

Retomando el mito de la Llorona: de relato identitario a narrativa global en el cine mexicano fantástico

Marta Miquel-Baldellou

Universidad de Lleida

Investigadora posdoctoral acreditada como profesora ayudante doctora

Avenida Rosa Parks 66, 1º, 25005, Lleida, Cataluña, España.

[ORCID 0000-0002-9002-5679](https://orcid.org/0000-0002-9002-5679)

marta.miquel@udl.cat

Resumen

La figura de la Llorona forma parte del imaginario colectivo latinoamericano, erigiéndose como un mito de identidad, folklore e imaginaria popular. Los mitemas que suelen recurrir en las diferentes versiones del mito retratan una figura femenina, de largos cabellos negros y ataviada con un vestido blanco, que vaga por los bosques y las lagunas, desquiciada por la pena tras la trágica muerte de sus hijos. En la actualidad, el mito de la Llorona se ha transformado, a la par que, popularizado, mediante adaptaciones cinematográficas, convirtiéndose en una narración global que atraviesa barreras temporales y geográficas. En sus orígenes, el mito de la Llorona entronca con deidades indígenas femeninas, aunque fue en la época colonial y de dominio hispánico cuando tomaron forma los rasgos identitarios de los relatos acerca de la Llorona, si bien adquirieron especial fama en el contexto romántico decimonónico. Se pretende incidir en que los primeros largometrajes del cine fantástico mexicano, centrados en la figura de la Llorona, ilustran esta evolución diacrónica del mito con sus tres etapas.

Palabras clave: mitocrítica, deidades indígenas, colonialismo, romanticismo, fantástico.

La figura de la Llorona forma parte del imaginario colectivo hispanoamericano, erigiéndose como relato del folklore y la tradición popular. Pese a que existen variaciones respecto al mito de la Llorona en muchos países de América Latina, es en México donde su figura ha adquirido signo de identidad nacional, incluso siendo declarada Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México por la Asamblea Legislativa del Distrito Federal. La figura de la Llorona responde a un fantasma del folklore hispanoamericano que se identifica con una mujer que vaga como alma en pena por haber ahogado a sus hijos y que, arrepentida y maldecida por sus actos, los busca continuamente durante las noches por los ríos, los caminos y los poblados, asustando con su llanto sobrecogedor y llevando la desgracia a aquellos que escuchan sus gemidos. La iconografía de la Llorona describe su figura como la de una mujer ataviada con ropajes blancos, de cabellos largos y oscuros y de tez pálida e ingravida que se asemeja a la de una calavera y, en algunos casos, su rostro puede incluso adquirir rasgos zoomórficos, como los de un caballo.

La figura de la Llorona ha evolucionado desde mito a leyenda hasta convertirse en relato literario y audiovisual, transitando de la tradición oral a la escritura y a la narración visual. Deambulando entre la realidad y la fantasía, entre la historia y la imaginación, según argumenta Alberto Martos García, el relato de la Llorona es susceptible de interpretarse desde diferentes orientaciones: enfoque literalista que defiende que los hechos ocurrieron realmente, una perspectiva evemerista en la que la ficción se superpone sobre ciertos atisbos de realidad y una aproximación parabólica en la que el relato pretende interpretar hechos históricos y hacer resurgir voces silenciadas. Asimismo, el relato de la Llorona puede interpretarse como leyenda, entendida como una forma de narrativa que tiene valor de verdad, que establecen un vínculo entre el presente y el pasado, y que pueden recrearse de forma fantástica. Según la clasificación de Isabel Quiñones, el relato de la Llorona parece ilustrar cada una de las categorías, puesto que se trata de una leyenda migratoria que se ha difundido por prácticamente toda América Latina, es local puesto que presenta rasgos propios en cada lugar, es etiológica ya que explica ciertos fenómenos naturales, remite a lugares o tradiciones históricas al centrarse en una figura popular y es una leyenda de creencia porque se relaciona

De este modo, la Llorona pertenece al otro mundo, como espacio duplicado de los vivos, en el que sus habitantes pueden entrar o salir libremente. El sollozo es la característica principal de la cual toma su nombre la Llorona, aunque la interpretación de su llanto puede responder al sentimiento de culpa por haber dispuesto de la vida de sus hijos, o bien, al lamento a causa de su insoportable dolor. Como reza Rosa María Spinoso, ante todo, la Llorona responde a la figura de una madre imaginaria, histórica y primordial, que lleva consigo la voz de las mujeres. En este sentido, la caverna como localización de la Llorona remite a su función maternal al asociarse con el útero materno. A su vez, el color blanco con el que la Llorona suele ataviarse remite a la mortaja y a la muerte, pero también al acto de renacimiento, pues las ropas en las ceremonias iniciáticas suelen ser blancas. La cabellera larga que caracteriza a la Llorona se asocia con su poder de seducción y su deseo de entrega, si bien su cabello enmarañado también muestra su desesperación y aflicción. La Llorona suele asociarse con el agua, que a su vez suele interpretarse como fuente creadora y destructora, como símbolo de purificación y agitación. En cuanto a su localización, la Llorona suele aparecer en cruces de caminos, como lugares de pasaje que permiten el tránsito entre uno y otro mundo. Asimismo, la Llorona también se encuentra en los pozos, los cuales aúnan tres órdenes cósmicos al comprender el cielo, la tierra y el infierno, así como los tres elementos naturales agua, la tierra y el aire. Por otra parte, pese a que la figura de la Llorona comparte mitemas con mitos provenientes de otras culturas, como la banshee celta que responde a un espíritu femenino que anuncia la muerte de una persona mediante sobrecogedores gemidos, las onryo japonesas que son mujeres con kimono blanco y cabello negro y largo que vuelven al mundo para cobrar venganza o los mitos de los pueblos yoruba sobre una mujer cuyos hijos fueron ahogados por el océano y desperdigados por el mundo. Todos estos suponen mitos diferentes, pues no presentan la misma combinatoria de mitemas que el relato de la Llorona.

Puesto que el relato de la Llorona ha ido evolucionando desde su origen precolombino hasta sus adaptaciones cinematográficas a lo largo del siglo XX, también han ido modificándose las

interpretaciones del mito. Según propone Anna Fernández Poncela, en el contexto colonial, la figura de la Llorona se interpretó como una advertencia a los indígenas contra la desobediencia al poder establecido, así como un relato moralizante que censura las conductas consideradas inmorales e ilegítimas. Sin embargo, como apunta Domino Renne Pérez, la Llorona también representa la mujer condenada a observar el desamparo histórico de sus hijos simbólicos, los pueblos indígenas desplazados por la Conquista. Por su parte, María Herrera Sobek defiende que, en la actualidad, la Llorona puede reinterpretarse como defensora de los inmigrantes ilegales que cruzan la frontera o como discurso feminista contra la sociedad patriarcal entre las escritoras chicanas.

Como argumenta la académica Alma Delia Zamorano Rojas, el pueblo mexicano atesora una gran riqueza en cuanto a su tradición oral en la época prehispánica, cuando, mediante el relato oral, se intentaba comprender el mundo y los misterios que lo rodeaban. Fue tras la conquista, cuando se pasó de la oralidad a la escritura, y aparecieron los primeros compiladores de estos relatos de origen mitológico, y con ellos, la hibridación de estas narraciones, generando una diversidad de versiones con generalidades y particularidades propias de las distintas regiones geográficas. Asimismo, el periodo colonial necesariamente trajo consigo un proceso de transculturación de estos mitos, pues la mirada ajena trataba de amalgamar e integrar tradiciones lo que confluyó en una imaginaria colectiva que trajo una nueva identidad a la nación mexicana. En nuestra época actual, la cinematografía mexicana supone la fusión de la oralidad, la escritura y el lenguaje audiovisual, contribuyendo a actualizar, renovar y propagar más si cabe aquellos mitos primigenios mediante un aparato mitificador por excelencia como es el cine. La figura de la Llorona ilustra perfectamente esta evolución. En sus orígenes, el mito de la Llorona entronca con las cosmogonías ancestrales precolombinas, aunque fue en la época del Virreinato, por causa de la expansión del dominio hispánico, cuando las generalidades de la leyenda fueron tomando forma y cristalizaron durante el resurgimiento romántico decimonónico. La dualidad de la Llorona, como hibridación entre la tradición oral prehispánica, la narración escrita colonial y la leyenda urbana del México contemporáneo, se plasma en los largometrajes que rememoran su figura.

De este modo, en el siglo XX, la figura de la Llorona se convierte en relato propio del imaginario fantástico mexicano audiovisual durante la época de oro del cine mexicano. En 1933, *La Llorona* de Ramón Peón es considerada como la primera película de terror del cine mexicano, con tintes expresionistas, en el que uno de los personajes es poseído por el fantasma. En 1947, se estrena *La herencia de la Llorona* de Mauricio Magdaleno, en el que la Llorona aparece en una hacienda cuando un hijo amenaza con despojar a su abuela y a su madre de su patrimonio. En la década de los años 60, aparecen tres películas mexicanas que tratan la figura de la Llorona. *El grito de la muerte* de Fernando Méndez de 1958 supone un western con elementos góticos en el que se ahonda en la imaginaria del fantasma. *La Llorona* de René Cardona de 1960 es el largometraje que muestra la versión más conocida del relato, en el que una mujer mestiza en la época colonial se enamora de un aristócrata español que la engaña y en venganza asesina a sus hijos y maldice su descendencia, hasta que la historia se traslada al siglo XX, donde la Llorona, interpretada por la actriz María Elena Marqués, se reencarna. En 1963, *La maldición de la Llorona* de Rafael Baledón

destaca por su atmósfera gótica en la que una mujer desea revivir a la Llorona. En 1974, *La venganza de la Llorona* de Miguel Delgado acentúa la lucha de los protagonistas para vencer al fantasma de la Llorona. Ya entrados en el siglo XXI, se introduce la figura de la Llorona a las nuevas generaciones con la película de animación *La Leyenda de la Llorona* de Alberto Rodríguez de 2011, si bien la mayoría de películas responden a un propósito comercial y la figura de la Llorona se vuelve más inquietante y vengativa. Asimismo, destaca la interpretación de la figura de la Llorona que se ha llevado a cabo por el cine estadounidense, en la que destaca la trilogía que llevó a cabo el director Terrence Williams, con largometrajes como *The River: Legend of La Llorona* (2006), *Revenge of La Llorona* (2006) y *The Curse of La Llorona* (2007). En el año 2011, el cineasta mexicano Alberto Rodríguez llevó el mito de la Llorona al cine de animación con *La leyenda de la Llorona* (2011) para acercar el mito a las nuevas generaciones. Más recientemente, con gran éxito de público, se han llevado a cabo producciones internacionales como la película canadiense *Mamá* (2013), dirigida por el director argentino Andy Muschietti, el largometraje *The Curse of La Llorona* de Michael Chaves en 2019 y la película *La leyenda de la Llorona* por una directora como es el caso de Patricia Harris Seeley en el año 2022. Estas reinterpretaciones, aunque distan del mito primigenio, no sólo acercan el mito a nuestra contemporaneidad, sino que demuestran que el mito de la Llorona sobrepasa barreras temporales y geográficas, y es susceptible de adecuarse a nuevos contextos y situaciones, demostrándose así su maleabilidad y capacidad de adaptación.

Con el propósito de analizar las primeras adaptaciones cinematográficas de la Llorona pertenecientes al cine mexicano fantástico, se han escogido los largometrajes *La Llorona* (1933) de Ramón Peón, *La Llorona* (1960) de René Cardona y *La maldición de la Llorona* (1963) de Rafael Baledón. La selección de estas adaptaciones cinematográficas responde a la división tripartita por parte de la académica Rosa María Spinoso, quien sugiere una evolución diacrónica en la interpretación del mito de la Llorona, desde sus orígenes precolombinos, pasando por la época colonial hasta llegar a su reinterpretación romántica en la eclosión del género fantástico decimonónico. Se cree que cada uno de estos largometrajes incide, de forma respectiva, en una de estas tres aproximaciones a la figura mitológica, legendaria y literaria de la Llorona.

Los orígenes precolombinos de la Llorona: el largometraje de Ramón Peón

A menudo se ha asumido que el mito de la Llorona, junto con otros mitos pertenecientes al pasado prehispánico, únicamente fueron adoptados formalmente por la literatura mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX, como fruto de las premisas nacionalistas y folkloristas románticas. Sin embargo, siguiendo la tesis de Spinoso, fue durante el periodo colonial cuando estos mitos de tradición oral fueron asumidos por las elites cultas del país. Así lo demuestran los estudios de los antropólogos Fernando Horcasitas y Douglas Butterworth, quienes emprendieron una investigación que ambicionaba llegar hasta un prototipo del mito de la Llorona reuniendo el mayor número posible de variantes del mito con el objetivo de establecer su forma original. En sus investigaciones, llegaron a identificar nueve textos, conocidos como textos fundadores,

provenientes de los siglos XVI y XVII, los cuales recogen los elementos matriciales del mito. Los dos textos fueron extraídos de la *Monarquía Indiana* (1610) de Fray Juan de Torquemada mencionan la historia de Cihuacóatl, como primera mujer del mundo, que dio luz a mellizos, ataviada con ropajes blancos y cargando a sus espaldas una pequeña cuna, cuyos sollozos nocturnos eran considerados como presagio de mal agüero y, asimismo, que provocaba a los hombres y acababa con su vida después de que se hubieran rendido a sus encantos. Otros dos textos provienen de la obra de Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (1580), en la que se alude a la descripción de Cihuacóatl vestida de blanco como una dama de la corte y al relato de su participación en uno de los avisos que anunciaron la caída de Tenochtitlán. Otro texto fundador fue extraído de una obra anónima titulada *Histoyre du Mechique*, publicada en 1550, en la que se narra la creación del mundo y la recompensa que la diosa de la tierra recibió por los daños que sufrió durante su creación. En la obra de Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* (1570), se describe la imagen de Cihuacóatl, su anhelo por los corazones humanos, su acarreada cuna, sus blancos vestidos, sus dientes regañados y el pedernal que llevaba a los mercados como artificio para sus presas. En el volumen *Antigüedades de la Nueva España* (1580), de Francisco Hernández, se atestiguan los santuarios que se erigían en las encrucijadas para aplacar a las Cihuateteoh, espíritus femeninos encarnados, para evitar que trajeran desgracias y enfermedades. La *Descripción de Guastepeque* (1550) de Juan Gutiérrez de Liébana incluye la referencia a una diosa con apariencia de mujer joven, de grandes ojos y voluminosos labios por los que escupe fuego. Finalmente, en la *Historia de Tlaxcala* (1580) de Diego Muñoz Camargo, se alude a una mujer que aparece llorando por sus hijos poco años antes de la llegada de los españoles.

Todos estos textos fundadores aluden a Cihuacóatl como diosa principal o primera mujer del mundo y, en ellos, se identifican elementos recurrentes prototípicos que constituyen al mito, según apuntan Horcasitas y Butterworth, entre los que destacan el lloro, las apariciones nocturnas, la ropa blanca, la larga cabellera, la atracción fatal ejercida hacia los hombres y su relación trágica con los hijos. En la mitología indígena, la Cihuacóatl o Gran Diosa adquiría varias funciones como purificadora de culpas, a la par que patrona de partos y nacimientos, si bien también era relacionada con los amores carnales, por lo que adquiría una naturaleza dual y opuesta, como dadora de bienaventuranzas y mensajera de desgracias. Estos textos fundadores remiten al imaginario precolombino y al mito de Cihuacóatl como ancestro directo de la figura de la Llorona, si bien a ella debe sumársele las deidades Cihuateteo y las Tzitzimime, como orígenes nativos de la Llorona. Por su parte, las Cihuateteo se consideraban mujeres diosas que habían sido primerizas muertas en el parto, por lo que se las caracterizaba como guerreras caídas en combate, a la par que se decía que descendían a la tierra en forma fantasmagórica, llevando una calavera en la cabeza y garras en lugar de pies y manos, para asustar a las personas en las encrucijadas y anunciar calamidades. A su vez, las Tzitzimime eran consideradas deidades del aire o seres nocturnos que podían descender del segundo cielo y que se representaban como monstruos esqueléticos que rodeaban sus cuellos con corazones y cabezas humanas, acechaban a sus víctimas en las encrucijadas, enfermaban a los niños e instigaban a los hombres a la lujuria.

En la primera adaptación cinematográfica del mito de la Llorona se incide en la asociación de la figura de la Llorona con deidades precolombinas. El largometraje *La Llorona*, dirigido por Ramón Peón en el año 1933 y escrito por Antonio Guzmán Aguilera, se considera como la primera película de terror mexicana. Siguiendo una estructura enmarcada, con una estética de tintes expresionistas y de corte marcadamente gótico, su argumento se centra en la maldición que aqueja a una familia cuyos primogénitos fallecen al cumplir los cuatro años de edad. Pese a que la historia principal se sitúa en una época contemporánea a la producción del largometraje, se suceden una serie de analepsis que desarrollan narraciones pertenecientes a tiempos pretéritos, las cuales se intercalan interrumpiendo el argumento principal para explicar los orígenes de la maldición. En esta primera versión cinematográfica, se intuye una relación intrínseca entre la figura legendaria de la Llorona, de época principalmente colonial, con el relato mítico de diosas precolombinas de tiempos ancestrales. Desde los títulos de crédito iniciales, en los que se muestra la figura totémica de una diosa precolombina junto a un fuego que evoca a un pasado ancestral y atávico, se adivina que esta primera versión cinematográfica centrada explícitamente en la figura de la Llorona rememora los orígenes inmemoriales del personaje, los cuales se remontan a un pasado precolombino previo a la época de los conquistadores. Los créditos iniciales dotan al largometraje de una estructura circular, puesto que la imagen de la diosa precolombina volverá a aparecer en la escena final, en la que la efigie de la diosa preside un altar, en el que quema un fuego ancestral, donde se prevé llevar a cabo un sacrificio para honrar a la diosa. Asimismo, el emblema de la diosa precolombina está presente a lo largo de la película mediante primeros planos de un anillo en que se aprecia la efigie de la diosa y que llevan aquellas mujeres que han sufrido la pérdida de su hijo y que han sido abandonadas por su amante, uniendo de este modo la presencia de la diosa precolombina con la leyenda colonial de la Llorona que se ha ido perpetuando desde la época colonial.

En el inicio del largometraje, Ricardo y su esposa Ana María se encuentran celebrando el cumpleaños de su hijo Juanito. Por la noche, el padre de Ricardo, Fernando, temiendo que la maldición que se cebó con su primer hijo, también lo haga con Juanito, le desvela a Ricardo que su genealogía se encuentra emparentada con Hernán Cortés, por lo que sufre una maldición que aqueja a todos los primogénitos de la familia al cumplir los cuatro años. Con el propósito de verificar sus recelos, Fernando alude a dos libros, cada uno de los cuales explica una historia con un nexo común. En la primera narración, que se remonta a la época isabelina, el marqués Rodrigo de Cortés de México considera dar su nombre al hijo ilegítimo que ha tenido con la noble de origen azteca Ana Xicoténcatl, mientras prepara sus nupcias con la noble de origen español Doña Elvira. Mediante su amistad con el capitán Don Diego de Acuña, Ana descubre que Rodrigo va a casarse con otra mujer, lo que la lleva a perder la razón. En un ataque de locura, Ana decide matar a su hijo antes de entregárselo a Rodrigo y, a la muerte de su hijo, Ana acaba con su propia vida. El anillo de Ana, el cual lleva el emblema de una diosa precolombina, la daga con el que se da muerte y el espectro que surge de su cuerpo tras su suicidio y que se erige como una figura de vestiduras blancas y cabellera negra que profiere unos lastimosos chillidos consisten en tropos que recurren en la segunda narración a la que tiene acceso Ricardo. Este segundo relato se remonta a la época de la conquista por parte de Hernán Cortés, quien tras tener un hijo con la Malinche y sufrir una

dura derrota, decide despojar a la Malinche del niño, lo que lleva a la joven a la locura. La Malinche, la cual lleva el mismo anillo con la diosa precolombina que Ana en la narración anterior, también se da muerte con una daga y de ella surge el espectro de la misma figura femenina con ropajes blancos y larga cabellera negra que emite unos pavorosos sollozos. Cuando el largometraje regresa a la época contemporánea, Ricardo identifica en estos relatos la leyenda de la Llorona, mientras una presencia sigilosa parece querer llevarse a su hijo Juanito, lo que sugiere la pervivencia de la leyenda hasta un tiempo presente. Sin embargo, se descubre un pasaje secreto en la casa que lleva hacia un subterráneo donde una figura femenina, llevando el mismo anillo con la diosa precolombina y una daga, pretende dar muerte a Juanito como sacrificio humano en un altar dedicado a la diosa. Ricardo descubre que, bajo la cogulla de la figura femenina, que parece estar poseída por el fantasma de la Llorona, se esconde Nana Goya, la cuidadora de origen indígena.

El largometraje de Peón incide en la perpetuación de la figura de la Llorona desde la época colonial hasta pleno siglo veinte, ahondando en la asociación de la Llorona con la figura legendaria nacional de la Malinche. Sin embargo, la película de Peón se caracteriza por incidir en el origen indígena de la leyenda. Desde sus títulos de crédito con la efigie de la diosa precolombina hasta la escena final en la que se erige un altar en su nombre y se muestra una imagen esculpida en piedra de la diosa, los cultos ancestrales precolombinos se invocan como primigenios en la leyenda de la Llorona. Asimismo, la recurrencia del anillo con la efigie de la diosa, que engarza y da continuidad a las diferentes narraciones que componen la historia, contribuye a repetir y recalcar la imagen de la diosa. De este modo, pese a la tradicional asociación de la figura de la Llorona con la época colonial, la película de Peón incide en poner de manifiesto el origen atávico de la figura legendaria de la Llorona al asociarla con diosas precolombinas y, por consiguiente, incidir en su origen ancestral y anterior a la época de los conquistadores. Esta interpretación que se sugiere en la primera adaptación cinematográfica de la leyenda de la Llorona se corrobora con la identidad bajo la que se esconde el personaje que da continuidad a la figura espectral, el cual se corresponde con una niñera de origen indígena que aviva la memoria de la diosa precolombina mediante el sacrificio humano que revierten a tiempos inmemoriales del pasado autóctono mexicano.

La figura de la Llorona en la época colonial: el largometraje de René Cardona

Tras conocer los ancestros nativos de la Llorona, puede dilucidarse la transición que supone el tránsito de la diosa Cihuacóatl del mundo indígena hasta el barroco colonial. Desde la teología cristiana, despertó especial interés el relato mitológico de las apariciones de Cihuacóatl como mensajera profética de la llegada de los españoles que, por una parte, anunciaba el fin del mundo, si bien, por otra, su mensaje apocalíptico era interpretado como prerrequisito de salvación. De este modo, las crónicas de los misioneros ya desde el siglo XVI que rememoraban a la diosa de la que hablaban los informantes indígenas, como mensajera apocalíptica, fue interpretada desde la teología cristiana como justificación para la salvación del denominado nuevo mundo. La desgracia que profetizaba y que caería sobre sus hijos con la llegada de los conquistadores, desde la lógica misionera, se transformó en una probación purificadora e indispensable para la redención. Desde

la tradición judeocristiana, la caída y purificación ejemplificada por la figura femenina remiten indefectiblemente a Eva y a María, como arquetipos opuestos, si bien ambos necesarios para ejemplarizar la finalización de una realidad y el comienzo de otra, pasando por la transición del pecado a la redención. Asimismo, los europeos procedieron a adaptar la realidad partiendo de sus propios referentes culturales, creyendo encontrar la equivalencia del viejo continente en lo que para ellos suponía el nuevo mundo. A modo de ejemplo, Bernardino de Sahagún describía el perfil de las deidades mesoamericanas a través de las grecorromanas, considerando a Cihuacóatl una equivalente de Venus. Por su parte, Bartolomé de las Casas solía intercalar pasajes bíblicos a la descripción de deidades propias de los indígenas. De este modo, las deidades precolombinas eran sacralizadas o demonizadas en la época colonial tras pasar por el tamiz de la teología cristiana.

Si la película de Peón atiende a los antecedentes precolombinos de la leyenda, el largometraje *La llorona*, dirigido por René Cardona en el año 1960, focaliza la acción en el periodo colonial donde se gesta originariamente el relato popular de la figura de la Llorona. Como apunta Domínguez Renée Pérez (2008), el largometraje de Cardona supone una transcripción literal de la leyenda, presente en muchos países de Latinoamérica, en la que la Llorona se erige como personificación de la mujer indígena que traicionó a su pueblo al convertirse en la amante de un conquistador y que, a su vez, fue deshonrada por su amante al abandonarla por razón de sus orígenes indígenas, lo que la llevó a quitarles la vida a los hijos que tuvo con su amante español. Basado en la obra de teatro de Carmen Toscano y su adaptación por parte de Adolfo Torres Portillo, el largometraje se sitúa en el México contemporáneo, si bien la parte central de la narración se desarrolla, mediante analepsis, en el México colonial del siglo XVI, lo que dota al relato de una estructura encajada. En esta adaptación cinematográfica, se identifican referencias recurrentes a la religión católica mediante imágenes de iglesias, sacerdotes e instituciones, que evidencia la reinterpretación de la leyenda desde una perspectiva cristiana, que coexiste con las creencias indígenas.

En el largometraje de Cardona, cuando la joven Margarita desea contraer matrimonio con Felipe, el padre de esta, don Gerardo Montes, le recuerda que su familia se encuentra bajo una maldición, a causa de la cual, los primogénitos de la familia siempre han sufrido muertes violentas, por lo que la insta a no casarse. Desatendiendo los consejos de su padre, Margarita se casa con Felipe y, fruto de su matrimonio, nace un hijo, Jorgito, al que Margarita sobreprotege, temerosa de que se cumpla la profecía que lo condena a una muerte prematura. Ante la incompreensión de Felipe por los temores enfermizos que acechan a su esposa, don Gerardo decide informar a Felipe de su historia familiar. Su familia es descendiente directa de Don Nuño de Montesclaros, un conquistador español que vivió en México en el siglo XVI, que tuvo una relación con Luisa del Carmen, una mujer mestiza hija de madre indígena y padre español, con la que tiene dos hijos fuera del matrimonio. Cuando Nuño envía un emisario para informar a Luisa que debe partir de viaje siguiendo las órdenes del Virrey, esta le sigue y sorprende a Nuño en un baile con una mujer española, con la que planea contraer matrimonio. Fruto del despecho, Luisa maldice a Nuño y a todos sus descendientes con la muerte de sus primogénitos, mientras que, en un ataque de locura, Luisa mata a sus propios hijos, por lo que es sentenciada a morir en la horca por la Santa Inquisición. La narración se sitúa de nuevo en la época contemporánea, cuando una niñera llamada

Carmen Asiul visita la casa para ofrecerse a cuidar al hijo de Felipe y Margarita, si bien la mujer es en realidad la figura encarnada de la Llorona, de la amante despechada, quien, para seguir perpetuando la maldición a través de las generaciones, debe asegurarse de la muerte del niño. Sin embargo, Luisa no consigue dar muerte al niño en el plazo acordado, por lo que la maldición cesa y la figura espectral de la Llorona se desvanece.

Fundamentados en la leyenda original de la Llorona, gestada en el México colonial y en la época de los conquistadores españoles, el largometraje de Cardona pone de manifiesto la fusión entre las raíces indígenas del mito y la reinterpretación cristiana de la leyenda. El personaje de Luisa, mediante la cual se representa a la Llorona, es una mujer mestiza, de padre español, pero de madre indígena, de una gran belleza que lleva al conquistador Nuño de Montescarlos a idolatrarla cual si fuera una deesa. Sin embargo, cegado por las convenciones de raza y de clase, Nuño finalmente repudia a su amante mestiza, por lo que Luisa, al reconocerse a sí misma como mujer indígena, se alza en cólera para vengarse del conquistador español y reivindicarse a sí misma. En una escena de gran carga poética, Luisa se encuentra en la calle rodeada por un grupo de indígenas que bailan al son de unos tambores atávicos, por lo que se representa la identidad indígena de la mujer que se subleva al sentirse repudiada y deshonrada por un conquistador español. Sin embargo, fruto de la ira y del ansia de venganza, Luisa acaba con la vida de sus propios hijos mestizos, lo que la lleva a ser repudiada y condenada por la Santa Inquisición, quedando así expuesta su condición de mártir de su pueblo y de pecadora desde una perspectiva cristiana. Al volver a la vida tras su ejecución pública, desde un tamiz teológico, esta figura femenina ilustra un doble rol como mujer pecadora y mujer caída, como Eva y María, pues debe expiar sus pecados, si bien, fruto de su martirio y sufrimiento, también se erige como una figura venerada. Esa doble personalidad de la figura de la Llorona se advierte en la película de Cardona, cuando Luisa vuelve a la vida y debe dar muerte al hijo pequeño de Felipe y Margarita. Pese a su propósito de clamar venganza, la figura de la Llorona que personifica el espectro corpóreo de Luisa se sobrecoge cada vez que el niño se encuentra al borde de la muerte. Finalmente, se sugiere que la figura de la Llorona opta por renunciar a acabar con la vida del niño, lo que supone el cese de la maldición y el exorcismo de la propia figura de la Llorona, que desaparece y redime a la familia de Felipe, Margarita y de su hijo. Por consiguiente, el final del largometraje de Cardona propone una reconciliación y un resarcimiento con el pasado colonial mediante la figura de la Llorona, como personificación de pecado y de redención, de traición y de intercesión. La caracterización de la Llorona en este largometraje resulta ambigua, puesto que se caracteriza como víctima indígena de los conquistadores españoles, aunque también como mujer caída fruto de sus actos maléficos para con sus propios hijos, también, como ella, frutos del mestizaje.

En este sentido, la adaptación de Cardona ilustra el modo en que los mitos precolombinos propios de la cultura nativa fueron redireccionados por los conquistadores, si bien su propia herencia cultural hispana también se ve reajustada a través del contacto cultural. Según apunta Spinoso (2012), el encuentro entre los elementos culturales mesoamericanos y los provenientes del occidente europeo culminó en una construcción sincrética y en un proceso dinámico de mestizaje

cultural, que puede apreciarse en la convergencia de los elementos cristianos con los conceptos religiosos mesoamericanos.

La Llorona como figura del gótico mexicano: el largometraje de Rafael Baledón

La cristalización del mito de la Llorona tuvo lugar en el siglo XIX por medio de los denominados mentores intelectuales de la nación que apostaban por la educación, la cultura y la historia como elementos indispensables para la recuperación de mitos, a la par que como recurso didáctico para la configuración de una ciudadanía idónea para la nación mexicana que se estaba forjando. Asimismo, fruto del romanticismo, los intelectuales decimonónicos abogaban por un nacionalismo mexicano. Según apunta Enrique Florescano, el sentimiento nacional surgió en México con las luchas de la Independencia y la guerra con los Estados Unidos, que llevó a la creación del imaginario mexicano y al resurgimiento de mitos fuertemente arraigados como un sentimiento de orfandad, una maternidad dialéctica y un trasfondo de tragedia presente en figuras femeninas nacionales aparentemente dispares como la Virgen de Guadalupe, la Malinche y la figura de la Llorona.

Fue durante el último cuarto del siglo XIX, en el periodo de la dictadura de Porfirio Díaz, en la que se produjo la mayor parte de la literatura sobre la Llorona. Mediante los preceptos positivistas, que abogaban por la construcción de un perfil ideal de la mexicanidad, la leyenda de la Llorona fue apropiada como recurso didáctico y de control. Se pretendía la recuperación de mitos y leyendas de carga moralizadora y, de este modo, se reinterpretó la leyenda de la Llorona. A esta época, pertenece el poema rimado sobre la figura de la Llorona publicado en 1884 por Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, este último conocido como el Poeta del Hogar. Asimismo, el historiador mexicano José María Marroquí compuso en *La Llorona: cuento histórico mexicano* (1887), una lección de historia dedicada a su hija que suponía un catecismo de conducta ejemplar para los jóvenes.

Se llevó a cabo un impulso historiográfico educativo mediante iniciativas como las de Ignacio Manuel Altamirano que, con su periódico “El Renacimiento”, reunía a intelectuales decimonónicos que concebían la literatura como afín a la política y la historia y proponían que el único modo de construir un discurso nacional de concordia consistía en corregir la dicotomía entre el México prehispánico y el México colonial. Fruto de esta ideología y de su afición a la tradición mitológica grecolatina, se quiso promover un mestizaje romántico entre la figura de la Malinche, de tradición mexicana, y Medea, de raíz europea, dando como resultado la Llorona literaria. Como apunta Bernal Díaz del Castillo, la Malinche formaba parte del grupo de veinte mujeres que recibió Hernán Cortés tras conquistar Tabasco, y Cortés la tomó para sí como intérprete y como amante. Se dice que tuvieron un hijo, al que se cree el primer mestizo del país. Si bien, ante la inminente llegada de su esposa, Cortés se deshizo de la Malinche, casándola con otro hombre, Juan de Jaramillo, uno de sus capitanes de navío. Debido a las similitudes entre el mito de Medea y la

leyenda de la Malinche, se quiso ver a la Malinche como una Medea mexicana, utilizada y abusada cuando dejó de ser provechosa para su amante.

A su vez, en mitología comparada, la figura de la Llorona entronca con las figuras mitológicas femeninas caracterizadas como vengativas, transgresoras y amenazadoras, entre ellas, Medea y Lamia de la tradición helenística), Lilith como figura propia de las tradiciones sumerio-acadia, egipcia y judaica y, finalmente, Hécate, perteneciente a la tradición grecorromana. Medea utiliza sus ardides para ayudar a Jasón a conseguir el vellocino de oro, si bien abandonada y despechada cuando Jasón se une a su esposa Creúsa, cegada por la celosía y las ansias de resarcimiento mata a sus propios hijos para vengarse de Jasón. Sin duda, el mito de Medea es el que más de asemeja al de la Llorona, como madre desengañada, sus artes hechiceras y la importancia que cobra el manto o túnica en el relato. Según la mitología, Lamia, hija de Belo y de Libia, es una joven doncella de la que Zeus se enamora y con la que tiene varios hijos, lo que provoca la ira de su esposa Hera, quien, en venganza, mata a los niños. En compensación, Lamia se refugia en una caverna para acechar a los hijos de otras mujeres hasta perder su belleza y transformarse en demonio. En el caso de la Llorona, ella también comete adulterio y se convierte en presagio de mal agüero y de desgracia para los niños. Lilith, primera esposa de Adán, representa la transgresión y la oposición a la vida conyugal, y fue transformada en demonio y lanzada a las profundidades del Mar Rojo. A su vez, la Llorona fue infiel, es un ánima errante y se asocia con el agua. Por su parte, Hécate, es considerada una diosa infernal, en ocasiones es representada con cara de caballo, aparece a menudo en las encrucijadas y suele personificarse con tres caras. La Llorona frecuentemente es descrita con cara de mula, también frecuenta los cruces de camino y se la asocia con la triple diosa en su papel de virgen, mujer y anciana. En base a la apropiación en términos nacionalistas positivos que asemeja las figuras de Medea y la Malinche, como proclama Altamirano, por su parte, Spinoso propone un triunvirato entre el mito de Medea, la leyenda de la Malinche y el relato de la tradición oral de la Llorona. Asimismo, Spinoso declara que el siglo XIX fue el periodo de diseminación y proliferación de relatos acerca de la figura de la Llorona, pues es cuando se gestan casi todas las versiones que se conocen hoy en día de la Llorona. Adaptaciones de autores que probablemente no tuvieron acceso a los textos fundadores y que se familiarizaron con el mito y la leyenda a través de la *Historia Antigua de México* de Francisco Javier Clavijero, principal exponente de la Ilustración en la Nueva España y precursor del indigenismo. Intelectuales mexicanos del XIX y de principios del siglo XX se aventuraron en el género de la leyenda y dedicaron obras de la figura de la Llorona, lo que supuso la elevación de su imagen como género literario. De entre los relatos decimonónicos en torno a la figura de la Llorona, pueden identificarse tres ejes temáticos: aquellos relatos que remiten al origen mitológico de la Llorona por su asociación con Cihuacóatl (como es el caso de los de Luis González de Obregón y de su discípulo Artemio de Valle-Arizpe), aquellos relatos que equiparan a la Llorona con la leyenda de la Malinche (como ocurre con los de Ignacio Manuel Altamirano y José María Marroquí) o aquellos relatos que remiten a la Llorona pero que se encuentran ya desprovistos de elementos indígenas, mitológicos y legendarios (como es el caso de los de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza).

Por analogía con este tercer eje temático, y en comparación con las adaptaciones cinematográficas anteriores al entorno de la figura de la Llorona por parte de los cineastas Peón y Cardona, el largometraje que lleva por título *La maldición de la Llorona*, dirigido por Rafael Baledón y con guion de Fernando Galiana, en el año 1963, narra una historia en la que, lejos de exorcizar al fantasma de la Llorona, se intenta revivificarlo y devolverlo a la vida. A diferencia de las otras dos adaptaciones anteriores, en las que la narración principal se situaba en la época contemporánea, la película de Baledón recrea el periodo decimonónico en una puesta en escena que entronca con la tradición gótica, con mansiones decrepitas, bosques tenebrosos, pasajes secretos, personajes deformes, estancias oscuras, mazmorras y maldiciones intergeneracionales. Asimismo, la caracterización de la figura de la Llorona responde a las interpretaciones literarias decimonónicas, las cuales pretendían aunar en el retrato de la Llorona la figura autóctona de la Malinche con la herencia cultural grecolatina a través de la figura mítica de Medea. En el largometraje de Baledón, se ofrecen muestras de esa fusión cultural con el propósito de revitalizar el mito de la Llorona y popularizarla como un relato terrorífico autóctono dentro de la tradición del género fantástico mexicano. En la adaptación cinematográfica de Baledón, el matrimonio formado por Amelia y Jaime llegan a la casa de tía Selma, con quien Amelia pasó su niñez antes de irse a estudiar al extranjero. Tras años de ausencia, Selma reclama la presencia de su sobrina Amelia para que vaya a visitarla a su mansión tras la muerte de su marido Daniel. Una vez en la casa, Amelia se alegra de volver a ver a su tía, cuyo aspecto no ha cambiado en nada desde la última vez que la vio, si bien Amelia se percata de una serie de extraños acontecimientos, como el inquietante comportamiento de su tía, unos pavorosos alaridos que parecen provenir del ático y la contrahecha apariencia del sirviente de la mansión. Tras su encuentro, la tía Selma le explica a su sobrina Amelia que, mientras su marido realizaba sus propias investigaciones científicas, ella se interesó por los manuscritos pertenecientes a su antecesora, doña Marina, conocida como la Llorona, para convertirse en su discípula y recipiente de su inmenso poder, fruto de un pacto tenebroso con fuerzas maléficas. Según narra el personaje de tía Selma, durante la época colonial, doña Marina conocía el poder de la brujería, si bien fue acusada y condenada a ser quemada en la hoguera por su condición de bruja. Tras estudiar los escritos de su predecesora, Selma y adquirido cierto poder y planea, por intercesión de su sobrina Amelia, que la Llorona sea devuelta a la vida y que, por su parte, a ella le sea concedido la misma autoridad mediante la magia negra. No obstante, Amelia finalmente desiste de devolver a la vida a la Llorona, mientras que el marido de Selma, Daniel, escapa de su celda para vengarse de ella, lo que propicia que Amelia y su marido Felipe puedan escapar de la mansión y dar fin así a la maldición que planeaba sobre su familia que se había perpetuado durante siglos.

Como relato de legado decimonónico, que recoge los tropos propios del género fantástico, en plena eclosión durante el siglo XIX en la cultura mexicana, el largometraje de Baledón propone una interpretación de la Llorona como personaje popular de la tradición gótica y fantástica autóctona, aunque fusionada con la tradición romántica de origen europeo. En este sentido, el personaje de la tía de Selma manifiesta rasgos propios de arquetipos de la tradición gótica europea como el vampiro debido a su aspecto rejuvenecido, el fantasma por su imposibilidad de reflejarse en el

espejo y la bruja a causa de su pacto con las fuerzas malignas. No obstante, de forma explícita, la figura de la Llorona a quien tía Selma pretende devolver a la vida remite a la época colonial y a una figura indígena a quien se la acusó de practicar la magia negra y de hacer un pacto con el enemigo. Despreciada por unos y otros, la figura de la Llorona recuerda a la figura de la Malinche mexicana, la cual fue acusada de traidora por el pueblo indígena, a la par que fue despreciada por el conquistador español con quien se había relacionado. Por su parte, la caracterización del personaje de tía Selma en el largometraje de Baledón presenta una notable semejanza con Medea, figura de la tradición clásica grecorromana. En analogía con el personaje de tía Selma, Medea es una hechicera, es sobrina de la diosa Circe y sacerdotisa de Hécate, de condición extranjera, su amante Jasón la abandona para casarse con Creúsa, lo que lleva a Medea a enloquecer. En la película de Baledón, tía Selma, vestida siempre de negro, conoce el arte de la magia negra, se considera descendiente directa de la Llorona, pasea a tres fieros perros y vive durante la noche como la diosa Hécate, mientras es despreciada por su marido Daniel, al que ha recluido en una mazmorra. Asimismo, la caracterización de tía Selma, cuando practica la hechicería, con los ojos rasgados y de un negro intenso, emula a la estética de la tragedia griega y al modo de caracterizar a sus heroínas clásicas. Por consiguiente, puede argumentarse que la reinterpretación del relato de la Llorona por parte del cineasta Baledón responde al propósito romántico de recuperar las figuras del imaginario colectivo autóctono, como la Malinche, y fusionarlas con arquetipos propios de la tradición clásica europea, como es el caso de la figura mitológica de la Medea. Asimismo, el género fantástico, que empezó a tomar forma en el siglo diecinueve en México, fruto de influencias europeas y norteamericanas, contribuyó a incluir a la figura espectral de la Llorona como arquetipo de la tradición fantástica mexicana.

Conclusion

Un análisis diacrónico de estas tres adaptaciones cinematográficas de la figura de la Llorona, las cuales se circunscriben dentro del cine mexicano fantástico, ilustra las lecturas e interpretaciones de la Llorona que han ido recurriendo a lo largo del imaginario colectivo mexicano. En sus orígenes, el mito de la Llorona remite a deidades femeninas precolombinas a quienes las comunidades indígenas rendían culto y que se asociaban con la creación, la maternidad y la naturaleza. En la época colonial y de conquista por parte de las fuerzas hispanas, el relato de la Llorona, de origen indígena, fue adaptándose a las mentalidades de los conquistadores y de la fe cristiana, dotando incluso a la figura de la Llorona de rasgos propios de figuras femeninas cristianas. Con el advenimiento del romanticismo mexicano, sus propósitos nacionalistas y de recuperación de mitos autóctonos, si bien con el tamiz de la influencia europea, la figura de la Llorona resultó ser un híbrido entre figuras mitológicas a las que se asemejaba, bien de origen mexicano, como la Malinche, o pertenecientes a la tradición grecolatina, como el caso de Medea y, por extensión, de otras figuras mitológicas de origen europeo. Esta evolución diacrónica también pone de manifiesto el paso de mito a leyenda y finalmente a relato literario y cinematográfico, los cuales presentan intertextualidades entre sí mediante unos elementos constitutivos básicos o

mitemas que van repitiéndose en los diferentes relatos a pesar de sus variaciones, que, en cualquier caso, demuestra la vitalidad y capacidad de adaptación de la figura de la Llorona. Por razones históricas, como se ha mencionado, a lo largo de su genealogía y evolución, la figura de la Llorona ha sido objeto de instrumentalización por parte de diferentes sujetos y ha sido reinterpretada según la época. La evolución del relato de la Llorona desde sus orígenes precolombinos hasta su sincretismo cultural con la herencia europea, su reinterpretación en la época decimonónica como estandarte nacionalista romántico, pero también como seña positivista conservadora, ha llegado a nuestros días como hibridación del pasado y como relato vigente que atrae a la cultura popular. Muestra de ello, desde las primeras adaptaciones cinematográficas de origen mexicano hasta las actuales reinterpretaciones y apropiaciones han convertido a la figura de la Llorona como figura identitaria mexicana, pero su popularidad la ha erigido en figura global y parte del acervo cultural internacional.

Referencias

Díaz del Castillo, Bernal. 1967. *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.

Fernández Poncela, Ana M. 2000. *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*. Madrid: Narcea Ediciones.

Florescano, Enrique, coord. 2001. *Mitos mexicanos*. Madrid: Taurus.

Herrera Sobek, María. 2012. *Celebrating Latino Folklore: An Encyclopedia of Cultural Traditions*, vol. 1. Santa Barbara: ABC-CLIO.

La Llorona. 1933. Dir. Ramón Peón. Basada en la narración de Antonio Guzmán Aguilera. Guion de Carlos Noriega Hope y Fernando de Fuentes. México: Eco Films.

La Llorona. 1960. Dir. René Cardona. Basada en la obra de teatro de Carmen Toscano. Guion de Adolfo Torres Portillo. México: Jack Draper.

La maldición de la Llorona. 1963. Dir. Rafael Baledón. Guion de Rafael Baledón y Fernando Galiana. México: Cinematográfica ABSA.

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Madrid: Alianza editorial, 1978.

Losada, José Manuel y Antonella Lipscomb, eds. 2015. *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Martos García, Alberto. 2015. “Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico.” *Universum* 30.2: 179-195.

Pérez, Domino Renée. 2012. *There Was a Woman: La Llorona*. Austin: University of Texas.

Quiñones, Isabel. 1988. *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*. México: Porrúa.

Spinoso Arcocha, Rosa María. 2012. *La Llorona: mito, género y control social en México*. Málaga: Universidad de Málaga.

Zamorano Rojas, Alma Delia. 2011. “La Llorona: leyenda híbrida en la cinematografía mexicana.” *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico: Nuevas Tendencias e Hibridaciones de los Discursos Audiovisuales en la Cultura Digital Contemporánea en la Universidad Jaume I de Castellón*. Eds. Iván Bort Gual, Sheila García Catchén, Marta Martín Nuñez, eds. Madrid: Universidad Panamericana de México. 1-15.