

31 kilómetros de Ciudad de México a Tokio. *KM 31*, la Llorona y el cine de horror japonés

Gabriel Eljaiek-Rodríguez¹

Resumen: La película *KM 31* (2006) de Rigoberto Castañeda se destaca como un filme novedoso dentro de la cinematografía de horror mexicana, un filme híbrido que hace uso del mito de la Llorona, de las leyendas urbanas norteamericanas y de la estética y técnica del cine de horror japonés para hablar de y denunciar la violencia contra las mujeres, específicamente los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez.

Palabras Clave: *KM 31*, cine de horror mexicano - cine de horror latinoamericano - la Llorona - Ciudad Juárez.

Abstract: The film *KM 31* (2006) by Rigoberto Castañeda occupies a unique place within the Mexican horror genre, as a hybrid movie that makes use of the myth of La Llorona, American urban legends, and aesthetics and techniques that borrow from Japanese horror film in order to speak of and denounce violence against women, specifically the feminicides in Ciudad Juárez.

Keywords: *KM 31* - Mexican horror cinema - Latin American horror cinema - la Llorona - Ciudad Juárez.

Que me coge! que me agarra!
que me alcanza la llorona por detrás
Que me coge! que me agarra!
que me alcanza la llorona por detrás
La Llorona loca. Los Gliders.

Ya salga de una calle cerca de “la prepa” – como en la canción de *Los Gliders* de México – o de una en Tamalameque – como en la versión de los colombianos Checo Acosta y Julio Piña – la Llorona es una presencia reconocida y temida en toda Latinoamérica, presente primero como historia-advertencia para niños y luego como personaje cultural dentro y fuera de Latinoamérica, hasta el punto de haber “adquirido” su propia casa embrujada en Universal Studios. Con múltiples variantes – como países en el continente – la historia involucra a una mujer que ha sido engañada o traicionada por un hombre (un amante español, un esposo infiel o el mismísimo Diablo) y a su hijo (o hijos), a quién eventualmente mata en un arrebato de locura (en otras versiones es asesinado por su esposo, o por un tercero). La desesperación la lleva al suicidio, condenándose a la repetir la búsqueda infructuosa del niño y a lamentarse por toda la eternidad.

Personaje multifacético y transnacional, la Llorona ha sido objeto de atención del cine mexicano, desde el clásico *La Llorona* (1933) de Ramón Peón, hasta *La leyenda de la Llorona* (2011) de Alberto Rodríguez, versión animada dirigida a un público infantil. Dentro de las variantes cinematográficas de la historia, *KM 31* (2006) de Rigoberto Castañeda se destaca como un filme novedoso, capaz de contar la

¹. Gabriel Eljaiek-Rodríguez es colombiano y actualmente ocupa la posición de Alfieri Postdoctoral Fellow in Spanish en Lawrence University, EE.UU. Posee un doctorado y máster de Emory University y una licenciatura de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia. Eljaiek-Rodríguez es artista y académico, y sus áreas de investigación incluyen el cine y literatura gótica latinoamericana, cine de horror, cine contemporáneo latinoamericano y estudios sobre museos. Ha editado un libro sobre el coleccionismo institucional dedicado al Museo Nacional de Colombia, así como una serie de artículos y capítulos sobre crítica cinematográfica y cultural en revistas y libros de ámbito nacional e internacional.

leyenda de forma reconocible al tiempo que introduce cambios considerables en cuanto al tema y a la manera de hablar de él, haciéndola atractiva para diferentes audiencias. De esta forma revitaliza y actualiza la leyenda de la Llorona mezclándola con elementos provenientes de otras tradiciones narrativas y cinematográficas. Propongo esta película como un filme híbrido y cartográfico, mexicano en el uso del mito y el desarrollo de la narrativa, a la vez que temáticamente reminiscente de las leyendas urbanas norteamericanas (con algunos guiños a los *Road Movies*) y estética y técnicamente deudor del cine de horror asiático (principalmente japonés). En este artículo analizaré la manera en que el filme hace uso de esta mezcla de elementos estéticos, narrativos, cinematográficos, para hablar de y denunciar la violencia contra las mujeres, específicamente los asesinatos de mujeres en la frontera Ciudad Juárez.

Kilometraje

Película de horror situada en México D.F., *KM 31* narra la historia de Ágata y Catalina, hermanas que desarrollan un profundo vínculo luego que Ágata es arrollada por un camión en la carretera, cuando está tratando de ayudar a un misterioso niño que se cruza en su camino. Este vínculo se hace cada vez más fuerte (a pesar que Ágata está en coma en el hospital) y empieza a involucrar una serie de siniestras visiones y apariciones, razón por la que Catalina y su novio Nuño, así como Omar, novio de Ágata, se involucran en una investigación sobre el lugar del accidente –el kilómetro 31 - y la serie de extrañas y recurrentes muertes de mujeres que allí ocurren. El resultado de la búsqueda revela a la Llorona y su hijo como los causantes de las muertes, y arrastra de paso a los personajes por un camino de destrucción y locura.

La calidad híbrida de *KM 31* se ve desde el principio, convirtiendo a la película en un mapa que es posible leer para desentrañar la historia y para descubrir las diferentes influencias y elementos cartográficos que componen la narrativa. El inicio del filme condensa esta diversidad de elementos. Luego de un pantalla negra en donde el humo y la luz crean imágenes fantasmales, aparece la leyenda “historia basada en hechos reales”, acompañada por una voz en off susurrando “se terminó todo lo que amaba en la vida, y después la vida misma”. Posteriormente el agua que se disipa da paso a un primerísimo primer plano de un ojo verde, abierto, iluminado, que se va nublando a medida que la cámara se adentra en la pupila y que con el movimiento se transforma en una carretera de noche vista desde la perspectiva del conductor.¹ Tropo tanto de los *Road Movies* como el cine de horror (en películas como *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, *Mad Max* (1979) de George Miler, *Lost Highway* (1997) de David Lynch) la ominosa carretera iluminada sólo por las luces delanteras del automóvil le advierte al espectador que algo siniestro está a punto de suceder. En este caso se trata de la aparición y arrollamiento de un niño que se atraviesa en frente del carro, y que parece estar muerto.

Desde este momento temprano en el filme tanto el niño como el ojo (elementos recurrentes a lo largo de la historia) conectan la narración con películas icónicas del cine de horror asiático: el niño podría ser el gemelo mexicano de Toshio, espectro infantil de la película japonesa *Ju-on: The Grudge* (2002) de Takashi Shimizu, no solo por su aspecto – pálido casi blanco, inexpresivo, con pelo y ojos completamente negros – sino también por su manera de aparecer y asustar; a su vez, la forma en que la cámara se enfoca constantemente en los ojos de la protagonista, enfatizando en el horror que de estos se derivan, hace pensar en el filme hongkonés *The Eye* (2002) de Oxide Pang y Danny Pang. Estas impresiones iniciales se refuerzan con el correr del filme, en momentos en donde es posible observar al niño adoptando posiciones calcadas de la película japonesa.

Tanto Toshio como el hijo de la Llorona (cuyo nombre nunca se conoce), prefieren esconderse en lugares donde saben que van a ser encontrados.



El uso de esta estética es intencional y tienen como función, además de asustar, dirigirse a un público familiarizado con el cine de horror asiático, que puede reconocer atmósferas, personajes y situaciones. Así, la aparición del niño en la carretera y el posterior accidente remite no sólo al personaje de Toshio sino también, y de forma específica, a un fragmento del filme *Ju-on: The Grudge 2* (2003), en donde este espectro aparece para causar un accidente automovilístico a una de sus víctimas (en los dos casos se trata de fantasmas vengativos).



Las mujeres de *KM 31* también están conectadas directamente con los fantasmas femeninos japoneses (*yūrei*) y su forma de escenificación: la Llorona, espanto central de la historia, se mueve y aparece durante la primera mitad de la película de manera sugerida, ya como una sombra vista a través de una cortina o como un fragmento de cuerpo percibido de forma rápida, haciendo especial énfasis en el pelo, elemento característico de los espectros japoneses y coreanos. A su vez, el espíritu de Ágata (atrapado en un estado intermedio entre la vida y la muerte, desde el cual pide ayuda a su hermana) guarda bastantes similitudes, en forma y movilidad, con los fantasmas japoneses escenificados en *Ju-on* y *Ringu*. La similitud entre el fantasma de Sadako, que emerge del televisor en *Ringu*, y el espectro de Ágata, que sale de la cloaca en *KM 31*, las hermana y conecta dentro y fuera de la pantalla.

Las referencias específicas y directas al cine de horror asiático (en este caso el llamado *J-Horror*) ubican a la película dentro del flujo de filmes e imágenes cinematográficas que se ha venido gestando y movilizandando desde finales del siglo XX, míticamente iniciado por el largometraje japonés *El aro* (*Ringu* 1998) de Hideo Nakata. Este filme despertó un interés inusitado en audiencias, críticos y directores de cine dentro y fuera de Japón, propiciando una diáspora de películas de horror japonesas (una diáspora viral, si se quiere, semejante a la del video maldito que se mueve por la película), que se extendió luego a industrias cinematográficas de otros países de la zona. Como afirman Jinhee Choi y Mitsuyo Wada-Marciano,

The popularity of Japanese horror cinema (J-Horror), initially a product of low-budget independent filmmaking, has propelled horror film cycles in other Asian countries such as South Korea, Hong Kong and Thailand. Furthermore, the warm reception of the Hollywood remakes

of Japanese horror films such as *Ringu* (Nakata Hideo, 1998) and *Ju-on* (Shimizu Takashi, 2000) have also helped Asian horror cinema earn global saliency” (2011, 1).

Latinoamérica no ha quedado fuera de esta expansión, actuando al tiempo como receptora (aceptando y consumiendo tanto las versiones originales asiáticas como los remakes norteamericanos, e incluso los derivados europeos) y como productora (con filmes inspirados por estas corrientes cinematográficas en países como Colombia y México principalmente, entre los que se cuentan *Kilómetro 31*).ⁱⁱ

Dicha metástasis fílmica ha modificado los mapas del horror cinematográfico, y ha generado, como afirma Wada-Marciano, nuevas formas de expansión y distribución desligadas y descentradas del modelo de Hollywood, hegemónico dentro del género (2011, 15). Películas como *KM 31* se ubican y enuncian como productos híbridos, capaces de moverse en diversas latitudes gracias a los diversos elementos - pertenecientes a variadas geografías fílmicas - que los componen. Estos movimientos convierten a la Llorona del filme de Castañeda en lo que Glennis Byron enuncia como “a more globally appealing monster”, en un espanto que es más fácilmente reconocible por su conexión y cercanía con otros monstruos reconocibles. Como afirma en su artículo “La Llorona and KM13”:

KM31 also moves La Llorona to commodified spectacle. There is, perhaps inevitably, similar intertextual references that position the film within the wider context of the genre conventions of popular horror, and again, the most obvious connections are with J – horror, and again, the *Grudge* gives a good example (both original and US remake).

La movilidad y diversidad no sólo está restringida a la parte estética o formal, existiendo en la película elementos socio-políticos que se interrelacionan entre sí e interactúan con situaciones exteriores al largometraje. El mito de la Llorona es actualizado y politizado en el México contemporáneo al ligarlo con los feminicidios de Ciudad Juárez, y a su vez es internacionalizado (el mito y los asesinatos) al presentarlo(s) a través de un lente de horror reconocible en un ámbito global.ⁱⁱⁱ Así, la Llorona y su hijo aparecen en *Kilómetro 31* como fantasmas vengativos, que a imagen de los *Onryō* (fantasmas vengativos japoneses) descargan la ira causada por su muerte violenta en quienes son lo suficientemente desafortunados de cruzarse en su camino, o en el caso de la película, en las mujeres solas que pasan por el kilómetro 31 de la carretera al Desierto de los leones.

Mujeres que lloran por sus muertes

La predilección de los fantasmas escenificados en *KM 31* por atacar mujeres (en su mayoría jóvenes) y asesinarlas de manera sistemática y grotesca, hace imposible pasar por alto una conexión con las constantes desapariciones de mujeres ocurridas en Ciudad Juárez desde 1993. Rosa María Álvarez González los describe en el estudio introductorio a *Los feminicidios de Ciudad Juárez ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos*,

las víctimas de estos delitos eran preponderantemente mujeres jóvenes, de 15 a 25 años de edad, [...] algunas eran estudiantes y muchas trabajadoras de maquilas o tiendas u otras empresas locales. Algunas vivían en Ciudad Juárez desde hacía relativamente poco tiempo y

habían emigrado de otras zonas de México. En general sus familiares habían denunciado su desaparición y sus cadáveres fueron encontrados días o meses más tarde, abandonados en baldíos o zonas periféricas. En la mayoría de esos casos existían signos de violencia sexual, abusos, torturas o, en algunos casos, hasta mutilaciones (2011, XXXVII-XXXVIII).

Aunque su ligazón no ha sido establecida todavía, estos asesinatos no son aislados y se han venido repitiendo a lo largo de más de una década, como asevera Ana Del Sarto: “aún cuando la exposición de cuerpos en los espacios baldíos y las muertes de mujeres en general hayan disminuído, el número de muertes y asesinatos se incrementó y muchas mujeres jóvenes y niños han seguido y siguen desapareciendo sin dejar rastros” (2012, 54). Las pobres condiciones laborales de la mayoría de estas mujeres (trabajadoras en plantas de ensamblaje multinacionales) y su lugar dentro del violento entorno de Ciudad Juárez, se han citado como desencadenantes de estas muertes y desapariciones, por su capacidad para generar situaciones de explotación, violencia y abuso, tanto laboral como sexual. Según Del Sarto,

las problemáticas recurrentes aducidas para explicar el fenómeno han sido la globalización “neoliberal”, la industrialización en plantas de ensamblaje fácilmente trasladables, la maquiladorización en la zona de frontera [...], los flujos migratorios, el narcotráfico, la corrupción institucional y las políticas de género (2012, 57-58).

Impunidad y corrupción aparecen también como problemas estructurales de las desapariciones y asesinatos, dado que las autoridades y el gobierno mexicano no se han hecho cargo del problema de manera adecuada, y diez años después mujeres y niñas continúan desapareciendo. Este hecho ha sido denunciado de forma constante en diferentes medios, apelando tanto al gobierno como a la sociedad civil, como se hace visible en *mujeresdejuarez.org*,

a la fecha estos crímenes están impunes, y a las mujeres desaparecidas nadie las busca... y los asesinatos y desapariciones continúan sin que a la fecha haya responsable alguno. Invitamos al gobierno a que emita alguna acción y deje de seguir ignorando que en esta frontera ocurre algo sumamente grave.

Dejemos de ser cómplices de esta situación. Hacemos un llamado desesperado a todo aquél que su conciencia le exija hacer un mínimo esfuerzo por apoyar esta lucha en contra del feminicidio que parece no tener fin. Cada uno de nosotros, en nuestro ámbito de desempeño puede participar. (“Nuestras hijas regresan a casa”).

Aunque los feminicidios de Ciudad Juárez nunca son enunciados de manera directa en *KM 31*, las referencias indirectas se multiplican a lo largo del filme, algunas más explícitas que otras.^{iv} Así, desde el inicio se da cuenta del estatuto de verdad de la narración, usando el archiconocido “historia basada en hechos reales”, pero sin especificar qué parte de la película hace referencia a los “hechos reales” (los asesinatos, la Llorona o las leyendas urbanas sobre sucesos sobrenaturales en las carreteras). Lo que podría parecer sólo un cliché del cine de horror – usado para

aumentar la posible identificación del espectador – se convierte en una aseveración cuando se lee a la luz de la absoluta realidad de los asesinatos de mujeres.

Menos ambiguas son las afirmaciones que el oficial Ubalde (policía que lleva años recopilando información sobre los asesinatos) hace cuando decide ayudarlo a Omar a encontrar información sobre lo ocurrido en el kilómetro 31, describiendo lo que pasa en este punto de la carretera de una manera que sólo puede hacer referencia a lo sucedido en Ciudad Juárez y a la actitud de las autoridades frente a estos hechos: “Ha habido incidentes, la mayoría relacionados con mujeres jóvenes...llaman asustadas, malheridas, a veces las reportan muertas. Tratan de que la gente no se entere, les dirían ineptos...ya sabes. Por eso yo mantengo todo esto bajo el agua”. Posteriormente, este mismo oficial le muestra a Omar su archivo personal, compuesto en su mayoría por reportes policiales y noticias de decenas de casos sin resolver que involucran mujeres muertas y desaparecidas.^v

La referencia a la incompetencia policial no es sólo un hecho creado por la ficción cinematográfica, sino como ya se afirmó, una parte fundamental de la falta de resolución de los casos de Ciudad Juárez. Como afirma Álvarez González “se señala que las principales irregularidades son la falta de acciones por parte de las autoridades para localizar a las mujeres reportadas como desaparecidas, dado que en muchos casos las víctimas permanecieron secuestradas previamente a ser asesinadas” (2011, XXXVIII). Esta ineficacia por parte de las autoridades ha acarreado varias demandas al Estado mexicano por parte de los familiares de las víctimas asesinadas.

La conexión explícita de la leyenda de la Llorona con los casos de las mujeres desaparecidas – causa de las desapariciones según el filme - se realiza a través de la alternancia de escenas, y si se quiere, de racionalidades: mientras Ugalde le muestra pruebas a Omar de la cantidad de casos irresueltos de mujeres desaparecidas y asesinadas (desde una racionalidad probatoria, detectivesca) la anciana de *El Encanto* les narra a Catalina y Nuño la leyenda de la Llorona (desde un espacio netamente oral, casi pre-moderno, que exige creer sin pruebas). La escenificación se mueve de un espacio al otro, saltando de la investigación de Omar y Ugalde al diálogo entre Catalina y la anciana - conectándose a través las voces de los personajes -, y sólo cambia hasta el momento en que la mujer empieza a narrar el retorno fantasmal de la Llorona y su hijo: la cámara enfoca a Omar leyendo reportes policiales, fechas y nombres que se superponen unos con otros, mientras la voz en off de la mujer afirma que “desde entonces las almas de la mujer y el niño están condenadas a vagar por lo alrededores de los ríos. Se encuentra con ellos sobre todo mujeres jóvenes. La pena de la madre se escucha como un aullido que clama por su hijo muerto. Algunos viven para contarlos...otros, no”.

Otro referente implícito en el filme tiene que ver con el lugar en donde ocurren los asesinatos de las mujeres, esto es, el kilómetro 31 de la carretera al Desierto de los leones.^{vi} Lo que podría parecer arbitrario en un primer momento (un punto específico en una carretera en México D.F.) cobra sentido cuando se sabe que Ciudad Juárez, en el estado de Chihuahua, se encuentra en las coordenadas geográficas 31° N, 106° W.^{vii} El kilómetro 31 se convierte entonces en metáfora de Juárez, en un espacio imaginado que referencia la ciudad fronteriza real y que, es en sí mismo, frontera entre la vida y la muerte. Esta idea de frontera es enfatizada en varios lugares en la película (uno de los fantasmas le informa a Catalina que su hermana “está encerrada entre dos mundos [...] el mundo de los vivos y el de los muertos”) y en los carteles publicitarios de la película (donde se afirma que el kilómetro 31 es “un lugar entre la vida y la muerte”), in-formando aún más la metáfora.

La elección de éste punto específico como lugar de las apariciones fantasmales y los asesinatos de mujeres, se constituye entonces en una referencia

directa/indirecta a los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez, transformando la película en un medio de visibilizar y de denunciar soterradamente los asesinatos de mujeres. Esto, a través de un personaje ampliamente conocido por el público mexicano (y latinoamericano), en un entorno propio del cine de horror y enriquecido con elementos específicos del cine de horror japonés, como los fantasmas vengativos.

***Yūrei* mexicanos**

En el contexto del filme mexicano, los espectros femeninos japoneses y su comportamiento vengativo (contra sus asesinos o contra quienes se atravesasen en su vendetta) funcionan perfectamente para una narración que denuncia feminicidios y que se vale de un ser sobrenatural para genera horror, así no se esté trazando una conexión directa entre las violencias ejercidas contra las mujeres en el entorno japonés y el mexicano. Los *yūrei* o fantasmas japoneses se presentan en narraciones y filmes como entidades sujetas a una memoria emocional de hechos inconclusos (asesinatos, maltratos, decepciones amorosas), que retornan para forzar el recuerdo del hecho y vengarse de quienes les hicieron daño, e incluso de quienes encuentran en su camino. Como afirma Brenda Jordan con respecto al fantasma de Oiwa, mujer torturada y asesinada por su marido y protagonista de *La historia del fantasma de Yotsuya*:

Because her torture and death were slow and painful, the amount of pain she was forced to endure increased the level of her emotional response, resulting in an active and angry specter which could not rest [...] The drama also reflected an extreme reaction to the repressed position of women in society. They were required to obey their fathers, husbands, and brothers, could not venture out in public alone, and were expected [...] These and some other restrictions might have had some bearing on the fact that female ghosts are often particularly vicious in Japanese lore (1985, 32).

Este cuento funciona eficazmente como una historia de horror, a la vez que como una forma de denunciar un acto de violencia contra la mujer, resaltando un ciclo de acciones y repercusiones en donde quien es victimario se convertirá en víctima (Jordan 1985, 27). Este modelo de fantasma vengativo (*onryō*) que sólo puede detenerse al destruir a su asesino - ya sea a través del uso de la violencia o valiéndose de un constante acoso “pacífico” (apareciéndosele simplemente) – se ha convertido en un ícono contemporáneo gracias a las ya mentadas *El aro* y *Ju-on*, y a otros filmes japoneses como *Pulse* (Kairo, 2001) de Kiyoshi Kurosawa y *Aguas oscuras* (*Honogurai mizu no soko kara*, 2002) de Hideo Nakata, filmes que resitúan la figura del fantasma femenino, de pelo largo y negro y vestido blanco, en un imaginario más amplio que el del cine o la literatura japonesa.

En estas películas los fantasmas femeninos recuperan de alguna forma la agencia que les fue arrebatada al ser asesinadas o violentadas en vida, convirtiéndose en seres vengativos que perpetúan un ciclo que sólo puede ser esquivado con el develamiento del hecho violento (y en muchos casos esto no es suficiente, ya que la maldición es más poderosa y arrastra a todos los personajes). El uso de la leyenda de la Llorona en *KM 31* complejiza el ciclo de venganzas y repeticiones, retrotrayendo su origen al México colonial y presentando una serie de fantasmas penantes que piden resolución y descanso. Como en *Ju-on*, un suceso violento perdido en el tiempo (un asesinato en el caso japonés y un suicidio por amor en el caso mexicano) desencadena

una serie de muertes en el presente, que dejan como resultado más espíritus sedientos de venganza.

Esta ciega repetición puede conectarse de nuevo con los crímenes seriales ocurridos en Ciudad Juárez desde 1993, más si se tienen en cuenta que Castañeda introduce una variante significativa en el mito de la Llorona, esto es, el paso de una denuncia del infanticidio a una del femicidio. Según la tradición mexicana la Llorona sólo rapta niños (dependiendo de quién cuenta la historia, pueden ser niños en general o niños desobedientes), ya que está condenada a buscar sin descanso a los hijos que asesinó. Esta búsqueda y fijación en los niños hace eco tanto de los temores infantiles a ser raptado como al horror que produce en los padres la idea de perder a sus hijos. De esta manera es presentada en la mayoría de filmes que tratan su historia, en algunos de manera innovadora y compleja como en *La Llorona* de Ramón Peón, *La maldición de la Llorona* (1963) de Rafael Baledón y *La leyenda de la Llorona* de Alberto Rodríguez, en otros a través de clichés y lugares comunes, como *La Llorona* (2006) de Andrés Navia y *J-ok'el* (2007) de Benjamin Williams.

A diferencia de estos largometrajes, *KM 31* presenta una Llorona que se enfoca en atacar mujeres, y específicamente mujeres jóvenes, en una venganza que parece no tener una razón más allá de perpetuarse a sí misma y producir más espíritus violentos. El círculo vicioso se renueva a sí mismo, y ni siquiera las buenas intenciones de los protagonistas o la resolución del conflicto – en este caso, el descubrimiento del lugar en donde la Llorona se ahogó con su hijo –, permite un cierre positivo de la narración: la protagonista muere asesinada de forma violenta y su hermana que estaba en coma, despierta solamente para ser poseída por el espíritu de la Llorona (o para perder la razón, ya que como buena película de horror, el final no es claro en cuanto al destino de Ágata). Los hombres tampoco corren con buena suerte: Omar muere y Nuño es encerrado en un sanatorio después de matar a Catalina, creyendo que se trataba de la Llorona.

Este final abierto parecería resarcir un poco – de una manera perversa – la violencia que se ha ejercido contra las mujeres a lo largo de la película, con la posible vuelta a la vida de la Llorona y las imágenes de Nuño esposado a la cama gritando (él es el único personaje vivo que asesina a una mujer en pantalla). Este castigo se revela intencional cuando se sabe que el director filmó dos finales, uno en el que Nuño se suicida al saber que ha matado a Catalina y el otro en el que (sobre)vive para recordar lo que hizo y para ser atormentado por fantasmas vengativos, y Castañeda escogió el segundo. Como afirma Fernando Rovzar, productor de *KM 31*, el segundo final fue escogido porque, “lo sentimos mucho más fuerte, porque no solamente veíamos el sufrimiento, y lo vimos, sino [que Nuño] se intentó suicidar, falló y ahora está, digamos, esposado a una cama y va a tener que pagar por ese crimen, tanto mentalmente como legalmente”.

“Lo mejor es no desoir los temores de las mujeres”^{viii}

Al mejor estilo del cine de horror contemporáneo, *KM 31* propone una especie de respuesta al enigma de las mujeres desaparecidas y asesinadas en Ciudad Juárez, haciendo especial énfasis en la bizarra circularidad de una violencia que sólo produce más muertas y más fantasmas. El filme de horror es usado entonces como un herramienta para hablar de lo que no es posible enunciar – en este caso, los asesinatos, torturas, violaciones, desapariciones –, ya porque es difícil encontrar los términos o porque implica un peligro para quien lo hace. Según Rosana Díaz-Zambrana, esta es una de las principales funciones y riquezas de este género cinematográfico, más en un entorno como el latinoamericano:

la imagen visual y el discurso fílmico del horror nos facilitan una indefectible clave para abordar conjeturas ontológicas, políticas, raciales, culturales, éticas, socioeconómicas y/o de género en torno a aquellas experiencias insondables y apabullantes en Latinoamérica y el Caribe que otros géneros no son capaces de articular (2012, 20).

Que la causante de las muertes sea entonces un espectro femenino colonial, resulta sorprendente (en casos en donde los culpables suelen ser hombres cercanos a las víctimas, redes masculinas de trata de mujeres o narcotraficantes), pero en ningún momento implica que se exonere a los hombres en una cadena de maltratos y asesinatos contra las mujeres. Si *KM 31* “acusa” a la Llorona y su hijo de las desapariciones de mujeres lo hace como una manera de, primero, darle un lugar en los mapas del terror global a un espanto localmente conocido, y segundo, para situar el maltrato femenino y las desapariciones como un problema más antiguo que los años 90 del siglo XX, con raíces en el machismo latinoamericano y español (no en balde en la leyenda enunciada en el filme, la Llorona es traicionada por un hombre español, a la vez que Catalina es asesinada por otro). La Llorona aparece y lleva a cabo su venganza como un recordatorio de su sufrimiento y de la imposibilidad de descanso que ese dolor acarrea, dejando a su paso múltiples mujeres que tampoco pueden descansar ni dejar de sufrir (Ágata, la anciana de *El encanto*, posiblemente Catalina).

Es posible ver de nuevo y de manera clara el puente que Castañeda ha tendido entre el cine de horror asiático y su película, la conexión entre el espanto mexicano que sediento de venganza llora y pena en busca de sus hijos, y los fantasmas femeninos japoneses que aterran con su presencia y persiguen a quienes creen responsables de su miserable destino. La descripción y caracterización que brinda Kalat de algunos de los espectros más conocidos del cine de horror japonés pueden describir con precisión tanto a la Llorona como a los fantasmas de *KM 31*: “Many of the vengeful ghosts in these films are set on their path of destruction after a moment of betrayal by an object of love: a parent, a boyfriend, a subject of some irrational crush” (2007, 17); afirmando además que, “they were once victims of some terrible crime, returning as phantoms to threaten [...], and confronted by (in most cases) female heroes. The victims and villains of ghostly curses intertwine, with women and girls presented as both vulnerable and powerful at the same time” (2007, 13).

Esta última descripción funciona también en el caso de Catalina, luchadora e inquisidora constante durante toda la película (hasta el momento en que es asesinada por Nuño), y que, como las heroínas del J-Horror, descubre la única manera de aplacar a los fantasmas. Estos personajes femeninos comparten varias características con “the Final Girl” enunciada por Carol Clover, esto es, tienen una centralidad asegurada desde el inicio del filme, son inteligentes, vigilantes, equilibradas, y además son las únicas que durante gran parte de los filmes saben (o intuyen) el peligro real que se cierne sobre ellas (1993, 44). A diferencia de las primeras, las heroínas japonesas (y en este caso, Catalina) no siempre tienen asegurada la supervivencia el final de la narración.

KM 31 se sitúa entonces como un filme innovador en la cinematografía de horror mexicana, no sólo por romper con la manera tradicional (muchas veces anquilosada) de representar al personaje de la Llorona, sino también por su denuncia de una problemática social que sigue acechando a México y a las mujeres mexicanas. La mirada hacia el cine de horror japonés y la adopción de elementos propios de esta cinematografía, sitúan a la película dentro de un flujo contemporáneo de imágenes, dentro de una nueva cartografía del cine de horror que, como afirma Kalat es menos un género o subgénero, y más “an art movement, like surrealism or impressionism,

where a group of like-minded people come together at the right moment to inspire each other to explore the same set of artistic concepts in the same fundamental way” (2007, 12). Esta cartografía desplaza (o aplaza) algunos elementos del cine de horror de Hollywood, generando procesos de hibridación que siguen por caminos relacionales y relacionados, y que permiten la escenificación de problemáticas actuales y locales con una estética y un lenguaje cinematográfico ampliamente reconocible por diferentes audiencias.

La explicación (indirecta) de lo sucedido en Ciudad Juárez dada por *KM 31* tal vez no es la más satisfactoria, o la más acorde a la situación. No obstante, permite resituarse la discusión de una manera innovadora, relacionándola con hechos violentos sucedidos en el pasado (que originan leyendas) y en otras latitudes. Permite aseverar además, que tanto el maltrato como los asesinatos producen fantasmas – figurados y/o literales – que demandan venganza, y que no pueden descansar hasta que los hechos relacionados con sus muertes sean aclarados o se encuentre a los culpables. Hasta que esto suceda, la Llorona seguirá rondando los causes de los ríos y las ciudades latinoamericanas, como un espectro enloquecido en busca de lo que ha perdido.

Notas

ⁱ La presencia del ojo puede relacionarse también con la forma de horror que Charles Derry llama “Horror of Personality” y que, según él, se centra en lo humano como fuente del horrífico, resistiendo al uso del monstruo como metáfora (24). Como afirma en su libro *Dark Dreams 2.0*, “one of the strangest recurring icons of the horror of personality is the close-up of the single eye – voyeuristic, disturbed, murderous – sometimes accompanied by a probing camera movement” (54). A pesar que *Kilómetro 31* escenifica fantasmas y monstruos claramente visibles, parte de la trama está centrada en Ágata y su hermana Catalina, y la forma como se van deteriorando física y mentalmente.

ⁱⁱ Aunque la industria cinematográfica japonesa existe desde finales del siglo XIX, y ha tenido directores de la talla de Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa y Kengi Mizoguchi, no es hasta el finales del siglo XX que su cine se hace “global”. Como asevera Wada-Marciano “Until the advent of J-Horror, Japanese cinema has never been a “global cinema” except for *anime* (Japanese animation) and some *auteur* films circulated via various international film festivals” (28).

ⁱⁱⁱ Ana Del Sarto condensa de manera económica y eficaz los hechos sucedidos en Ciudad Juárez (que siguen ocurriendo): “desde principios de los años 90, más de 500 mujeres jóvenes, muchas de ellas casi niñas, casi todas migrantes o hijas de migrantes, fueron asesinadas y sus cuerpos desechados en medio del desierto” (53). Por su parte Julia Monárrez Fragoso afirma en su artículo “An Analysis of Femicide in Ciudad Juárez: 1993–2007” que “the total of 494 girls and women killed in Ciudad Juárez between 1993 and 2007 represents a serious phenomenon of gender violence: these persons were killed because they were female”.

Con respecto al término “feminicidio”, Monique Widyono traza sus orígenes a los años 70, relacionándolo con la palabra “femicidio”: The term *femicide* was publicly introduced by Diana Russell while testifying about murders of women at the International Tribunal on Crimes Against Women in Brussels in 1976, but not explicitly defined by her at that time. In 1992, Russell and Jill Radford defined femicide as “the misogynistic killing of women by men,” and Radford specifically identified it as a form of sexual violence” (7). Según Widyono, el término “feminicidio” fue creado posteriormente para hablar de la respuesta (o no respuesta) del Estado frente a los crímenes y su consecuente responsabilidad en ellos, en el entorno específico de los asesinatos de mujeres en México. “Marcela Lagarde, former Mexican government representative and Chair of the Special Commission on Femicide created in 2004 to address murders of women in Ciudad Juárez, highlights femicide as “a crime of the state which tolerates the murders of women and neither vigorously investigates the crimes nor holds the killers accountable” (11).

^{iv} No es la primera vez que en las letras o el cine latinoamericano, se trata de enunciar una explicación sobrenatural para los feminicidios de Ciudad Juárez. En “La parte de los crímenes” de la novela *2666*, Roberto Bolaño dota a su asesino (o asesinos) de características fuera de lo común – gigantismo, albinismo –, ubica los hechos en una ciudad ficticia llamada Santa Teresa – como la mística española del siglo XVI –, introduce a una vidente como personaje recurrente y realiza aseveraciones enigmáticas con

respecto a los crímenes, muchas de las cuales se prestan para múltiples interpretaciones, como “nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño 2009, 439).

^v A imagen del agente Fox Mulder, protagonista de la serie *Los expedientes secretos X (X-Files 1993-2002)*, Ubalde es un personaje reclusivo, metódico, un poco paranoico, que está convencido de la realidad de lo sobrenatural.

^{vi} El Parque Nacional Desierto de los leones es uno de los parques naturales que rodea a México D.F. Como se afirma en su página web, está “ubicado al poniente de la Ciudad de México” y “cuenta con mil 866 hectáreas de bosque y una gran variedad de especies de plantas y animales” (<http://desiertodelosleones.mx/parque.html>)

^{vii} 31° 44' 22" N, 106° 29' 13" W ó 31.739444°, -106.486944°

^{viii} Frase que Fate, uno de los personajes de 2666, atribuye sin recordarla muy bien, a su madre o a una vecina de su madre (Bolaño 2009, 438).

Obras citadas

Álvarez González, Rosa María. *Los feminicidios de Ciudad Juárez ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos*. México: Editorial Porrúa-Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. Impreso.

Bolaño, Roberto. *2666*. Nueva York: Vintage Español, 2009. Impreso.

Byron, Glennis. “La Llorona and KM31”. *The Gothic Imagination*. University of Stirling. March 13 2011. Web. <<http://www.gothic.stir.ac.uk/blog/la-llorona-and-km31>>

Choi, Jinhee. Wada-Marciano, Mitsuyo. *Horror to the Extreme. Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011. Impreso.

Clover, Carol. *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1993. Impreso.

Del Sarto, Ana. “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”. *Cuadernos de Literatura*. 32. Julio-diciembre 2012. 41-68.

Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0. A Psychological History of Modern Horror Film from the 1950's to the 21st Century*. North Carolina: MacFarland & Company, 2009. Impreso.

Díaz-Zambrana, Rosana. “Horrografías. Rutas transcontinentales del miedo”. *Horrorfílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla negra editores, 2012. Impreso.

Jordan, Brenda. “Yūrei: Tales of Female Ghosts”. *Japanese Ghosts & Demons. Art of the Supernatural*. New York: George Braziller, 1985. Impreso.

Ju-on. The Grudge. Dir. Takashi Shimizu. Prot. Megumi Okina, Shuri Matsuda, Kanji Tsuda, Misaki Itō, Yoji Tanaka. Oz Company, 2002. DVD.

Ju-on. The Grudge 2. Dir. Takashi Shimizu. Prot. Noriko Sakai, Chiharu Niiyama, Kei Horie, Yui Ichikawa, Shingo Katsurayama, Emi Yamamoto. Oz Company, 2003. DVD.

Kalat, David. *J-Horror. The Definitive Guide to The Ring, The Grudge and Beyond*. New York: Vertical, 2007. Impreso.

KM 31. Dir. Rigoberto Castañeda. Prot. Ilana Fox, Adria Collado, Raúl Méndez, Carlos Aragón, Luisa Huertas. Lemon Films, 2006. DVD.

Parque Nacional Desierto de los Leones. “El parque”. Web. <<http://desiertodelosleones.mx/parque.html>>

Monárrez Fragoso, Julia E. “An Analysis of Femicide in Ciudad Juárez: 1993–2007”. *Strengthening Understanding of Femicide*. Washington: Program for Appropriate Technology in Health (PATH), *InterCambios*, Medical Research Council of South Africa (MRC), and World Health Organization (WHO), 2009. Impreso.

“Nuestra hijas regresan a casa”. *mujeresdejuarez.org*. Web. <<http://www.mujeresdejuarez.org/>>

Ringu. Dir. Hideo Nakata. Prot. Nanako Matsushima, Hiroyuki Sanada, Rikiya Ōtaka Yoichi Numata, Rie Ino'o. Omega Project, 1998. DVD.

Widyono, Monique. “Conceptualizing Femicide”. *Strengthening Understanding of Femicide*. Washington: Program for Appropriate Technology in Health (PATH), *InterCambios*, Medical Research Council of South Africa (MRC), and World Health Organization (WHO), 2009. Impreso.

Recebido para publicação em 15-10-13; aceito em 15-11-13