

# Cosas de mujeres: la demarcación de lo líquido como espacio femenino en *Kilómetro 31*

---

CHARLES ST. GEORGES, ARIZONA STATE UNIVERSITY

A pesar de las múltiples versiones del mito de la Llorona en el folklore mexicano (y en el latinoamericano), el efecto principal del mito sigue siendo el mismo. En el imaginario social se reinscribe como polo binario, una antimadre: una mujer que se atrevió a rechazar su prescrito papel como madre, ahogando a su(s) propio(s) hijo(s). La Llorona representa la antítesis del ideal establecido social e institucionalmente para la mujer mexicana y sirve de ejemplo de las graves consecuencias de una desviación de la norma reproductiva/ heteronormativa. El otro polo del binario es, por supuesto, la abnegada Virgen Madre. Cualquier mujer que fracasa como madre corre el riesgo de encontrarse, como la Llorona, eternamente condenada a un purgatorio místico entre el mundo de los vivos y el de los muertos: un espacio fluido que carece tanto de la tranquilizadora firmeza de la tierra como de la presencia de Dios Padre, garante patriarcal del orden post mórtem.

En 2007, el público mexicano asistió en cifras récord al cine para ver una versión modernizada y urbanizada del mito de la Llorona. En *Kilómetro 31*, Rigoberto Castañeda—el escritor y director de la película—juega con este espacio fluido en el que se confunden lo vivo y lo muerto, representándolo mediante el agua para producir un efecto estremecedor y desestabilizador. Tal como lo ha notado Julia Kristeva, lo fluido—con toda su inestabilidad y apertura—se asocia con lo femenino y por lo tanto contribuye a la mi(s)tificación de la mujer (tema abarcado por Simone de Beauvoir). En este estudio, nos enfocaremos en el uso cinematográfico del agua en *Kilómetro 31* y en el vínculo que crea entre lo inquietante/inexplicable y lo femenino/(intra)uterino para reinscribir la mi(s)tificación de la mujer, colocándola de manera ritualista en el dominio de lo sobrenatural, simultáneamente reinscribiendo el dominio de lo lógico/explicable/concreto como territorio masculino y hasta absolviendo al hombre de su reacción violenta contra la amenaza “femenina” al orden social.

El cine de horror es particularmente útil para ejemplificar el vínculo retórico entre la categoría física/natural de lo líquido y la categoría ideológico de lo femenino. En su ensayo “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, Linda Williams se basa en los “body genres” de Carol Clover—la pornografía y el cine de horror—para agregarles un tercer género (el melodrama) y afirmar que “the success of these genres is often measured by the degree to which the audience sensation mimics what is seen on the screen” (4). Lo directo de esta relación entre el cuerpo proyectado en la pantalla y el del espectador consiste, por lo menos en parte, en una manipulación de los fluidos corporales: el semen, la sangre, las lágrimas, etc. “What seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper esthetic distance, a sense of over-involvement in sensation and emotion”: un exceso descontrolado que se resiste a la forma, al igual que lo líquido (5). En su libro sobre las implicaciones teóricas en la relación entre el cine y el cuerpo, Elsaesser y Hagener observan que lo líquido tiene una función muy particular en el horror (121): un género cuya relación con el concepto de lo abyecto (tal como lo define Julia Kristeva) ha sido analizada por Barbara Creed.

Puesto que lo abyecto desestabiliza nociones que pretenden ser fijas como las del orden social, el cine de horror es importante porque se especializa en la proyección de imágenes de lo abyecto: “mutilated or dead bodies, bodily secretions, discharges and waste” (Elsaesser y Hagener 121). No se respeta la frontera entre lo interior y lo exterior: los líquidos fluyen y suspenden el orden de la cotidianidad pública. Tampoco se respeta la frontera entre lo humano y lo extrahumano cuando se introduce un concepto como el de lo monstruoso: otro ingrediente clave en el terror. Creed propone que el cine de horror vincula lo abyecto con lo materno al hacer hincapié en esta ofuscación de las fronteras entre lo interior y lo exterior, pues en el discurso político no se termina de debatir las definiciones legales del interior del cuerpo de una mujer embarazada: las delimitaciones que separan la individualidad del feto de la de la mujer. Estas fronteras entre individuos son necesarias para mantener el orden social, el cual depende de una narrativa coherente que construya al sujeto social—su unidad más básica—a raíz de la individualidad de su cuerpo: un espacio definido por parámetros interiores y exteriores. Creed afirma que “The horror film attempts to bring about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous feminine) in order finally to eject the abject and redraw the boundaries between the human and the non-human” (14). Puesto que el orden social exige la constante negociación de la coherencia individual del sujeto social, *Kilómetro 31* y muchas otras películas de horror reinscriben la legitimidad y la autoridad del orden patriarcal al castigar a la transgresora de dicho orden. La mujer, por su propia “naturaleza” biológica, amenaza con derrumbar el orden social

al problematizar la noción sobre el cual se funda: la de una individualidad coherente.

Lo subversivo del útero—espacio femenino que imposibilita la separación coherente de sujetos sociales individuales, y por ende, el significado del individuo— se pone en evidencia desde los primeros segundos de la película, la cual comienza con la oscuridad y una susurrada voz femenina: “Terminó todo lo que amaba en la vida, y después, la vida misma”. Inmediatamente después, entra la luz y nos encontramos en un torrente de agua lleno de burbujas de aire que obsesivamente intentan escaparse. De esta manera se establece que lo líquido representa el misterioso vínculo entre la vida, la muerte y la mujer. Al igual que el fluido uterino (y con referencia implícita al mismo), este líquido femenino sirve para inscribirle a la mujer una cercanía—a la vez biológica y siniestra—a los poderes que crean y terminan la vida humana, relacionándola así no solo a la inquietante falsedad de la coherencia individual sobre la cual se basa y se legitima el orden social, sino también a la inquietante falsedad de la dicotomía vida/muerte que exploraremos en breve.

En su famoso análisis de la dicotomía *Heimlich* (familiar, conocido)/*Unheimlich* (lo opuesto de familiar, desconocido), Freud planteó que *das Unheimliche* nos perturba no por su naturaleza desconocida, sino precisamente por su inquietante familiaridad. Si algo nos parece raro y desconocido al mismo tiempo que ejerce sobre nosotros un efecto perturbador, Freud propone que es porque a nivel inconsciente, reconocemos algo familiar que la mente consciente no quiere reconocer. Esta revelación problematiza la separación coherente y concisa de conceptos que por definición “deben” ser opuestos. El sistema binario a través del cual se rige una palabra y su antónima resulta insuficiente a la hora de explorar la relación entre dos conceptos supuestamente opuestos como *das Heimliche* y *das Unheimliche*. El terror, entonces, tiene sus raíces en el hueco entre el consciente y el inconsciente y en una problematización de las dicotomías por medio de las cuales se construye todo significado coherente/consciente. Luis López Ballesteros tradujo el término *das Unheimliche* como “lo siniestro”: palabra que capta la amenaza subversiva que este fenómeno representa para el orden social, el cual también construye su significado en función de dicotomías (hombre/mujer, heterosexual/homosexual, casado/soltero, etc.). Si el antónimo de siniestro es diestro, entonces lo familiar—lo inteligible—pertenece “a la diestra de Dios Padre”: consagrado como parte del orden simbólico, el cual es masculino por excelencia. J. Hillis Miller realizó un análisis parecido de la falsedad de la dicotomía *guest/host*, observando que una vez entrado al dominio del *host*, el *guest* se vuelve parte del

mismo y que la distinción entre los dos se comienza a borrar parasítica y simbióticamente. Según Miller, “the enemy [is] always already within the house” (407). En su libro *The Uncanny*, Nicholas Royle comenta este aspecto dualístico de lo siniestro, definiendo el fenómeno como un extranjero/desconocido dentro de sí mismo (7). Este es un tema profundizado por Kristeva en *Strangers to Ourselves* y en *Powers of Horror*: libro en que explica su definición de lo abyecto en gran detalle. Un análisis de todas estas dicotomías—*Heimlich/Unheimlich, guest/host, extranjero/sí mismo*—revela la falsedad de las mismas: una falsedad subversiva ejemplificada por el cuerpo de la mujer embarazada y su capacidad por complicar las fronteras de la subjetividad individual.

De esta manera, el útero se concibe como la fuente de lo siniestro: de todo lo que amenaza con subvertir el sentido que se pretende negociar para la vida humana a través del orden simbólico, puesto que todo significado se arbitra a través de un sistema binario. Los fluidos que nos dan vida simultánea e inquietantemente garantizan nuestra muerte como un enemigo que siempre llevamos dentro. Royle observa que la muerte no es un final que nos espera, sino que “Death is right inside us, working away busy as a mole, all the time” (85). Jonathan Dollimore propone que la muerte no es simplemente el fin de la vida, sino también la pulsión de la vida misma: su principio dinámico y motivador (192). Analizando las postulaciones de Freud, Royle comenta la naturaleza uterina de la muerte, puesto que terminamos enterrados bajo la superficie de la Madre Tierra. El significado de “vida” es mucho menos fijo de lo que queremos admitir: va fluctuándose y acercándose hacia su opuesto binario, la muerte. La falsedad de las dicotomías que dictan el orden simbólico—el cual se alimenta de oposiciones para construir su significado—provoca terror por su arbitrariedad y su insuficiencia ante lo real (en el sentido lacaniano: la muerte, el deseo, la pérdida).

Que el proceso de la vida se inicie por debajo de la superficie de la anatomía femenina—más allá de nuestra capacidad visual—contribuye a la mi(s)tificación de la mujer como vínculo con un imaginado más allá en el que se suponen encontrar las respuestas a todo lo inexplicado: todo lo innombrable del orden simbólico (es decir, lo real). Basándose en Freud y sus suposiciones sobre una vida intrauterina, Royle propone que el hecho de que existiéramos antes de nacer—sumergidos en el fluido uterino, antes de que nuestra existencia se pudiera comprobar visualmente (antes de pasar de manera abyecta por la anteriormente mencionada frontera entre lo interior y lo exterior)—provoca especulaciones acerca de una pre-existencia y una post-existencia espiritual/intrauterina que queda más allá de nuestras limitaciones visuales pero dentro de los parámetros de una intuición místicamente femenina.

La conexión entre lo (sobre)visual y lo fluido/femenino se establece después de la primera línea de la película, la cual insinúa la feminidad de la muerte: “Terminó todo lo que amaba en la vida, y después, la vida misma”. La cámara parece estar sumergida en agua hasta que se disuelve ante la imagen de un ojo humano. La cámara va enfocándose en la oscuridad de la pupila, la cual se transforma en la oscuridad de la noche en la carretera del Desierto de los Leones (en las afueras montañosas de la Ciudad de México) donde va conduciendo un coche Ágata Hameran. Para completar la transición visual entre las primeras imágenes de la película y los eventos diegéticos de la trama, se nota la continuada presencia del agua en los ojos de Ágata. Luego nos enteramos de que estaba llorando debido a una discusión que acababa de tener con su novio, Omar: un malentendido provocado por el inquietante fracaso de lo simbólico (las palabras) ante lo real (las emociones y las intenciones antes de que se codifiquen en el lenguaje).

Batallando con sus emociones y sus lágrimas, Ágata llega al kilómetro 31 de la carretera, donde atropella a un niño fantasmal que aparece de la nada delante de su coche. Ágata se baja para ver si está vivo. De repente viene un camión que la atropella, dejándola violentamente mutilada en la carretera. En su casa, Catalina, su hermana gemela idéntica, presiente que algo horrible acaba de suceder. Le entran visiones del accidente, y convencida de su intuición telepática, sale corriendo hacia la carretera. Nuño—su novio español—no puede explicarse el repentino y aterrizado comportamiento de su novia pero sigue corriendo detrás de ella. Los dos llegan al kilómetro 31 a pie, donde encuentran a Ágata al borde de la muerte.

Se insinúa que, habiendo compartido simultáneamente un espacio uterino, las mellizas tienen una conexión espeluznante cuyos secretos escapan cualquier explicación racional y se ubican en un espacio misterioso dentro del cuerpo femenino. Por virtud de su anatomía como portadoras de fluido uterino (y todos sus consecuentes poderes inherentes), se supone que las mujeres son capaces de acceder a una intuición propiamente femenina—una intuición intensificada hasta la telepatía en el caso de estas mellizas, conectadas desde su concepción por el fluido uterino de su madre.

Los episodios telepáticos siguen esporádicamente, comenzando en el hospital donde Ágata se encuentra comatosa y con las piernas amputadas. Lo gráfico y lo grotesco de la escena del quirófano ejemplifican la importancia de lo abyecto en el cine de horror: la estructura de su cuerpo ha sido comprometida, y la frontera entre lo interior y lo exterior ya no se respeta. Su cuerpo está abierto y vulnerable; la sangre fluye. Se suspende el sistema binario que rige la gramaticalidad de lo cotidiano—de lo normal—y nos quedamos con el horror de lo real: la pérdida de parte del cuerpo

humano cuya integridad dicta los parámetros del sujeto social. Estamos atestiguando la inquietante vulnerabilidad de la forma (palabra/cuerpo) que pretende encapsular el contenido (significado/alma). En el hospital, Catalina oye la enigmática voz de su hermana pidiéndole ayuda: comunicación que subvierte la individualidad del sujeto social de la cual depende el orden simbólico. No sabe cómo ayudarla, pero en la sala de recepción del hospital, les revela a los hombres que siente una necesidad intuitiva de volver al kilómetro 31:

*CATALINA. Nuño, ¿me puedes llevar a la carretera después de comer?*

*NUÑO. Sí, claro. ¿A tu casa?*

*CATALINA. No, al lugar del accidente.*

*OMAR. ¿Para qué?*

*CATALINA. Ágata atropelló a un niño. ¿Dónde está ese niño?*

*OMAR. Catalina, no hay ningún niño y no hay nada que ver en la carretera.*

*CATALINA. Necesito ir [...] no te puedo explicar.*

*[Omar lo piensa y le toca el hombro.]*

*OMAR. Vete a comer algo [...] y vamos a la carretera.*

*[Catalina se va.]*

*NUÑO. Mira, Omar. No te vuelvas a confundir [refiriéndose a un incidente anterior en el que Omar había confundido a una melliza con la otra].*

*OMAR. ¿Por qué me dices eso?*

*NUÑO. Te lo sabes.*

*OMAR. ¿Estás en serio?*

Esta conversación es interesante porque notamos otra vez una demarcación entre territorio femenino y masculino. Que Catalina necesite que Nuño la lleve a la carretera por una premonición suya establece que al hombre se le encargan los deberes prácticos y concretos y a la mujer seguir su intuición, navegando el mundo místico y fluido. Además, se le exige el deber de negociar con los hombres para que tramiten dicho seguimiento en el mundo concreto. Aunque Catalina es perfectamente capaz de conducir al kilómetro 31 (lugar que queda muy cerca de su propia casa), se sobreentiende que es mejor que lo haga Nuño, a quien no puede “explicar” su razonamiento porque es una ilógica que está arraigada en un mundo místico—un mundo femenino que se escapa escurridizamente de la forma que vuelve la experiencia humana inteligible.

Hay varias escenas en las que Catalina le oculta información a Nuño porque, siendo hombre (y por lo tanto, racional), simplemente no la entendería. Ocurre otro encuentro aterrador con el mundo sobrenatural en el que Catalina escucha a Ágata llorar y la ve arrastrarse hacia una alcantarilla en el barrio capitalino de Mixcoac. Por debajo de este fraccionamiento corren las aguas del mismo río en que la Llorona

de la época colonial ahogó a su hijo. Este es el mismo río que pasa por el kilómetro 31 en la carretera donde el fantasma del niño provocó el accidente automovilístico de Ágata. Al ver a su hermana bajar por el drenaje, Catalina se queda profundamente horrorizada y vuelve a casa en busca de sus sedantes (cosas de mujeres, se supone). La asusta Nuño al entrar, pero ni siquiera intenta explicarle lo que acaba de suceder. Aterrada, prefiere tomarse sus pastillas en silencio. “¿Qué pasa? ¿No te encuentras bien?” Catalina le contesta que “no”, y Nuño le pregunta “¿por qué?”. Frustrada por su pragmatismo (sobreentendido como masculino), le dice: “¿Nuño, qué quieres que te diga?”. Sabe que no vale la pena tratar de explicarle lo sucedido porque esto no tiene explicación: son cosas de mujeres que los hombres simplemente no entenderían. De esta manera se va reinscribiendo un esencialismo que pretende que haya una razón biológica por la cual Nuño simplemente no es capaz de comprender los incoherentes misterios de su novia.

Volviendo a la conversación transcrita arriba, notamos que después de demarcar el territorio femenino y el masculino, los dos hombres se ponen a discutir en cuestiones de territorialización. A Nuño le molesta que Omar haya confundido a las mellizas en un incidente anterior y que en este incidente se haya apropiado de la decisión de conducir o no “al lugar del accidente”. Se supone que la decisión era de Nuño porque la mujer que le pidió el favor también era suya, y Omar entró en territorio ajeno. Más tarde, en otra escena en la sala de recepción del hospital, Catalina decide contarle a Omar el episodio sobrenatural en el que vio a su hermana arrastrarse hacia el drenaje. Inmediatamente, Omar limita el episodio dentro de lo racional, alza la voz y le regaña por haber abusado de los sedantes: “¡Te están afectando!”. Lección aprendida: los hombres son demasiado racionales como para poder entender los misterios de la mujer.

Después de pedirle perdón por el reproche, Omar le confiesa que él y Ágata estaban peleados la noche del accidente y se pone a llorar al pensar en lo mucho que la quiere. Le dice a Catalina que “a veces, me gustaría imaginar que eres ella”. Por compasión, por la intimidad de la conversión o quizás por una atracción reprimida, los dos se besan. Inmediatamente después, Omar se arrepiente: “Nuño tenía razón. Nos podemos confundir. Mira, Nuño y yo no nos llevamos bien. Pero es un tipo con gran corazón y te ama”. Ya van dos regaños patriarcales en este diálogo. Así como Eva tiene la culpa por haber animado a Adán a que comiera el fruto prohibido, Catalina tiene la culpa por su momento de pasión transgresiva. Le toca a Omar restablecer el orden masculino—concreto—de las cosas después de haberse dejado “confundir” con (¿por?) Catalina.

Aquí en esta escena, se insinúa la transgresión de Catalina: traiciona a Nuño al besar a Omar. Al hacer referencia a una infidelidad que precede la diégesis de la película (Nuño a Omar: “No te vuelvas a confundir”), se afirma que ha ocurrido algo entre Catalina y Omar anteriormente. Por no mantenerse completamente fiel a su novio—es decir, fiel al ideal de la mujer y a las virtudes absolutas que se le inscriben—Catalina se ha hecho vulnerable a los vengativos poderes de lo sobrenatural. Siendo mujer, su territorio líquido/uterino ya estaba peligrosamente cerca de/vulnerables a estos poderes místicos, pero al apartarse de la firmeza del nombre-del-padre, Catalina permite que se la lleve la caótica apertura de lo sobrenatural con toda su fluidez. La apertura y vulnerabilidad del sangriento cuerpo de Ágata se vinculan con las de su hermana gemela y de la mujer en general (a diferencia del hombre, por supuesto).

Por medio de su misteriosa e incoherente intuición femenina y un encuentro con una mujer fantasmal de otra época que dice conocer las intenciones de la Llorona, Catalina averigua que la única manera de liberar a su hermana de su horroroso purgatorio es poniéndose en contacto con el espíritu de la Llorona. En esta modernizada versión del mito, le dicen “la mujer del río Mixcoac”, ya que en la época colonial, esta “joven de belleza imponente [. . .] enloqueció de ira y se arrojó con su hijo al río [Mixcoac], arrastrándolo junto con ella a la muerte” cuando supo que el padre de su hijo—“un militar español”—era casado. “Desde entonces las almas de la mujer y el niño están condenadas a vagar por los alrededores de los ríos. Se encuentran con ellos sobre todo mujeres jóvenes”, según cuenta esta mujer fantasmal, quien había muerto tratando de rectificar esta tragedia colonial.

Los hombres—con toda su iniciativa pragmática—descubren que lo que era el río Mixcoac en la época colonial pasa “por casi los mismos puntos” que la carretera del Desierto de los Leones (el kilómetro 31 siendo uno de dichos puntos) y que se extiende por debajo de la Ciudad de México en el drenaje del barrio Mixcoac (lo cual explicaría el episodio sobrenatural sufrido por Catalina en el mismo drenaje). En la última noche de la trama, Catalina baja (sola, por supuesto) por la alcantarilla donde previamente había escuchado los aullidos de su hermana y luego los de la Llorona, en busca de ésta. No extraña que esta noche fatal sea una noche extremadamente lluviosa. Como manifestación del espacio femenino—su apertura, su fluidez y su imprevisibilidad—tiene que abundar el agua para posibilitar esta cadena más siniestra de eventos.

Bajo la superficie de la Ciudad de México (en su vientre, se podría decir), descubrimos que, en este río subterráneo—este submundo—domina el agua, y por lo tanto, dominan las mujeres. A Catalina le aparece de nuevo el fantasma de la



anciana, líquida en su representación digitalizada. Como miembro de este submundo, la anciana está enterada de algunos de sus misterios y explica que éste es el sitio en el que Catalina tiene que “sacrificar[s]e por [s]u hermana”. Una vez invocada la hermana, una legión de brazos óseos se levanta desde el agua—fluido uterino dentro del vientre de la ciudad—apoyando el moribundo cuerpo de Ágata, la cual se arrastra con los brazos desde el canal subterráneo hacia la oscuridad, intentando caminar con sus piernas mutiladas. Luego aparece una representación del espíritu de la Llorona, su pelo largo flotando en el aire como si fuera agua. Gritando y nadando por el aire, la Llorona se lanza hacia Ágata sólo para desaparecer. En este mismo instante, encontramos a Catalina de rodillas en el canal con la cara sumergida en el agua. ¿Será que todo lo que acabamos de ver está pasando únicamente dentro de su cabeza (femenina)?

Por detrás de ella aparece el fantasma líquido de su madre, quien falleció en un accidente cuando las mellizas tenían 7 años—un accidente por el cual Catalina se siente culpable. Su madre le dice que no tenga miedo y que venga “con nosotras”—pronombre que destaca la naturaleza exclusivamente femenina de este submundo tan misterioso e incoherente: tan lejos del orden patriarcal. Regresa la Llorona, y de repente cambia la cámara a la perspectiva de Nuño, quien ha bajado por el mismo drenaje con un rifle en la mano y ha encontrado a Catalina sola, de pie en el canal y en pleno trance. Al principio, él no es capaz de ver nada del mundo femenino/fluido/sobrenatural en el que Catalina se encuentra sumergida. Él la saca de su trance y los dos se abrazan en el canal, alegres de estar de nuevo dentro de “lo normal”.

Sin embargo, al bajar a este territorio femenino y al hacer contacto con el agua—la misteriosa fuerza femenina—Nuño se deja manipular y confundir en este dominio de inexplicables e ilógicas ilusiones. El drenaje urbano se convierte en el río de la época colonial. Biológicamente incapaz de navegar este submundo, Nuño se confunde—fenómeno común cuando los hombres se atreven a entrar en espacio femenino, según este tipo de narrativa—y ya no ve a Catalina, sino a una zombi horripilantemente descompuesta, vestida de la época colonial. Horrorizado y confundido, Nuño entra en pánico y empieza a golpearla brutalmente con la parte ancha del rifle hasta que llega un policía que lo saca de su confusión: otro hombre que le pone orden a la situación.

Trágicamente, la paliza que Nuño le dio a Catalina fue fatal. Al morirse ésta, se abre un espacio—necesariamente fluido, femenino y siniestro—por el que el espíritu de la Llorona pasa de manera intrauterina para habitar el cuerpo de su hermana gemela y nacer de nuevo en ella, la cual se despierta de su coma en el hospital

gritando, “¿Dónde está mi niño?!”. Nuño se despierta en otra habitación esposado a la cama, donde le dice al policía que no recuerda nada de lo sucedido. Cuando éste le informa que es responsable del asesinato de Catalina, Nuño se retuerce en agonía, atormentado por las inexplicables circunstancias que lo confundieron lo suficiente como para que matara a la mujer que quería tanto.

La película termina así, dejando al público con varias preguntas. Entre ellas se cuenta la cuestión de la culpabilidad de Nuño por la violencia que cometió contra Catalina. Según la narrativa visual presentada en la película, honestamente no sabía que mataba a su novia porque no era biológicamente capaz de verla correctamente. Sumergido en el submundo de lo sobrenatural/irracional, Nuño sufrió un episodio de locura temporal. Según esta narrativa, no es la intención del hombre pegar o hasta matar a la mujer. Lo hace en un momento de pánico ocasionado por una falta de lógica e inteligibilidad en su interacción con ella: por una incompatibilidad esencialista arraigada en la legitimidad y una supuesta falta de escape de la diferencia biológica que separa una experiencia masculina de otra femenina.

Nos quedamos con una narrativa que divide el territorio humano en dos, colocando a las mujeres en el dominio de lo inexplicable/onírico y a los hombres en el dominio de lo racional/tangible, ilustrando las horribles consecuencias cuando estos dos mundos se confunden. *Kilómetro 31* reinscribe la mi(s)tificación/liquidación de la mujer de manera ritualista, sacrificando a las hermosas mellizas y aportando otra versión a las muchas que ya existen del mito de la Llorona. Simultáneamente, la repetición de este mito (tal como observa Beauvoir) reinscribe la racionalidad/concretización del hombre y justifica su continuada dominancia sobre la mujer en este mundo concreto, económico y político, dejando para las mujeres el (sub)mundo mi(s)tificado. Judith Butler señala que la legitimidad de la historicidad gana su poder mediante la repetición de convenciones previamente establecidas en las obras performativas (612). En las películas de horror, atestiguamos la formación de todo un género cinematográfico que frecuentemente relaciona a la mujer con lo sobrenatural: la mujer desempeña un performance en el cine de horror que muchas veces confirma su misterio, no como ser humano, sino específicamente como mujer. La violencia de los “body genres” hace que “viewers feel . . . manipulated by the text in specifically gendered ways” (Williams 5). La infusión de lo abyecto líquido y su *gendering* aumentan la eficacia ideológica de la narrativa del horror, y en vez de concebir lo abyecto, lo inexplicable y lo incoherente como partes inherentes de la experiencia humana, se reinscriben como fenómenos específicamente femeninos, mi(s)tificando a la mujer una vez más para seguir afirmando lo necesario y lo legítimo del orden patriarcal. A pesar de su modernización/urbanización del mito

de la Llorona, Castañeda repite las convenciones discursivas inherentes en el mito y contribuye a la historicidad cuyo propósito narrativo es mantener a la mujer en su lugar, fuera del mundo real.

### Obras citadas

- Beauvoir, Simone de. "Myth and reality". *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge y Nigel Wood. 3ra ed. New York: Pearson Longman, 2008. 95-102. Impreso.
- Butler, Judith. "Critically queer". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1 (1993): 17-32. Impreso.
- Clover, Carol. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film". *Representations* 20 (1987): 187-228. Impreso.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge, 1993. Impreso.
- Dollimore, Jonathan. *Death, Desire, and Loss in Western Culture*. Nueva York: Routledge, 1998. Impreso.
- Elsaesser, Thomas y Malte Hagener. "Cinema as skin and touch". *Film theory: an introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010. 108-28. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". 1919. *Obras completas*. Vol. 3. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996. Impreso.
- Kilómetro 31*. Dir. Rigoberto Castañeda. Lemon Films, 2006.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia UP, 1982. Impreso.
- . *Strangers to Ourselves*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia UP, 1991. Impreso.
- Miller, J. Hillis. "The Critic as Host". *Critical Inquiry* 3.3 (1977): 439-47. Impreso.
- Royle, Nicholas. *The Uncanny*. New York: Routledge, 2003. Impreso.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly* 44.4 (1991): 2-13. Impreso.