse a las intermediaciones de la propia muerte. Para Estrella, asumir que esa “cosa que viene de afuera” sea su madre, significa asumir no solo la muerte de su progenitora, sino asumir el crimen, impronunciable, del que ha sido víctima y al que ella misma está expuesta. La niña rechaza el mundo irracional grotesco, que pone de manifiesto el espectro materno porque lo percibe como una amenaza que quiebra todas sus certezas, lo opuesto a lo que significaba su madre viva, quien era su único refugio afectivo y garante de su seguridad: “El cuerpo distorsionado y salvajemente herido actúa como un punto ofensivo a nuestra mirada, destruyendo simultáneamente la distancia estética y simultáneamente nuestros esfuerzos por objetualizarla” (Carroll, 2017: 309). Lo abyecto, repugnante y misterioso es rechazado porque amenaza lo vivo desde una dimensión y lógica incomprensibles: “El cadáver, –visto sin Dios y fuera de la ciencia–, es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida” (Kristeva, 2006: 11). Lo cadavérico fantasmal es traumático por el rechazo que provoca lo abyecto. Aun sin encarnar al mal, se rehúye porque es algo extraño que amenaza cambiarnos, atraparnos, arrastrarnos, hacia “los límites de mi condición de viviente” (Kristeva, 2006: 11). La carne mutilada y rígida, los miembros desencajados, inquietan, producen asco, repulsa, porque delatan la fragilidad del propio cuerpo, la disolución de la identidad.

Además, cuando los cuerpos muertos adquieren movimiento autónomo antinatural, la abyección se transforma en espanto ante lo absurdo que penetra en la realidad. Los no-muertos sufrientes expresan el íntimo horror ante la inevitabilidad del dolor. La madre produce pavor, porque es una mezcla ambigua que transita entre lo vivo y lo muerto, lo físico y lo inmaterial: “así, el cuerpo del monstruo es a la vez corporal e incorpóreo; su amenaza es su propensión a cambiar” (Cohen, 1999: 5)⁴. Atraviesa todos los lí-

mites invadiendo el mundo de los vivos con su voz ubicua y apareciéndose inesperadamente como una sombra apenas percibida tras una tela, un torso completamente desfigurado que emerge de un respiradero de ventilación, o como una mano pútrida que sale de un vaso de papel. Esta indeterminación la convierte en un ser omnipresente, imprevisible e incontrolable y por ello aterrador.

Por otro lado, no es casual que el cuerpo ominoso en *Vuelven* sea femenino, como tampoco lo es que la Llorona posea connotaciones malignas y amenazantes:

El cuerpo abyecto, que provoca repulsión a través de su flujo, está especialmente unido a lo femenino. Y es el cuerpo femenino el que suele aparecer fetichizado con más frecuencia, objeto de la mirada dominadora, también es el cuerpo que con más frecuencia aparece retratado como abyecto o monstruoso cuando rompe estos límites impuestos (Connelly, 2015: 236).

Si bien la sangre excede sus límites evidenciando el vínculo entre Estrella y su madre más allá de la muerte, la madre, asociada a ese fluido antinatural y sobrecogedor, transgrede así mismo fronteras. Su monstruosidad señala el crimen padecido, crimen que convierte el origen de la vida, de la identidad, es decir, a la madre, en algo abyecto y terrorífico que evoca la idea de la chingada. La madre sobrecoge porque se inserta en un imaginario que demoniza lo femenino. Además, como vimos, hegemónicamente, la fealdad monstruosa y abyecta se asocian maniqueamente con el mal, mientras los fantasmas de los seres queridos o los espíritus benévolos se muestran agradables, graciosos e inofensivos, por tanto, la aparición monstruosa de la madre confunde. López se sirve de la ambigüedad del terror, del marco que identifica a la madre fantasma con un ser malvado y peligroso, para darle la vuelta y dignificar a las víctimas, librándolas de la culpa que mitos como el de Eva, Lilith o la chingada y la Malinche-Llorona cargan sobre las mujeres. *Vuelven* entronca con estas figuras terroríficas y vengativas pero protectoras y amorosas con sus descendientes. La repulsión y terror que produce la madre chingada en su propia hija no significa ya la culpa femenina. Aunque lo abyecto y terrorífico desorienta a Estrella, la empuja finalmente al reconocimiento de la víctima en el cuerpo grotesco y al empoderamiento y la movilización contra los auténticos monstruos, los narcos.

Las apariciones abyectas no significan maldad ni inmoralidad. La madre se torna horripilante no por sus acciones malvadas, sino porque las marcas de su cuerpo señalan la impunidad de sus perpetradores. Los espectros claman justicia donde ésta parece imposible. Es preciso “hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece

⁴ Traducción propia: “so the monster’s body is both corporal and incorporeal; its threat is its propensity to shift”.

posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son” (Derrida, 1995: 13). Es decir, López introduce lo espectral a través de una redefinición de la Llorona, quien desvela los mecanismos del necropoder desprovisto de



Figura 3. Vuelven. (López, 2017)

Las apariciones grotescas se harán aún más inquietantes al sumarse las del resto de espectros de las víctimas de los Guascas. Su primera aparición se produce introducida por la voz materna que nos invita a mirar al resto de víctimas, porque desde un paneo subjetivo de Estrella se nos muestran decenas de siluetas que permanecen inmóviles, de pie alineados contra una pared, como esperando ser ejecutados. El plano comienza en la penumbra, a contraluz, parecen adultos vivos que la observan (Fig.3). Al desplazarse el campo de visión aparecen la madre y otros cuerpos plastificados cuyos rostros resultan irreconocibles (Fig.4). Tras un contraplano de Estrella, volvemos al grupo inicial, donde los espectros giran el cuello y otras articulaciones hieráticamente emitiendo chasquidos y crujidos que se entremezclan con susurros y quejidos que fluye entre lo humano y lo animal, mientras sus cuerpos adquieren posturas que delatan la deformación por las torturas y la rigidez de la muerte.

El momento de mayor confusión se produce, cuando huyendo de ellos, la niña se esconde en una caseta, pero los brazos de los muertos emergen de la rejilla de una alcantarilla y sus dedos verdes y deformes se aferran a la sudadera de la niña, a sus manos y a sus piernas. Las extremidades sin cuerpo, que

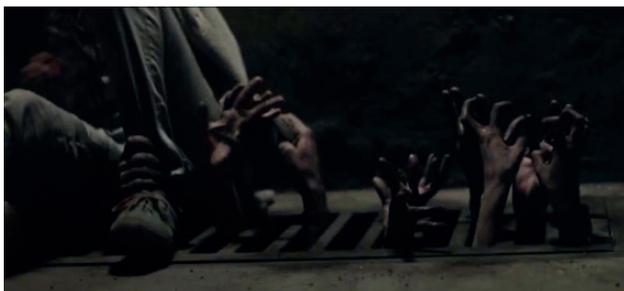


Figura 5. Vuelven. (López, 2017)

adornos y eufemismos. La Llorona no es ya culpable, tampoco hermosa, aparece como una cosa inaprensible, ininteligible e insoportable: como el monstruo en que le han convertido sus verdugos, reflejando la crueldad impune de un sistema corrupto.



Figura 4. Vuelven. (López, 2017)

emergen del inframundo invisible, retorciéndose y aferrándose a ella entre murmullos sibilantes, conducen a la niña a la desesperación (Fig.5). Los cuerpos incompletos incrementan la sensación de quiebra e inestabilidad vertiginosa, pues su incompletud delata la fragmentación del mundo. Esta emergencia amenazadora e irracional de lo reprimido o negado por la colectividad, evidencia el “*out of joint*” (decadencia moral o corrupción de la ciudad) (Derrida, 1995: 33) que Estrella debe enmendar. Estos seres abyectos condenados al inframundo de lo siniestro se rebelan y se infiltran por cualquier resquicio reclamando justicia y asediando a la niña, que por mucho que huya no podrá eludir su responsabilidad. Lo monstruoso-espectral denuncia la situación de violencia y vulnerabilidad que sufre la ciudadanía en el contexto del necropoder, donde lo abyecto lo producen los crímenes impunes inscritos en los cuerpos flagelados de las víctimas:

No es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. (...) Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto. (Kristeva, 2006: 11)



Figura 6. Vuelven. (López, 2017)

En su condición de no-muertos ni vivos mezclan características de zombis y fantasmas. Fantasmas pues como almas en pena vagan por una dimensión intermedia entre la materia y lo intangible y su sufrimiento no es físico, sino moral, frente a un cuerpo que ya no le pertenece. Además, son en parte zombis, pues sus cuerpos cadavéricos se desplazan con dificultad al mover sus miembros desencajados. Esto redundante en los cuerpos marcados, en la materialidad del crimen que los hace abyectos. Lo grotesco apunta al crimen y al criminal, a la hipocresía de un orden que vulnera sistemáticamente los derechos humanos, que rapta, trafica, viola y asesina con total impunidad. Estos crímenes transgreden todos los límites, y convierten a las víctimas en algo amenazador y destructivo, en el reflejo fantasmagórico del peligro que acecha a Estrella, es decir, su propia precariedad. El capitalismo gore se caracteriza por situar al cuerpo en el centro de la acción banalizándolo, y así los poderes necropolíticos:

detentan –fuera de las lógicas humanista y racional, pero dentro de las racionalista-mercantiles– el poder sobre el cuerpo individual y sobre el cuerpo de la población, creando un poder paralelo al Estado sin suscribirse plenamente a él, al mismo tiempo que le disputan su poder de oprimir (Valencia, 2010: 143).

Por esto hay que visibilizar los cuerpos dignificándolos, para enfrentarse al capitalismo gore que se ampara en el exhibicionismo aleccionador en paralelo al ocultamiento de pruebas estratégico, regido por la política de ultraviolencia y corrupción. Las Lloronas invitan a reflexionar sobre el lugar de la vida y la muerte de las mujeres en el marco del necropoder.

El momento culminante de lo grotesco traumático se produce en una secuencia casi al final de la película, cuando Estrella, completamente sola, pues todos sus amigos han muerto o huido, acorralada y perseguida por el Chino, desciende hasta el sótano donde yacen los cuerpos de las víctimas de los Guascas (Fig. 6). Aquí Estrella se enfrenta a la verdad aterradoramente a la que se resistía: al cadáver de su madre, a la muerte física e ineludible, certificada por la pestilencia de la carne en descomposición, que le obliga a taparse la cara, porque le provoca arcadas y tos. Estrella reacciona fisiológicamente, pero ya no siente rechazo, el cadáver desprovisto de la visera espectral no la asusta, aunque también se mueva, la toque y la mire con sus ojos vacíos y blancos. Como explica Kristeva (2006), el cadáver, “aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente la identidad de aquel que se le confronta” que “la muerte significada” (9). El cuerpo en descomposición, las heridas o la sangre no significan la muerte, sino la fragilidad de la vida ante ésta. El cadáver, lo más repugnante entre los desechos, significa el último límite de la condición de viviente que lo invade todo con su amenaza de pérdida total (10). El espectro provocaba el terror y la zozobra de la incer-

tidumbre, pero la tristeza y la rabia de la constatación del crimen la liberan y la determinan a culminar la venganza y a sobrevivir. La muerte en su rotundidad obliga a aceptar lo inaceptable. Ahora, la niña puede llorar a su madre: “La aprehensión de la capacidad de ser llorada precede y hace posible la aprehensión de la vida precaria. Dicha capacidad precede y hace posible la aprehensión del ser vivo en cuanto vivo” (Butler, 2006: 32-33). Estrella, finalmente aliada con lo grotesco-espectral que la acechaba, ve más allá del asco y el terror provocados por lo traumático para enfrentar la auténtica amenaza. Así, López pone en práctica el alegato que hace Valencia (2010):

Sólo si somos capaces de pensar el dolor producido por la violencia en el cuerpo de los otros podremos reactivar nuestra relación con ellos en un nivel real. Sólo si nos negamos a legitimar esa violencia y a pensar en la vida de los cuerpos como elementos dignos de conservar, podremos pensar la muerte como una vía distópica de empoderamiento (198).

El horror y abyección inscritos en los cadáveres y fantasmas de las víctimas delatan la impunidad de los perpetradores y la vulnerabilidad de la población. La denuncia se ejerce desde la desestabilización traumática y abismal de lo grotesco monstruoso, obligando a posicionarse del lado de los cuerpos abusados y denigrados que reclaman la revalorización de la vida y el fin de la violencia.

5. Conclusiones

La película de López constituye un alegato por la toma de conciencia y la acción contra el orden femi-genocida necropolítico valiéndose de una reinterpretación desde lo grotesco subversivo del imaginario latinoamericano y mexicano. Esta postura supone una crítica a los poderes y agentes implicados en el capitalismo gore, tanto al crimen organizado como a las instituciones políticas y policiales cómplices, así como a la población pasiva y atemorizada a la que anima a sublevarse. La directora denuncia así un mundo patriarcal, feminicida, violento e irracional, donde no es de extrañar que los niños invoquen la fuerza y el valor de los tigres-jaguar; ni que las Lloronas, dignificadas, clamen justicia y azucen a los vivos a despertar, a cambiar la historia, a levantarse y enfrentarse a los poderes que están oprimiendo y aniquilando a la población, manteniendo a millones de personas sometidas bajo un régimen de violencia y terror.

Lo terrorífico no es el mundo de ultratumba, sino ese mundo cruel, abandonado, injusto y en ruinas, donde no hay tiempo para pensar en el mañana, para construir en común, sino que sólo queda luchar para sobrevivir y plantar cara al necropoder para labrar un futuro. En este sentido, resulta fundamental la reinterpretación de la figura de la Llorona que deja de ser

una fuerza irracional y destructiva, reflejo del mito de la Chingada-Malinche que, aunque se identifica con un imaginario anticolonial y antiimperialista, es fruto de la misoginia patriarcal. Por el contrario, la Llorona se convierte en *Vuelven* en portavoz del empoderamiento y dignificación de las vidas precarias de las víctimas de la violencia sistemática del necropoder. El cuerpo grotesco femenino torturado y asesinado deja de representarse como un elemento amenazante en sí, denunciándose, a través de él y su ambigüedad, la terrorífica realidad cotidiana. Lo abyecto, gracias a su capacidad subversiva, señala los crímenes de un horror habitual, que a fuerza de convivir con

él se ha normalizado y en cierto modo se invisibiliza: “Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar” (García Cortés, 2006: 19). Las víctimas son resignificadas como tales, sin que las agresiones sufridas les sean imputadas como hace el patriarcado sobre la Malinche. Las lloronas dejan de ser vidas precarias, se convierten en un acontecimiento, apuntando al crimen y al criminal, se enfrentan a la hipocresía de un orden que no sólo transgrede sistemáticamente el marco legal, desde el tráfico de drogas, la extorsión y el robo, sino que vulnera los derechos humanos fundamentales: rapta, trafica, viola y asesina con total impunidad.

6. Referencias bibliográficas

- Bartra, R. (2000) *La jaula de la Melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Carroll, N. (2017). *Lo grotesco hoy en día. Notas preliminares para una taxonomía, en Grotesco y arte moderno*. Ed. Connelly, F. S. Madrid: La balsa de Medusa, pp. 373-398.
- Cohen, J. J. (1999). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis y Londres: University of Minesota Press.
- Connelly, F. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid: Antonio Machado.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Freud, S. (1972). *Lo siniestro*, en Freud, S., *Obras Completas CIX*. Ed. Numhauser, J. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- García Cortés, J. M. (2006). *Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Harpham, G. G. (1982). *On the Grotesque*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Kayser, W. (2011). *Lo grotesco en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 2011.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. México D.F., Siglo XXI.
- Paz, O. (1994). *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Segato, L. R. (2016). *Guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Ungo, U. (2014). „Las mujeres indígenas en la constitución del nuevo orden.“ *Tareas*, vol. n°. 147, pp. 59-78. Redalyc. <https://doi.org/10.2307/j.ctvfjd163.24>
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.

7. Referencias filmicas

- Baledón, R. (Dirección). (1963). *La maldición de La Llorona*. Cinematográfica ABSA.
- Bustamante, J. (Dirección). (2019) *La llorona*. [Largometraje]. La Casa de Producción, Les Films du Volcan.
- Cardona, R. (Dirección). (1960.) *La Llorona*. [Largometraje]. Producciones Bueno.
- Del Toro, G. (Dirección). (2001). *El Espinazo del Diablo*. [Largometraje]. Canal+ España, Sony Pictures Classics.
- Del Toro, G. (Dirección). (2006). *El laberinto del Fauno*. [Largometraje]. Estudios Picasso, López, I. (Dirección). (2017). *Vuelven*. [Largometraje]. Filmadora Nacional, Peligrosa.
- Osorio Márquez, J. (Dirección). (2011) *El páramo*. [Largometraje]. Rayuela Films.
- Peón, R. (Dirección). (1933). *La Llorona*. [Largometraje]. Eco Films.
- Villarreal, L. (Dirección). (2004). *Las Lloronas*. [Largometraje]. Leyenda Films.

Financiación: Esta investigación no recibió financiación externa.

Declaración de conflicto de intereses: La/s persona/s firmante/s del artículo declaran no estar incurso/s en ningún tipo de conflicto de intereses respecto a la investigación, a su autoría ni/o a la publicación del presente artículo.