



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

De cara al sentido: cuerpos liminales en el cine mexicano contemporáneo

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
María José Páez Michel

TUTOR PRINCIPAL
Dra. Aleksandra Jablonska Zaborowska
Universidad Pedagógica Nacional

TUTORES
Dra. Laura González Flores
Instituto de Investigaciones Estéticas
Dra. Riánsares Lozano de la Pola
Instituto de Investigaciones Estéticas
Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
ENES, Unidad Morelia
Dr. Raúl Roydeen García Aguilar
Universidad Autónoma Metropolitana- Cuajimalpa

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tesis
De cara al sentido: cuerpos liminales en el cine mexicano contemporáneo

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1 Cuerpo y símbolo	9
1.1 El cuerpo como ficción	10
1.2 Entre el cosmos y el caos	17
1.2.1 Metáforas y alegorías	21
1.2.2 El símbolo y la muerte	29
1.3 Los habitantes del <i>limes</i>	35
1.3.1 Las artes, el cine	37
1.3.2 Cuerpos liminales	43
CAPÍTULO 2 El cuerpo liminal en <i>Tempestad</i> (Tatiana Huezo, 2016)	50
2.1 “Rayo-Va a llegar”	56
2.2 “Cenote”	59
2.3 Discapacidad en <i>Tempestad</i>	64
2.4 La cueva	66
CAPÍTULO 3 El cuerpo transgresor en <i>El reino de la Sirena</i> (Luis Rincón, 2017)	85
3.1 Clave mítica: transgresión y castigo	87
3.1.1 El cuerpo de Yaami	91
3.2 Clave socioeconómica	101
3.2.1 Trabajo y masculinidad	101
3.3 La doble lectura	108
CAPÍTULO 4 El cuerpo siniestro en <i>Juanicas</i> (Karina García Casanova, 2015)	121
4.1 Lo oculto	125
4.2 Lo doble. Fragmentación, rotura y repetición.	129
CAPÍTULO 5 El cuerpo anormal en <i>Yo</i> (Matías Meyer, 2015)	146
5.1 Yo	146
5.2 La misma historia: otros monstruos cuerpo de hombre y mente de niño	157
5.3 Liminalidad y moral: la figura del <i>puer robustus</i>	163
5.3.1 “¿Verdad que soy buena madre?”	169
5.3.2 “Puede que <i>haiga</i> hecho algo malo, pero entonces no te conocía”	171
5.3.3 “¡Ya! Si no, te voy a acusar”	174
CONCLUSIONES Movimientos finales	187
ANEXOS	196
BIBLIOGRAFÍA	205

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se originó a partir de las reflexiones inspiradas por diversas perspectivas teóricas sobre discapacidad, especialmente desde textos de los estudios culturales sobre este tema y estudios sobre cine. De este modo, seleccioné cuatro filmes mexicanos contemporáneos en los cuales había cierta presencia del tema aunque no se trataba de manera directa o protagónica: *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2015), *Juanicas* (Karina García Casanova, 2015), *Yo* (Matías Meyer, 2015) y *El reino de la Sirena* (Luis Rincón, 2017). Este corpus, a excepción de *Yo*, pertenece al género no-ficción. Las temáticas de este corpus son bastante diversas entre sí, y aunque en algunos se refieren de manera explícita a la deficiencia y discapacidad, en la mayoría de los casos, no hay un abordaje directo sobre éstas ni constituyen el tema principal.

En un principio, la preocupación que guiaba mis indagaciones se refería a una comprensión de los significados que rodeaban el tema de la discapacidad, sin embargo, al ir analizando el corpus de películas, comencé a notar una estructura narrativa peculiar que no necesariamente tenía que ver con discapacidad, sino con lo monstruoso, excesivo de ciertos cuerpos o alrededor de ellos. Así es como comencé a observar lo que denominaré como “cuerpos liminales” que en breve trataré. Realicé entonces un viraje hacia una perspectiva teórica que me permitiera observar mejor estos elementos. Encontré en la perspectiva hermenéutica sobre lo simbólico desde autores como Eugenio Trías, Gilbert Durand, Mircea Eliade y René Girard, una mirada fecunda para seguir elaborando mi tesis.

De este modo, mi investigación conjunta un corpus de filmes que surge de indagar desde tres perspectivas: es en los intersticios que confluyen la hermenéutica simbólica, la mirada crítica desde la discapacidad y el análisis cinematográfico, que surgieron las preguntas que guiaron mi análisis. La perspectiva simbólica me permitió problematizar el análisis de los cuerpos en el cine, en especial al interrogar qué elementos tomaba en cuenta para realizar su lectura en cada filme. Los cuerpos, que, en un primer momento, decodifiqué a partir de las claves de la discapacidad, se encontraban impregnados de un componente simbólico que remitía a otros aspectos del filme. El estudio de estos cuerpos requería advertir más allá de sus contornos e incluso, de su acción narrativa. Para analizarlos, se hizo evidente la necesidad de analizar a su vez, motivos visuales, narrativos y auditivos presentes a lo largo de las obras, que expresaban lo que denomino como función u operación simbólica de liminalidad. Se trata de la confluencia de diversos elementos (que configuran símbolos) posibles de rastrear desde la racionalidad mítica, que se ponen en marcha mediante el lenguaje de esta expresión artística, para lidiar con la experiencia humana de la fatalidad y el sinsentido.

Así, con cuerpos liminales me refiero a una categoría que designa a ciertos cuerpos, que son confeccionados en los filmes a partir de su posición en el espacio (narrativo, físico y social) mediante distintas estrategias: el encuadre, el movimiento de cámara, la puesta en escena, la iluminación, el sonido diegético y no diegético, el diálogo, la línea temporal, el montaje, etc. Se trata, entonces, de cuerpos que concentran la liminalidad: una brecha que se instaura entre aquello que se muestra como el mundo y la barbarie. A pesar de que cada filme del corpus aborda distintas temáticas y tiene un estilo propio, es posible localizar este espacio como un

componente fundamental en la propuesta de las obras y, por lo tanto, estos cuerpos son fundamentales para su interpretación.

En las cuatro obras analizadas en este trabajo, se expone una problemática que cuestiona nuestros horizontes de sentido, de pertenencia a nuestro entorno. En las dos primeras, esta problemática refiere de manera explícita a contextos de violencia hacia los cuerpos, en relación con las condiciones estructurales que la permiten. Así, en *Tempestad*, una encarcelación injusta en la que se somete a extorsión, tortura y atestiguamiento de una muerte violenta a una de las protagonistas; y la desaparición forzada de la hija de otra de ellas, así como la falta de respuesta de la autoridad y amenazas de muerte recibidas ante la exigencia de una investigación. Mediante estas historias se plasma el sentimiento de ingobernabilidad y caos que penetra cada rincón del México de la segunda década de este siglo. En *El reino de la Sirena*, la problemática es evidente: se presenta una situación de precariedad en una comunidad indígena de Nicaragua, en una posición de desventaja en el panorama económico mundial. Este poblado de pescadores, a fin de sobrevivir, debe aventurarse a bucear sin las medidas de seguridad necesarias ni ningún tipo de regulación, por lo que se enfrentan con la posibilidad de morir o sufrir parálisis. El filme muestra, entonces, una transgresión doble, por parte de los pescadores quienes sobrepasan los límites corporales de resistencia a la presión del agua, y por parte de un sistema económico fundado en la ruptura del pacto humanista, con lo cual los intereses mercantiles prevalecen sobre la vida humana.

Por otra parte, en los dos últimos filmes, las problemáticas se presentan a partir de un relato autobiográfico y de una historia de ficción. Así, se referencia de forma más implícita una sensación de pérdida de confianza en las instituciones (médica, jurídica) y en una lógica binaria en relación al género y a los principios que fundan la moral y la autonomía. En *Juanicas*, la crisis es evidenciada por el suicidio de Juan, uno de los protagonistas, hermano de la directora del filme. Además de las explicaciones médicas y jurídicas que dan cuenta de su muerte como resultado de un trastorno bipolar, que le llevan a un comportamiento violento y criminal, la migración de esta familia es presentada como un factor determinante en lo sucedido. La decisión de la madre de ambos de haber migrado a Canadá desde México, es explorada a detalle en la narración y es asumida por Juan como causa de su infelicidad. De tal modo, el habitar en un espacio extraño y con un familiar que se ha vuelto extraño, resulta ser una de las temáticas abordadas por el filme de García Casanova: la dualidad familiar-ajeno. Por último, en *Yo*, se aborda la historia de un joven con cuerpo de hombre y mente de niño de nombre “Yo” que comienza a asumir los mandatos de masculinidad a partir de su incorporación al mundo laboral, el ejercicio de su sexualidad y despliegue de su fuerza física, por lo que termina por provocar involuntariamente la muerte de su amiga, una mujer transexual y por lo cual “Yo” termina encarcelado. La crisis, entonces, consiste en el cuestionamiento de los mandatos de género normativos, que fallan en garantizar relaciones armónicas y pacíficas, y se desafían las contradicciones infantil-adulto o materno/femenino-masculino para la construcción de la subjetividad.

Estos conflictos requieren una solución, lo que los filmes ofrecen a nivel simbólico: la liminalidad concentrada en cuerpos codificados a partir de la discapacidad, deficiencia,

exceso o monstruosidad. Lo logran mediante una delimitación de lo que pertenece al orden y lo que pertenece al caos. Estos cuerpos son impregnados de una capacidad de referir un sitio intermedio, liminal en el espacio y en el tiempo.

De este modo, esta tesis abona a los estudios cinematográficos al ofrecer una interpretación desde la mirada de la hermenéutica simbólica, a partir de la cual se valora la dimensión artística de este corpus. Lejos de situar los elementos simbólicos como composiciones que repiten imágenes arcaicas y superadas por una racionalidad moderna, esta investigación sugiere la vitalidad de la perspectiva mítica para pensar el cine contemporáneo, ya que es la dimensión social de las obras aquello que impulsa su potencial simbólico.

Me gustaría recapitular, ante aquello que se enfrentará el lector en los capítulos de esta investigación:

El capítulo 1, “Cuerpo y símbolo”, sitúa el análisis de lo simbólico, distinguiendo dos maneras de referirse a ello: desde una aproximación de corte constructivista o postestructuralista, que denomino estudios críticos de la cultura, y desde la perspectiva teórica proveniente de los estudios sobre mitos y religiones, que constituye la óptica de la hermenéutica simbólica. De este modo se podrá problematizar el aspecto simbólico del cuerpo y así clarificar el objeto de estudio: la liminalidad inscrita en ciertos cuerpos. A su vez, en este primer capítulo, se indagará de qué manera en el cine permite lo simbólico, y para ello se recurrirá al análisis estético propuesto por Eugenio Trías.

En el capítulo 2, se desarrollará el análisis de *Tempestad* para comprender la manera en que la liminalidad se hace presente en la narración, los espacios y cómo es que se concentra en los cuerpos de dos mujeres. Sin embargo, en los capítulos que siguen se complejizará la manera en la que se hace patente la liminalidad, pues se observarán ciertas figuras mediante las cuales se asume el potencial simbólico de determinados cuerpos. En el capítulo 3, se analiza *El reino de la Sirena*, mediante el cual se mostrará que la liminalidad se hace presente mediante la figura del chivo expiatorio. Se utilizará esta noción retomando el texto de René Girard, lo que permitirá observar en el discurso mítico presente en la obra, el aspecto de la transgresión que apuntan a los temas de las formas de producción, el trabajo y la masculinidad. De este modo, se ahondará en cómo es que la racionalidad mítica y moderna, se complementan al momento de pensar la realidad social.

En el capítulo 4, se analizará el documental *Juanicas*. Se observará el modo en que lo monstruoso se presenta mediante la figura del doble y de lo que Freud denominó *lo siniestro*. En esta obra, los límites que configuran el mundo propio, familiar, se ven desdibujados gracias a esta figura. Aquello que se sitúa entre las cosas mismas, que le brindan cierta consistencia y estabilidad, comienza a desbordarse a partir de la muerte de Juan, y pronto se señala que ningún discurso, ni siquiera el médico, jurídico o moral, pueden brindar sentido a lo ocurrido.

Finalmente, en el capítulo 5, se analizará el único filme de ficción del corpus, *Yo*, de manera comparativa respecto a otros filmes de ficción similares¹ debido a que es posible ubicarlo

¹ *El bruto* (Luis Buñuel, 1952); *La inocente* (Rogelio A. González, 1972); *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1990); *La mitad del mundo* (Jaime Ruiz Ibáñez, 2009), *Tamara y la Catarina* (Lucía Carreras, 2016).

dentro de una tradición filmica que narra la figura cuerpo de hombre-mente de niño. Este tipo de monstruosidad, a la vez que repite ciertos elementos simbólicos, narrativos que muestran algunos motivos visuales de las otras versiones, contiene una especificidad marcada por el contexto de la obra. A su vez, se mostrará que la figura del *puer robustus*, que se retoma de Dieter Thöma, también evidencia el elemento de la liminalidad que logra concentrarse en estos cuerpos.

CAPÍTULO 1

Cuerpo y símbolo

Es pertinente comenzar con una distinción respecto a simbólico. Se pueden encontrar principalmente dos maneras de referirse a ello: desde una perspectiva que denominaré estudios críticos sobre la cultura, y desde la perspectiva de la hermenéutica simbólica. Desde la primera, se caracteriza a lo simbólico como aquellos significados concretos que han ido condensándose sobre ciertos objetos o cuerpos. Es posible encontrar esta perspectiva en textos provenientes de diversas disciplinas, pero en general puede notarse una cierta influencia estructuralista y postestructuralista. Por otra parte, en el estudio de los mitos y religiones desde una perspectiva hermenéutica, lo simbólico no se refiere a significados particulares sino a una precondition para el desarrollo de lo humano, en la constitución de todo lenguaje, arte o religión; en otras palabras, en relación a la dotación de sentido al entorno del hombre, aquello que conforma su mundo². Desde esta segunda perspectiva, se explica la aparición del orden o cosmos, que constituye el *ethos* propio del hombre, producto de su necesidad ontológica, independientemente de la estructura mitológica o formas rituales bajo las cuales se satisface.

De este modo, desde la perspectiva de los estudios críticos sobre la cultura, sobre todo a partir del postestructuralismo, lo que se busca es comprender los contextos a los cuales responden ciertos mapas de significados operantes, que resultan ser finalmente contingentes o

² Rescato aquí la distinción que hace Blanca Solares entre el simbolismo para el estructuralismo de corte racionalista y agnóstico; y la hermenéutica simbólica de corte gnóstico. Blanca Solares (coord.), *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica* (España: Anthropos, CRIM, UNAM, 2001) 8-9.

arbitrarios, es decir, dependientes de la especificidad de dicho contexto. Desde la perspectiva de la hermenéutica simbólica, por el contrario, el esfuerzo está dirigido a encontrar aquello que atraviesa diferentes contextos, para dar cuenta de los elementos que orientan la cultura, y cómo a pesar de diferentes modos de conocer o ubicarse en el mundo (mito, razón), prevalece el *continuum* de la experiencia humana en la elaboración del sentido. Así en el primer caso, se destaca la contingencia, mientras en el segundo, la continuidad.

Este trabajo de investigación asumirá principalmente esta segunda perspectiva para el análisis de los filmes seleccionados, al centrarse en los elementos simbólicos que se concentran en ciertos cuerpos, desplegados en la narrativa y la toma, principalmente. Dichos cuerpos, desde la primera perspectiva han sido codificados como deficientes, con discapacidad, o excesivos. Por ello, primero se dará cuenta de las reflexiones que se han realizado en este sentido y que a su vez han nutrido las preguntas iniciales de este proyecto y posteriormente, se explicará la complementariedad que brinda la perspectiva hermenéutica simbólica para comprender el corpus.

1.1 El cuerpo como ficción

Como ya se mencionó en el apartado anterior, desde la perspectiva de los estudios críticos de la cultura, pueden estudiarse las maneras en las que históricamente se han configurado los cuerpos. Esto significa que se indaga en los elementos contextuales por los que éstos pueden ser mirados, clasificados y situados en una determinada estructura social. Este aspecto configurativo se hace notar en la forma en la cual el cuerpo es narrado: debido a que hay un proceso de selección de palabras e imágenes por las que los cuerpos son nombrados en una

cultura, éstos serán experimentados a partir de dicha narración. En el caso del cine, un análisis de este proceso de escritura acerca de los cuerpos (la manera en la que se posicionan en la toma, que son caracterizados o figuran en la acción) permitirá observar distintas claves de sentido que significan a los cuerpos en el contexto referido en cada filme.

David Le Breton propone un estudio del cuerpo atendiendo a lo que denomina aspecto simbólico, es decir, como fenómeno social y cultural:

[...] el significante 'cuerpo' es una ficción. Pero una ficción culturalmente operante, viva [...], con el mismo rango que la comunidad de sentido y de valor que dibuja su lugar, sus constituyentes, sus conductas, sus imaginarios, de manera cambiante y contradictoria de un lugar y de un tiempo a otros en las sociedades humanas.³

A su vez, Le Breton menciona que en las sociedades occidentales de las últimas décadas se vive un proceso de disolución del cuerpo en el cual el individualismo democrático imperante encuentra una contradicción: “el hecho de sentirse dueño de sí mismo choca con la irreductibilidad del cuerpo como herencia de una historia comprometida con los demás”⁴ y por la cual “el actor se niega a ver su cuerpo como una raíz identitaria o un ‘destino’; pretende tomarlo en sus manos para darle una forma que le pertenezca completamente.”⁵

Frente a este proceso, se podría situar a las imágenes de deficiencia y anormalidad como aquellas que proporcionan solidez material. En éstas se evidencia la contradicción voluntad-cuerpo: si “Lo que importa es completar por iniciativa propia un cuerpo en sí mismo

³ David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 33.

⁴ David Le Breton, “Personalizar el cuerpo”, en *Los archivos del cuerpo*, coord. Rodrigo Parrini Roses (México: UNAM PUEG, 2012), 38.

⁵ Ídem.

insuficiente para encarnar un sentimiento de existencia, con el fin de volverlo conforme a la imagen que uno se hace de él”⁶ y si “el cuerpo se vuelve la *prótesis* de un yo eternamente en búsqueda de una encarnación provisional para asegurar un trazo significativo de sí”⁷, entonces, el padecimiento de la deficiencia y la incógnita del cuerpo anormal resultan ser sus imágenes por excelencia.

Por lo anterior, se puede ver cómo la deficiencia y anormalidad son un sitio paradigmático para comprender el cuerpo en el contexto actual. Ambas continúan delimitando el cuerpo, no porque sean ineludibles sino porque se han convertido en un signo de la diferencia, en un momento en el que se comprende que el cuerpo debe dejar de ser la base para la jerarquización social.

El filósofo francés Henri-Jacques Stiker, en su texto *Corps infirmes et sociétés*⁸, afirma que nuestra pertenencia a lo normal es una ilusión fundada en la aceptación de un principio normativo que funda la violencia social; insiste en la verdad de la mutabilidad biológica como principio para su política, y pretende desenmascarar la historia occidental así como su ilusión colectiva que promete erradicar o curar la discapacidad⁹. De este modo, critica el compromiso con la integración del siglo XX, que encubre ideales eugenistas de hacer desaparecer la alteridad¹⁰. En suma, Stiker argumenta que la manera de narrar la diferencia alimenta la

⁶ Ibid., 39. *Cursivas mías.*

⁷ Ibid., 40. *Cursivas mías.*

⁸ Henri-Jacques Stiker, *A History of Disability*, (EUA: The University of Michigan Press, 2002).

⁹ Ibid., vii.

¹⁰ Ibid., 5.

fantasía de la discapacidad y, en este sentido, la historia de ésta es la de una construcción discursiva que determina los cuerpos.¹¹

Por otra parte, en su *Historia del cuerpo*, Jean-Jacques Courtine, mantiene una postura dualista sobre la anormalidad/normalidad. En efecto, aunque identifique algunos elementos históricos que configuran los cuerpos, insiste en la prevalencia de una dualidad relacionada con la biología de los mismos. Si bien explica el cambio en la sensibilidad de la mirada, desde el esplendor de los *freak shows* del siglo XIX en el que se percibe la monstruosidad en los anormales, a la sensibilidad de fines de siglo XX que comienza a observar discriminación en el trato a éstos, hace una crítica severa a la postura más radical que se abre a partir de los Estudios de discapacidad que cuestionan el hecho biológico de la deficiencia¹². Courtine señala que aquellas posturas que proclaman la igualdad entre los cuerpos, y en ese sentido, aquellas que cuestionan radicalmente lo que es un cuerpo y las percepciones que tenemos sobre estos, provienen de "un rechazo deliberado de la mirada por parte de la razón"¹³ que solamente puede derivar en una confusión visual y semántica.

Asimismo, esta problemática ha sido abordada desde una perspectiva decolonial. Raúl Díaz reflexiona acerca de la discapacidad, la cual caracteriza como una materialidad invisibilizada en su complejidad y potencial, y de la cual la mirada hegemónica se apropia para volverla visible sólo al costo de la propia asunción narcisista de poseer un cuerpo normal y completo

¹¹ Cf. Ibid.

¹² Cf. Jean-Jacques Courtine, *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la Mirada. El siglo XX* (España: Taurus, 2006), 201-258.

¹³ Ibid., 255.

que no es parte de la alteridad¹⁴. Retoma de Barriendos el concepto de “colonialidad del ver”, para subrayar que es a través de la mirada (y el desvío de la misma) por la que se nombran los otros, y por la cual se vuelven inteligibles desde el sujeto que los mira. Para Díaz, la interseccionalidad de raza, género, capacidad, etc., es fundamental para comprender la opresión y propone el rescate de sentí-pensamientos situados desde la subalternidad que subviertan la colonialidad “a partir no de una esencia de limitación e historia de negación y discriminación, sino de la historicidad de las resistencias, del devenir de las mismas.”¹⁵

Rodrigo Díaz Cruz rastrea la utilización instrumental del cuerpo en la herencia moderna del dualismo cartesiano. El autor muestra que ha habido un proceso creciente de fragmentación corporal en el que se disocia al ser humano del cuerpo¹⁶. Así, los desarrollos científicos de las últimas décadas siguen contribuyendo a la atomización de éste, “en las últimas tres décadas se ha ido configurando una concepción del hombre informacional susceptible de ser mejorado por vías tecno-científicas.”¹⁷.

Una de las estrategias por las que, según este autor, se logra disociar al ser humano del cuerpo es la *hipercorporalización*, por la cual se ha establecido un sistema discriminatorio y una jerarquía a partir de los cuerpos: "En esta estrategia los individuos son ante todo cuerpo: no son, por ejemplo, ciudadanos con derecho a voz y voto, tampoco pueden ser hijos de Dios, y a veces incluso no se les considera hombres"¹⁸. El autor menciona que la vinculación del

¹⁴ Raúl Díaz, "Discapacidad y mirada colonial. Reflexiones desde perspectivas feministas y descoloniales", en *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*, comp. M. E. Almeida y M. A. Angelino, (Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012), 28.

¹⁵ *Ibid.*, 47.

¹⁶ Rodrigo Díaz Cruz, “La huella del cuerpo. Tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado”, en *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, coord. Rodrigo Parrini Roses, (México: UNAM PUEG, 2012), 55.

¹⁷ *Ibid.*, 64.

¹⁸ *Ibid.*, 58.

cuerpo con ciertas identidades colectivas logra legitimar su subordinación. Es decir, la marginación y dominio se encuentran justificados porque los individuos dominados son, ante todo, cuerpos. Refiere el caso de las mujeres y los negros, pero habría que pensar en la discapacidad a su vez. Dicha identidad ha sido visibilizada en las últimas décadas, sobre todo, a partir del desarrollo del modelo social de la discapacidad que reivindica e impulsa a diversos movimientos sociales de personas con discapacidad, al insistir en la opresión y exclusión sistemática hacia ciertos cuerpos categorizados por la institución médica como deficientes o patológicos. Esta lucha se fortalece a finales del siglo XX, en Estados Unidos e Inglaterra y será acompañada por un desarrollo teórico que forma el campo de los estudios sobre discapacidad¹⁹.

La *hipercorporalización* que caracteriza como un “ser demasiado cuerpo” y que por lo tanto, padece un déficit de humanidad²⁰, muestra que una clave para comprender este problema en la actualidad es el análisis de la deficiencia en sí misma. En este sentido, la utilización del término *exceso corporal* en los capítulos que siguen, se referirá a la estrategia de despliegue de dicha *hipercorporalización*, en la cual, por diversos elementos cinematográficos, la materialidad del cuerpo se coloca como signo de sí mismo. Es decir, la ostentación de la materialidad, de lo *demasiado cuerpo*, se construye en los filmes como un imperativo a la mirada del otro, haciendo evidente su subordinación, y por ello, se instaura la posibilidad de subvertirla o cuestionarla.

¹⁹ Cf. Lennard Davis, “The end of identity politics and the beginning of dismodernism. On Disability as an unstable category”, en *The disability studies reader*, ed. Lennard Davis, (EUA: Routledge, 2006); y Tom Shakespeare, “La autoorganización de las personas con discapacidad. ¿Un nuevo movimiento social?”, en *Superar las barreras de la discapacidad*, ed. Len Barton, (Madrid: Morata, 2008).

²⁰ Rodrigo Díaz Cruz, “La huella del cuerpo..”, 58.

En suma, desde la perspectiva de los estudios críticos de la cultura, se señala el hecho de que el cuerpo se va configurando o narrando históricamente y que en la actualidad hay un enfrentamiento con la sensibilidad moderna que muestra sus límites para comprenderlo. En los filmes analizados en esta investigación, se mostrará cómo cada uno pone en marcha diferentes operaciones que muestran este cuestionamiento; los cuerpos de una joven no nombrada y de Miriam, en *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016); de Yaami en *El reino de la Sirena* (Luis Rincón, 2017); de Juan, en *Juanicas* (Karina García Casanova, 2015); y de “Yo” en *Yo* (Matías Meyer, 2015), pueden ser leídos a partir de las claves descritas hasta este punto.

Por ello, es importante hacer ciertas distinciones conceptuales en relación con estos cuerpos configurados a través de la técnica cinematográfica. Partiendo de la distinción que hace el modelo social de la discapacidad, entre *impairment* y *disability*²¹, traducidos aquí como deficiencia y discapacidad respectivamente, se busca hacer notar los elementos por medio de los cuales los cuerpos son confeccionados en los filmes: con *patología* o *deficiencia*, se hará notar de qué manera se hace explícita la carencia o enfermedad, principalmente cuando el discurso médico está presente. *Discapacidad* sólo se referirá en los casos en que la deficiencia se relacione con barreras sociales que impidan el acceso a derechos ciudadanos o un trato igualitario. Adicionalmente, en relación a la estrategia de *hipercorporalización*, se referirá como *exceso corporal*, a aquellos elementos del filme que acentúan, singularizan o alterizan ciertos cuerpos, enfatizando su presencia corporal. Todos estos elementos se pueden encontrar interrelacionados y de forma dependiente unos de los otros, pero es necesario

²¹ Colin Barnes, “Las teorías de la discapacidad y los orígenes de la opresión de las personas discapacitadas en la sociedad occidental”, en *Superar las barreras de la discapacidad*, ed. Len Barton, (Madrid: Morata, 2008).

distinguirlos ya que pueden encontrarse disgregados y potenciados por diferentes estrategias como la toma o el montaje.

En los filmes *El reino de la Sirena* y *Juanicas* es posible observar de forma más explícita la deficiencia, debido a la referencia al cuerpo humano en términos médicos o de rehabilitación. Por otra parte, el tema de la discapacidad no se desarrolla a profundidad en ninguna de las obras, mas es posible observar su presencia explícita en el caso de *El reino de la Sirena*, e implícita en *Juanicas*, debido a las referencias a las barreras sociales que impiden a los cuerpos moverse, trabajar, acceder a servicios médicos de calidad, entre otros derechos humanos básicos.

El exceso corporal en los filmes, se manifiesta sobre todo, en la toma, en el momento en el que éstos son estetizados o puestos en relación con otros objetos o cuerpos para destacar su aspecto material (imágenes 1, 13 y 20 del capítulo 2; imágenes 2 y 9 del capítulo 3; imágenes 7, 8 y 14 del capítulo 4; imágenes 3, 5, 12 y 13 del capítulo 5). Esto debido a que en ellos se logra una capacidad para concentrar un simbolismo cuya referencia escapa la deficiencia, la discapacidad e incluso la corporalidad misma. En el siguiente apartado se detallará en qué consiste este aspecto simbólico del cuerpo.

1.2 Entre el cosmos y el caos

Como se ha ido insinuando, hay un aspecto de esta narrativa sobre los cuerpos poco explorado y que tiene que ver con lo simbólico desde la perspectiva de hermenéutica. Es decir, la observación de la función simbólica de los cuerpos, no anclada en la convención.

En este sentido, esta investigación pretende brindar una perspectiva para referir los cuerpos desde la óptica de la imaginación simbólica. Para comprender esta otra dimensión de la narrativa sobre los cuerpos, se echará mano de bibliografía que hace referencia a la historia de los mitos y religiones.

Desde la mirada de los estudios críticos sobre la cultura, el simbolismo proveniente de la racionalidad mítica ha sido estudiado como perteneciente a un contexto cultural del pasado que no corresponde con las prácticas y estructuras sociales actuales. Desde un enfoque sociológico, Brogna reconoce la convivencia de significados en torno a la discapacidad que surgen a partir de contextos temporales distintos, entre ellos, lo que denomina las visiones del exterminio y el aniquilamiento, y la visión sacralizada-mágica, que serían los más antiguos:

Una de las mayores dificultades en el estudio de la discapacidad se debe a la permanente emergencia de visiones o representaciones que creíamos superadas o agotadas. Lejos de suplantarse, las representaciones y visiones que el hombre ha ido construyendo a lo largo de la historia coexisten en el ahora.²²

En la primera visión, la particularidad biológica ponía en peligro al grupo nómada, sin embargo, a medida que los grupos primitivos experimentaron un cambio cultural significativo al volverse sedentarios, debido a la complicación de sus estructuras sociales, el tiempo y el espacio comenzaron a comprenderse de otra manera, el imaginario religioso aumentó y dio origen a la visión sacralizada- mágica²³.

²² Patricia Brogna, *Visiones y revisiones de la discapacidad* (México, D.F.: FCE, 2009), 175.

²³ *Ibid.*, 176-177.

No obstante, en lugar de interpretarse como una dificultad en la comprensión de un mismo fenómeno —la discapacidad—, esta tesis acoge la complejidad y riqueza que se puede obtener a partir de la conjugación de distintas visiones. Es decir, en lugar de omitir la particularidad del fenómeno de lo simbólico en el horizonte de lo mítico-religioso, en este trabajo se intentará rescatarla, ya que se trata de una “anterioridad, tanto cronológica como ontológica, del simbolismo sobre cualquier significancia audiovisual.”²⁴ En este sentido, una lectura de los filmes desde la mirada crítica de la discapacidad, en conjunto con una perspectiva de la hermenéutica simbólica, permite observar ciertos movimientos, funciones u operaciones que realizan ciertos cuerpos en los filmes, sobre todo en las tomas y la narrativa, lo cual será analizado en los capítulos siguientes.

Como ya se mencionó, la perspectiva teórica para referirse a lo simbólico desde la hermenéutica, se encuentra relacionada con la filosofía de la cultura y de las religiones, pero situando estas experiencias en tanto experiencias humanizadoras. Desde filósofos como E. Cassirer, quien desde una postura neokantiana acuña el término *animal simbólico* para caracterizar al ser humano, se comenzó a reflexionar acerca de los símbolos como el origen de lo propiamente humano²⁵. A su vez, se desarrolla el estudio de lo simbólico relacionada con el arte, los mitos, la religión y en general, a la imaginación y el lenguaje, como mediadores de la realidad física. Posteriormente, se irá explorando la posibilidad de interpretación del símbolo, lo que realizará la hermenéutica simbólica llevada a cabo, en especial, por el llamado círculo de Eranos. De este grupo de pensadores destacan las

²⁴ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (España: Taurus, 1981), 26.

²⁵ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, (México: FCE, 1968), 27.

contribuciones de Mircea Eliade, quien brinda una perspectiva desde la historia de las religiones, y de Gilbert Durand y Carl Gustav Jung, quienes desarrollan una arquetipología.

A diferencia de los estudios críticos sobre la cultura, el símbolo “como ámbito de la imaginación (G. Durand) alude a imágenes de sentido y no a representaciones de significados consensuales orientados mediante o como instrumentos de legitimación política”²⁶. Es decir, el símbolo depende de la forma con la que se presenta, pero ésta es sólo el apoyo que requiere para su operación. En consecuencia, si ciertos cuerpos se constituyen como símbolos, lo que es relevante descubrir es cómo a partir de éstos se abre el sentido.

En los capítulos que siguen, se buscará desentrañar cómo se logra esta operación simbólica. Primero, mostrando por qué interviene el símbolo en los distintos textos, para luego presentar los análisis con mayor profundidad, es decir, por medio de qué analogía lo hace y por qué los significados que se dan en el contexto de los filmes lo posibilitan. Ahora bien, para ello es importante aclarar qué operación realiza el símbolo. De acuerdo a Mardones “el pensamiento simbólico aparece con una triple función de equilibrio vital, psicosocial y antropológico frente a la experiencia entrópica y de la muerte.”²⁷ Para este autor, se puede caracterizar como racionalidad simbólica a aquella que unifica, implica y en la cual se descubre el sentido pero que fundamentalmente se apoya en la relación y correspondencia, es decir, en la analogía lograda. Como se irá mostrando en el análisis de los filmes, esta analogía se encontrará en principio, entre los elementos de paso o liminales del espacio (caminos, umbrales, orillas) y

²⁶ Blanca Solares Altamirano y María del Carmen Valverde Valdés (Eds.), *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte* (México: UNAM, 2005), 9.

²⁷ José María Mardones, “La racionalidad simbólica” en *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, Eds. Blanca Solares Altamirano y María del Carmen Valverde Valdés, (México: UNAM, 2005), 48.

los cuerpos que serán referidos a esta liminalidad (excesivos, deficientes). En la medida en que se vayan entretejiendo estos elementos con distintos referentes mediante distintas figuras retóricas como las metáforas o alegorías, el elemento simbólico se irá configurando para, en última instancia, referir algo indecible o irrepresentable.

1.2.1 Metáforas y alegorías

Gilbert Durand, retomando a Lalande señala que un símbolo es “todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir”²⁸. A su vez, menciona que el dominio del simbolismo es ausencia imposible de percibir (como la causa primera, el fin último, la ‘finalidad sin fin’, dioses, etc.) lo cual son los temas propios de la metafísica, el arte y la religión cuyas imágenes simbólicas son transfiguraciones de una representación con un sentido totalmente abstracto²⁹.

Por lo anterior, se podría manifestar lo simbólico en la metáfora, sin olvidar que el símbolo es más que una metáfora: “la metáfora está ya purificada por el trabajo del logos, mientras que el símbolo, en su dimensión no verbal, apunta hacia los confines del discurso entre *Bíos* y *Logos*”³⁰. Sin embargo, ello no significa que en el análisis no deba decodificarse ni dar cuenta de la complejidad de los signos específicos en juego en una cultura. Es a partir de su decodificación desde los códigos que se comparten en una comunidad, como se comprenderá la acción del símbolo. En el caso que nos atañe, el cuerpo humano, y más específicamente,

²⁸ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 13.

²⁹Ibid., 14-15.

³⁰ Mardones, “La racionalidad”, 54.

alrededor de cuerpos *excesivos, deficientes o discapacitados*, a partir de una lectura que decodifique la manera en que operan estos significados en el texto, será posible comprender su actuación como símbolos o su relación con lo simbólico.

Si bien ya se ha estudiado el potencial que tiene la discapacidad para significar a partir de la metáfora, no se ha explorado lo suficiente su capacidad simbólica desde la perspectiva hermenéutica. David Mitchell y Sharon Snyder, muestran que en la historia de la literatura, las estructuras narrativas se han apoyado en la discapacidad como vehículo material que logra un poder representacional particularmente fuerte³¹. Es decir, que ciertos cuerpos tienen una especificidad que les permite servir como metáfora, o más aún, que “la discapacidad inaugura el acto de interpretación”³². El interés de estos autores, desde los estudios críticos sobre la cultura, es la problematización de este recurso en relación con las prácticas de exclusión y marginación de estos cuerpos.

A su vez, en su tesis de análisis literario, Víctor Gutiérrez Rodríguez analiza cómo se utiliza la metáfora de la discapacidad en la novela *Estrella Distante* de Roberto Bolaño³³. Con su investigación pretende cuestionar el imaginario social sobre este tópico y situar su importancia para entender el contexto sociopolítico en el cual se produce la obra, ya que permite comprender “las dictaduras que han asolado a América Latina como discapacidades

³¹ David T. Mitchell y Sharon L. Snyder, *Narrative Prosthesis. Disability and the dependencies of discourse* (EUA: The University of Michigan Press, 2003), 1-13.

³² *Ibid.*, 6.

³³ Víctor Hugo Gutiérrez Rodríguez, “La belleza de la falla: en torno a una novela de Roberto Bolaño” (Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, FCPyS/FFyL, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013).

sociales al impedir una integración social plena al eliminar las diferencias ideológicas por medio de la violencia"³⁴.

Además del análisis literario, también en el análisis de cine se ha reconocido la capacidad metafórica de la discapacidad. Esto sucede tanto en los estudios sobre cine y discapacidad, desarrollado principalmente en países anglosajones³⁵, así como en otros análisis de filmes en donde ésta está presente. Justo Planas Cabreja interpreta la cojera del personaje de *Japón* (Carlos Reygadas, México, 2001) en este sentido³⁶. En su análisis, cuyo objetivo es caracterizar al cine latinoamericano de principios de siglo XXI, el autor sostiene que en ciertos filmes latinoamericanos de este periodo, se pueden observar reacciones ante la crisis de la modernidad. En el caso de la cinta de Reygadas, encuentra un tipo de reacción que consiste en un desplazamiento hacia otro *topos*, un no-lugar. Este aspecto se apoya tanto en aspectos narrativos (un viaje), como en el énfasis de la corporalidad de los personajes. Al igual que en su filme posterior, *Batalla en el cielo* (México, 2005), en el que la urbanización deja secuelas metafóricas y literales en los cuerpos de los personajes, “paralelamente, esta (polisémica) discapacidad física representa taras existenciales.”³⁷

Sin embargo, Planas reconoce que no se trata de una simple representación de una modernidad fallida, discapacitada, ante la cual se imponga el rechazo, mismo que tiene el

³⁴Ibid., 14.

³⁵ Cf. Martin F. Norden, *The cinema of isolation. A history of physical disability in the movies* (EUA: Rutgers University Press, 1994); Nicole Markotic, *Disability in film and literature* (EUA: McFarland & Company, 2016); Benjamin Fraser (ed.), *Cultures of representation. Disability in world cinema contexts* (EUA: Wallflower Press, 2016); Susan Antebi y Beth E. Jörgensen, *Libre acceso. Latin American literature and film through disability studies* (EUA: SUNY Press, 2016).

³⁶ Justo Planas Cabreja. "Japón y otros filmes latinoamericanos de desencanto" (Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, FFyL, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

³⁷ Ibid., 62.

personaje principal hacia su cuerpo, lo cual explicaría la motivación del personaje de *Japón* para suicidarse. Al respecto, apunta:

Dejar, sin embargo, las posibles lecturas sobre el protagonista y sus móviles en el repudio a la imperfección física podría conllevar una sobresimplificación del alcance de este filme. Las limitaciones motoras del protagonista de Japón están directamente ligadas a su origen urbano y occidental [...] Sin embargo, más que demostrar “desprecio” hacia los habitantes de su ciudad, Reygadas parece interesado en expresar a través de sus cuerpos un estado interior de desencanto³⁸

Y más adelante agrega,

nos interesa demostrar que la manera en que el protagonista de Japón piensa su propio cuerpo engrana con lo que De Sousa (110) califica como “Lógica productivista o Monocultura de los criterios de productividad capitalista”. Esta “lógica” se basa en la concepción de que el crecimiento económico es un “objetivo racional incuestionable”. De este razonamiento se desprende que el criterio de lo “productivo” sirve objetivamente para designar calidad.³⁹

Esta interpretación contrasta con la que hace Susan Antebi sobre el mismo filme⁴⁰. La autora canadiense también analiza elementos de la gramática cinematográfica, principalmente, la toma, el montaje y su relación con la narrativa, para descubrir un trasfondo político en el texto. Coincide con Planas al subrayar que la discapacidad es inseparable de un contexto colonial, aunque ella hace referencia al concepto de Aníbal Quijano de colonialidad del poder, es decir, prácticas institucionalizadas de normalización y subyugación⁴¹. Estas prácticas se encuentran enraizadas en el mismo proyecto de modernidad al que se refiere Planas y con las cuales dialoga el filme. Sin embargo, para el autor cubano, la deficiencia vendría a ser una representación que no alude al problema del cuerpo mismo, mientras que

³⁸ Ibid., 46-47.

³⁹ Ibid., 50.

⁴⁰ Susan Antebi, “Crippling the Camera: Disability and Filmic Interval in Carlos Reygadas’s *Japón*”, en *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*, ed. Susan Antebi and Beth E. Jörgensen (EUA: SUNY, 2016), 103-120.

⁴¹ Ibid., 105.

para la autora, tendría que ver más explícitamente con la producción histórica de las categorías de discapacidad y raza fundadas en la exclusión y dominación de ciertos grupos humanos. Para ello, analiza las secuencias desde el concepto deleuziano del intervalo, “un desajuste entre acción y reacción”⁴² que permite inferir una continuidad de la secuencia del filme a partir de la mirada de uno de los protagonistas, lo cual abre la posibilidad de otra percepción de intercorporalidad. Por eso, subraya que:

La discapacidad no puede ser necesariamente localizada y reducida a los contornos de un cuerpo individual, ni siquiera a una singular secuencia filmica. En vez de ello, la discapacidad se vuelve central a la narrativa completa y a una operación narrativa, en la cual los valores relativos del cuerpo humano –y a veces, de los no humanos- y de sus vidas son negociados e impugnados.⁴³

En el análisis de Planas, la deficiencia⁴⁴ opera como detonador para un cuestionamiento de la lógica productiva capitalista, y éste descansa en la metáfora de ciertas “lisiaduras”, “taras” o “imperfecciones” corporales, que *están por* una posición existencial de desencanto. A su vez, la actitud del protagonista de *Japón* hacia su cuerpo, es leída como evidencia de la subjetivación de una lógica productiva moderna, argumento con el cual se podría problematizar la concepción de la deficiencia como tal y, sin embargo, no es abordada. En el análisis de Antebi, se muestran las posibilidades del filme para cuestionar la deficiencia y repensar la lógica de las capacidades, a partir de la incertidumbre que se logra con la toma y el montaje: el intervalo permite una disociación entre el cuerpo, la acción y el yo; así, es posible repensar las expectativas, funciones y el valor de estos cuerpos⁴⁵.

⁴² Cynthia Tomkins en Ibid. 109, traducción mía.

⁴³ Ibid., 112.

⁴⁴ Se habla de deficiencia ya que el autor refiere como “limitaciones motoras” e “imperfecciones físicas”, al objeto descrito en su análisis, es decir, centrado en una visión medico-reparadora o centrada en la biología del individuo.

⁴⁵ Ibid., 110.

Por otra parte, se ha estudiado una tendencia en la filmografía latinoamericana, en la cual predominan las alegorías y metáforas en contextos marcados por la censura. Al respecto, Ana Laura Lusnich hace un análisis de filmes que denomina hermético-metafóricos en el que se refiere al aspecto simbólico como aquellos elementos que proveen de cierta opacidad a la obra. Siguiendo la distinción que marca Ismail Xavier respecto al discurso cinematográfico entre la transparencia del cine clásico y el régimen más opaco de las vanguardias⁴⁶, identifica esta última tendencia en el cine de ficción realizado en Chile y Argentina en las décadas de 1970 y 1980, caracterizadas por un régimen dictatorial y represivo.

Como Lusnich muestra en su investigación, dicha opacidad se consigue a partir del despliegue de las figuras de la metáfora, la metonimia y alegoría, en diferentes elementos textuales, específicamente en el sistema narrativo, desarrollo de personajes, puesta en escena y línea temporal, que se apoyan a su vez, en otros elementos como la iluminación y el encuadre⁴⁷.

Desde el punto de vista textual, el rasgo principal que caracteriza a las ficciones hermético-metafóricas realizadas en Argentina y Chile en épocas de las últimas dictaduras, es la adhesión de los films a una función diferenciada y compensatoria, en la cual los acontecimientos representados y sus referentes se asocian mediante una serie de sistemas (metáfora, metonimia y alegoría preferentemente), que alientan lecturas del presente histórico concentradas en los atributos básicos del autoritarismo, el terror, la falta de expresión y el encierro. [...] la opción por la pérdida de la claridad y de la transparencia a favor de la opacidad de los relatos, expresa en este corpus el ataque frontal a la apariencia realista de la imagen cinematográfica, aptitud reflexiva y deconstructiva frente al sistema dominante de representación⁴⁸

⁴⁶ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia* (Buenos Aires: Manantial, 2008).

⁴⁷ Ana Laura Lusnich, "De la resistencia al duelo: las ficciones sobre las dictaduras realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990", *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11, no. 3: 255–269, https://doi.org/10.1386/slac.11.3.255_1

⁴⁸ *Ibid.*, 259.

Desde esta óptica, el aspecto simbólico es el conjunto de estrategias por las cuales los autores de los filmes se valen para hacerle frente al control y la ideología estatal. Incluso se menciona que estas ficciones son una especie de cine disfrazado, para destacar la manera en la que estas formas retóricas ocultan una crítica frontal a la dictadura. De este modo, se argumenta que esta cinematografía constituye una forma de resistencia y desarticulación sin tener que recurrir al exilio.

Cabe destacar, que en su análisis, Lusnich menciona ciertos motivos como las ventanas, o las categorías adentro/afuera, centro/periferia, arriba/abajo⁴⁹, las cuales son leídas como estrategias que permiten referir una atmósfera de autoritarismo, censura, aislamiento o represión, es decir, referenciar el clima político y social al que pertenecen los filmes. Es importante hacer notar que estos motivos y categorías espaciales son los mismos que serán analizados en el corpus de esta investigación, sin embargo, aunque es relevante comprender los filmes desde los elementos contextuales de los cuales proceden y a los cuales responden, lo simbólico y la forma en la que dialoga con el contexto, será entendido de otra manera.

En el corpus analizado en esta tesis, el aspecto simbólico no está relacionado con la opacidad en el sentido de un referente que se oculta de forma deliberada. Si bien en este trabajo se analizan filmes provenientes de contextos en conflicto, y éste es referido en ellos mediante metáforas y alegorías, su producción no está sujeta a la censura o persecución política. A su vez, pese a que la elección de las estrategias poéticas podría ser explicada en relación a la influencia de obras previas o ciertas tendencias, aludiendo a la tipología que propone Xavier

⁴⁹ Ibid., 263.

(poética u onírica, por ejemplo); la pretensión de este análisis no se centra en localizar las formas de producción y las elecciones creativas de cada obra, sino en desentrañar y comprender la operación de lo propiamente simbólico en ella.

Lo opaco puede prevalecer como un elemento inherente de las cosas, precisamente porque el referente no siempre es concreto o simple. En los filmes analizados es posible identificar metáforas y alegorías con referentes claros como podría ser el caso de la imagen del pescado en la imagen 2 del capítulo 2, en referencia al horror de la violencia contra los cuerpos. Sin embargo, hay otras imágenes y movimientos cuyo referente podría ser mucho más complejo, como es el caso de los cuerpos de la joven no nombrada y de Miriam, en el caso de *Tempestad* (imagen 1 y 20 del capítulo 2). El entramado de las distintas metáforas y alegorías, el juego analógico que se logra a partir de ellas, permite que se trasciendan estas figuras retóricas y se configure un sentido propiamente simbólico. Éste no se alcanza a percibir si solamente se comprende como obstáculo o entorpecimiento de una significación concreta, sea deliberado o no (consciente o inconsciente).

Durand, citando a Carl G. Jung, apunta de forma clara la distinción entre alegoría y símbolo,

La diferencia entre representación simbólica y alegórica reside en el hecho de que la última solo proporciona una noción general, o una idea que es diferente de ella misma, mientras que la primera es la idea misma hecha sensible, encarnada.⁵⁰

⁵⁰ Durand, *La imaginación simbólica*, 13.

Como señala el autor de *Las estructuras antropológicas del imaginario*, la alegoría es traducción de una idea difícil de expresar, mientras que en la imaginación simbólica el significado es imposible de presentar y “el signo sólo puede referirse a un *sentido*”⁵¹.

Esta distinción también se observa en la obra del filósofo español Eugenio Trías, como menciona al respecto Manuel Lavaniegos,

Este *como sí*, metaforizante, dicho por Steiner, o esa aureola de resplandor ‘presente y transfigurada’ del mundo, señalada por Trías, propios del genuino arte, aluden a la potencia y cualidad decisiva del símbolo, que lo diferencia radicalmente de los simples signos y las alegorías, la de ser la ‘*epifanía de un misterio*’, simultáneamente velado y revelado; cuyo sentido permanece vivo a través de las múltiples variaciones que experimenta su expresión en cualquiera de los *lenguajes* del arte —de *gestos* en el rito, de *palabras* en el mito, de *imágenes plásticas materializadas* en el icono o de *ritmos sonoros* en el ‘*foné/tiempo*’ de la música— que le sirven de encarnadura sensible, de soporte comunicativo.⁵²

Como se mostrará en cada uno de los filmes analizados, lo simbólico así entendido, dota a la obra de la posibilidad de una resolución del conflicto presentado, porque se apoya en elementos como la toma, el sonido, la narrativa o el montaje, por ejemplo, mediante las analogías logradas a partir del color o la puesta en escena. Lo que se busca no es solamente la caracterización de este corpus como filmes de resistencia o denuncia debido a las temáticas abordadas en ellos, sino comprender la estrategia artística que llevan a cabo para responder a su contexto: una búsqueda de resolución, finalidad o sentido.

1.2.2 El símbolo y la muerte

⁵¹ Ibid., 12-13.

⁵² Manuel Lavaniegos, “Hermenéutica, religión y arte según la ‘Filosofía del límite’ de Eugenio Trías”, *Religiosidad y cultura. El fenómeno religioso y la concepción del mundo*, coord. Julieta Lizaola (México: UNAM, 2019), 165-187.

Como se ha mostrado hasta este punto, la prevalencia de la metáfora de la discapacidad, lejos de explicarse debido a una fijeza del signo, se debe a que el significado explícito de ciertos cuerpos es, de hecho, el de la deficiencia, y en este sentido, establece el diálogo a partir de la ausencia, carencia o ambigüedad, que se encuentran en el fundamento del conocimiento simbólico. Debido a la estructura fundamental de lo simbólico, que consiste en el paso del caos al cosmos, la ruptura, lo disjunto o ausente, debido a que demanda estructura y orden (completitud, unión, presencia), constituyen su principio o fundamento.

El símbolo está en el límite de lo concreto y lo difuso, lo consciente y lo inconsciente, lo presente y lo que se presiente. En otros términos: se simboliza en situaciones límite, de carencia, de inacabable búsqueda, de exploración, de conjetura que –comenta Cacciari– “es la auténtica revelación de lo que de ningún modo puede ser desvelado. Es la forma en la que conocemos la inefabilidad de lo indefinible.”⁵³

Aquello que por analogía, pueda ser leído bajo estos sentidos —deficiencia, carencia, ambigüedad—, puede adquirir su capacidad simbólica o puede llamar al símbolo. Es por ello que otro significado, lo *monstruoso*, se aloja justo al lado de la deficiencia: refiere, bajo una diversidad de formas de seres vivos “una amenaza para la integridad, de un sistema o de un individuo, un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida. Se presentan siempre como una diferencia, una distinción en relación a la naturaleza.”⁵⁴ En específico, lo monstruoso, bajo la forma de lo siniestro, señala aquello que escapa del *mundo*, lo bello, familiar y reconocible⁵⁵. Por ello, a su vez, llama al símbolo, aquello que refiere el sentido o que lo reinstaura.

⁵³ Blanca Solares Altamirano, “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* vol. LVI, núm. 211 (enero-abril, 2011): 19.

⁵⁴ José Miguel G. Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes* (Barcelona: Anagrama, 1997) 17-18.

⁵⁵ Cf. Eugenio Triás, *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: De bolsillo, 2018).

Sin embargo, no se trata solamente de reconocer que ciertos cuerpos siguen significando deficiencia o monstruosidad, sino reconocer que en el diálogo que se entable alrededor de éstos, incluyendo su impugnación, se posibilita la construcción de sentido y no solamente de significado. Los signos son variables, el símbolo, no.

Solares, siguiendo a Durand, critica la manera en la que el símbolo se identifica con imágenes específicas⁵⁶. Éstas, desprovistas de su contexto religioso que le permite cierta apertura, corren en riesgo de ser utilizadas para justificar prácticas de exclusión. En el caso de los cuerpos que han adquirido un simbolismo en ciertos contextos, como es el caso de la deficiencia y anormalidad, es al cerrar su significado, por medio de su asimilación a una lógica distinta, que se perpetúa la segregación y violencia hacia estos cuerpos.

El papel de éstos es fundamentalmente el de conservar el balance del mundo y a su vez, ser una advertencia ante el caos⁵⁷ en tanto que se constituyen como símbolos. Sin embargo, para que un elemento se constituya como símbolo en el caso del cine, es necesario la implementación de los diferentes componentes del lenguaje cinematográfico que logren poetizar, estetizar, singularizar o alterizar dichos elementos. En los capítulos que siguen se mostrará de qué manera se logran estos objetivos en el caso particular de cada filme.

Esta investigación sostiene que en los cuatro filmes analizados se comparte una estructura narrativa similar en tanto que en ellas el paso del caos al orden no se completa. El cambio o movimiento que acontece es el situar al espectador de cara al cosmos, es decir, se posiciona

⁵⁶ Solares Altamirano, "Gilbert Durand, imagen y símbolo", 19.

⁵⁷ Stiker, *A History*, 10.

en el límite. Para ello, es fundamental la presencia de cuerpos liminales que se constituyen como tales alrededor del exceso, la deficiencia/patología y discapacidad bajo las figuras del chivo expiatorio (capítulo 3), lo siniestro (capítulo 4) y lo monstruoso, esta última en tanto que doble (capítulo 4) y en tanto cuerpo de hombre y mente de niño o *puer robustus* (capítulo 5). Como se verá, esta función liminal es llevada a cabo, sobre todo, en la narrativa, el encuadre, los movimientos de cámara, los motivos visuales, la puesta en escena o la línea temporal.

En cada uno de estos capítulos, se mostrarán las diversas estrategias por las cuales estos cuerpos logran un potencial simbólico que *resuelve* la historia, y por lo cual se logra recuperar el sentido de algún modo, respondiendo al contexto que se plantea en ellas, que puede resumirse como una lógica de violencia hacia los cuerpos. Las situaciones límite que se presentan en los filmes, son resueltas mediante el orden de lo simbólico, dado que “el símbolo aparece restableciendo el equilibrio vital comprometido por la comprensión de la muerte”⁵⁸.

En este punto, es preciso brindar elementos para comprender el contexto de este corpus filmográfico. Estas obras son producciones mexicanas de la segunda década del siglo XXI, caracterizada por una situación socioeconómica y política compleja, pero claramente marcada por la violencia. A partir de las temáticas observadas en ellos, se destacan 4 aspectos clave: narcoestado, un sistema económico que favorece la explotación, violencia institucional (sistema de justicia, sistema de salud) y un sistema de valores patriarcales.

⁵⁸ Durand, *La imaginación simbólica*, 125.

Al ser un proceso paulatino y multifactorial, es difícil establecer una fecha definitiva del aumento en la violencia en México debido al enfrentamiento y fortalecimiento de los cárteles de narcotraficantes en este país. Sin embargo, a partir de 2006 se comenzó a evidenciar un tipo de violencia que superaba por mucho los enfrentamientos entre grupos delincuenciales del país en décadas posteriores. Con la llamada ‘guerra contra el narco’ del sexenio del presidente Felipe Calderón, las manifestaciones públicas de crueldad y ensañamiento, mostró de forma flagrante los niveles de impunidad y corrupción que imperaban en el territorio. Se expuso la incapacidad del estado para responder de forma efectiva ante la situación y garantizar seguridad a su ciudadanía, violando el estado de derecho.

Desde entonces, este periodo se ha caracterizado por un clima de inseguridad, injusticia y terror que aún sigue penetrando distintas capas de la sociedad. El número de muertes, desaparecidos y fosas de cadáveres clandestinas incrementa año con año, así como incrementan los actores y las actividades criminales ligadas a estos grupos de delincuentes; las amenazas y asesinatos a periodistas, organizaciones de familiares de víctimas para la búsqueda de desaparecidos y la exigencia de justicia; y las diferentes formas de respuesta que, ante la situación, buscan estudiar, denunciar, visibilizar y narrar este episodio histórico⁵⁹. Filmes como *Tempestad*, que aborda no sólo la impunidad y prevalencia de grupos delincuenciales, sino el nivel de corrupción que impera en el sistema de justicia mexicano, se sitúan dentro de esta respuesta, al dar voz a dos mujeres que encarnan sus consecuencias.

⁵⁹ Al respecto es esclarecedora la labor periodística. <https://narcodata.animalpolitico.com/>. “México con cifra récord de 34.582 asesinatos en 2019”, 21/01/2020, disponible en: <https://www.dw.com/es/m%C3%A9xico-con-cifra-r%C3%A9cord-de-34582-asesinatos-en-2019/a-52081757> (vi: septiembre 2020).

Este contexto ha sido analizado desde una óptica más amplia. Sayak Valencia acuña el término *capitalismo gore*, para referirse a un desarrollo de este sistema, en el cual se considera al cuerpo humano como una mercancía. En consecuencia, la violencia también se consolida como un negocio, tanto por parte del estado, como por parte de los que denomina sujetos endriagos, los cuales

se caracterizan por combinar la lógica de la carencia (círculos de pobreza tradicional, fracaso e insatisfacción), la lógica del exceso (deseo de hiperconsumo), la lógica de la frustración y la lógica de la heroificación (promovida por los medios de comunicación de masas) con pulsiones de odio y estrategias utilitarias.⁶⁰

Aunado a ello, Valencia sostiene que otros puntos clave para comprender el panorama contemporáneo son las demandas de masculinidad hegemónica y la ruptura con el pacto humanista que promovía como valores fundamentales la vida y dignidad humanas. Los mandatos de masculinidad, son factores importantes para la consolidación de estas prácticas *gore*, como la de ser proveedor, la lucha por el poder, el desafío o bien, la ostentación del dominio sobre otros. En este sentido, la construcción de la identidad de género de los sujetos es un elemento importante a la hora de explicar el fenómeno del crimen organizado, específicamente las maneras *ser hombres* en ciertos contextos. A su vez, se señala que por parte del estado mexicano también se asume una lógica de masculinidad violenta, de desafío y lucha de poder.⁶¹

A este respecto, cabría preguntarse si la ruptura con los valores humanistas se ve reflejado en la forma en la que se percibe el papel del estado, que, sumido en esta lógica capitalista,

⁶⁰ Sayak Valencia Triana, "Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo," *Relaciones Internacionales GERI-UAM*, 19 (2012): 87.

⁶¹ *Ibid.*, 83-102.

convierte a la ciudadanía en cuerpos-mercancía. En consecuencia, ello se vería reflejado en una crisis de las instituciones encargadas de velar por la protección de los derechos a la salud, educación, trabajo, etc.

Como se verá más adelante, tanto *Tempestad* como *El reino de la Sirena*, abordan de manera bastante explícita esta conversión de los cuerpos en mercancía, sujetos a las leyes de la oferta y demanda del capitalismo *gore*, haciendo uso de recursos metafóricos y alegóricos en la imagen en relación con la acción, para presentar a cuerpos descartables, intercambiables. Por otra parte, la contraposición del mundo masculino y femenino es patente en *Yo*, así como la denuncia de los mandatos de la masculinidad que también están presentes en *El reino de la Sirena*. En el caso de *Juanicas*, además de una sutil referencia a una lógica consumista y el conflicto con los valores del sistema patriarcal con los cuales es posible interpretar la historia de Victoria, se hace una crítica a las instituciones de justicia y de salud. Finalmente, la violencia institucional es más que evidente en el caso de *Tempestad* al presentar la complicidad del sistema de justicia mexicano con el crimen organizado.

Ante este contexto en crisis, en el que se pueden observar estos 4 aspectos clave diseminados de forma transversal en los cuatro filmes, la salida solamente puede manifestarse, no enunciarse. Al no encontrar un asidero para hacer frente a la barbarie, el caos y la muerte, se recurre a la imaginación simbólica, la forma en que el ser humano ha lidiado con lo impensable. En el siguiente apartado, se indaga en la especificidad cinematográfica que permite la aparición de lo simbólico.

1.3 Los habitantes del *limes*

En *Lógica del límite*, Eugenio Trías comienza por clarificar el uso metafórico que hará de la noción *limes* para el desarrollo de su filosofía. Lo que destaca de ella es que refiere un espacio que se encuentra en medio entre el *mundo* y lo extranjero: la Roma antigua regida por leyes, razón y lenguaje, y el territorio bárbaro que es irracional, sin lenguaje ni leyes. Sin embargo, lejos de ser un espacio simplemente vacío, la milicia que lo ocupa para defender los intereses de la ciudad, desarrolla la agricultura y éste se convierte en un espacio habitable pero lleno de tensiones. Se constituye como un espacio de mediación y enlace (cópula y disyunción) por lo que se trata de un espacio positivo⁶²:

El *limes* [...] es un territorio habitable desde el cual se abre la posibilidad del sentido y de la significación (*logos*, pensar-decir). Como tal marca “límites” en relación con el *mundo mismo*, a lo que *desde* él se defiende o se pretende preservar, y en relación con lo que, desde fuera de él, lo acosa y cerca en el modo de una lucha o de una guerra sin cuartel y sin interrupción protagonizada por otros pueblos u otros imperios que desde dentro de ese mundo aparecen como ajenos, extranjeros, extraños, hostiles, bárbaros.⁶³

Por lo tanto, el sentido de *limes* se refiere a las artes en tanto estas permiten explorar el cerco del aparecer o mundo. Por lo tanto, la búsqueda que se hace mediante el lenguaje del cine, equivale a este acercamiento hacia este cerco, y a poder desentrañar el aspecto simbólico que en él acontece.

En otro sentido, lo liminal se aborda como una función simbólica que consiste en posicionarse de cara al sentido, pero aún en el *limes*. Como ya se mencionó, es posible observarla en estos filmes, pues esta función es localizable gracias a ciertos cuerpos en los

⁶² Eugenio Trías, *Lógica del límite* (España: Ediciones Destino, 1991), 15-22.

⁶³ *Ibid.*, 20-21.

que se concentra de forma particular, llegándose a constituir en cuerpos liminales. Su liminalidad les es conferida a partir de diversas estrategias cinematográficas que van preñando sus coordenadas espaciotemporales, otorgándoles así una capacidad para lograr un movimiento que trastoca el espacio y el tiempo, observable a nivel textual en la última secuencia de cada filme. Estos cuerpos tienen, a su vez, la peculiaridad de ser codificados en torno al cuerpo mismo, y así referencian el exceso, la deficiencia y la discapacidad. Al mismo tiempo, referencian las figuras del chivo expiatorio, lo siniestro, lo monstruoso y doble.

Los habitantes del limes, entonces, son las artes y por lo tanto, el cine, al igual que los cuerpos de la joven no nombrada, Miriam, Yaami, Juan y “Yo” que se presentan en los filmes analizados.

1.3.1 Las artes, el cine

La discusión sobre lo simbólico en el cine debe situarse desde una perspectiva más amplia, es decir, desde lo simbólico en las artes. Al respecto, Eugenio Garbuno Aviña realiza una síntesis comprensiva mediante la cual contrasta diferentes tradiciones estéticas. El objetivo del autor es hacer una distinción entre una estética simbólica y lo que denomina estética del vacío, para comprender ciertas tendencias del arte contemporáneo, caracterizadas por una pérdida, crisis o decadencia de lo simbólico.

Estética del vacío, es la desaparición del símbolo, y en su ausencia o en su lugar está el signo unívoco, monosémico, cuya relación entre significante y significado es directa, literal, signo y referente son análogos: lo que ves es lo que es. [...] estética del vacío es “la concepción de la realidad como imagen o la reducción de la realidad a la imagen”; si la realidad es sólo lo evidente, sólo apariencia,

únicamente presencia, entonces tiene un solo sentido y en esta tautología se vacía de sentido, es el sin-sentido.⁶⁴

En contrasentido a estas tendencias, se defiende la idea de que hay una marcada presencia de lo simbólico en el caso de los filmes analizados. Más aún, es dicha particularidad lo que les confiere a las obras su carácter artístico:

El arte es, en cierto modo, la mejor protesta de sentido que el hombre moderno ha sabido dirigir contra la muerte: la objeción hecha carne frente al espectáculo de caducidad y de exterminio que presentan los cuerpos, las almas y los pueblos.

[...]

El arte, en tanto que fenómeno ilustrado, propende a ‘desencantar el mundo’ de toda sujeción (religada) a las formas expresivas de lo sagrado: el Mito, el Ceremonial, el Ritual. Pero el arte cobra enseguida aguda conciencia de que no puede constituirse como tal sin referencia a aquello mismo que debe ‘desencantar’ y ‘desmitificar’.

[...]

Y es que el arte, sin ese referente (sin la compleja presencia/ausencia de lo sagrado), no puede desplegar su vocación y su designio: el de bañar con una aureola de resplandor aquello en lo cual interviene [...]⁶⁵

Bajo la perspectiva de Trías, arte y religión se encuentran íntimamente ligadas ya que descansan en lo sagrado, aquello que, en *Lógica del límite*, refiere como cerco hermético. Se comprende entonces que la estética propuesta por Trías provee un terreno fértil para pensar el aspecto simbólico en el cine.

Siguiendo al filósofo español, con el cine, como con el resto de las artes, aparece el habitante del *limes*. En el caso de la arquitectura y la música, siendo artes fronterizas, crean “el *a priori* temporal y sonoro que prepara y que anuncia la posibilidad misma de decir y de significar, puede al fin darse forma a ese habitante, a la dimensión corporal del habitante del límite.”⁶⁶

Sin embargo, el cine, junto con las demás artes del signo, se articula posteriormente en tanto

⁶⁴ Eugenio Garbuno Aviña, *Estética del vacío* (México: UNAM, 2018), 74-75.

⁶⁵ Eugenio Trías, *Pensar la religión* (España: Galaxia Gutenberg, 2015), 105-107.

⁶⁶ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, 136.

que se constituyen por un lenguaje por el que puede decirse “esto *es esto*”. De esta manera, se configuran a los habitantes que se encuentran entre el cerco hermético (lo que se repliega en sí) y el *mundo* o hábitat figurado, o bien, retomando a Wittgenstein, lo que no se puede decir acerca de lo que son las cosas y lo que se puede decir sobre ellas.

Trías elabora una estética con la que explica de qué manera las artes serían las precursoras y mediadoras entre lo que denomina *naturaleza salvaje* y el *mundo ambiente* o *hábitat*. Bajo este esquema, todas las artes tienden hacia el símbolo, y algunas de ellas lo hacen mediante elaboración de signos, debido a su voluntad de clarificar mediante éstos lo que se vela en lo simbólico (que sólo consigue cuasi-referentes). Las artes del signo consiguen los referentes y las distintas significaciones para iluminar la oscuridad del símbolo⁶⁷. En el caso del cine, es mediante la elaboración y complicación de signos de reposo (pintura) y de movimiento (danza y literatura), que se accede a lo simbólico:

El luminoso amanecer del *mundo* en imágenes no puede olvidar la oscuridad (onírico-inconsciente) de un *logos* que se trama en la noche dionisiaca, pero que en la frontera deja abierto el marco de la clarificación en plasmaciones diurnas, escultóricas y pictóricas, o mitopoiéticas, de este fondo oscuro dionisiaco. La pintura se abreva de esas raíces que comunican con el cerco encerrado en sí a través del simbolismo. Pero lo específico pictórico consiste en clarificar en imágenes ese simbolismo, iluminando en lo posible sus enigmas en formas plásticas de naturaleza icónica.⁶⁸

Asimismo, también se puede encontrar en el cine cierta tendencia a incorporar mecanismos arquitectónicos, lo que le acerca todavía más a lo simbólico. Trías menciona que en la modernidad hay una cierta voluntad de las artes de repliegue hacia el universo específico de la música y arquitectura que consiste en la abstracción⁶⁹, con lo que se logran cuasi-

⁶⁷ Ibid., 112-113.

⁶⁸ Ibid., 112.

⁶⁹ Ibid., 61.

significados. En los filmes analizados en esta tesis, es posible encontrar esta tendencia, específicamente en la importancia que se le da a los espacios, que son explorados por la cámara de manera escrupulosa mediante el encuadre (dispositivo arquitectónico⁷⁰) movimiento de cámara, cambios en la iluminación, etc.

Sin embargo, el cine manifiesta lo simbólico por medio de la especificidad de su lenguaje. Al igual que en las otras artes, la condición para lo simbólico es aquello que descansa en la convención y en la forma específica de la obra artística:

El simbolismo exige esa creación de una normativa convencional, sea una normativa dada, o creada en el acto compositivo (como en la música serial). La convención hace posible la comunicabilidad de lo simbólico. De hecho *sym-bolon* tiene ya el sentido del ‘contrato’, del ‘poner junto’ o ‘lanza conjuntamente’ dos objetos diferentes.⁷¹

De ahí que el filósofo español menciona que para que la obra despierte la erótica (aspecto emocional o sentimiento estético) del receptor, es necesario considerar los tres polos: la convención desde la cual se establece una gramática, la forma específica diseñada que constituye la obra misma, y el simbolismo al que se remite de manera indirecta.⁷² Una vez entendido esto, es posible comprender de qué manera el cuerpo humano, se encuentra a la vez atado a significados provenientes de la convención y de contextos particulares, y al mismo tiempo, es capaz de lanzar aquellas obras en las que éste se presenta hacia lo simbólico, es decir, lograr acercarse al cerco hermético. Se ve entonces, lo imprescindible

⁷⁰ Ibid., 209-210.

⁷¹ Ibid., 64.

⁷² Ibid., 62.

que es comprender los aspectos convencionales y significados de los cuerpos para poder observar el aspecto simbólico que encierran.

Por otra parte, este carácter simbólico no siempre remite a un orden, sino también a un caos: en el momento en el que se revela que existe un más allá del límite, que se rasga el cerco del *limes* contiguo al espacio de los bárbaros, es entonces que comparece lo siniestro y lo monstruoso. Por ello menciona Trías que la belleza de la obra estética es un velo que cubre el caos, y lo que la constituye como arte no es su ocultamiento sino la alusión al mismo. Detrás de la cortina que se logra rasgar, están las imágenes que no se pueden soportar, carne despedazada, la muerte, lo repugnante.

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie [...]

1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.
2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.
3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.⁷³

En este sentido, la materialidad y el exceso que proveen ciertos cuerpos, ya significados en un contexto, promueven este desvelamiento y apoyan el efecto estético de la obra de arte. Los significados, convenciones, que se analizarán en los siguientes capítulos tenderán a relacionar un cuerpo con deficiencia, exceso y por ello, con la figura del chivo expiatorio, la monstruosidad y lo siniestro, ya que estos significados implican un alejamiento de un ideal. Sin embargo, se verá que estos elementos no permanecen somatizados en un cuerpo humano.

⁷³ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 54.

Es decir, se encontrarán latentes en la narrativa y la imagen, más allá de un cuerpo en específico.

A su vez, este tema ha sido explorado como lo grotesco en el arte. Connelly define este concepto en relación a los límites:

Lo grotesco se define por lo que hace en los límites, transgrediéndolos, fusionándose, desbordándolos, desestabilizándolos. Dicho de forma más clara, lo grotesco es una criatura liminal y no existe excepto en relación a un límite, convención o expectativa.⁷⁴

Esta autora explora las distintas maneras en las que se remite a lo grotesco: se refiere tanto a una combinación de cosas distintas que desafían las realidades establecidas, a una descripción de aberraciones de la forma ideal (lo feo), así como a la revelación de una metamorfosis. En este último sentido, el cine sería “la expresión más plena de este ilusionismo grotesco”⁷⁵, ya que cuenta con la temporalidad que permite atestiguar toda transformación.

Enseguida se mencionarán los elementos que permiten la lectura de las obras elegidas con base en el marco teórico que se ha descrito. Si bien la lectura de los filmes por medio de la gramática cinematográfica es posible gracias a los significados y a la convención tanto al interior de la obra como respecto al contexto del cual surge (México en la década de 2010), en última instancia, se aludirá a los elementos por los cuales se refieren al cerco hermético. Ello debido a que se pretende clarificar de qué manera se configuran los polos simbólico y convencional en la obra: cómo es que ciertos cuerpos humanos producen *sentido* por medio de una red de significados y cómo es que la liminalidad se posibilita con base en éstos.

⁷⁴ Frances S. Connelly, *Grotesco y arte moderno* (Madrid: La balsa de Medusa, 2017), 29.

⁷⁵ *Ibid.*, 27.

1.3.2 Cuerpos liminales

Desde la perspectiva de Béla Bálazs es posible pensar en los efectos que tienen los cuerpos de los filmes en los cuerpos de los espectadores de una manera optimista. Para el autor húngaro, el cine es el retorno a una cultura visual que la humanidad olvidó con el desarrollo de la imprenta⁷⁶. Es el medio por el cual se logrará la unión de los hombres al prescindir de las diferencias de lenguaje, pues los gestos constituyen una comunicación universal al permitir una correspondencia visual directa. Más aún, tiene la certeza de que los gestos no solamente son consecuencia de sensaciones y conceptos sino su causa: existe una relación estrecha entre los medios de expresión y el crecimiento espiritual del hombre: “[...] De una parte el espíritu multiplica durante el crecimiento sus medios de expresión y de otra esta multiplicación facilita y acelera el crecimiento. Al multiplicarse las posibilidades expresivas del filme, se amplía el espíritu que pretende reflejar.”⁷⁷ Así, los filmes son posibilidades por provocar sensaciones, emociones y vivencias, y a su vez nuevos gestos se generan a través de éstas.

Thomas Elsaesser y Malte Hagener mencionan que con Bálazs se establece una conexión con el arte religioso y la reinstauración de la iconicidad⁷⁸. Ello debido a la eficacia de las imágenes, su inmediatez, a diferencia de la indexicalidad de la palabra. Sin embargo, bajo esta perspectiva sólo se observa el aspecto semántico del filme. Por otra parte, desde la

⁷⁶ Béla Bálazs, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (España: G. Gili, 1978), 32.

⁷⁷ *Ibid.*, 35.

⁷⁸ Elsaesser y Hagener, *Film Theory, an introduction through the senses* (New York: Routledge, 2010), 59.

perspectiva de Trías, este carácter de iconicidad que tendría en común el cine con la pintura, no es lo que le caracteriza. La especificidad de este arte reside en una síntesis o combinación de lo propio de otras artes:

Hay un arte en el que ese ojo que ‘observa’ el mundo desde el límite deja que la imagen-ícono se manifieste, pero en el modo del movimiento y de la sucesión temporal. Ese arte deja que se vaya formando en ese curso entrelazado de imágenes-íconos (en movimiento) un despliegue ‘argumental’ con episodios y secuencias. Un arte que logra sintetizar, por tanto, los caracteres del enmarque icónico de la pintura, que presupone un punto de mira, un encuadre de distinto carácter (primer plano, plano general) y una incorporación del hábitat arquitectónico-paisajístico (como presupuesto de la presentación de los habitantes del ‘cuadro’), con los caracteres de la trama argumental musical y literaria, o novelística. Ese arte, el cine, [...] también integra la sucesividad configurada por la música, de modo que la trama en movimiento de imágenes-ícono que se suceden se halla medida, ritmada y acompañada. Esa trama emerge de un fondo musical-sonoro en el que el ruido natural es acogido, pero de modo selectivo, en función de eso que se esté contando o relatando. Ese arte incorpora, asimismo, la trama argumental característica del drama, de la épica, de la novela, o hasta incluso la posible expansión cordial del sujeto lírico. En él se celebra la apofansis, o manifestación, de una imagen-ícono que se despliega argumentalmente: nupcias ambiguas entre ‘lo pictórico’ y lo ‘novelístico’, en general entre todas las artes.⁷⁹

En consecuencia, para leer ciertos cuerpos en el cine, es necesario relacionarlo con todos los elementos de las otras artes que le conforman. No basta con hacer una descripción de su despliegue en la toma. Es necesario comprender las relaciones espaciotemporales que le codificarán, así como las nuevas claves que brindará este cuerpo. Además de la iconicidad que descansa en el poder de las imágenes que miran y jerarquizan lo que se deja ver, característico de la pintura⁸⁰, el elemento temporal permite un desenvolvimiento tanto de la figura humana como de todos los elementos del encuadre: el movimiento del cuerpo que se logra al situarlo en distintas posiciones en el plano, con el movimiento de la cámara, o con la interacción entre éste y los distintos elementos de la puesta en escena, así como con el orden que se le impone a las tomas. De ahí la importancia de la comprensión de la gramática del cine, que, a grandes rasgos, pudiera resumirse en la toma, el montaje, el sonido y la narrativa.

⁷⁹ Trías, *Lógica del límite*, 209-210.

⁸⁰ *Ibid.*, 138.

En el caso de la toma, ya se ha mencionado que el encuadre consiste en un dispositivo arquitectónico presente tanto en la pintura como en el cine. Ello incluye el ángulo y el plano, que establecen la cualidad del espacio o la atmósfera que configurará el habitar de los cuerpos. A su vez, el cuerpo humano es la medida sobre la cual se configuran los distintos planos. Dependiendo de qué secciones de él aparezcan en la toma, se hablará de primer plano o plano americano, por ejemplo. En consecuencia, el espacio se configura como habitable en la medida en que se presenta a medida para los cuerpos. El movimiento de la cámara, a la vez que va componiendo en el espacio, lo hace mediante diseños similares a la danza: líneas y curvas, en los siete movimientos posibles de los cuerpos (adelante, atrás, arriba, abajo, a los lados, sobre su eje), por donde también se asoma lo simbólico, y que al igual que en la danza, se encuentra mediado por una ficción⁸¹.

En el caso de la iluminación y el color, y específicamente en el caso de los filmes analizados en los siguientes capítulos, además de su vocación arquitectónica que configura el ambiente, cobrarán relevancia por su repetición. Algunos colores y tipos de iluminación, que se encontrarán reiterados en determinadas circunstancias, en consonancia con otros elementos, lograrán cuasi-referentes de la misma manera que lo logra la música: ésta *muestra* diseños motivicos que se repiten *sin decir* lo que sucede⁸². El color rojo en *El reino de la Sirena*, el color verde en *Tempestad y Yo* y la luz enceguedora en *Juanicas*, entre otros, son algunos motivos que se analizarán en los siguientes capítulos.

⁸¹ Ibid., 144.

⁸² Ibid., 194-204.

Como se ve, es el montaje en donde se puede apreciar el diseño de estos *motivos*. El orden en el que se muestran los espacios, las texturas y cuerpos (humanos o no) encuadrados, permite, como en las novelas o sinfonías, el acercamiento a los sentidos simbólicos de la obra. La relación entre las tomas de orillas, horizontes, entradas, aberturas o bien, rejas, redes, velos, etc., cuyos significados convencionales orbitan sobre lo liminal, en conjunción con tomas de ciertos cuerpos encuadrados en planos que detallan aspectos específicos de los cuerpos, y en conjunción con diálogos de algunos personajes, o el climax del relato, conforman un diseño de montaje específico, el cual permite que se intuya un sentido en la obra.

Por otra parte, la voz over, que es fundamental en todos los filmes de esta investigación, no es, como los sonidos ambientales, una cadencia o bien, no brinda diseños motivicos supeditados a la narrativa visual. En el caso específico de la voz over, aunque también en algunos diálogos, el *logos* (pensar, decir) característico de la literatura, exige una ceguera para la captación de la palabra⁸³. En ese sentido, no es que en los filmes se suspenda la visión, pero la relación de lo visual y lo auditivo de la voz que lo acompaña se torna diferente: se *dice*, se accede directamente a los nombres. El término “voz over” tiene la particularidad de situarse no sólo fuera de campo, sino que es no diegética⁸⁴. En consecuencia, cualquier otro diálogo se supedita a la imagen, pero la voz over no. El contraste entre lo mostrado visualmente y lo nombrado, permite adicionar a ambos un cierto aspecto enigmático, pues en esta brecha que se ha abierto entre ambos se asoma el símbolo.

⁸³ Ibid., 185.

⁸⁴ Michel Chion le denomina sonido off, aunque también admite su acepción en inglés vice-over que se ha decidido conservar por resultar más usual. Michel Chion, *La audiovisión. Una introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (España: Paidós, 1993), 63.

Sin embargo, los sonidos ambientales e incluso la musicalización, se encontrarán subordinados a la narración en los cuatro filmes de los que se habla en esta tesis. La narración en el cine, se ha estudiado en relación con la narración literaria, sobre todo respecto a la discusión sobre el lenguaje del cine⁸⁵. Desde esta postura, la figura del narrador es su aspecto esencial:

[el narrador es] una fuente de emisión del relato, una instancia abstracta que selecciona las imágenes, les otorga un punto de vista, las ordena, las combina con los elementos sonoros y, en suma, organiza toda la narración de una forma precisa y bajo una óptica determinada.⁸⁶

Sin embargo, bajo esta perspectiva teórica, no se diferencian los dos aspectos presentes en el cine: *mostrar* y *decir*. El narrador, además de querer *decir*, *muestra* y por ello la tensión entre literatura y pintura para definir el cine es mayor de lo que se podría suponer. En la pintura, lo que se deja ver es logrado por unos ojos que hubieron ordenado lo que hay en el cuadro y por ello pareciera que emergen de él⁸⁷. Lo que se obtiene es un juego de ojos entre los ojos del pintor y la mirada de quien ve el cuadro. En consecuencia, en la medida en que el cine logra *mostrar* sin *decir*, se encuentra mucho más cercano a la pintura que a la literatura, y la figura del narrador fílmico es tan importante para su definición como la de pintor. En los filmes analizados, en especial en *Tempestad* y, en menor medida, en *Yo*, lo que se muestra visualmente no está supeditado a lo que se dice, sino que se mantienen en tensión.

⁸⁵ Cf. María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico* (Madrid: Arco/Libro, 2003).

⁸⁶ *Ibid.*, 59.

⁸⁷ Trías, *Lógica del límite*, 128.

De cualquier manera, el cine sigue siendo un arte de signos, ya sean incónicos o indexicales, que se sitúa en el limes. Gracias a la complicación de estos signos, mediante una gramática propia, en la forma específica de cada obra, es posible la evocación de lo liminal. Todos los elementos antes mencionados comprenden el entramado analógico a partir de los cuales se constituye este aspecto simbólico de los cuerpos de la joven no nombrada y Miriam, Yaami, Juan y “Yo”, quienes se configuran como guardianes que tendrán a su cargo mostrar una solución al espacio-tiempo;

El umbral tiene sus ‘guardianes’: dioses y espíritus que defienden la entrada, tanto de la malevolencia de los hombres como de las potencias demoníacas y pestilenciales. Es en el umbral donde se ofrecen sacrificios a las divinidades tutelares. Asimismo es ahí donde ciertas culturas paleo-orientales [...] situaban el juicio. El umbral, la puerta, *muestran* de un modo inmediato y concreto la solución de continuidad del espacio; de ahí su gran importancia religiosa, pues son a la vez símbolos y vehículos del tránsito.⁸⁸

El umbral, como la figura de lo liminal por excelencia, es uno de los motivos principales en los filmes (imágenes 3-6, 12, 14, 16, 20, 23 del capítulo 2; 3, 6 y 8 del capítulo 3; 1, 10, 15, 18 y 19 del capítulo 4; y 1, 2, 4, 8-10, 18 y 19 del capítulo 5). En cada capítulo se detallará mediante qué elementos se configura la liminalidad y cuál es la solución que proveen ante lo terrible.

⁸⁸ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (España: Paidós, 2017), 24.

CAPÍTULO 2

El cuerpo liminal en *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016)

El rayo: timonel de todas las cosas.
El rayo: defecto y exceso.
Heráclito, *Fragmentos*

Tempestad (Tatiana Huezo, 2016) es un documental en el cual se entrelazan los relatos de dos mujeres: Miriam y Adela. Miriam, madre de un niño pequeño, nos relata su paso por una cárcel de Matamoros, donde estuvo 6 meses con cargos infundados y cómo ella asimila este episodio de su vida. Adela nos narra cómo le ha marcado la desaparición forzada de su hija y nos describe su vida como parte de una familia circense. Sin embargo, el filme también explora los espacios en los que habitan estas dos mujeres para interpelar al espectador acerca de nuestro espacio en común: México en el contexto actual de violencia generalizada.

En este documental de Huezo, la historia de Miriam es narrada por ella misma en una voz over mientras el espectador observa tomas hechas en distintos puntos de un viaje en autobús, desde Matamoros hasta Quintana Roo, con tomas de Matamoros, Tampico, paisajes de carretera, del autobús y de viajeros, estaciones de autobús, paraderos y retenes. En el caso del relato de Adela, este personaje aparece a cuadro interactuando con su familia en el circo, así como siendo entrevistada en su casa rodante. En su historia predominan tomas en los espacios del circo así como de la vida familiar que ocurre en él. Otros personajes que aparecen son las sobrinas de Adela y los hijos de éstas, pequeños niños que entrenan para ser acróbatas, así como una joven que parece ser otra hija de Adela, o alguien con quien mantiene una relación maternal pero que no es nombrada.

Ni la discapacidad ni la deficiencia son temas que se desarrollan en *Tempestad*, sin embargo, como ya se dijo en el capítulo 1, a partir de un análisis de los sentidos simbólicos en relación al exceso corporal y a la deficiencia, es posible reconocer cómo éste funciona como polo ordenador de sentido. Por lo tanto, es desde autores como Gilbert Durand, Andrés Ortiz-Osés y Mircea Eliade que se analiza la simbología del filme.

Zavala Scherer⁸⁹ indaga el procedimiento por el cual la existencia de un cuerpo individual se puede relacionar con un sentido social o cultural más amplio en los documentales. Es decir, el autor analiza cómo un cuerpo es capaz de significar un aspecto de la realidad. Para ello, retoma el marco teórico sobre cine documental que provee Bill Nichols acerca del mito como eje que socava lo histórico y narrativo a favor de lo icónico, ejemplar o ideal presente en algunos elementos de los documentales⁹⁰. De ahí el sentido de la ausencia en relación al cuerpo específico del documental, en el que el cuerpo da paso al mito: “El mito de una persona es la materialización audiovisual de esa persona en ausencia”⁹¹.

A su vez, Zavala parte del concepto de acontecimiento como modo de representación de realidad que permite comprender el movimiento hacia la catástrofe, “como puesta al revés de las cosas, asociadas con la caída como motivo o constante”⁹². Bajo esta perspectiva, puede ser pensado *Tempestad*, ya que se trata de un filme rico en elementos que enfatizan la

⁸⁹ Diego Zavala Scherer, “El acontecimiento como catástrofe e inicio de la representación en los documentales Retratos de una búsqueda (2014) y Los Reyes del pueblo que no existe (2015)”, en *Frente a la Catástrofe. Temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*, eds. Julie Amiot-Guillouet, Nancy Berthier, (París: Editions Hispaniques, 2016).

⁹⁰ Bill Nichols, “History, Myth, and Narrative in Documentary” *Film Quarterly*, 41, no. 1 (Autumn, 1987): 9-20.

⁹¹ Zavala, “El acontecimiento”, 235.

⁹² *Ibid.*, 233.

ausencia. Esta obra enfrenta al espectador al horror ante la muerte y desaparición; ello a través de la activación del eje mítico, en el que una imagen sustituye a un cuerpo ausente, una imagen está en lugar de la muerte. ¿Acaso la deficiencia como signo de la dicotomía presencia/ausencia contribuye a esta función?

En *Tempestad*, los cuerpos no sólo nos sitúan en el terror y la parálisis del acontecimiento, ante la catástrofe, la muerte, la violencia; también existen ciertos cuerpos que ofrecen un movimiento alternativo, o bien, que permiten situarnos de otro modo. Esta especificidad simbólica de algunos cuerpos se va construyendo a lo largo del documental a partir del exceso material, lo que también se ha conceptualizado como hipercorporalización⁹³, sólo que en este caso, este exceso se sitúa entre la carencia, deficiencia, incompletitud o discordancia que adquiere una presencia sutil pero muy significativa por la combinación de elementos como el encuadre, el movimiento de cámara, la puesta en escena, el color y la luz, la narración oral o el montaje.

Este exceso relacionado con la deficiencia, se sintetiza particularmente en dos personajes: Miriam y la joven no nombrada que aparece en la historia de Adela [imagen 1]. Todas las imágenes excesivas, una vez puestas en relación con los cuerpos de estas dos mujeres, permiten que el espectador no se sitúe sólo en el horror, contiene también un elemento que señala un traslado hacia otra parte. Hay una liminalidad señalada por estos cuerpos, que se han localizado justo en el paso entre el caos y el orden, la vida y la muerte.

⁹³ Rodrigo Díaz Cruz, “La huella del cuerpo”, 58.

En este punto, se vuelve fundamental una lectura de dos símbolos: el monolito y el umbral. Un monolito es la presencia de lo que *es*, un volumen o cuerpo, que inaugura un cosmos. La otra cara de este monolito, lo constituye un umbral, la ausencia que permite la apertura y cierre de un mundo, que establece los límites entre el orden y caos, lo que *no es* y lo que *es*. Ambos, el umbral y el monolito, se encuentran profundamente imbricados y dependientes el uno del otro. Relacionados con esta función de inauguración de sentido, dada por el monolito, posibilitada por el umbral, se observan los movimientos ascensionales (hacia arriba), contrarios al movimiento de descenso hacia la catástrofe, y la liminalidad que se mueve en el umbral, sobre los bordes.

Por lo tanto, frente a una interpretación que asume que el elemento mítico del filme se limita a la ejemplaridad de un cuerpo deficiente como sinécdoque de una realidad deficiente, (el cadáver como sinécdoque de una catástrofe), argumento que en este caso ocurre una mitificación de la deficiencia y el exceso corporal por medio de su liminalidad. Es debido a que señala los bordes de una realidad-cosmos, que es capaz de problematizarla, de señalar la lógica que se encuentra detrás de la representación y por lo tanto, es posible visibilizarla y cuestionarla. No basta con mencionar que una realidad o un cuerpo se apoyan mutuamente en figuras retóricas como la sinécdoque, metáfora o alegoría, es necesario analizar cómo logran su significación en relación con ellos mismos. Es decir, no basta establecer que la deficiencia corporal representa deficiencia en el orden social, sino que ésta señala los límites con los que se ha configurado este orden.

El cuerpo como tema en *Tempestad*, su desaparición, tortura, mutilación, dolor, contorsión, y disposición en el espacio, se sitúa en el eje mítico en el momento en que *está por* otros

cuerpos, de otros desaparecidos, asesinados, violentados, dolientes. Su carácter de mito es construido en el filme a través de diversos elementos, como los múltiples tipos de encuadres de cuerpos [imagen 2] o la diacronía entre imagen y sonido. Sin embargo, como ya se mencionó, es en los cuerpos de Miriam y la joven que protege Adela, en los cuales se intensifica esta mitificación.

En consecuencia, el análisis que realizo es el de ubicar las tomas de umbrales [Imagen 3, 4, 5 y 6 (por acción del montaje dentro-fuera)] y monolitos [Imagen 7, 8, 9 y 10 (por acción del montaje oscuro-iluminado desde arriba)] presentes en el documental en relación al cuerpo de estas dos mujeres. El exceso corporal explícito de Miriam, sería su pierna amputada que está dada en el diálogo y en la imagen de última toma, así como un temblor que refiere en el diálogo. El exceso corporal explícito de la joven, se limita a un sutil movimiento de labios en las primeras secuencias de la historia de Adela. Sin embargo, a partir del análisis de la toma se evidencia que la posición de este personaje y la manera como es retratada, es clave para comprender que su exceso corporal también tiene que ver con cierta vulnerabilidad, dependencia o necesidad de protección que la acerca a la infancia. Se mostrará además, que ambas mujeres operan como monolito y umbral al mismo tiempo, lo cual es patente en dos momentos del documental que referiré a detalle: la secuencia que denomino “Cenote” y la toma que denomino “Rayo-va a llegar” que es la última toma de la secuencia “Hay una pequeña luz”.

Tras un recuento de todo el horror de la violencia, del continuo descenso a un caos y de enfrentamiento a la muerte, lo que ocurre hacia el climax y conclusión del filme es que los

umbrales se abren al disminuir la clausura o transparentarse en la imagen, y se incrementan los monolitos y el movimiento ascensional. Hay un paso que va de la claustrofobia lograda en la imagen al principio de la obra, que da cuenta de la violencia que impera en Tamaulipas debido a la guerra del narcotráfico, hacia la apertura y ascensión, lograda con el contraste ante elementos de la naturaleza y de mayor luminosidad.

El filme se ha organizado en 21 secuencias principales [tabla 1, en anexos]. En el caso del relato de Miriam, son organizadas dependiendo más de la narración visual; y las de Adela, dependiendo más de la narración oral. Cada secuencia se constituye de varias tomas, de las cuales sólo se ha apuntado las que tienen que ver con umbrales y monolitos, motivos en todo el filme. Subrayadas con gris, se han marcado aquellas en las que en una misma toma hay tanto monolitos como umbrales, y se ha señalado con amarillo las secuencias “Rayo-va a llegar” y “Cenote” en las que también se da esta coincidencia y que serán analizadas más a detalle. A su vez, se indican las tomas en las que hay presencia explícita de exceso corporal. En la tabla, se señala el incremento de tomas ascensionales-monolitos hacia la conclusión del filme, así como la apertura de los umbrales, al disminuir la clausura de éstos o presentarse abiertos o cristalinos.

Es importante destacar que hay monolitos y movimientos ascensionales que cobran especial importancia ya que son las imágenes que acompañan el punto más álgido del relato de Adela y Miriam, el momento más terrible que constituye el climax. El acompañamiento de las imágenes de monolitos y la apertura de umbrales en el punto más profundo de descenso, confirma que se establecen dos movimientos contrastantes entre la imagen visual y la voz de

estas mujeres en el filme. Así, mientras que el relato desciende en la voz de Miriam y Adela, la imagen asciende. Ello permite pensar en una sacralización del espacio por la cámara, un atisbo de mundo ordenado. En ese sentido, “Cenote” y “Rayo-va a llegar” situadas en la conclusión de la película, cobran el sentido de viaje de regreso desde la caverna más profunda hacia el mundo, aunque éste solo se inicia pero no concluye.

2.1 “Rayo-va a llegar”

En el caso de la joven del relato de Adela, su exceso corporal no está relacionado con la deficiencia pero, como se ha mencionado, resalta por su singularidad y es diferenciada en el texto: 1) siendo cuidada, resguardada, o en una situación de aprendizaje en la mayoría de las secuencias en las que aparece; su rostro es lavado por una mujer y después es cargada por una de las sobrinas de Adela; Adela le sirve una taza de una bebida caliente y le pone azúcar, la acaricia, le enseña a tocar unas botellas con agua y hace que repita las notas musicales [imagen 11]; 2) posicionada en las entradas del circo, de una casa rodante y en el horizonte [imagen 12]; 3) en un close-up de perfil en picado de su rostro en el que se ve un movimiento repetitivo de sus labios [imagen 13]; 4) retratada mirando directamente a la cámara como así también son retratadas las niñas del filme [imagen 14]. Por lo tanto, se va estableciendo a lo largo de la obra, su posición liminal entre la infancia y la adultez, la noche y el día, estar dentro y fuera, por lo que lo excesivo corresponde a esta estrategia de diferenciación en relación a su cuerpo.

En la toma “Rayo-va a llegar” se enfatiza el horizonte, se realiza con cámara al hombro que hace un traveling de seguimiento hacia la joven, quien camina por el campo en el crepúsculo

del día. La cámara la sigue por detrás y cada vez logra acortar más su distancia hacia ella, mientras en el horizonte aparece un rayo. La cámara se posiciona casi a su lado, mas no la sobrepasa y ella no voltea en ningún momento hacia ésta [imagen 15]. Esta toma acompaña al relato de Adela que expresa su deseo de encontrar a su hija. [Tabla 2]

Como se observa, esta joven está implicada en el señalamiento de un rayo que funge como monolito, en un horizonte que funge como umbral (cielo/tierra), en un momento a su vez liminal del crepúsculo. La liminalidad, a su vez, se relaciona con el movimiento de la cámara en hombro que enfatiza el estar transitando. El monolito, en cambio, se relaciona con la dirección del movimiento hacia la joven, que adquiere una función de centro orientador, sobre todo, porque coincide con la narración oral en la que Adela expresa su esperanza, su último bastión contra el caos. Se vuelve evidente, entonces, el carácter liminal que encierra la joven, el movimiento que ella permite, a través de su cuerpo desplegado en tránsito, que es la inauguración del orden. La construcción de su liminalidad a lo largo del texto, apoyada en una diferenciación corporal, es lo que permite una relación cualitativamente distinta con la historia de violencia narrada de manera oral, ante las cuales se asume una postura de cara al sentido, a la vida, y a la paz.

Por otra parte, en un par de tomas, la joven entra en relación con un caballo y un perro, presentes en distintos momentos del filme [imagen 16]. La primera secuencia de la historia de Adela, “Soy mamá de tres hijos”, comienza con la toma “Rayo-caballo-horizonte”, en la que aparece un caballo en el campo donde se observa el horizonte, entonces aparece el otro

rayo de la película. En esta toma se aprecia un umbral (horizonte) y un monolito (el rayo), entrando en analogía con “Rayo-‘va a llegar’” y por lo tanto, con la joven. En otra toma, “Mi hija Mónica”, este personaje aparece en la entrada de una casa rodante al lado de un perro. Esta cercanía con ambos animales resulta significativa. Eliade explica su importancia simbólica en su texto sobre chamanismo: en el caso del perro, se trata de una figura funeraria que acompaña al héroe o difunto en su descenso a los infiernos; mientras que el caballo es el animal funerario y psicopompo por excelencia, es utilizado como medio para obtener el éxtasis por el chamán y así comenzar un viaje místico; “el caballo lleva al difunto al más allá: realiza la ‘ruptura de nivel’, el paso de este mundo a los otros mundos”⁹⁴. Por lo tanto, este elemento en relación a la joven, acentúa su carácter liminal.

Por lo anterior, es posible ver que uno de los sentidos que adquiere este personaje en el filme consiste en ser una guía, situarnos en el límite entre la vida y la muerte, pasar, transitar verticalmente en el movimiento de descenso-ascenso que se escucha y se ve, inaugurar el sentido, señalarlo. De ahí el cariz enigmático del personaje: su interpelación al espectador cuando mira directamente a la cámara es inquietante. El no ser nombrada contribuye a este enigma⁹⁵. En este sentido, destaca el hecho de que el gesto de su rostro y un horizonte crepuscular conforman elementos claves en la propaganda del filme.

Finalmente, el carácter esperanzador de la última secuencia del relato de Adela, en el que no aparece esta joven, está dado por su movimiento ascensional. En la secuencia “Vivimos

⁹⁴ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, (México: FCE, 2016), 359-360..

⁹⁵ A partir de material extratextual (el nombre de los archivos de las imágenes disponibles en la página oficial de la película), se puede deducir que su nombre es Macarena, uno de los tres nombres de colaboradores que aparecen en los créditos sin apellido.

escondiéndonos”, afirma que seguirá con la búsqueda de su hija a pesar de los obstáculos y las amenazas de muerte. Destaca en esta parte de la conclusión, el color amarillo de la iluminación que se encuentra desde arriba, enfatizando su simbolismo solar, así como tomas en contrapicada y las tomas a espectadores volteando hacia arriba.

2.2 “Cenote”

El documental cierra con una secuencia ascensional, una apertura de la cueva hacia el cielo. Consta de 4 tomas, en todas ellas la cámara está en el agua: la primera, es un detalle de una mano que acaricia el agua oscura [imagen 17]. La segunda, consiste en un traveling hacia atrás siguiendo unas ramas que se van elevando desde el fondo del cenote [imagen 18]. La toma siguiente es la de un agua profunda, verde y oscura que satura la pantalla de movimiento viscoso-acuoso [imagen 19]. Finalmente, la última toma consiste en la cámara en contrapicado desde el fondo del cuerpo de agua encuadrando la abertura hacia el cielo, en la que aparece una mancha que, por medio de un movimiento sutil, resulta ser el cuerpo de una mujer sin una pierna que flota en el ojo del cenote [imagen 20]. El cuerpo de Miriam, a quien se estuvo escuchando a lo largo de la película, al fin se presenta, pero no completamente, sino a través del agua. El espectador sigue sin ver su rostro; su cuerpo es mostrado pero velado al mismo tiempo.

En el caso de la pierna amputada de Miriam, es a finales del segundo tercio de duración de la película cuando lo menciona. Esto lo hace mientras nos narra la amistad que entabló con Juanita, otra presa del penal, por lo que más bien esta referencia tiene el sentido de hacer

notar el grado de intimidad que la llevó a confesarle ese aspecto de su vida privada y bromear al respecto:

Juanita era la más noble y serena de todas las mujeres que he conocido. Y aunque a veces parecía mayor, sólo tenía 47 años. Ella me adoptó. Llega a la celda y decía "¡Ya es hora de nuestra canción!" Íbamos a la rocola y poníamos *Lamento de amor* de Rigo Tovar. Cantaba y lloraba. Todos los días. Ella siempre me decía que esa canción se la había escrito Rigo a ella. Y en cuanto terminaba la canción, reía, bailaba y alzaba la falda. A ella le conté que cuando era niña me amputaron una pierna. Siempre me decía que yo tenía mucha suerte porque nunca iba a estirar la pata. [risa]

En esta secuencia, se observa el movimiento ascensional en el movimiento de cámara en el travelling hacia atrás que siguen las ramas, aunque éste se encuentre frente a la oscuridad del agua. Sin embargo, con el ángulo casi en nadir que se coloca de cara a la abertura, se refuerza la ascensión. La luminosidad del cielo, así como el cuerpo amputado operan como monolitos. A su vez, el elemento ascensional se reitera en la relación entre la narración oral, la imagen y el sonido: justo cuando Miriam deja de hablar de su miedo para empezar a hablar de su hijo, comienza la toma final de la abertura del cenote. Al mismo tiempo, hay un cambio de sonido de un agua profunda y pesada, a un sonido de agua mucho más fluida y superficial. Respecto al movimiento ascensional, Durand comenta,

los símbolos ascensionales nos parecen marcados por la preocupación de la reconquista de un poder perdido, de un tono degradado por la caída. Esta reconquista puede manifestarse de tres formas muy próximas, y unidas por numerosos símbolos ambiguos e intermediarios: puede ser ascensión o erección hacia un más allá del tiempo, hacia un espacio metafísico cuyo símbolo más corriente es la verticalidad de la escala, de los betilos y de la montaña sagrada. Se podría decir que en este estadio hay conquista de una seguridad metafísica y olímpica. Puede manifestarse ésta, por otra parte, en imágenes más fulgurantes, sostenidas por los símbolos del ala y de la flecha, y la imaginación se colorea entonces de un matiz ascético que hace del esquema del vuelo rápido el prototipo de una meditación de la pureza. [...] Por último, el poder reconquistado viene a orientar esas imágenes más viriles: realeza celeste o terrestre del rey jurista, sacerdote o guerrero, o también cabezas y cuernos fálicos, símbolos en segundo grado de la soberanía viril, símbolos cuyo papel mágico saca a la luz los procesos formadores de los signos y de las palabras.⁹⁶

⁹⁶ Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, 136.

Respecto a la liminalidad y los umbrales, a lo largo de todo el filme se establece la situación liminal de Miriam, al estar situada entre la cárcel y su hogar, en tránsito entre Matamoros y Tulum. En “Cenote”, el umbral logra una completa abertura hacia el cielo, en el cual el cuerpo amputado flota entre el agua y la superficie.

El aspecto simbólico del agua profunda tiene que ver con lo tenebroso del agua hostil, agua negra, agua espesa que analiza Durand, la cual “se convierte en una directa invitación a morir”⁹⁷, y ésta es un motivo que se repite en el filme: el color verde sucio/oscurificado en diferentes tomas de espacios (la vegetación, un cuarto de hotel, la ropa de la joven). Este simbolismo proviene de su carácter del devenir del tiempo, de su relación con las lágrimas y la tristeza; y de su carácter femenino, por ser un elemento líquido relacionado con los menstruos, con el agua amniótica y por lo tanto, se encuentra unida a la temporalidad y la muerte⁹⁸.

En este movimiento que asciende desde lo profundo del cenote, de las aguas negras de la muerte, lo que es imprescindible subrayar es que la cámara nunca llega a la superficie. Al igual que en la toma “Rayo-va a llegar”, la joven no voltea, la cámara nunca llega al monolito, al horizonte, al rayo, al sol. Ni siquiera se logra apreciar el rostro de Miriam, no se sobrepasa el límite que su cuerpo marca. Dado que la cámara permanece en el agua, siempre con una distancia ante el monolito, alejada, se comprende que no se logra salir del infierno, o del caos,

⁹⁷ Ibid., 90.

⁹⁸ Ibid., 95.

del *no-ser*, de la ausencia. La diferencia del principio del filme con su conclusión, es un movimiento ontológico y no físico: se visibiliza el sentido, aunque no haya una vuelta a él. Éste se encuentra del otro lado del umbral, tal vez en el futuro, cuando vuelva Mónica o cuando Miriam deje de sentir miedo.

Por último, faltaría dar cuenta de otros dos elementos importantes en el filme en relación a lo ascensional y que tienen que ver con el título de la obra. La tempestad está presente en la obra principalmente como viento y cielo nublado. El simbolismo de lo celeste, evidentemente ascensional por su relación con el sol, queda obliterado por presentarse cubierto por nubes de lluvia, con tonos grises brindando oscuridad y frío en lugar de calidez y luz dorada. De este modo, se indica este estado catastrófico, de desorden, que brinda este cielo deficiente.

Por su parte, la tempestad latente se fortalece en las secuencias del climax, en las que aparece el viento en la imagen mientras las dos mujeres narran su caída al infierno. Sin embargo, como antes mencionaba Durand, las palabras están relacionadas con la luz, al simbolismo celeste productor de signos. En este sentido, el aire que sale de las bocas de Miriam y Adela en forma de palabras, al soplar fuerte el viento, puede ser leído como un acto de empoderamiento: “La palabra, como la luz, es hipóstasis simbólica de la Omnipotencia.”⁹⁹

Se ve por tanto que la palabra, homólogo del poder, es isomorfa en numerosas culturas de la luz y de la soberanía de arriba. Este isomorfismo se traduce materialmente por las dos manifestaciones posibles del verbo: la escritura, o al menos el emblema pictográfico por un lado, el fonetismo por el otro.¹⁰⁰

⁹⁹ Ibid., 146.

¹⁰⁰ Ibid., 148.

La discordancia entre imagen y voz de las narradoras que se logra omitiendo los labios de donde proviene la voz, entonces, adquiere importancia; resalta el poder de esta voz. Es posible dominar el universo por medio de la palabra, y a su vez la palabra conduce a la visión. Es en este punto en el que se puede comprender mejor la fuerza de las imágenes de deficiencia o de excesos corporales. Al sustraer, negar, obliterar, omitir, esconder, deslocalizar una parte del cuerpo, capacidad, totalidad, unidad, se realiza el procedimiento lingüístico de eufemización de la lítote:

En el seno de este proceso de sublimación que sacrifica el soporte material de la metáfora para conservar únicamente el sentido puro, captamos una especie de platonismo anterior a Platón, y es en esta perspectiva idealista donde la palabra y el lenguaje, herederos del vocabulario simbólico de la vista, van a sustituir en cierta forma a la visión en tanto que videncia [...] demostrar es sinónimo de mostrar.¹⁰¹

Respecto al tema de las lisiaduras, Durand menciona el caso de Odín, quien sacrifica su ojo debido a la valorización del órgano visual, por lo cual es necesario sublimarse y sustituirse por la visión ideal. En el caso de Miriam, la movilidad en su espacio geográfico, físico, es sustituida por su movilidad en un sentido más metafísico, psicológico, espiritual. Por ello la importancia de la ausencia de cuerpo en el documental.

Hasta este punto se comprende que el orden simbólico establecido en la obra permite asimilar la catástrofe, es decir, cuestionarla y posicionarse frente a ella desde un horizonte de sentido. En este orden, los cuerpos alrededor de los cuales se entrelazan significados relacionados con la deficiencia y el exceso corporal, adquieren un simbolismo lo suficientemente saturado para proveer una conclusión. Por otra parte, las implicaciones para comprender la red de

¹⁰¹ Ibid., 145.

significados respecto a la deficiencia misma, su conexión con la discapacidad, el exceso corporal, y éstos respecto a la diferencia y la alteridad, son sumamente problemáticas: por un lado, permite entrever que en aquellas obras en las cuales no predomina un discurso médico ni de derechos, la deficiencia sigue estando relacionada con los signos de alteridad; por el otro, en el contexto contemporáneo, la alteridad sigue siendo una necesidad para el posicionamiento humano en el mundo.

2.3 Discapacidad en *Tempestad*

En la última toma en la que aparece un cuerpo amputado y que se asume que se trata de Miriam, este momento único en el cual accedemos a su identificación en la narración visual en la que permaneció ausente, convierte a este exceso corporal en atributo de identidad. No obstante, la discapacidad de este personaje no se relaciona con dicha deficiencia. Su movilidad en su entorno se *discapacita*, no por su deficiencia corporal (su amputación), sino por el miedo que le provoca volver a ser arrestada, a vivir la violencia de la cárcel [Tabla 3, con negritas]. Su discapacidad es consecuencia directa del contexto de violencia producido por el crimen organizado en México. A su vez, menciona una descomposición de su cuerpo, un temblor en el rostro que no controla, otra huella física del contexto violento que se vive. El temblor, exceso corporal como secuela/huella psicológica del enfrentamiento cara a cara con la muerte violenta, con el asesinato de un joven, el fantasma de éste en el rostro de Miriam, también establece esta conexión directa entre un contexto social específico y la discapacidad que resulta de éste.

Desde los estudios de discapacidad ha sido problematizada esta relación, y en este sentido, no es casual en países en los cuales hay mayor índice de pobreza y/o violencia, existe mayor índice de discapacidad y deficiencia¹⁰². Esto se analizará más a detalle en el análisis del filme *El reino de la Sirena* (Luis Rincón, 2017) donde se evidencia esta situación, en el que la discapacidad es producto del uso (abuso) del cuerpo como instrumento de trabajo en condiciones precarias. Esta visión crítica desde la discapacidad, en la que se aprecia que ésta es el resultado del entorno social, sin embargo, choca con la visión individual de la deficiencia como un asunto privado. *Tempestad* no lidia con este problema, sin embargo, a través del análisis simbólico en relación con él, es posible observar la corporalidad liminal desde su carácter reivindicativo.

Desde una perspectiva situada desde el horizonte de las diferencias, este análisis resulta ocioso; bastaría con denunciar la prevalencia de las visiones religiosas relacionadas con ciertos cuerpos. Sin embargo, en esta investigación es importante comprender el alcance que tienen estos elementos para la producción de sentido y resolver el problema del encuentro con lo real. La catástrofe sería este elemento de irrupción de lo real: la violencia, la muerte violenta, la desaparición. Si en el pasado ciertos cuerpos encarnaron esta experiencia con lo real, con lo *otro*, en el contexto actual o por lo menos en este documental, no es esa su función. Estos cuerpos contienen un sentido simbólico: atisban el ser, orden y sentido. El

¹⁰² Beatriz Martínez Ríos, "Pobreza, discapacidad y derechos humanos", *Revista Española de Discapacidad*, 1, núm.1, (2013): 9-32. <http://dx.doi.org/10.5569/2340-5104.01.01.01> . Colin Barnes, "Discapacidad, política y pobreza en el contexto del 'Mundo Mayoritario'", *Política y Sociedad* 47, núm. 1 (2010): 11-25.

movimiento de inaugurar que realiza el exceso corporal en *Tempestad* manifiesta una cercanía, mas no un significado directamente relacionado con la discapacidad.

2.4 La cueva

Como lo he mencionado, un elemento clave para comprender la película de Huezos es el espacio. Además de la sensación de abandono y violencia que es manifiesta en la serie de edificios, hoteles y casas que retratan un ambiente herido por las balas de grueso calibre, el contexto social y geográfico en que se ubica al espectador (una guerra sin cuartel entre distintos grupos del crimen organizado y fuerzas del estado) [Imagen 21], y del aspecto simbólico relacionado con los umbrales [Imágenes 3-6], cabe destacar el énfasis en el enclaustramiento en algunas de estas tomas de ventanas, puertas, enrejados o composiciones intrincadas, que se observan desde el punto de vista interior/exterior o que atraviesan o enmarcan la toma. El encierro corresponde a la narrativa tanto de Miriam (en su paso por la cárcel y posteriormente, en su casa, al temer salir a la calle) como de Adela (menciona que después de la desaparición de Mónica, la AFI no les permitía salir de su casa, y posteriormente estando amenazados también han vivido la reclusión).

Sin embargo, el encierro claustrofóbico se contrasta con la simbología de un espacio cerrado, pero femenino y cálido. En el relato de Adela se observa en varias ocasiones la abertura de una parte de la carpa del circo [Imagen 14] y la entrada al mismo [Imagen 5] como espacio materno, así como el interior del tráiler, que es visto como un espacio habitado por niños siendo cuidados [Imagen 2, primer fotograma] o donde está la foto de Mónica siendo amamantada. Lo femenino como comunitario-maternal es retratado especialmente en la

secuencia “Van a hacer una entrevista” en la que el grupo de mujeres conformado por Adela y sus sobrinas sentadas en círculo, bromean y hacen referencia al equipo de filmación. En este espacio, Adela comparte con sus sobrinas lo importante que es para ella, esos momentos, entonces la risa se torna en llanto y muestras de afecto, y posteriormente, la secuencia termina de nuevo con bromas y carcajadas.

En esta parte de la película, es importante destacar que se trata de la referencia más explícita al equipo de filmación, tanto por la mención de los micrófonos y la forma gramatical “van a hacer una entrevista” del diálogo, como las miradas y señas a alguien fuera de cuadro por parte de las sobrinas al reírse (dando a entender que algún miembro de la filmación también ríe con ellas y al que le da a entender que corte la filmación [Imagen 22]). Al volverse parte de la historia, el narrador entra en otra dinámica de relación con esta comunidad femenina, participando y no solo atestiguando esta intimidad, logrando que el espectador se involucre aún más. Esto se logra también con el posicionamiento de la cámara, la cual, de estar fuera del semicírculo, se va acercando y logra situarse en una posición central, e incluso logra introducirse aún más utilizando zoom in y zoom out en el momento en el cual Adela y su sobrina se abrazan [imagen 23].

El símbolo de la cueva, como espacio femenino-vegetal que prevalece en nuestras culturas, ha sido explorado desde la filosofía de las religiones y las culturas. En un texto de Ortiz-Osés, cuyo objetivo es delinear una historia simbólica de las culturas en sus arquetipos o configuraciones de sentido, menciona una dualidad primaria desde las cuales se ramifican las culturales occidentales y orientales: el totemismo animal y el mana vegetal. De ahí se deriva

el simbolismo de lo femenino como lo comunitario, indiferenciado, materno, material, vegetal, encuentra su contraposición con lo animal, masculino, individual.

De la acción intermasculina de los cazadores partirá una visión totémico-patriarcal del mundo basada en la lucha y la competitividad belicosa, lo que los coloca en una común línea con los pastores nómadas guerreros. Por su parte, de la actuación recolectora típicamente femenina partirá una visión mana-vegetal del mundo de tipo matriarcal-naturalista que encontrará su continuación en la protoagricultura, un invento específico de la mujer neolítica (a partir del 10.000 a.c.). Así entran en confrontación dos grandes visiones del mundo: la concepción ascéticoheroica pro individualista y la concepción místico-panteísta de tipo comunal. En el límite será la diferencia entre la razón masculina (escindente) y la razón femenina (suturadora), entre la extroversión animal y la introversión vegetal, el tótem de identidad y el mana de relación, las pinturas rupestres visuales y las estatuillas cavernarias táctiles.¹⁰³

Este es el espacio que prevalece hacia el final del filme, al lado de lo ascensional: la cueva, lo femenino que se observa en la carpa del circo, en las casas rodantes pero también en el interior del autobús [Imagen 24]. En el caso de estas tomas del relato de Miriam, se refiere a un espacio marcado por la indiferenciación (ser un pasajero, *entre* otros) y lo comunal (por lo cual la cámara muestra a Miriam *como* otros, y por lo cual el espectador se piensa a sí mismo *como* otros). Sin embargo, es en “Cenote” cuando es más evidente este símbolo, al tratarse específicamente de una cueva que además está relacionada con el diseño motivico de agua oscura o verdeazul, cuyo simbolismo ya se ha mencionado.

Se observan entonces, los elementos que se articulan en el filme dentro de la tendencia arquitectónica explicada en el apartado anterior. En el caso del motivo de agua oscura, ésta convierte a los espacios y cuerpos en espacios en que se contrasta la habitabilidad e inhabitabilidad [Imágenes 15-20, 23 y 24; la ropa que cubre el cuerpo de la joven que no es nombrada, como se observa en las imágenes 11, 12, 14-16], es decir, las cuevas-útero y lo

¹⁰³ Andrés Ortiz-Osés, "Surgimiento y evolución de las culturas" en *Filosofía de la cultura*, Ed. David Sobrevilla (Madrid: Trotta, 2006), 82.

caótico y mortífero, lo cual se reitera en la significación obtenida con la narrativa oral. Este contraste que se logra en el mismo espacio, finalmente explica la relación entre los cuerpos: cuerpos que cuidan y nutren otros cuerpos; y cuerpos que asesinan, desaparecen y torturan otros cuerpos.

Respecto a la violencia y en específico, la perpetrada contra las mujeres, es relevante mencionar el análisis que hace Rita Laura Segato sobre el contexto mexicano reciente. La autora logra dar una explicación a un fenómeno de violencia que golpea a México a finales del siglo XX y principios del siglo XXI: los feminicidios de Ciudad Juárez¹⁰⁴. Para ello recurre a estudios de género en intersección con un análisis de las condiciones económicas y políticas del espacio social. Por un lado, menciona a la frontera como un espacio fértil para que el crimen organizado y tráfico de mercancías (cosas, cuerpos) prospere debido a que se trata de un límite que separa dos formas de vivir muy dispares, es decir, se trata de un espacio que se ubica justo entre la abundancia y la carencia. A su vez, menciona otro elemento significativo: el tipo de economía neoliberal que se abre paso a partir del Tratado de Libre Comercio firmado entre México, Canadá y Estados Unidos que coincide con la fecha en que se inician los crímenes (principios de la década de 1990). Segato destaca que el fin del sistema capitalista no sólo consiste en la acumulación sino, sobre todo, depende del establecimiento de una jerarquía y una lucha por la apropiación de bienes en las manos de unos cuantos¹⁰⁵. Por otra parte, los mandatos de masculinidad exigen el establecimiento de un dominio y un

¹⁰⁴ Cf. Rita Laura Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013).

¹⁰⁵ *Ibid.*, 43.

pacto entre hombres¹⁰⁶, y que, en la forma perversa que adquieren en estas condiciones, genera un código con base en la violencia, en especial contra las mujeres:

Es una exhibición de masculinidad y de capacidad cruel, letal. Más que nada, es una forma de exhibir la absoluta falta de sensibilidad compasiva. Una prueba exigida, indispensable, en ciertos ambientes. Y esa “masculinidad”, así construida y comprobada, resulta perfectamente funcional para la actividad mafiosa, para el accionar del crimen organizado. Las estructuras de las mafias y de la masculinidad, como he afirmado muchas veces, son perfectamente análogas.¹⁰⁷

El ambiente referido en el filme es el mismo: México dominado por un segundo Estado constituido por el crimen organizado. Éste requiere reafirmar su dominio a través del cuerpo de otros, como mera carne descartable, lo que se observa en *Tempestad* en numerosas tomas de destace de pescado y camarón. Estos elementos de violencia son contrastados con los elementos femenino-maternales del filme.

Miriam relata la comprensión de este código de violencia, especialmente en su testimonio sobre la entrada al penal en donde, como elemento descriptivo de la tortura relatada, menciona el detalle de una imagen de grandes proporciones de una calavera en una pared de la cárcel, con la cual se delimita, apropia y domina el espacio. Estos mensajes de dominio de un grupo que se apodera del espacio común, es aprendido e interiorizado por ella, de modo que aprende que su cuerpo es prescindible [imagen 2, cuarto fotograma].

En consecuencia, la propuesta del filme se dirige a mostrar la posibilidad de una vuelta al orden, a un espacio habitable. Por ello, la liminalidad impregna y constituye el espacio y se

¹⁰⁶ Ibid., 23.

¹⁰⁷ Ibid., 55-56.

concentra en los cuerpos de Miriam y la joven no nombrada, y cuya función es mostrar el límite mismo. El relato visual ascensional que se logra hacia el final de *Tempestad*, apunta a lo sagrado en la medida en que se logra aludir un posible tránsito al orden al cual devolver al mundo, más comunitario y pacífico.

En el filme, se impone la necesidad de volver habitables aquellos espacios que fueron modificados, pues de haber sido hogares-cuevas-úteros, se volvieron espacios de confinamiento, marcados por la amenaza y el temor, después de un episodio violento, una catástrofe que puso de cabeza al mundo. El cuerpo liminal concentra y abre esta posibilidad. El carácter enigmático de éstos convierten al limes, este espacio que se abre entre el espacio de los bárbaros-crímenes organizados y la ciudad-cueva, en un espacio positivo en el que se revela la posibilidad de tránsito entre estos cercos. En los siguientes capítulos se explorará el carácter sacrificial, siniestro y monstruoso que puede adquirir este desvelamiento.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25

CAPÍTULO 3

El cuerpo transgresor en *El reino de la Sirena* (Luis Rincón, 2017)

“Sólo quien trabaja tiene pan”, dice un viejo proverbio inspirado en el mundo exterior y visible, y, cosa curiosa, adaptándose mal a la esfera que es por excelencia la suya; porque el mundo exterior está sometido a la ley de la imperfección; en él se ve constantemente cómo el ocioso obtiene también su alimento, y el dormilón en mucho mayor abundancia que el laborioso. Todo está en manos del poseedor en el mundo visible, sujeto a la ley de la indiferencia; el espíritu del niño obedece a su dueño, Nuredín o Aladino, y quien detenta los tesoros del mundo es el amo, cualquiera que se la manera como los haya obtenido. En el mundo del espíritu, donde reina un orden eterno y divino, no sucede lo mismo; allí no llueve sobre el justo y el injusto a la vez; allí no brilla el sol con indiferencia para los buenos y los malos; en verdad puede decirse allí: sólo quien trabaja tiene pan, sólo el angustiado halla reposo, sólo quien desciende a los infiernos salva a la amada, sólo quien saca el cuchillo recobra a Isaac. Allí el pan no es para el perezoso; se engañaría como Orfeo, burlado por los dioses, que le dieron un fantasma en lugar de Eurídice, y sufrió esa decepción porque fue un afeminado sin coraje, un tañedor de cítara y no un hombre.
S. Kierkegaard, *Temor y temblor*

En el capítulo anterior se mostró cómo es que en los cuerpos de Miriam y la joven que no es nombrada en *Tempestad*, concentran un simbolismo que tiene que ver con lo liminal. Dicha liminalidad, permite lidiar con el contexto del filme, el cual es sumamente violento y carece de una resolución. En el presente capítulo, se mostrará también que la liminalidad se encuentra presente en *El reino de la Sirena*, pero en este caso, conjugada con el simbolismo de la transgresión. Al igual que en *Tempestad*, en este otro filme, los cuerpos que concentran la transgresión, apoyada por la liminalidad, también son excesivos: uno de ellos posee una cicatriz y el otro, tiene una parálisis en una parte de su cuerpo. Sin embargo, en este caso, se problematizará más detenidamente cómo es que los elementos simbólicos se tejen con y a partir de elementos contextuales.

El reino de la Sirena es un documental acerca de una comunidad Miskito en la costa Atlántica de Nicaragua. En este filme se muestra la vida de dos hombres: el buzo Yaami, quien, tras

una jornada de trabajo pescando a profundidad, quedó parapléjico y ahora requiere de una silla de ruedas para moverse; y Kevin, un joven con un pasado de violencia y narcotráfico, quien sale de la cárcel y se propone migrar hacia la capital ante la falta de opciones laborales. El elemento mítico es significativo en esta obra, el título se debe a la creencia de los habitantes del lugar, en una Sirena que reina las aguas y que se lleva a placer a hombres y niños, y que a su vez, castiga a los hombres por su ambición de cazar. El filme retrata las carencias económicas de la comunidad y la caza excesiva de crustáceos y moluscos, lo que provocan la muerte y secuelas de por vida para los pescadores al verse forzados a bucear en la profundidad del mar sin la tecnología adecuada. Es decir, en la obra la explicación mitológica de lo que ocurre no queda deslegitimada del todo por la explicación científica, que también es esbozada.

Lo anterior se realiza mediante el entretrejo de diversas secuencias: el mito de origen de la comunidad Miskito, que constituye la primera secuencia del filme y está conformada de tomas a la naturaleza (tierra, pasto, valle, árboles, cielo, mar, manglares) y una voz over en miskito que narra el mito; y el mito de la Sirena relatado en una entrevista a un hombre y una mujer, también en lengua miskito, en primer plano y plano corto, en un claroscuro con iluminación amarilla que da la impresión de estar frente a una fogata en medio de la noche. También hay varias secuencias de la vida de los pescadores del lugar, con diversas tomas a los espacios que habitan, en travellings hacia atrás y hacia adelante sobre calles y caminos por los que se observan casas, mercados y el muelle, así como tomas a la playa y las olas que llegan a la orilla en diversos planos y ángulos. A su vez, se encuentra una secuencia larga de una disputa violenta entre buzos realizada con cámara en mano que sigue a los involucrados que se agreden físicamente; pero, sobre todo, abundan diversas tomas del trabajo de estos

pescadores: cómo son llamados a trabajar, cómo pescan con red desde la superficie o con arpón en las profundidades mediante tomas sumergidas, y varias tomas al momento en que llegan de trabajar y descargan la mercancía. Dichas secuencias están acompañadas con las historias de Yaami y Kevin.

3.1 Clave mítica: transgresión y castigo

La narrativa del filme es leída mediante dos claves: una mítico-religiosa y otra que denomino socioeconómica. Se interpretan en clave mítica aquellos elementos que brindan los sentidos simbólicos del filme, mientras que en clave socioeconómica se atienden aquellos elementos que permiten comprender la postura del filme respecto a la situación social y económica de la comunidad. Como se verá más adelante, ambas claves resultan complementarias, pero puede problematizarse su relación. Desde la clave mítico-religiosa, se aborda la narración de una transgresión y su correspondiente castigo por parte de fuerzas cósmicas (dioses o la Sirena). Desde el título del filme “El reino de la Sirena”, se da la pauta para pensar a la comunidad de pescadores desde esta lógica. Además de la primera secuencia, que, como se ha mencionado, consiste en el mito del origen de los hombres Miskito, el filme se entreteje con 3 secuencias que he denominado “La casa de la Sirena”, “Se la llevó la Sirena” y “La Sirena se enoja y castiga a esos buzos” en las cuales un hombre y una mujer caracterizan a la Sirena y son interrogados acerca de ella por una voz fuera de cuadro. A su vez, en la segunda secuencia de la película, en la que se introduce a Yaami, se observa un mural de una sirena en una pared al lado de la cual están colocadas las barras paralelas del centro de rehabilitación física donde Yaami intenta caminar [imagen 1].

El mural que aparece a cuadro, consiste en un fondo marino que ocupa la mayor parte de éste. Sobre la línea de la superficie marina, la cual se destaca con un tono de azul más oscuro, en la parte izquierda están dibujados algunos árboles y cuatro casas blancas de techo rojo, y en la parte central-derecha, una lancha roja que dice "CAYOS MISKITOS" con letras blancas, y sobre la cual hay un ave con las alas abiertas y otra figura en color amarillo que parece ser un hombre al lado del motor de la lancha. La mayor parte del mural, el fondo marino, está coloreado en azul claro, y en la parte baja, el suelo es coloreado con tres tonos de café y uno amarillo. En este fondo marino están dibujadas diversas especies con detalle suficiente para identificarlas por su estilo más naturalista y a mayor escala: esponjas, corales, langosta, hipocampos, tortuga, anémonas, morena, algas, peces, caracol, medusas. Destaca al centro del mural, un buzo que descende hacia el fondo del mar de izquierda a derecha con un arpón y con un tanque de oxígeno, así como la Sirena posada sobre una roca, colocada en la esquina inferior derecha y observando al buzo de derecha a izquierda, y la cual está dibujada de modo similar al personaje Ariel de la película animada de Disney *La Sirenita* de 1989. Las barras paralelas rojas en las que Yaami se ejercita, atraviesan el mural en la parte baja, de modo que el joven se encuentra a la altura de *la sirenita*. La toma de este mural en dicho espacio de fisioterapia al inicio de la película permite interpretar que la explicación mítica de lo que ocurre con los buzos paraplégicos subsiste a la par del horizonte médico: la Sirena es la responsable de su deficiencia.

Lo que caracteriza a estos tres elementos relacionados con el mito —la primera secuencia, las 3 secuencias del mito de la sirena y la toma del mural—, es que en ellos se narra una transgresión. En el primero, la voz over profunda de un hombre mayor relata cómo los dioses castigan a los hombres que osaron descender de las montañas hacia la costa:

De esta pareja nacieron los primeros hombres miskitos, quienes fueron instruidos en muchas cosas. Aprendieron el arte de la caza, la pesca y los secretos que guardan las montañas y los ríos. Pero no todo fue perfecto, porque desobedecieron a sus creadores. Salieron de la montaña huyendo hacia la costa del mar. Como castigo, para obligarlos a volver a las montañas, les enviaron un gran diluvio.

En el caso del relato de “La Sirena se enoja y castiga a esos buzos”, la voz over de la mujer, que acompaña distintas tomas de cómo es cargado un tráiler con costales de mariscos recién pescados, menciona cómo los hombres son castigados precisamente por transgredir el orden que impone la sirena, de no cazar de más:

Cuentan las personas que cuando andas en el fondo del mar y matas mucha langosta o caracol, te puedes meter en problemas —¿Cómo es eso, por qué?— Los buzos que trabajan cazando en el fondo del mar, a veces cazan, cazan y cazan bastante. Entonces la Sirena se enoja, pues es la dueña del mar. Y castiga a esos buzos.

La transgresión consiste, en el primer caso, en que los hombres hacen uso de su voluntad para ir a la costa, y el castigo recibido es un diluvio que termina por provocar que los hombres sobrevivientes se conviertan en seres acuáticos. En el segundo caso, la transgresión consiste en que los hombres, por su ambición, abusan de la pesca y son castigados con la muerte o la parálisis. Como ya se mencionó, ello también es presentado en el caso de mural, que sirve como telón de fondo y como explicación a la rehabilitación física de Yaami.

Sin embargo, en “La casa de la Sirena” y “Se la llevó la Sirena”, en las que no se habla propiamente de un castigo, prevalece el relato de la transgresión. En el primer caso, la mujer comienza a relatar cómo fue la muerte de su marido, que estuvo internado en un hospital y le advirtieron que no buceara más, aunque el hombre lo hizo por falta de trabajo y en consecuencia murió. Enseguida, comienzan a hablar de la Sirena, y cómo es que ésta se lleva

a la gente que le gusta y les da grandes banquetes en el fondo del mar. La transgresión de la orden del médico conlleva como consecuencia la muerte, dicha transgresión es impulsada por la escasez, y enseguida el relato aborda el reino de abundancia en que vive la Sirena. De manera similar, en el relato oral de la secuencia “Se la llevó la Sirena”, se narra la muerte de una niña en relación a una situación de escasez:

Se llamaba Nelsi, tenía trece años. Su madre no tenía qué darle de comer. Así que se fue a recoger pescados con otros niños, vecinos. Eran las once cuando cruzaban el río. Ella iba al final. De pronto subió la marea, el agua se puso muy rara. Cuando se dieron cuenta, la niña ya se había hundido. Mucha gente fue a buscarla pero no la encontraron. Buscaron por todos lados, pero la Sirena no quería dejarla ir.

La transgresión consiste, en este caso, en la ruptura del orden natural de que una madre brinde alimento a su hija debido a la escasez del mismo. En ambos casos se impone el deseo caprichoso de la Sirena que reina en la abundancia, a la vida del hombre y la niña, llena de carencias. Por ello, mediante la transgresión se reafirma una fuerza cósmica que es impuesta al hombre, que se hace más explícita en el castigo. De este modo, esta imposición por parte de los dioses o la Sirena, permiten una lectura del resto de las secuencias del filme, es decir, la vida de la comunidad en la escasez, marginación y violencia puede ser leída desde esta lógica de fuerzas cósmicas que tratan de hacer prevalecer un orden natural armónico.

Por parte de la imagen, ésta apoya el relato de la transgresión mediante el énfasis en la liminalidad en todo el filme. Gran parte de éste consiste en tomas en la orilla de la playa en donde se pone especial atención en la intersección entre la arena y el mar. A su vez, las tomas de puentes son recurrentes: tanto el muelle (puente entre tierra y mar), el puente móvil con el que se descargan los costales de mariscos del barco al muelle, una cuerda que atraviesa un hombre con el propósito de trasladarse a su vez, del barco al muelle, así como una breve toma

a una viga afuera de la casa de Kevin que atraviesa una hendidura en el suelo y que éste transita en la última parte del filme. En los dos primeros casos, la recurrencia y duración de las tomas, apoyadas por el sonido, subrayan la materialidad del puente, transitado al escucharse los pasos descalzos del hombre que carga un costal o el tráiler que hace crujir el muelle, lo cual refuerza el elemento liminal. Asimismo, el seguimiento de diferentes caminos por la cámara, hace de la liminalidad un tema que se explora a detalle en la obra.

Las tres secuencias mencionadas sobre la Sirena, consisten en tomas frontales al hombre y mujer en plano medio y primer plano siendo entrevistados, la mujer con un fondo oscuro fuera de foco en el que se aprecia una red, y el hombre con un fondo oscuro fuera de foco en el que se aprecian un par de gallinas blancas. A su vez, sus voces over acompañan tomas en plano general a la orilla de la playa en un momento crepuscular, unas, con algunas vacas y en otras, aparecen lanchas y amarres de cuerdas. Cabe destacar que en “Se la llevó la Sirena” algunas tomas consisten en niños jugando en la playa, y en el momento en que se narra la muerte de Nelsie, la toma consiste en un movimiento de cámara en mano que sigue, hacia adelante, el borde de una entrada de agua de mar en la orilla de la playa, por la cual unas niñas corren y la atraviesan. La liminalidad del crepúsculo, la orilla, así como de la red y los amarres, motivos que se repetirán en el resto del filme, resaltan el hecho de que existen unos límites que ordenan el mundo (las madres alimentan a sus hijas, los hombres cazan lo necesario). A su vez, la presencia de las vacas y gallinas representando abundancia (en el diálogo de “La Sirena de enoja” se relata que éstos animales habitan en el fondo del mar con la Sirena), contrasta con el relato de escasez con el que inicia “La casa de la Sirena”.

3.1.1 El cuerpo de Yaami

Sin embargo, es fundamental profundizar acerca de la narración del castigo, que, en una primera lectura, se encarna en los personajes de Yaami y Kevin. En principio, se puede notar el contraste entre estos dos personajes: mientras que el desarrollo de Yaami es retratado con un movimiento hacia la oscuridad y el encierro, el de Kevin consiste en un movimiento de liberación y salida. En el filme, el personaje de Kevin no se nombra y sólo advertimos su nombre hasta llegar a los créditos, a diferencia de Yaami cuyo nombre es gritado desde las primeras secuencias del filme. La iluminación cobra especial importancia a este respecto: siguiendo cronológicamente las tomas en las que aparece Yaami, se puede observar un marcado cambio hacia la oscuridad y bajo contraste. En la penúltima secuencia de este personaje, al ser enterrado en la arena por otros hombres [imagen 2], el bajo contraste provoca que los rayos del sol y el sol mismo, de los cuales hay bastante presencia, queden, de alguna manera, obliterados al perder capacidad de iluminación.

Asimismo, respecto al espacio, se muestra este mismo movimiento hacia el encierro. Al principio se observa a Yaami en un centro de rehabilitación física, después se observa moviéndose con su silla de ruedas en la playa, con amigos, y sobre la calle. Posteriormente las tomas se llevan a cabo dentro de su casa, donde se sitúa en algunas ocasiones en la puerta de su hogar. Finalmente, en las últimas tomas el personaje aparece siendo enterrado en la arena para ayudar a su rehabilitación física. Es decir, pasa de un espacio público a uno privado, y en la última secuencia de la playa, por efecto de la iluminación, terminan por sintetizarse estos elementos, de modo que termina solo en un espacio público, abierto, en la orilla del mar, con un encuadre que enfatiza su soledad e incluso deje de distinguirse su cuerpo cuando Yaami agacha su cabeza [imagen 5].

En contraste, en la historia de Kevin no se aprecia este mismo cambio en la iluminación, mas en la primera secuencia en la que aparece este personaje, lo hace desde un pasillo oscuro de la prisión de donde será liberado [imagen 3]. El resto de las tomas consistirán en momentos en los cuales Kevin va de paso, confiesa sus malas acciones, manifiesta que va a cambiar, además de explicar la situación en la que se encuentra él y su comunidad de manera crítica, por lo que podría interpretarse que este personaje brinda luz, en el sentido de una racionalidad moderna.

En la última toma, Kevin, junto con otros jóvenes, salen de cuadro en un movimiento contrario a los buzos: después de un seguimiento frontal hacia atrás, en altura baja, de los jóvenes que van caminando por la orilla del mar, en el cual el sonido prevaleciente de olas y pisadas en la arena poco a poco es sustituido por un canto en lengua miskito con palmas, que se intensifica; la cámara gira noventa grados hacia la derecha, quedando una toma frontal del mar estática. Al tiempo, los jóvenes, que siguen caminando de izquierda a derecha, voltean directamente a la cámara y salen de cuadro. En la toma frente al mar se distinguen en el horizonte dos pangas con buzos que se dirigen de izquierda a derecha hasta salir de cuadro. Tras un sutil movimiento hacia la derecha, la pantalla negra da paso a los créditos, pero permanece el canto, ya sin el sonido del mar [imagen 4].

El contraste de movimiento hacia afuera y hacia adentro, realizado por los distintos elementos antes mencionados, tienen relación con el tipo de castigo que encarnan ambos personajes. La desobediencia de Yaami corresponde a un orden natural, y por lo tanto es castigado con su parálisis por la Sirena; Kevin ha quebrantado las leyes de los hombres, ha cometido crímenes,

por lo cual ha sido castigado por éstos encarcelándolo y violentando su cuerpo con machetazos. Sin embargo, Kevin habla de su arrepentimiento de su vida criminal en una especie de confesión a cámara. Kevin correspondería, entonces, a la figura de un héroe que recibe su castigo, expía sus pecados y se va, y Yaami, no redimido, es castigado y permanece en el castigo.

En este punto, es pertinente abordar la figura de chivo expiatorio explorada por René Girard, pues aporta una perspectiva relevante para la lectura del filme. El autor explora esta figura como un elemento presente diversos textos, tanto los que considera históricos, como los relatos de los mitos, es decir, se trata de un esquema transcultural¹⁰⁸. Este autor identifica elementos clave que denomina estereotipos, y que la presencia de unos cuantos de ellos en un texto, basta para identificar dicho esquema: una crisis que provoca un estado de indiferenciación; una acusación de crímenes que lesionan los fundamentos del orden cultural (transgresiones); la selección de víctimas perseguidas que corresponden a criterios culturales, religiosos y físicos (enfermedad, deformidad, mutilación, locura e *invalides*¹⁰⁹ en general); y la violencia misma o sacrificio, que puede ser simbólico.

Desde esta visión, la centralidad que tiene la transgresión y el castigo en la obra analizada está directamente relacionada con la figura del chivo expiatorio, que, en este caso, se encuentra presente de manera encarnada principalmente en Yaami y Kevin, pero también en la Sirena y en el Jesús del cristianismo. Se presentan estos elementos de manera esquemática en la tabla 1 (ver anexos).

¹⁰⁸ René Girard, *El chivo expiatorio* (España: Anagrama, 1986), 30.

¹⁰⁹ Terminología del texto de Girard.

En el caso de Yaami, pueden hacerse dos lecturas al respecto: en la primera, la transgresión consiste en la caza abusiva ante la cual se castiga con la deficiencia infligida, no por la comunidad sino por la Sirena, en una situación de crisis en la cual la escasez obliga a los buzos a seguir cazando aún en condiciones peligrosas. Sin embargo, en una segunda lectura, el elemento de selección de la víctima es la deficiencia misma, y el castigo puede a su vez, observarse desde dos perspectivas. Por un lado, la violencia está dada tanto por una discapacitación del entorno que consiste en la falta de empleo y de acceso a los espacios [imagen 6], así como un movimiento hacia el encierro, realizado por la cámara, previamente referido.

Pero bajo otra lectura, el castigo o violencia trasciende hacia lo sagrado. Primero habría que explicar que para Girard, el elemento que caracteriza a los mitos —aunque también se encuentra en otros textos—, es lo sagrado, que resulta ser la otra cara de la moneda de la violencia contra el chivo expiatorio, al permitir la liberación y reconciliación de los perseguidores¹¹⁰. En este sentido, el orden se restablece gracias a la víctima y entonces ésta adquiere su carácter de ordenadora. Por ello, la cita que se menciona en la tabla 1: “El supremo delincuente se transforma en pilar básico del orden social”. Esto se refleja en el filme principalmente por tres aspectos: la altura de la cámara, la iluminación y la liminalidad de Yaami en la toma. La altura de la cámara, que en diversas tomas es baja, a la altura de los ojos de Yaami sentado en su silla de ruedas, por lo que se puede decir que en estas tomas el

¹¹⁰ Ibid., 60.

punto de vista es el de este personaje. Por lo tanto, se puede decir que este personaje ordena el mundo.

Otro aspecto es la iluminación, especialmente en “Yaami se entierra-3”. Esta secuencia pertenece al grupo de secuencias “Yaami se entierra”, previamente referida, sin embargo, ésta destaca por una iluminación mucho más contrastada y con mayor luminosidad [imagen 5]. A su vez, en ella la cabeza de Yaami deja de ser visible debido a que se agacha y la toma se realiza en un plano general por detrás, enmarcada por vegetación. Esta manera de *desaparecer* al agacharse, se observa también en la primera secuencia de Yaami, cuando se ejercita en las barras paralelas [imagen 7]. En consecuencia, puede decirse que en “Yaami se entierra-3”, Yaami se oblitera (desaparece, perece) y adquiere el poder de ordenar el mundo (iluminación), marcando el principio y el final del filme.

Finalmente, la liminalidad es el tercer aspecto por el que se asume lo sagrado, ya que es el elemento por el cual se presenta un ordenamiento del espacio. En cada una de las tomas en las que aparece Yaami, se enfatiza lo liminal: los elementos de las telas de las cortinas, del mosquitero y de su cobija, como un velo que presenta la noción fuera-dentro; la posición de Yaami en las puertas y en relación con ventanas, así como su camino sobre la orilla del mar y por caminos de tierra; el movimiento de cámara que atraviesa la espalda desenfocada de Yaami al hacer el seguimiento de una lancha que se traslada hacia la izquierda, quedando éste del lado izquierdo de la toma, cuando previamente se encontraba del lado derecho. Este movimiento lateral también será motivo en el filme al encontrarse varios movimientos que atraviesan la toma de este modo (lanchas desplazándose, la línea del horizonte entre el cielo y el mar, posición de personajes en la toma de lado izquierdo o derecho, barras paralelas que

atraviesan el mural, etc.). De igual manera, la liminalidad se hace presente mediante el fuera de foco de algunos elementos para resaltar otros [imagen 8], ordenándose así, el espacio.

Como se había mencionado, lo liminal es uno de los motivos principales que impregna todo el filme, y se puede observar referido en el caso de Kevin: él también es posicionado en las puertas, atraviesa puentes, camina sobre las orillas, solo que a diferencia de Yaami, esta liminalidad es sólo momentánea. Por su movimiento de salida, Kevin tiene la opción de la *salvación*, como se manifiesta en los sus primeros diálogos: “Que ya me vaya, dice” y “Cada vez que yo caigo preso, siempre tengo una fe, yo se lo digo, voy a salir. Siempre Dios está conmigo, ¿me entendés?”. La liminalidad de Kevin, a diferencia de la de Yaami, además, tiene un tinte moral, va a enunciar en sus diálogos la diferencia entre la bondad y la maldad: le dice a una joven embarazada “Pórtate bien mientras estás en casa ajena ¿oíste?”; viste un jersey de baseball que dice “Police” perteneciente a la organización estadounidense Fraternal Order of Police; a su vez, es el personaje que brinda una postura crítica ante el trabajo de los buzos, de la colonización de América y respecto al narcotráfico. Se podría decir que Kevin, a diferencia de lo que Yaami logra a nivel simbólico, no inaugura un orden, sino que lo acata.

Kevin refleja cada estereotipo del esquema persecutorio, pero en su caso, éste ya se ha interiorizado por parte de la víctima: él mismo menciona los crímenes que ha cometido, cómo es que ha sido diferenciado por la comunidad con el apodo que le daban (“el colombiano”) el cual refleja la unidad del crimen (narcotráfico) con un país extranjero. A su vez, menciona el merecimiento de su castigo, así como su deseo de mejorar. Sin embargo, Kevin no asume la función simbólica de sacralizar u ordenar los espacios, sólo lo hace de manera indirecta, al reflejar el paradigma moral cristiano.

Al aplicar el esquema girardiano en el caso de la Sirena, se relaciona con el mito de origen de la comunidad Miskito por el hecho de que esta primera transgresión da como resultado la formación de los seres acuáticos (y por lo cual fue señalado en la tabla con color gris, ya que no es la explicación del origen de la Sirena pero está relacionada con ella). Esta figura monstruosa mitad mujer, mitad pescado, cuenta con todos los elementos que la convierten en chivo expiatorio, y por su carácter de mito, a su vez, está consolidada como una figura de culto. Después de haber sido castigada (expulsada del cielo y convertida en monstruo), la Sirena ahora funge como una nueva deidad que se encarga de fundar y ordenar el mundo y de esta manera, ahora inflige castigos a otros, a la vez que reina en un mundo acuático de abundancia, al lado de un mundo terrestre de escasez. Por lo tanto, los otros elementos de liminalidad del filme, evidentemente guardan relación con este monstruo.

En el caso del Jesús del cristianismo, éste también va a constituirse como un personaje en el filme. En efecto, además de los ya mencionados, hay elementos mítico-religiosos relacionados con un horizonte cristiano a lo largo de todo el filme. Primero, diferentes referencias a Dios en el diálogo [tabla 2], de los cuales destaca el siguiente, por parte de Yaami:

[en español] Yo me voy a acostar. Anu, tráeme la vasija roja para orinar.

[en miskito subtítulo] Tráelo ya. Camina como hombre, mierda. Anu, suelte esas cuerdas de allá y amárralas bien. Te pagaré. Oye, negro... Métete por allá, baja la cortina y amárrala con los cordones. No, mételes por los hoyos y haz nudos fuertes.

[español] [diálogo inentendible dirigiéndose hacia a alguien fuera de cuadro] ... por ese lado... no mucha gente lo agarra... Yo no tengo ni hermanos, solo soy así. Por eso estoy sufriendo. A **Dios** estoy diciendo, ya que me maten. Pero no me mata, no sé

[en miskito subtítulo] Oye no es así, hombre.

-No se puede amarrar.

-Vete ya, entonces.

-No sé cómo lo quieres.

-Si vas a ayudar a un hombre lisiado, hazlo bien, no así. Y no lo amarraste.
-Joder, tendré que hacerlo yo.
[en miskito subtulado] Si esa gente no me trae la plata, me vale verga. Que no vengan, me siento enfermo. Pero si me lo traen, comeremos carne de tortuga. Me van a traer quinientas córdobas.
[en español] Estoy enfermo, ¿me entiendes?

A su vez, se hace una referencia en una toma de una televisión en casa de Yaami en el cual parece que se transmite un tele-evangelista hablando de un banco de alimentos. Por último, el nombre del barco “YO ♥ JESÚS” el cual descarga una gran cantidad de marisco.

La presencia de Jesús en el filme, como la deidad ordenadora, que puede hacer vivir y morir, al que se clama en momentos difíciles y se agradece por obstáculos atravesados, reflejado en los diferentes diálogos (tabla 2), en un primer momento podría leerse como un chivo expiatorio que ya se ha constituido en su carácter sagrado y al que se le rinde culto. Sin embargo, respecto a la figura de Cristo, Girard marca una gran diferencia: al hacerse visible el mecanismo del chivo expiatorio y la falta de razón o causa de los perseguidores (falta de crimen), se logra romper y denunciar dicho esquema persecutorio:

Los Evangelios no cesan de mostrarnos lo que los perseguidores históricos, y con mayor razón los mitológicos, nos disimulan, que es saber que su víctima es un chivo expiatorio [...] los Evangelios tienen otra [palabra] que la sustituye ventajosamente, y es la de *Cordero de Dios*. Al igual que chivo expiatorio, explica la sustitución de una víctima por todas las demás pero reemplazando las connotaciones repugnantes y malolientes del macho cabrío por las del cordero, enteramente positivas, que expresan mejor la inocencia de esta víctima, la injusticia de su condena, la falta de causa del aborrecimiento de que es objeto.¹¹¹

Al respecto, cabe destacar que Girard menciona que lo que tendrían en común la diversidad de textos en los que se encuentra la figura del chivo expiatorio, es la prevalencia del relato de los perseguidores¹¹². En consecuencia, dado que en una buena parte del filme prevalece el

¹¹¹ Ibid., 156.

¹¹² Ibid., 39.

punto de vista de Yaami —principalmente, la altura de la cámara, que ya se ha mencionado, se pone en cuestión que se trate un texto de persecución tradicional respecto a Yaami como el chivo expiatorio. De este modo, se asume una postura crítica ante el sacrificio/castigo de Yaami, poniéndose en cuestión la primera lectura en la cual el castigo consistiría en su deficiencia. Más aún, bajo esta perspectiva, se puede ver cómo es que la cámara realiza un trabajo de diferenciación del espacio, apoyándose en el cuerpo de Yaami, y por lo cual también se puede afirmar que la operación simbólica o bien, la función de sacralización que realiza la cámara, depende en gran medida de su cuerpo. Este trabajo de diferenciación por parte de la cámara, permite señalar mediante analogía, la *verdadera* crisis de indiferenciación, los *verdaderos* crímenes indiferenciadores y los *verdaderos* culpables diferenciados, los cuales serán abordados más adelante, en el apartado sobre la clave socioeconómica.

Por lo anterior, se ve que la Sirena y Jesús son los elementos mítico-religiosos que se enlazan por analogía a los cuerpos de Yaami y Kevin respectivamente, aunque de manera distinta. Yaami análogamente que la Sirena, se relaciona de manera más cercana con el mar y con la diferencia física respecto a la monstruosidad (sus piernas no caminan). Sin embargo, al ser el punto de vista de la víctima, logra romper o cuestionar el esquema de chivo expiatorio. Kevin, a la vez que Jesús, se relaciona de manera más cercana con la moralidad y la salvación. Sin embargo, prevalece el punto de vista de los perseguidores, por lo que el esquema de chivo expiatorio permanece incuestionado. Por otro lado, Yaami, asume la función sagrada gracias a la cámara, mientras que Kevin, no. Esto se resume en la última secuencia [imagen 4], que por un lado, muestra que el punto de vista que prevalece no es el de Kevin, sino el de Yaami; y por el otro, Kevin logra salir.

Como ya se ha advertido, la clave socioeconómica comienza a entrecruzarse como complemento de la clave mítica. Esta última reclama la desnaturalización de la precariedad al poner en evidencia la transgresión y el esquema persecutorio, la acción humana como causa del mal o crisis. De este modo, de esta intención *reveladora*, se observa la otra clave, socioeconómica, con la cual el filme puede ser leído como la denuncia de los elementos que permiten la situación de precariedad de la comunidad, es decir, el capitalismo neoliberal, y la posición marginada que ocupa esta población en la dinámica económica mundial.

3.2 Clave socioeconómica

Hasta este punto, se ha realizado el análisis resaltando aquellos aspectos de la obra, en tanto se van constituyendo ciertos símbolos, específicamente desde el esquema girardiano del chivo expiatorio. Sin embargo, se mencionaba al principio de este capítulo que además de los elementos leídos desde la clave mítica, existen otros aspectos que pueden ser leídos desde lo que denominé clave socioeconómica. En específico, relacionado con aquellos rasgos que contrastan la situación de escasez y abundancia. Esto, debido a que, más que sólo reflejarse, se ponen en juego y se complejizan los diversos elementos que tienen que ver con la posición marginal en una economía global, los procesos de colonización y la lógica respecto al género. Esta segunda clave, evidentemente, guarda una relación cercana con la clave mítica, lo cual será analizada más detenidamente hacia el final de este capítulo.

3.2.1 Trabajo y masculinidad

En *El reino de la Sirena*, destaca un conjunto de secuencias que logra entretener, alrededor de una misma acción, a los distintos personajes principales, exceptuando a Kevin. La acción de esta gran secuencia consiste en la descarga de costales de marisco de la embarcación “Yo amo a Jesús”, su transporte a través de un pequeño puente de madera que conecta el barco con el muelle y la carga de un tráiler estacionado en el muelle, hasta llenarse por completo.

En la tabla 3 (en anexos) se presenta de manera esquemática cómo se entretiene esta acción (en negritas) con elementos relacionados con la abundancia y la escasez. La primera se observa en el peso de las jabas de marisco y de los costales, que son enfatizados al mostrar las maniobras para su transporte, así como con el sonido de las pisadas del hombre que carga el costal sobre el puente y el crujido de la madera de muelle al moverse el tráiler completamente cargado, lo cual se ha referido previamente al abordar la liminalidad del puente. A su vez, la abundancia se encuentra en el diálogo acerca de la sirena y de sus posesiones en el fondo del mar. Ello contrasta con la escasez, observada en la secuencia de "A Dios estoy diciendo, ya que me maten", en donde se puede apreciar como Yaami vive en una situación de precariedad. En el diálogo éste manifiesta su soledad, su deseo de morir, se asume como hombre *lisiado*, y que espera quinientas córdobas para comer. Este estado de indefensión y vulnerabilidad, asociado con la deficiencia y la enfermedad, da como resultado una perspectiva desde la discapacidad por la cual es posible leer de manera crítica el que en esas condiciones de vida, la deficiencia se relaciona con la escasez cuando no tendría por qué ser así si el entorno fuera accesible y Yaami pudiera seguir trabajando.

A su vez, la escasez se observa en la secuencia “YO ♥ A JESUS” 2, en la que hay una toma en la cual la cámara en altura baja se mueve hacia adelante sobre un camino solitario de adoquín, lleno de basura, algunas palomas y un par de figuras humanas lejanas, sobre el que, de ambos lados, se aprecian puestos de madera cerrados. Este contraste se reitera en el resto del filme; por un lado, se aborda la escasez en relación con la falta de trabajo y de alimento; y paradójicamente, por el otro, es presentada la abundancia de alimento y de trabajo, ya que el filme está repleto de tomas a pescadores y buzos cazando. De esta manera, se retrata una forma de vida en la cual hay un quiebre entre el trabajo y la sobrevivencia.

Existen principalmente dos elementos de dicho entramado de secuencias en los que se contrastan dos maneras de relación con la naturaleza, específicamente sobre el trabajo. Por un lado, el par de tomas de la mujer embarazada que pela una manzana [imagen 12], y por el otro, el diálogo acerca del castigo de la Sirena, en donde se habla de la caza desmedida de los buzos. En el primer caso, la toma en la que se muestran los rayos cálidos del sol, de la mujer embarazada a la que previamente Kevin ha ordenado portarse bien, la acción de pelar la cáscara de una manzana con un cuchillo implica un trabajo en el cual se transforma la naturaleza para un fin relacionado con las necesidades humanas y en el cual el valor que ésta adquiere depende de su utilidad (seguramente la mujer comerá esa manzana que nutrirá a su hijo o alimentará a algún miembro de su familia). En el segundo caso, el diálogo sobre el castigo de la Sirena, se muestra una diferencia en la relación del trabajo y su finalidad. La naturaleza transformada (el marisco que se ha cazado), no es valioso sino por su carácter mercantil, y por lo tanto, el trabajo realizado por el hombre no corresponde con un fin que le

pertenezca. En este punto, por lo tanto, se problematiza la reflexión marxista acerca del trabajo y su finalidad:

¿En qué consiste, entonces, la enajenación del trabajo?

Primeramente en que el trabajo es externo al trabajador, es decir, no pertenece a su ser; en que en su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador sólo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí. Está en lo suyo cuando no trabaja y cuando trabaja no está en lo suyo. Su trabajo no es, así, voluntario, sino forzado, trabajo forzado. Por eso no es la satisfacción de una necesidad, sino solamente un medio para satisfacer las necesidades fuera del trabajo. Su carácter extraño se evidencia claramente en el hecho de que tan pronto como no existe una coacción física o de cualquier otro tipo se huye del trabajo como de la peste. El trabajo externo, el trabajo en que el hombre se enajena, es un trabajo de autosacrificio, de ascetismo. En último término, para el trabajador se muestra la exterioridad del trabajo en que éste no es suyo, sino de otro, que no le pertenece; en que cuando está en él no se pertenece a sí mismo, sino a otro. Así como en la religión la actividad propia de la fantasía humana, de la mente y del corazón humanos, actúa sobre el individuo independientemente de él, es decir, como una actividad extraña, divina o diabólica, así también la actividad del trabajador no es su propia actividad. Pertenece a otro, es la pérdida de sí mismo.¹¹³

El exceso de la caza es castigado en virtud de que ésta no se realiza en función del consumo por los buzos y sus familias, sino para su venta. Las veintiún tomas en que se muestra la acción de la carga de un tráiler que finalmente se lleva el producto hacia otro lugar, destaca esta forma de trabajo enajenante, y la asume como un saqueo del mundo natural, y como una acción vacía y que produce “deformidades para el trabajador”¹¹⁴. A su vez, los elementos religiosos, operan para apoyar esta crítica, en el sentido descrito en la cita, y que se encuentran en otras partes del texto de Marx donde alude al pasaje de Adán y Eva¹¹⁵: la manzana como fruto prohibido, origen del mal, y el castigo de la sirena, como una fuerza ajena a la voluntad de los buzos.

¹¹³ Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía* (España: Alianza, 1980), 108-109.

¹¹⁴ Ídem.

¹¹⁵ “Así es también como la teología explica el origen del mal por el pecado original dando por supuesto como hecho, como historia, aquello que debe explicar.” Ibid., 105.

La problematización se plantea en términos de la relación del trabajo con el mal y lo que en clave mítica puede ser leído desde el chivo expiatorio, en clave socioeconómica puede ser leída como el autosacrificio del trabajador para la salvaguarda de un sistema económico. En consecuencia, la figura de Yaami y su gesto de agacharse, previamente referido, puede analizarse bajo este sentido. A su vez, es pertinente referir una toma previa en la que se aprecia un escorzo de la mano de Yaami quien sostiene un cigarrillo con dificultad, ya que su mano “no trabaja bien” desde su accidente [imagen 9]. En la secuencia en la que aparece dicha toma, Yaami cuenta al entrevistador cómo es que quedó parálítico, y menciona específicamente la cantidad de su pesca —20 o 30 libras—. La exageración de la mano de Yaami en la toma, subraya el mismo sentido del trabajador enajenado, en el cual se realiza una pulsión de muerte evidente al fumar.

Por otra parte, en esta lógica autosacrificial lo que se pone en juego es, a su vez, la masculinidad. En el diálogo referido en la tabla anterior correspondiente a la secuencia "A Dios estoy diciendo, ya que me maten " destaca cómo éste regaña a Anu, un pequeño niño: “Camina como hombre, mierda”. Ello evidencia un mandato de masculinidad que relaciona una manera de caminar con ser hombre, y que Yaami obviamente no cumple debido a su parálisis. Lo anterior denota un desprecio a su condición, que se acentúa en esa misma secuencia cuando se refiere a sí mismo como lisiado, en respuesta a la vulnerabilidad y dependencia a la cual está sujeto. Finalmente, el diálogo que revela esta lógica de autosacrificio "A Dios estoy diciendo, ya que me maten" encierra la contradicción a la que se enfrenta la masculinidad en condiciones de enajenación y precariedad. Lo anterior, debido a que la relación entre masculinidad, trabajo y fortaleza es estrecha:

Existen, además, diversos estudios que se refieren a la masculinidad dominante y que apuntan a una serie de características que se consideran son compartidas, de alguna manera, aunque a menudo matizada, por una mayoría de varones por lo menos en occidente.

Algunas de estas características son:

Existe el mandato cultural de que ser varón es ser importante. La identidad masculina es construida a partir de su función de sostén y protector del hogar y proveedor de los bienes que la familia necesita. La sociedad refuerza en el varón la voluntad de acatar este mensaje, premiándolo con el privilegio del poder y el predominio en la esfera pública.¹¹⁶

Yaami encarna una masculinidad disminuida o no realizada, principalmente debido a su deficiencia, que le coloca en una situación de dependencia e incapacidad para laborar, pero a su vez, encarna la incapacidad de los buzos de construirse como proveedores. Lejos de ser elementos psicológicos o individuales aislados, esta incapacidad para la construcción de la masculinidad se debe a procesos globales de las formas que adquiere el capitalismo neoliberal, en específico en América Latina¹¹⁷.

En la secuencia “Mejor vete”, se observa cuáles son los elementos que construyen la masculinidad en la obra ya que es posible identificar una lógica de su construcción a partir del crimen, la violencia y el autosacrificio. Las ocho tomas que conforman esta secuencia, construida con cámara en mano, muestran cada aspecto de los efectos de una riña callejera de jóvenes buzos en la que uno de ellos resulta gravemente herido y se intenta trasladar a un hospital en un taxi, frente a la amenaza de los atacantes que se oponen a ello [imagen 10]. Además, entre la multitud, se detona otra riña entre otro joven y los atacantes, al acusarlos de haberle robado un teclado. A partir de entonces, la cámara sigue al joven que ha empezado la segunda riña y es posible escuchar diversos diálogos de la multitud: hombres y mujeres

¹¹⁶ María Lucero Jiménez Guzmán, "Algunas ideas acerca de la construcción social de las masculinidades y las feminidades, el mundo público y el mundo privado" en *Reflexiones sobre masculinidades y empleo*, coords. Ma. Lucero Jiménez Guzmán y Olivia Tena Guerrero (México: UNAM, CRIM, 2007), 103.

¹¹⁷ Cf. Ibid.

que le reclaman al joven no seguir con la pelea [imagen 11] y una mujer que intenta que el joven desista de la violencia física y asuma otra estrategia:

[En miskito subtítulo]:

Hombre.- Hombre, no te defendiste. Joder, si sólo son dos, nada más. Mira cómo te dejaron.

Joven.- Sí quiero pelear, ¿pero no ves que el otro entra con un palo?

Voz multitud.- Tú le dices que pelee. Él quiere pelear con uno, pero todos van a caerle encima.

¿Cómo crees que frente a diez hombres va a pelear uno solo?

Voz multitud.- No es nada, si solo son dos.

Voz multitud.- No te pelees. Vete ya, hombre.

Mujer.- Cómprate un celular nuevo y úsalo enfrente de él. Así sabrá que para tener uno tenía que robarte.

Joven.- Sí, yo sé. Él me asaltó. Me robó un teclado que costaba 1200.

Mujer.- Muchacho, déjalo hasta ahí, no te conviene. Mejor vete. Tú sabes cómo son las cosas en este lugar. Nadie te defenderá, más bien se pondrán en tu contra y la familia también. Mejor vete ya.

Joven.- Yo lo voy a esperar aquí.

Mujer.- No, tienes que irte ya.

Joven.- Voy a quitarle la vida o él me la quitará a mí, no hay problema, tía. Yo lo estaré esperando aquí mismo.

Es claro cómo es que la construcción de la masculinidad en el contexto referido en el filme, se relaciona en última instancia, con el autosacrificio. Por un lado, el joven se enfrenta con el aliento a la violencia por parte de otros hombres de la multitud, en lo que puede ser interpretado como una interpelación a su honor, dignidad y hombría relacionado con el dominio en el espacio público; por el otro, se puede observar la relación que se establece entre dominio y consumo, una nueva masculinidad en la cual el poder se ostenta no por la violencia sino por el consumo de productos como celulares. Finalmente, la secuencia cierra con la afirmación del joven golpeado que declara que es un asunto de vida o muerte. Su disposición a morir por dicha afrenta —el robo de un artículo con valor aproximado de 700 pesos mexicanos—, corresponde con una lógica autosacrificial en pos de salvaguardar su hombría.

En su texto *Capitalismo Gore*, Sayak Valencia caracteriza un contexto económico y cultural en el cual “la fuerza de trabajo se sustituye por medio de prácticas gore, entendidas como el ejercicio sistemático y repetido de la violencia más explícita para producir capital.”¹¹⁸ Valencia desarrolla su pensamiento en el contexto mexicano de la frontera norte, específicamente respecto al narcotráfico y crimen organizado de creciente y aparatosa violencia. Aunque cabría un análisis más profundo acerca de la aplicación de este término al contexto referido en *El reino de la sirena*, que escapan el propósito de este análisis, algunos elementos señalados por la autora, esclarecen la lógica autosacrificial manifiesta en las secuencias. Respecto a los sujetos violentos bajo la lógica *gore*, que Valencia denomina *endriagos*, destaca que éstos “[...] buscan su dignidad y afirmación identitaria (ambas aspiraciones pertenecientes al humanismo) por medio de una lógica kamikaze. Dichos sujetos no van a morir o matar ya por una religión, ni por una afirmación política sino por dinero y poder.”¹¹⁹ Es decir, que al verse amenazado el cumplimiento del mandato de masculinidad desde una lógica del trabajo y de la posibilidad de ser proveedores, la masculinidad debe compensarse a partir del dominio, poder y violencia.

3.3 La doble lectura

Hasta este punto se ha mostrado cómo es que la clave estructural o socioeconómica, brinda otros elementos para la lectura del filme. Ahora cabe una reflexión respecto a la complementariedad y problematización de la doble lectura, en clave mítica y en clave socioeconómica. Específicamente, en el caso de la secuencia “Mejor vete”, la cual, desde el

¹¹⁸ Sayak Valencia, *Capitalismo Gore* (España: Melusina, 2010), 51.

¹¹⁹ *Ibid.*, 81.

esquema girardiano, cabría interpretarla desde el primer estereotipo del esquema persecutorio, al mostrar un clima de indiferenciación en el que las reciprocidades se vuelven más próximas (violentas):

En una sociedad que no está en crisis la impresión de las diferencias procede a la vez de la diversidad de lo real y de un sistema de intercambios que *diferencia* y que, por consiguiente, disimula los elementos de reciprocidad que necesariamente supone, so pena de dejar de constituir un sistema de intercambios, es decir, una cultura. Por ejemplo, ya no se ven como intercambios los de bienes de consumo ni los contratos matrimoniales. En cambio, cuando una sociedad se descompone los plazos de pago se acortan; se instala una reciprocidad más rápida no sólo en los intercambios positivos que sólo subsisten en la estricta medida de lo indispensable, por ejemplo en forma de trueques, sino también en los intercambios hostiles o ‘negativos’ que tienden a multiplicarse. La reciprocidad, que, por así decirlo, se vuelve visible al acortarse, no es la de los buenos sino la de los malos modos, la reciprocidad de los insultos, de los golpes, de la venganza y de los síntomas neuróticos. [...] esta mala reciprocidad uniformiza las conductas y provoca una predominancia de lo mismo, siempre un poco paradójica puesto que es esencialmente conflictiva y solipsista. Así pues, la experiencia del cese de las diferencias corresponde a algo real en el plano de las relaciones humanas pero no por ello resulta menos mítica. Los hombres, y esto es lo que ocurre de nuevo en nuestra época, tienden a proyectarla sobre el universo entero y a absolutizarla.¹²⁰

Esto significa que aquello a lo que apunta la clave mítica, en esta lectura desde Girard, una crisis de indiferenciación, en clave socioeconómica, se refiere a una crisis respecto a un sistema económico que provoca un trastocamiento en las formas en las que el hombre se relaciona con la naturaleza mediante el trabajo, lo que implica pobreza, marginación y masculinidades escindidas.

Por otra parte, respecto al tema religioso, atendiendo a la clave socioeconómica es posible entrever una severa crítica al cristianismo. Además de la alusión al pecado original, previamente analizado, que infiere un cuestionamiento sobre el origen del mal, no desde una voluntad divina, sino de fuerzas económicas del mundo terrenal, el nombre de la embarcación “Yo amo a Jesús”, así como el efecto ideológico de la televisión entrañan otros

¹²⁰ Girard, *El chivo expiatorio*, 23.

cuestionamientos no visibles desde la clave mítica. En el primer caso, al ser un barco que está implicado en la acción de pescar una gran cantidad de marisco que se destaca mediante la multiplicación de tomas del cargamento del tráiler, la religión resulta cómplice del acto de saqueo y del consumo desmedido que contrasta con la escasez que vive la comunidad. En el segundo caso, la presencia de la televisión en la toma en casa de Yaami, que además se hace presente en la camiseta que porta Kevin en una toma en la que es entrevistado de manera frontal en la playa [una camiseta azul de “Telemundo”], sugiere la interrogante sobre el efecto de dominación ideológica de los medios. A su vez, la mención de la toma en donde aparece la televisión, en la que se distingue a un hombre hablando de un banco de alimentos, seguido de un primer plano de una mujer asintiendo con la cabeza en la televisión, relaciona este efecto mediático con la escasez y una respuesta desde una visión caritativo-asistencialista proveniente del horizonte cristiano.

Sobre la mención de la colonización de América por parte de Kevin, es posible sintetizar el componente transgresivo desde la clave socioeconómica. En esta entrevista, en la que Kevin porta el jersey “Police”, éste hace una analogía entre un poblado pequeño (Waspam) que comienza a traficar drogas y los *indios* que habitaban Nicaragua cuando llegó Cristóbal Colón:

[en español]: Mirá, mano, esa gente, mano, pasó como en el tiempo de Cristóbal Colón. Cristóbal Colón cuando vino aquí a Nicaragua, a Centroamérica, esos vatos, a los indios, les ponían un espejo, miráte, miráte, miráte, le decía. Los indios, comían en platos de oro, cocinaban en como piedras que eran pedazos de oro. Entonces Cristóbal Colón vino y los engañó. Los indios caminaban desnudos, entonces el Cristóbal Colón vino y le dio una camisa y le dice, ya viste, ya viste que está bueno, ya viste que está bueno, boom, pedazo de oro. Entonces se estaba llevando todo el oro, así. Así le pasó a ese pueblo.

A la gente no le importaba matar a uno porque tienen dinero. Se hizo un mercado, se hizo de todo, mano. Estaba la prostitución, la corrupción de viaje, mano.

Aquí en la costa atlántica, la droga, desde el 96 se comenzó a traficar fuerte. Su destino es llegar a Estados Unidos esa droga. Ahora la DEA no la deja pasar la droga aquí, pero, pero siempre pasa.

La transgresión que quebranta los imperativos humanistas de justicia y respeto a la vida, se realiza debido a la mercantilización de los bienes, un intercambio desigual y la generación de plusvalía, ante lo cual la vida humana deja de ser un valor en sí mismo. La transgresión se reitera al mencionar ciertas leyes impuestas por la DEA (Drug Enforcement Administration, agencia del Departamento de Justicia de Estados Unidos) sobre tráfico de drogas que no son cumplidas (“pero siempre pasa”). Además, la analogía elegida por Kevin quien refiere la colonización de América y la DEA no es gratuita, señala una dinámica de colonización basada en el mercado.

Complementariamente, la narración visual apunta, desde la clave mítica mediante una travelling largo hacia atrás, a un alejamiento del centro del mundo: unos postes que emergen del agua frente al muelle. Por lo tanto, el diálogo de la entrevista a Kevin en la que además relata su relación con el narcotráfico, intercalado con las tomas del travelling hacia atrás sobre el muelle, sitúa la narración en la liminalidad del muelle mismo. Lo liminal es el sitio en donde se mueve la cámara, reina la Sirena, permanece Yaami, y transita Kevin, es el mismo sitio en donde se trafica la droga, y en el cual las leyes del mundo moderno (naciente en el s. XVI) no aplican (Cristóbal Colón *engaña* a los indios, “pero siempre pasa”).

De este modo, se nota que no es que el filme recurra al elemento mítico para pensar el orden social, ni se recurre al orden social para pensar el drama mítico, sino que ambos se apoyan en la visibilización de los elementos transgresivos y de crisis que son lidiados con la forma fílmica. La dicotomía que constantemente es recordada en el texto de Girard, respecto a lo

real e histórico y lo que tiene que ver con los mitos y la ficción, abona a un maniqueísmo con el cual se piensa que los elementos poéticos y ficcionales oscurecen el esquema persecutorio en todas las culturas. Sin embargo, son los elementos formales los que, en cualquier obra, manifiestan las inquietudes del presente; finalmente ¿cuál es el sentido de afirmar la omnipresencia de cualquier esquema mítico si éste es incapaz de develar nuevas lógicas para pensar las problemáticas contemporáneas?

En esta tesis, y en específico en el próximo capítulo, se verá que resulta mucho más fructífero encontrar en los elementos simbólicos un diálogo con el presente, pues de este modo se logra comprender cómo es que la cultura elabora, dentro de los límites de su propia historia, nuevos modos de relación. En específico, respecto a la red de significados que actualmente se relacionan con la discapacidad (deficiencia, anormalidad, exceso corporal, monstruosidad), es posible encontrar encarnado el elemento simbólico de la liminalidad.

En este sentido, la liminalidad en clave mítica, permite pensar la trasgresión en clave socioeconómica, y la trasgresión en clave socioeconómica permite observar qué elementos contextuales se ponen en juego en la construcción de la liminalidad. Si Yaami es el cuerpo en donde se concentra la liminalidad, lo es porque asume la función sagrada del chivo expiatorio, visible por la cámara al asumir su punto de vista (altura), y porque a su vez, constituye el epítome de lo no-masculino, lo no-trabajador y asume el autosacrificio de manera plena.



Imagen 1

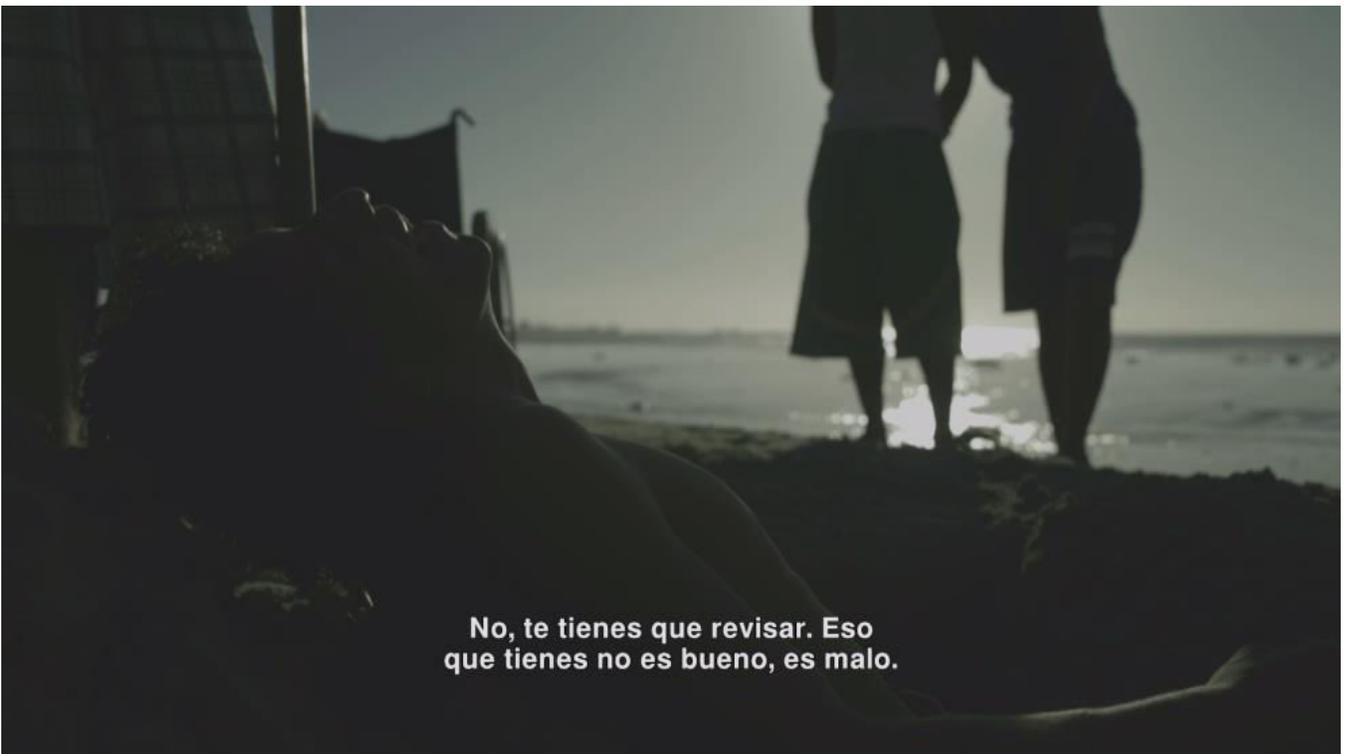


Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12

CAPÍTULO 4

El cuerpo siniestro en *Juanicas* (Karina García Casanova, 2015)

Los niños desconocen la sucesión; habitan el liviano presente, ignoran el deber de la esperanza y la gravedad del recuerdo. Viven en la más pura actualidad, casi en la eternidad.
J. L. Borges, *Niños*

En los capítulos anteriores, ya se ha mostrado cómo es que el cuerpo liminal opera en los filmes. En el caso de *Tempestad*, se analizó principalmente el simbolismo del umbral y el monolito para mostrar los elementos de paso y ascensionales, que permiten comprender la liminalidad que permea todo el filme y cómo se concentra en los cuerpos de la joven de cabello rizado no nombrada y de Miriam, en la última secuencia. A su vez, en *El reino de la Sirena*, se mostró cómo es que la figura del chivo expiatorio y todos los elementos de la toma relacionadas con ella, permiten comprender la liminalidad desde la transgresión. A su vez, en el capítulo anterior se observó que la lectura del filme se enriquece a partir de lo que denominé clave mítica y clave socioeconómica, como aspectos complementarios. Así, se ve que hay una relación entre el drama mítico del paso del orden al caos y viceversa; y los dramas históricos, específicos o contextuales de situaciones límite o de crisis. En este capítulo, esta situación límite se refleja en la especificidad de una biografía. Se verá que, como en los casos anteriores, la crisis llama a la liminalidad y ésta logra concentrarse en ciertos cuerpos que, a su vez, se relacionan con la deficiencia.

Por lo tanto, se pretende mostrar otra faceta de la liminalidad: lo *unheimliche*, traducido como lo siniestro, presente en lo oculto y lo doble. En el capítulo 1 se citaba el texto de Trías sobre lo bello y lo siniestro. Al respecto, se mencionaba que el carácter simbólico no

necesariamente remitía a un orden, sino al caos, la rasgadura del velo que permite entrever estos elementos¹²¹. Lo siniestro es aquel presentimiento, una rasgadura que también puede entenderse como un doblez de lo bello, ordenado y familiar. Este doblez es el espacio liminal por excelencia, en el que se observan figuras monstruosas constituidas por dos o más elementos que, aún estando destinados a permanecer disgregados, se conjuntan en un mismo cuerpo o espacio. Así, el tipo de monstruosidad aludida en este capítulo resulta ser el doble, una figura que une dos elementos cuya discordancia es un asomo de lo caótico, el horror o la fatalidad en el mundo y por lo tanto, es siniestro.

Pero [lo siniestro] no está ‘allá afuera’, en ningún sentido simple: como crisis de lo propio y lo natural, perturba cualquier sentido directo de lo que está dentro y lo que está afuera. Lo siniestro tiene que ver con una extrañeza de lo que enmarca y de las fronteras, una experiencia de liminalidad. Puede ser que lo siniestro sea una sensación que ocurre solamente a uno mismo, en uno mismo, pero nunca es ‘propia’: su significado o significancia puede tener que ver, sobre todo, con lo que no es uno mismo, con otros, con el mundo ‘por sí mismo’.¹²²

Así, la liminalidad de lo siniestro consiste en la sensación de extanjería de lo propio, por lo cual los límites del mundo de pronto se tornan excesivamente visibles y constrictores. Sin embargo, esta sensación, como bien subraya la cita anterior, no proviene de un acto consciente y voluntario de cuestionamiento e indagación racional sobre el mundo que rodea, sino que emana de las cosas mismas, de manera similar a la intuición. Por ello, la figura del doble resulta emblemática: el ser y no-ser convergen y se hace patente la resistencia a la unicidad que normalmente rige la razón y la lógica.

¹²¹ Trias, *Lo bello y lo siniestro*, 53.

¹²² Nicholas Royle, *The Uncanny* (Gran Bretaña: Routledge, 2003), 2. Traducción mía.

En *Juanicas* (Karina García Casanova, 2015) es posible observar las distintas estrategias por las que se evoca lo siniestro a partir de la figura del doble. Esta figura no solamente es posible encontrarla concentrada en un personaje o cuerpo, sino que además se encuentra aludida en diferentes elementos del filme:

-¿Tú quisieras encontrar algo escrito por ahí o qué? —le dice su madre a Karina mientras ambas van abriendo las cajas de cartón que las rodean, las cuales contienen las cosas de Juan—
-Pues sí, algo que nos...
-...que nos dijera algo ¿verdad?

El diálogo anterior, presente en las primeras tomas, introduce al espectador en una dinámica de rememoración. En este documental autobiográfico, la directora hace un recuento de su historia familiar a partir del suicidio de su hermano Juan quien, en sus últimos años, estuvo en un estado de depresión derivada de un trastorno bipolar con el que también lidia su madre. Por medio de diferentes tomas a lo largo de unos cuantos años, entrevistas e insertos de reportes médicos y policiales, y fotografías y videos familiares, se va atestigüando lo que ocurrió.

Este ejercicio filmico, inspirado en cierta medida por otros documentales que abordan la enfermedad mental¹²³, utiliza el montaje como técnica de desfamiliarización. La manipulación del material capturado con la cámara es lo que hace surgir este elemento extraño en lo íntimo y familiar. Así, pues, se testimonian dos procesos: la rememoración y la reminiscencia.

¹²³ En una entrevista la directora destacó la influencia de los documentales *Crumb* (Terry Zwigoff, 1994), *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) y *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003). Entrevista realizada por Alfonso Flores-Durón, disponible en: <https://enfilme.com/entrevista/karina-garcia-casanova-directora-de-juanicas> (vi: julio de 2020)

En la obra, la narrativa consiste en una indagación en torno al suicidio de Juan y se estructura con base en el descubrimiento de aquello contenido en sus cajas. A partir de ahí, se inicia una dinámica de rememoración desde el momento en el que Juan llega desde México a la casa de su madre quien vive en Canadá. Sin embargo, al mismo tiempo los materiales que van elaborando esta rememoración, van ofreciendo ese *algo*, como un elemento escondido en la vivencia pasada, que desestabiliza la comprensión de la vida ordinaria. En la búsqueda del sentido, perdido ante la muerte de Juan, se buscan evidencias, materiales y recuerdos subsistentes en el presente. Sin embargo, en esta indagación se consigue también evidenciar la repetición, y aquello que la desborda.

En este documental se muestran fotos, negativos, videos familiares, documentos que indican la hospitalización y detención policial de Juan, así como entrevistas a sus padres y tomas a diferentes espacios. Estas evidencias que permitirían una reconstrucción del pasado para comprender lo que ocurrió, permiten la reminiscencia, “ese recuerdo espontáneo, que se esconde sin dudas tras el recuerdo adquirido”¹²⁴. Ésta permite que se origine una tensión entre el *recuerdo-hábito* y el *recuerdo-imagen*¹²⁵, o bien, entre la repetición y la imagen, *algo* que está latente en la casa materna y entre las cosas de Juan. Se verá que el concepto freudiano de lo siniestro constituye este *recuerdo-imagen*: “esta invasión involuntaria de la memoria, diferente del esfuerzo consciente de rememoración, se acerca a las experiencias angustiantes que Freud denominó *Unheimliche*, encuentros con un pedazo de lo Real que provocan la sensación de estar ante algo 'extrañamente familiar’”¹²⁶.

¹²⁴ Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, (Buenos Aires: Cactus, 2017), 101.

¹²⁵ *Ibid.*, 99.

¹²⁶ Maria Rita Kehl, *O tempo e o cão. A actualidade das depressões*, (São Paulo : Boitempo, 2009), 150. Traducción mía.

Lo siniestro como aquellos momentos en los que convicciones primitivas superadas parecen confirmarse, o bien, en los que complejos infantiles reprimidos son reanimados, es un cuestionamiento de la realidad material¹²⁷. En ese sentido, la oscuridad, lo oculto, lo monstruoso y el doble, son temas evocados como lo siniestro en el filme. A continuación, se dará cuenta de las dos maneras en las que el filme presenta lo siniestro: lo oculto o no visible; y lo doble, dado también a través de la fragmentación y repetición.

4.1 Lo oculto

Como ya se mencionó, la dinámica de rememoración en este documental, que consiste en la búsqueda de claridad o de sentido ante el suceso de la muerte de Juan, es invadida por la reminiscencia, bajo la forma lo siniestro, aspecto que emana de las cosas mismas. Por ello, el camino que va de la oscuridad a la luminosidad es abordado, pero no de forma lineal o simple. Freud, citando a Schelling, menciona que “*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”¹²⁸. Se puede hablar, entonces, de dos fuerzas opuestas que son irradiadas por estas cosas: un deber estar, una fuerza estática que impele a la permanencia, a un estado invariable, necesariamente oculto; y una resistencia a este orden previo, una fuerza dinámica de desocultamiento. *Juanicas* pone de manifiesto estas dos fuerzas mediante lo invisible, lo inaudible y lo ininteligible que se hacen patentes en todo el filme.

¹²⁷ Sigmund Freud, *Obras completas. Volumen XVII*, (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 247-250.

¹²⁸ *Ibid.*, 225.

En la obra, se encuentran diversas tomas sumamente oscuras o *de la oscuridad misma* [imagen 1], que se contrastan en ocasiones con algunos focos de luz. Este elemento es clave sobre todo en el momento en el que Juan comienza a deprimirse después de haber llegado a casa. La oscuridad está presente en las tomas detalle de la textura de la puerta cerrada que mantiene Juan en su depresión [imagen 2]. Además, puede notarse que el montaje y la intervención que se hace del material filmado e insertado, adquiere la función de aquella fuerza dinámica que obliga a manifestarse a aquello que estaba oculto. La invisibilidad, se visibiliza. Esto ocurre en el caso de la pobre calidad de los videos familiares viejos en super 8 que aparecen en encuadres cerrados y con poca nitidez, haciendo apenas distinguibles las formas que aparecen en ellos [imagen 3].

Es hacia el final del filme que la luminosidad tiene mayor presencia, sin embargo, ésta también opera como elemento enceguecedor. Lo anterior se puede observar a partir del brillo excesivo de ciertos videos caseros [imagen 4], así como en las últimas tomas *de la luz misma* [imagen 5] que consisten en destellos fugaces. Es el efecto sorpresivo de un flash provocado por una luminosidad entre las tomas, con un montaje acelerado seguido de una pantalla clara, lo que permite comprender que en esta rememoración de Juan y del pasado familiar, se ha manifestado lo siniestro: en lo familiar reluce lo extraño, pero ese *algo* que ha salido a la luz y que provee de sentido, aunque le pertenezca cierta inteligibilidad, no se puede comprender del todo. La luminosidad que se obtiene hacia el final de la obra conduce a una liberación, pero no es equivalente a una claridad completa. Como en el resto de los filmes de esta tesis, el final del filme coloca al espectador frente al sentido, pero no hay una vuelta a él de forma definitiva.

En la última secuencia, se escucha la voz *over* de Karina dirigiéndose a su hermano, en cuyas palabras se nota la esperanza de encontrar una resolución, en el limes, posicionándose de cara al sentido:

Juan, you died before we could come to terms with all that happened to us.
I feel that I have to figure it out for myself but also for your memory.
I never thought it was completely hopeless but I didn't know how to help you. How to talk to you. I was scared of you.
I was told I had to separate the person from the illness but it all seemed so intertwined. I couldn't figure out when you ended and the illness started.
But the moment you were gone I instantly understood what that meant. I could see beneath all the hurt and the anger, the good Juan, the innocent child.
And I hope I'll soon be able to see that in mom and in myself as well.
Juan, I hope you are finally at peace.

A dichas palabras le acompañan tomas con un marcado contraste entre la oscuridad y fuentes de luz, una pantalla clara seguida de una negra, previo a la toma final del rostro de Juan.

En la secuencia climax del filme, Karina entrevista a su madre y le cuestiona sobre su decisión de permanecer en Canadá años atrás, cuando ambos hermanos eran aún niños, alejados de sus redes familiares que pudieron haberles brindado apoyo. Karina le reclama los abusos sufridos en su infancia, ante lo cual Victoria, su madre, admite su error:

K.- Ahora que reconoces que tienes un problema...
M.- ...Sí
K.- ¿cómo ves tu pasado? ¿ves que tenías un problema? ¿que tenías estas...
M.- ...altos y bajos
K.- ¿Cómo lo ves?
M.- Que mi vida era un desastre, Karina. Que todo lo que hice estuvo mal. Pero que desgraciadamente no puedo volver atrás. Es la triste realidad.

Aquí también se observa el recurso de la luz en el montaje al estar seguida de una toma con demasiado brillo: un teleférico y una montaña que acompañan el sonido de una grabadora con la primera estrofa de la canción *Yellow Submarine* (The Beatles, 1968), “In the town that

I was borned lived a man who sailed to sea”, que se regresa y repite varias veces [imagen 4]. En este caso, también se puede ver el intento de recomponer la memoria a partir de la repetición, en el que participan la rememoración consciente y la reminiscencia como manifestación que se abre paso para revelar un sentido aún oculto, pero presente. De esta manera, el filme aborda lo oculto como ennegecedor pero a la vez, como luminosidad ininteligible, desbordante.

Esto también ocurre en otro momento del filme en el que se incorpora un fragmento de la canción *Santa* de Agustín Lara, del filme homónimo, en referencia al personaje ciego que la canta:

En la eterna noche de mi desconsuelo
Tú has sido la estrella que alumbró mi cielo
Y yo he adivinado tu hermosura
Has iluminado toda mi negrura

Esta canción se monta sobre unas tomas de videos caseros con exceso de brillo, un bebé siendo bañado y la vista del teleférico. En la misma secuencia, en un diálogo entre Karina y su madre, se evidencia la negación de esta última acerca de la depresión en la que está cayendo su hijo, como una especie de ceguera ante lo que acontece en su propio techo.

A su vez, hacia la mitad del filme, el ruido que se intensifica al momento de escuchar un mensaje de voz de Juan, mientras es detenido por la policía, tematiza lo oculto ya que resulta inaudible. Esto se logra a su vez, gracias a que este sonido está acompañado por una toma que contrasta la oscuridad de la noche con una fuente de luz amarilla en la que se aprecia la nieve precipitándose [imagen 6].

Además de este paso de la oscuridad a la luz, se aborda la importancia del contraste entre ambas pues a través de ello es que se hacen posible las imágenes: las fotografías y los rostros humanos situados entre la manía y la depresión. Aquello registrado por la cámara como un acto de memoria, las fotografías, no sólo ilustran la acción del filme, sino que emana de ellas una fuerza suturadora, de su rotura y daño [imagen 7, 8, 9].

4.2 Lo doble. Fragmentación, rotura y repetición.

Esta relación entre luz y oscuridad es simbiótica: al indagar en lo más luminoso se descubre la oscuridad y viceversa. Así también, el hogar y todos los que le habitan, se desdoblan. Juan, este extraño que llega a casa, se convierte en familiar en la medida en la que su casa se manifiesta extraña. Lo mismo ocurre con su madre pero en sentido inverso. Así, la fragmentación impregna al filme como una condición de las cosas mismas, y va saturando la memoria y la imagen.

Cabe destacar, a su vez, la fragmentación acentuada en el montaje, que intercala las tomas hechas por Karina a lo largo de unos años, fotografías, videos familiares viejos, documentos y entrevistas, con abundantes pantallas negras las cuales aceleran el ritmo hacia el final del filme. Cada pieza de evidencia, es fragmentada aún más a través de un plano detalle que encuadra una parte de un mismo documento, fotografía o video y en algunos casos se encuadra ese mismo elemento con una toma ligeramente más abierta [imagen 10]. De esta manera da la impresión de que cada pieza es escudriñada por una mirada inquisitiva, el espectador acompaña a Karina que se encuentra entre las cajas que contienen las pertenencias de su hermano.

La figura del doble se nota a su vez en el título del documental. *Juanicas*, como le llama la madre a su hijo al intentar que éste responda, en la secuencia “Puerta cerrada”, está cargado de ambivalencia, se refiere a la madre y al hijo a la vez, ambos dobles: es un clamor lleno de afecto materno, pero también se da en un contexto de cierta negación ante la depresión de su hijo; se refiere al niño amado por su familia, y al joven al que no se puede acceder, encerrado, sumido en su depresión.

La fragmentación, motivo del filme, es a su vez, violenta. Repentinamente se rasga el velo de lo más íntimo:

It's so weird. It's so creepy but at the same time it's so liberating for me. Like... this is what it was. At least now there is like... physical prove of it. Of how shitty everything's been and how shitty still is. You can deny everything else but this is like physical prove. It's very strange.

Esta extrañeza que manifiesta Karina en el diálogo, siniestra y liberadora, es recuperada en el filme. Desde el comienzo, está latente una dualidad de las cosas. Pero es en el momento que ésta se hace notar, que resulta inquietante. Fotos y videos familiares aparecen deteriorados, y en toda la obra se enfatiza la materialidad dañada, mediante texturas: el paso del tiempo (manchas, suciedad, dobleces, calidad perdida, fotografías veladas) o la huella de la violencia física del destrozado que termina haciendo Juan a la casa de su madre (roturas) [imagen 11]. No obstante, es solamente a partir de la experiencia de la rotura, que se sostendrá una mirada conciliadora, como se escucha en el diálogo final de Karina.

Por otra parte, se lleva a cabo una suerte de monstrificación de todos los integrantes de esta familia a través de la cual todos se revelan como dobles, enlazados en relaciones de afecto y resentimiento: desde una dinámica de búsqueda de responsabilidades de lo ocurrido, en un principio, Juan y Karina señalan a su madre como responsable de una infancia descuidada; el padre de ambos a su vez da a entender que la culpable es la madre; la madre da a entender que los problemas de Juan se deben a la falta de su padre, a su vez señala la violencia excesiva de Juan hacia ella y hacia Karina; más adelante, Juan se molesta con Karina debido a las acciones de ésta respecto a su crisis. Incluso, el filme señala a esta última desde una perspectiva crítica en su respuesta hacia su hermano, en el momento de la crisis que éste experimenta. Esto se hace al acompañar una toma del “Palais de Justice” y de una banca vacía con la grabación de un diálogo entre los hermanos en el que Karina se rehúsa a reunirse con su hermano [imagen 12]. A su vez, se asume una postura crítica respecto a las instituciones médicas y de justicia en su trato a pacientes con enfermedades mentales, al mostrarse los documentos en donde se aprecian a detalle los reportes sobre la situación de Juan en el hospital y la cárcel, acompañados de texto que narra lo sucedido en una pantalla negra por el que se evidencia cierta negligencia [imagen 13].

La monstrificación de Juan, que se denuncia en el filme corresponde con la lectura en voz alta que hace Karina de la carta que dejó su hermano antes de morir, cuando menciona que fue convertido en un villano, fungiendo como chivo expiatorio. Al respecto, destaca la sexta secuencia del filme, en la que hay una toma de un cómic del superhéroe Hulk seguida de las entrevistas de la madre y padre de Juan quienes explican el comportamiento problemático de su hijo. La secuencia culmina con un video casero de un niño al cual una niña y una mujer le ponen una máscara de monstruo, seguida de una toma en la cual el niño baila con la máscara

puesta, reacomodada por alguien que no aparece a cuadro [imagen 14]. La madre y el padre describen el comportamiento de Juan como fuera de control, patológico, extraño o violento. Las notas graves que acompañan la toma de Hulk, el relato de la madre y el video de la máscara, reafirman el carácter siniestro de esta dinámica de enmascaramiento y desenmascaramiento, o bien, de la revelación de lo doble en la dinámica familiar.

La patencia de esta dualidad en las cosas mismas y los elementos ocultos que se manifiestan, dados a través de la imagen, el sonido, el montaje y la narrativa, terminan por desestabilizar el sitio que se habita: la familia, el hogar y el espacio geográfico. Canadá y México se constituyen como dos polos de referencia, como nodos que brindan identidad y habitabilidad. Las imágenes centradas en lo arquitectónico y urbanístico así como en lo rural y paisajístico de los videos y del material filmado por Karina y su equipo [imagen 3, 4, 12, 15, 18], son centrales para atestiguar las claves de sentido que se anudan en la obra. En el filme, hay numerosas tomas a espacios públicos, calles, edificios, la casa de Victoria, o parques en los que se precipitan la lluvia, la nieve y los rayos del sol. El carácter ambiental de éstos, impregna a la obra de simbolismo, constituye la materialidad adecuada para canalizar el sentido en torno a lo familiar-extraño. México, que se configura como un *allá* eterno, una especie de no-lugar omnipresente al referenciarse en cada secuencia (en especial, con canciones populares, muchas veces cantadas por Victoria) [imagen 16], impregna del mismo carácter ambivalente del hermano y la madre: para Juan, es un espacio amoroso arrebatado, de libertad. Para Victoria, un sitio de represión, patriarcal, de marginación, del que se libera.

De ese modo, los discursos acerca de lo que sucedió son repensados y situados en otros lugares. En el filme se realiza una sobreescritura de varios documentos escritos a mano que

aparecen como insertos y se les añade las mismas palabras pero traducidas al inglés con un efecto de sonido que enfatiza el acto de la escritura en máquina [imagen 17]. A su vez, Karina lee en voz over la carta que dejó su hermano antes de su suicidio al tiempo que imágenes de esta carta se insertan en la pantalla. En todo el filme, pues, se destaca el registro de las voces, textos e imágenes por diversos dispositivos (cámaras distintas, grabadoras). Así, la reescritura como acto de decir, traducir, registrar, y de este modo, reestructurar aquello dicho (o nunca dicho) permite pensar en la repetición como fragmentación. Piezas elementales de la memoria que deberán subsistir pero de otro modo, en otro hábito.

Lo familiar se torna extraño, o bien, lo extraño ha entrado en el hogar, aquello que *antes* se encontraba encarnado por Juan, en ello consistía la repetición (y en lo cual insisten los discursos médicos y jurídicos). Pero finalmente, se trata de *algo* diseminado por todos lados.

Como máximo ciertos recuerdos confusos, sin relación con la situación presente, desbordan las imágenes útilmente asociadas, dibujando alrededor de ellas una franja menos iluminada que va a perderse en una inmensa zona oscura. Pero sobreviene un accidente que descalabra el equilibrio mantenido por el cerebro entre la excitación exterior y la reacción motriz; relajan por un instante la tensión de los hilos que van de la periferia a la periferia pasando por el centro, enseguida las imágenes oscurecidas van a avanzar a plena luz: es esta última condición la que se realiza sin dudas cuando uno duerme y sueña. [...] las imágenes almacenadas por la memoria espontánea [...] sin dudas aparecen y desaparecen de ordinario independientemente de nuestra voluntad; y justamente por eso estamos obligados, para saber realmente una cosa, para tenerla a nuestra disposición, a aprenderla de memoria, es decir a sustituir la imagen espontánea por un mecanismo motor capaz de suplirla.¹²⁹

¹²⁹ Bergson, *Materia y memoria*, 98-99.

En este caso, la alteración del sentido, la muerte de Juan, que permite ver su esclerotización como villano, enfermo o criminal, la modificación del equilibrio senso-motor que guiaba la acción hacia el futuro, sucede a partir de que lo siniestro se apodera de las evidencias para que surja otro hábito del cuerpo, del espacio y el tiempo. El discurso de la patología no puede terminar de explicar lo sucedido, ni el discurso del crimen, ni el del padre, la madre o la hermana. El hogar debe volver a construirse [imagen 18]. El documental es, entonces, una interrogación de la realidad misma, la que configura la memoria de Karina y su familia. Por ello, es necesario la invasión de lo siniestro, lidiar con esas imágenes para volver al mundo de la vida.

La liminalidad a partir de lo siniestro, disperso en los diferentes elementos del filme antes descritos se concentran de modo particular en el cuerpo de Juan, en su condición de bipolaridad. ¿Cuál es el sitio de este cuerpo? Ni México ni Canadá, ni la casa ni el hospital o la cárcel, ni en una situación de dependencia ni de completa independencia. Es difícil ubicar su lugar. Se trata de un sitio de paso, en medio de estos límites que se trazan como la estructura del mundo: familiar-extraño, enfermo-sano [imagen 19]. Mediante esta operación simbólica, la deficiencia queda desplazada como un elemento definitorio de Juan, su rostro es liberado de la carga persecutoria y es presentado en su ambivalencia, sin negar su condición.

Finalmente, cabría destacar la última toma del filme: se trata de un movimiento de cámara errático al tratarse de un material filmado al interior de un transporte público, en el acto de sacar o guardar el dispositivo y la cual culmina en un encuadre contrapicado del rostro de Juan [imagen 20]. Al respecto, se subraya el efecto de mirón de la cámara, de esta herramienta

a través de la cual es posible dar una ojeada o aquella mediante la cual se logra asomarse lo real inasible que, como se ha dicho, escapa a la estructura del mundo. Como se mencionó, este movimiento errático que termina por centrar el rostro de Juan y situarlo *hacia arriba*, manifiesta un reposicionamiento similar a los otros filmes de esta tesis.



Imagen 1

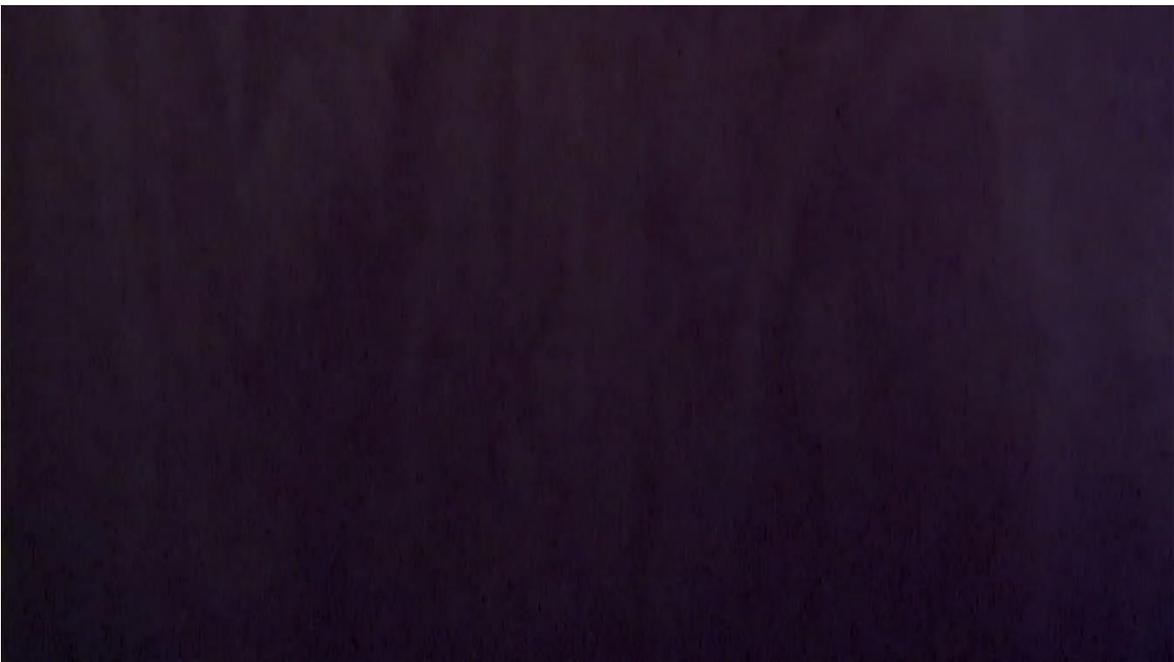


Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

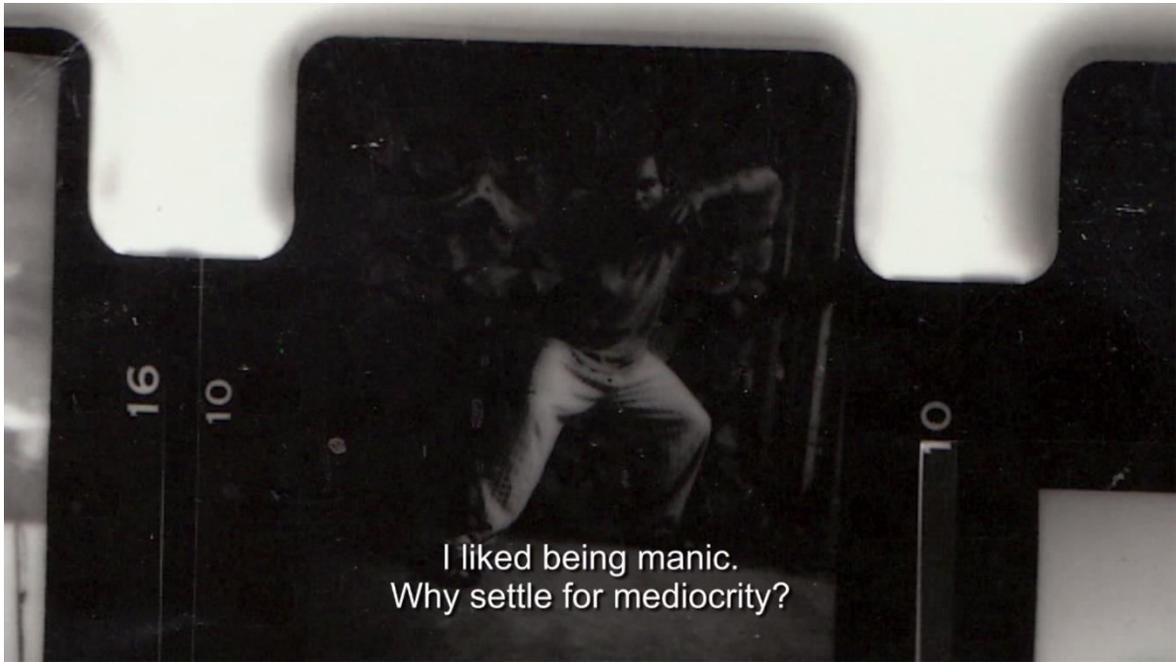


Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9

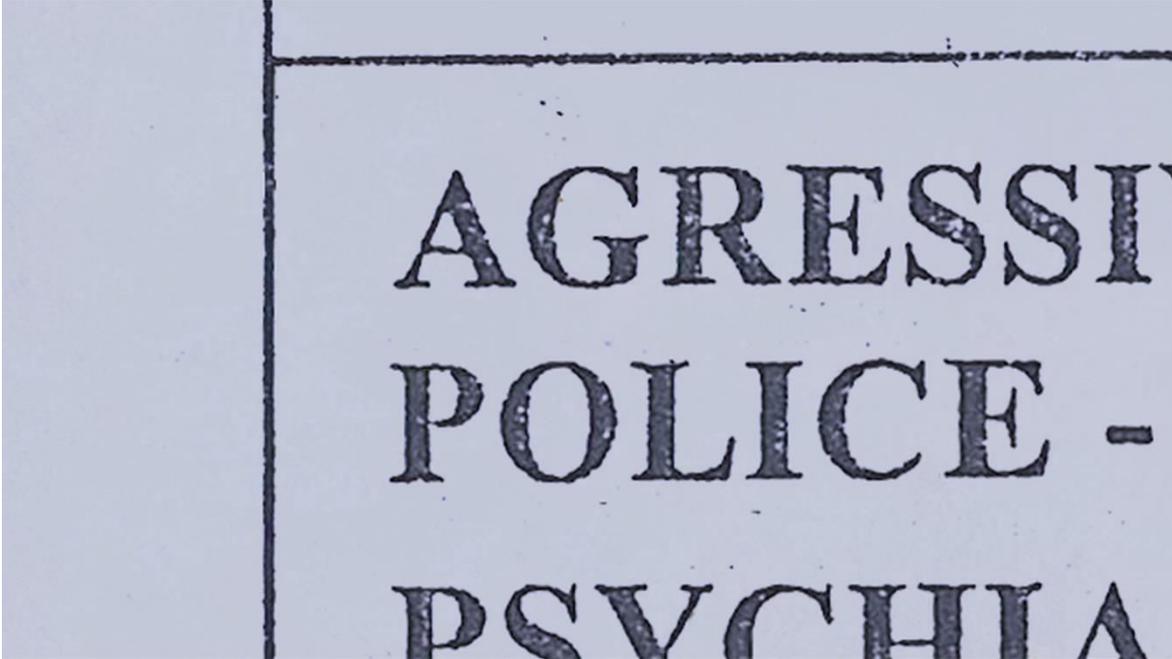


Imagen 30



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16

Jeudi 24 achete blague
 26 //
 26 Fev destruction de la maison
 27 Fev destruction de la maison vais a l'hospital C-Leimoyne pour
 28 Fev destruction de la tuyauterie
 1 Mars **Tuesday, March 1st** Suicide attempt at Jacques Cartier bridge.
 decide d'aller a l'anti freeze parle avec Bertrand femme
 decide d'aller a l'hopital douglas a la place Falte Soigne
 Reste jusqu'au 5 mars
 6 Mars Au metro de l'eglise vicky m'appelle elle me dit qu'elle
 croyais avoir un message de ma part elle me dit
 qu'elle va a la maison le dim avec Kéna et de me
 d'etre
 d'etre lui dit j'ai détruit la maison et elle me dit
 decide d'aller

Imagen 17



Imagen 18

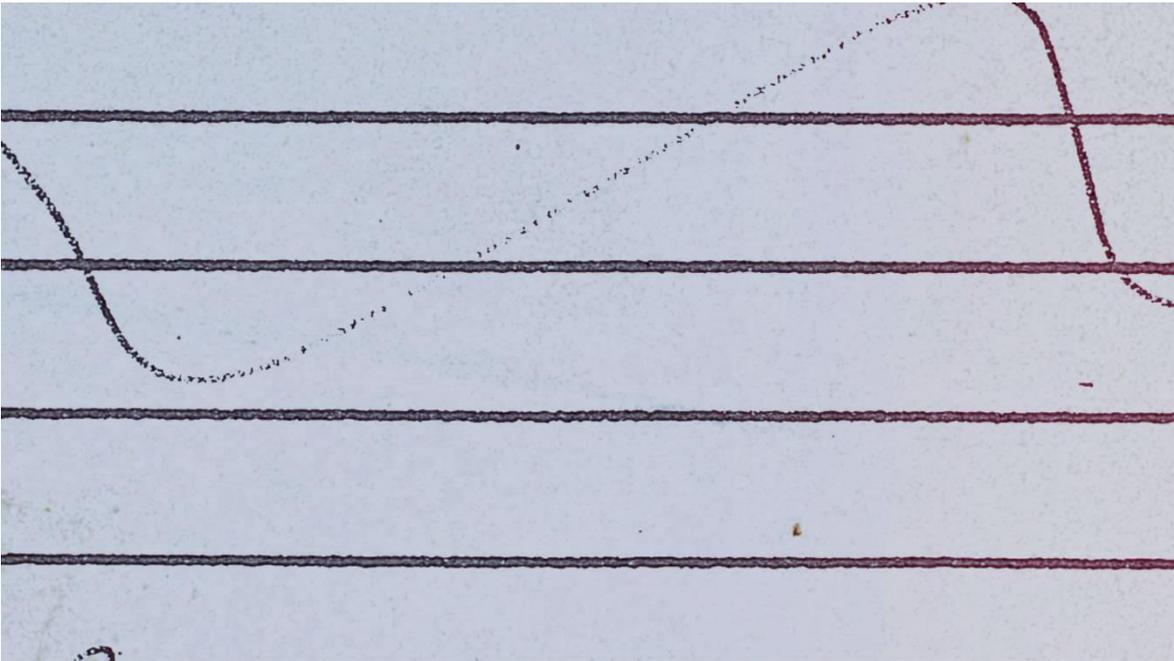


Imagen 19

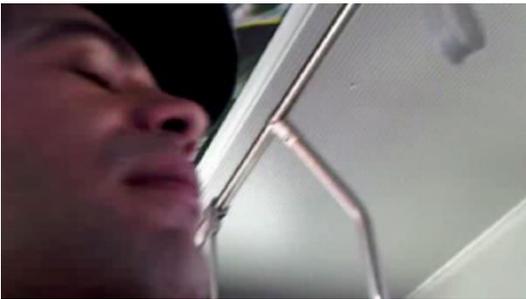


Imagen 40

CAPÍTULO 5

El cuerpo monstruoso en *Yo* (Matías Meyer, 2015)

Las cosas pueden seguir su curso absurda e inmoralmemente, y uno las toma con calma; pero basta con que los demás las hagan, para que uno quiera salvar la propia alma. ¿Acaso la moral debe terminar en alegría del mal ajeno? Pues esto avanza en el mundo perversamente y pone todo patas arriba, y uno puede estar presente y decir: yo no puedo hacer nada contra eso, han sido ellos, no es mi culpa. ¿Debe la moral, preguntaría un nietzscheano, debe la moral acaso... ser maldad?

G. Simmel, *Moral*

En este capítulo se analizará el filme *Yo* a la luz de los elementos para el análisis de los capítulos pasados, y de manera comparativa con otros filmes mexicanos que comparten una historia similar: en todos ellos uno de los personajes principales puede ser caracterizado como un monstruo cuya particularidad es una disyunción entre su cuerpo y mente, es decir, se trata del tipo de monstruosidad cuerpo de hombre y mente de niño, o bien, cuerpo de mujer y mente de niña. Así, los filmes mexicanos *El Bruto* (Luis Buñuel, 1953), *La inocente* (Rogelio A. González, 1972), *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1991), *La mitad del mundo* (Jaime Ruiz Ibáñez, 2009) y *Tamara y la Catarina* (Lucía Carreras, 2016), permitirán observar que las figuras liminales adquieren un carácter específico de acuerdo con su contexto. El objetivo del presente capítulo es, por un lado, mostrar que la prevalencia de elementos repetitivos en relación al tipo de monstruosidad cuerpo de hombre y mente de niño en el cine mexicano indican la función simbólica de la liminalidad; y por otro lado, señalar que ésta es capaz de subvertir y cuestionar la lógica con la que pensamos los cuerpos al ponerse en marcha ciertas estrategias cinematográficas.

5.1 Yo

Yo es un filme de ficción basado en un cuento de Jean-Marie Gustave Le Clézio en el que un joven llamado Yo experimenta el paso de una vida infantil bajo el cuidado materno, hacia la masculinidad y la vida adulta del mundo del trabajo, autonomía, la vivencia de su sexualidad y el ejercicio de su fuerza física. En la primera parte del filme, la vida de Yo y su madre, quien tiene un restaurante a la orilla de una carretera muy transitada, cambia al llegar Pady, un hombre que se convierte en el amante de ésta. Yo lo ve con celo y resentimiento, y lo describe como un hombre malo. Posteriormente, Yo se hace amigo de Elena, una niña de 11 años con la que pasa sus ratos, van juntos al río y juegan. Después de que a Elena ya no le es permitido ir más al restaurante, Pady reemplaza el trabajo de Yo, encargado de matar los pollos que cocinaba su madre, con una máquina. Entonces, Yo comienza a trabajar en una cantera y se hace amigo de Hugo y Poncho quienes lo invitan a pasar sus ratos libres en un bar. Yo comienza a beber, conoce a Jeny, una prostituta con la que tiene sexo y en la última parte del filme se hace amigo de Luisa, una mujer transexual.

Yo es caracterizado como un hombre muy grande y fuerte, pero torpe y con una mente inocente o infantil. El espectador accede a la subjetividad del personaje al utilizarse el recurso de la voz over, por la cual relata su historia, sus impresiones sobre lo que sucede, y especialmente la mirada de los otros, es decir, narra cómo es percibido por la gente, es motivo de burlas, asombro y sospechas ante su comportamiento. Hacia el final del filme, Yo tiene un altercado con Luisa, provocado por el hecho de que Hugo le dice “la verdad”, que “Luisa es un hombre”. Como resultado, Yo la mata accidentalmente y es encarcelado.

Ya se ha visto cómo es que ciertos cuerpos van adquiriendo un simbolismo en los filmes analizados relacionado con la liminalidad, y en consecuencia la monstruosidad, lo siniestro

y la figura del chivo expiatorio orbitan alrededor de esta función de habitar el limes, de permitir la delimitación entre el orden y el caos. La monstruosidad, al encarnar un ser doble, ya sea mediante la combinación de dos elementos que no corresponden al orden natural o bien, desdoblarse en dos personas distintas, habita en los límites de la naturaleza misma, es una figura que emerge del caos.

En el caso de *Yo*, la liminalidad se manifiesta de manera similar que en los filmes analizados previamente. Por medio de la toma se enfatiza lo liminal al mostrar repetitivamente diversos elementos de paso: puertas y ventanas, puentes, carreteras y caminos, orillas y horizontes, mediante los cuales se delimita el espacio [imagen 1 y 2]. Un elemento que destaca en este sentido es la carretera a la orilla de la cual habitan Yo y su madre. Diversas tomas de ésta y de los trailers y automóviles transitando velozmente son encuadrados desde diversos ángulos y aperturas de la toma. En especial, la toma “Claxon” manifiesta el aspecto liminal del personaje: se trata de una toma en ángulo bajo de la orilla de la carretera en la que se puede ver a Yo vestido con su chamarra amarilla haciendo señas a los trailers que pasan para que toquen el claxon, y detrás de él un hombre arriando con un pial a tres vacas que se van acercando. Se observa el paso de varios trailers que pasan por la carretera, y al escucharse su claxon, Yo festeja brincando, por lo que se descubre su panza debajo de su chamarra. En el momento en el que Yo comienza a brincar, la toma se acompaña de las notas musicales que son el tema de *Yo*, un sonido melancólico e inquietante que contrasta con su alegría, y que sube de volumen e intensidad hasta obliterar el sonido de la carretera. Las vacas pasan de derecha a izquierda detrás de Yo y se dirigen fuera de cuadro [imagen 3].

En “Claxon”, la liminalidad se enfatiza por el paso al lado de Yo por los trailers a toda velocidad por un lado, y por el otro, las vacas, lo que podría leerse como un lugar intermedio entre la naturaleza y la modernidad. El arreo de los animales contrasta con la velocidad de los trailers, es decir, una situación de dependencia y de independencia, que en el caso de Yo consiste en el contraste entre el espacio materno y espacio de trabajo. A su vez, la discrepancia entre el sonido y la imagen una vez que se introducen las notas musicales que terminan impregnando la toma, convierten el comportamiento lúdico e infantil de Yo en algo extraño, y que incluso determina la lectura del aspecto corporal de Yo como algo excesivo. Por otra parte, como se señalará más adelante, la chamarra amarilla de Yo lo asimila a los pollos que sacrifica, lo cual se enfatiza con el montaje, ya que la siguiente secuencia consiste en que Yo intenta revivir un pollo muerto [imagen 4].

En este mismo sentido, la toma inaugural del filme, que se repite en la primera parte de la película, consiste en Yo recorriendo la toma en profundidad hacia el horizonte [imagen 2]. Este aspecto liminal, por una parte dada por el paso de Yo que es acentuado por un correr torpe y pasmado que señala un exceso corporal del personaje, y por otra, por el momento crepuscular de la toma, además del horizonte que se resalta por medio del ángulo bajo que permite observar la tierra y vegetación y una montaña y el cielo en la parte superior de la pantalla con nubes que se extienden horizontalmente, y por la iluminación que se permite por dicho momento crepuscular. Además, destaca el motivo ascensional, al haber varias tomas a una montaña (hacia donde se dirige Yo en la toma del horizonte), y hacia el cielo y techos en otros momentos del filme. El aspecto simbólico de la montaña está relacionado con el carácter liminal de Yo, ya que ésta es un punto de contacto con la divinidad al acercarse al cielo. Este elemento sagrado, insinúa que se trata de un ser capaz de moverse en los límites

del mundo, y como se verá más adelante, del tiempo, mediante poderes sobrenaturales que se sugieren en la primera parte del filme y hasta la última secuencia del mismo.

A su vez, la narrativa del paso de un mundo fundamentalmente femenino y materno, a un mundo masculino, es otra clave que permite la lectura del aspecto liminal. Aunque éste no se trata de un filme tradicional del género *coming of age*, presenta ciertos elementos de transformación del personaje, del paso de un mundo infantil a un mundo adulto: en la primera parte del filme, el personaje habita el suelo del restaurante, juega con rondanas, es cuidado por su madre, y juega con Elena; en la segunda parte, el personaje sale de la casa de su madre, trabaja junto a otros hombres, se divierte junto a sus amigos, tiene sexo con una prostituta, se le ofrecen oportunidades de empleo fuera del poblado en que habita y entabla conversaciones con Luisa. No obstante, este paso de la infancia a la adultez contiene elementos confusos: en la primera parte del filme, Yo no es un niño, sino que tiene cuerpo de hombre (así se manifiesta en el primer diálogo del filme); hay alusiones al deseo sexual de Yo; y a pesar de que Yo vive bajo el cuidado de su madre y que en unas tomas tiene un cuarto en la casa materna, en otras tomas, su espacio es un contenedor que se encuentra en el patio de la casa. A su vez, Yo es quien carga las pesadas bolsas del mandado, le hace masajes a su madre y se encarga de matar a los pollos. En la segunda parte del filme, el elemento adulto se torna confuso sobre todo en la interacción de Yo con sus amigos y con Luisa, en las que queda manifiesto cierta inocencia o ignorancia de su parte.

La mayor parte del filme transcurre en el universo femenino, es decir, Yo se encuentra bajo el cuidado materno, lo cual es apoyado por la toma: el color verde relacionado con lo vegetal se encuentra muy presente en esta parte del filme y es portado por los personajes femeninos;

ello contrasta con los colores áridos de la cantera que inauguran la segunda parte del filme [imagen 5] y con el color rojo en relación a la sangre de los pollos y el contenedor en donde habita Yo, que van presagiando la muerte de Luisa [imagen 6].

Dicha liminalidad del personaje, permite observar el elemento monstruoso cuerpo de hombre-mente de niño. Como se ha señalado, la monstruosidad es una figura que manifiesta los límites y no solamente son una figura de lo otro:

Mientras que lo monstruoso permanezca como lo absolutamente otro en su diferencia corporal plantea pocos problemas; en otras palabras, está tan distanciado en su diferencia que claramente puede ser colocado en una categoría opuesta de lo no-yo. Sin embargo, una vez que comienza a parecerse a aquellos de nosotros que reclaman el término primario de identidad, o que reflejan aspectos de nosotros que son reprimidos, entonces su estatus indeterminado —ni completamente lo mismo ni completamente lo otro— se convierte en algo sumamente perturbador.

[...]

Los monstruos, entonces, son sumamente perturbadores; ni buenos ni malos, ni dentro ni fuera, ni lo mismo ni lo otro. Todo lo contrario, son siempre liminales, negándose a permanecer en su lugar, transgresores y transformadores. Interrumpen tanto el orden interno como el externo, y anulan las distinciones que demarcan los límites de lo humano.¹³⁰

En este sentido, la monstruosidad, al construirse a partir de elementos que corresponden a lo familiar, pero de manera que no corresponden al orden de las cosas, dan paso a lo caótico, la familiaridad se torna extraña debido a la confusión de elementos, que en este caso se relacionan con el mundo infantil y el adulto, así como lo masculino y lo femenino.

La confusión relacionada con el género es reafirmada a lo largo del filme, ya que Yo es constantemente desacomodado de un mundo completamente masculino o femenino. Esta confusión se manifiesta en el chiste que cuenta Pady: “cómo se cambia de sexo a un burro... lo dejas en el corral hasta que sea burra”; en la secuencia en la que Yo tiene sexo con Jenny,

¹³⁰ Margrit Shildrick, *Embodying the monster. Encounters with the vulnerable self* (Gran Bretaña: Sage, 2002), 3-4.

en la que se logra una confusión entre sus cuerpos debido al efecto de sus reflejos en los espejos de la habitación, así como la unión de sus cuerpos [imagen 7]; y finalmente, en las insinuaciones respecto a que Luisa “es un hombre” por parte de Hugo y Poncho, que provoca confusión y enojo en Yo al final.

El monstruo provoca confusión y por lo tanto, puede producir fascinación al ser burlado, marginado o negado, ya que mediante su rechazo se afirma el orden en el que su monstruosidad y el caos que provoca no tiene cabida. Los monstruos deben ser derrotados, de lo contrario el mundo no puede ser habitado. Esto se manifiesta en el esquema del chivo expiatorio, antes mencionado: respecto a uno de los estereotipos, la selección de las víctimas para el sacrificio, su particularidad relacionada con la extranjería o enfermedad, les constituye como extraños. Sobre esta lógica de selección no profundiza Girard, mas es evidente que ésta considera los aspectos no tanto corporales sino sociales: una interacción con lo marginal que puede o no descansar en un aspecto corporal. De cualquier modo, el proceso de identificación de las víctimas bien podría verse como una monstrificación en tanto se les inviste de su carácter de detentores de las fuerzas caóticas que amenazan a la comunidad. En consecuencia, se debe llevar a cabo un ritual que volverá a cosmizar al mundo: el sacrificio.

En el filme, el elemento sacrificial más evidente tiene que ver con los pollos, con los cuales se equipara a Yo. Más adelante se verá cómo es que éstos constituyen motivos visuales presentes en otros filmes. Además de estos, el color rojo ya mencionado es un elemento que se repite a lo largo del filme de modo distintivo y que se pone en relación con Yo en la medida en que se va distanciando del hogar materno: primero, destaca el contenedor rojo en el patio

de la casa, en el saco y falda de Elena, en una chamarra de Liz una vez que Elena se va, y posteriormente este color se hace más presente en la segunda parte del filme al ser portado por algunos compañeros de trabajo de Yo, la camioneta en la que se transporta, es el color que prevalece en la secuencia en la que Yo tiene sexo, así como es el color del mueble en que Yo amanece lleno de vómito tras una noche de juerga y ante lo cual su madre manifiesta su decepción, y que se contrasta con el verde [imagen 8]. A su vez, la toma de Luisa muerta, con sangre escurriendo sobre el suelo irrumpe la historia un par de secuencias antes de la narración del accidente [imagen 6].

Por otra parte, el encierro de Yo, primero en el contenedor, y posteriormente en la cárcel también manifiesta este elemento sacrificial o de expulsión de este personaje. Sin embargo, es justamente este aspecto el que se pone en cuestión en el filme, en la conclusión del mismo: se sugiere al espectador si todo ha sido uno de los sueños de Yo.

La abertura o rasgadura monstruosa resulta siniestra cuando provee de una sensación de invasión de lo caótico en el mundo, de una posible penetración de lo extraño en la familiaridad cotidiana de un mundo previsible, en donde cada cosa posee un significado y un nombre. Así, el monstruo, al poder estar conformado por elementos extranjeros y desconocidos y familiares al mismo tiempo, es siniestro, sobre todo al insinuarse que no ha sido sacrificado. Este elemento es posible observarlo respecto a la temporalidad en el filme.

Tras el accidente en el que Luisa muere a causa del altercado con Yo, le sigue una secuencia que consiste en dos tomas de éste siendo despertado por su madre en su cuarto, diciéndole “Ya está tu superlicuado”, y en la que se deja ver un poster al lado de su cama de dos gallos

[imagen 9]; y un primer plano de su rostro, acompañado del sonido de un reloj en un volumen cada vez más alto. Con ello, se conecta con una toma que aparece en el minuto 0.18.30 en el que se ve a Yo sirviéndose su superlicuado en el restaurante iluminado por el sol matutino, con la misma ropa que en la secuencia posterior [imagen 1]. Dicha ruptura temporal insinúa la posibilidad de que parte del filme haya sido uno de los sueños de Yo (el cambio de sillas en el restaurante, al igual que el lugar donde duerme Yo permiten entrever esta lectura). Es decir, se acentúa el elemento sobrenatural.

Además del par de secuencias “Superlicuado”, en el filme hay al menos otros 3 momentos en que se pone en cuestión la temporalidad del filme: el par de tomas en que se ve a Yo recorriendo el horizonte en el minuto 0.02.02, y que se repite más corta en el minuto 0.20.35 [imagen 2]; la toma de Yo tras un vidrio con agujeros y rapado (encarcelado) justo después de la secuencia en que Yo tiene sexo con Jeny [imagen 10]; y la toma al rostro de Luisa muerta [imagen 6], después de la secuencia en que conoce a Luisa.

Así, el elemento que manifiesta plenamente lo siniestro en la obra es el cuestionamiento del espectador respecto a la línea temporal pues en ello descansa la duda respecto a los poderes sobrenaturales de Yo. En la historia, éste es castigado, mas prevalece su poder de ordenador del mundo, tal como se vio en capítulo 3 en *El Reino de la Sirena*, excepto que lo que se ordena en relación a Yo, en este caso, es el tiempo. Este elemento siniestro se logra concentrar en la imagen del gallo, que toma el lugar del pollo. A diferencia de los otros filmes de esta tesis, que se apoyan en mayor medida en las coordenadas espaciales, en Yo son las coordenadas temporales las que aluden desubicación.

Por otra parte, por medio del diálogo de Yo en voz over, es posible identificarlo como un personaje singularizado por quienes le rodean: constantemente refiere cómo es que lo que dice y hace se convierte en un espectáculo que divierte a “la gente”. En este mismo sentido, se emplean estrategias en la puesta en escena para enfatizar la diferencia de tamaño de Yo respecto a los demás personajes.

El nombre del personaje, así como el recurso de la voz over de éste que da comienzo y fin al filme con una pantalla negra, destaca el aspecto de la conciencia y de la constitución del Yo como entidad psíquica. Por ello, en estas intervenciones de la voz over, Yo va interpretando sus acciones y siempre hace referencia a otros, aquellos que responden ante su comportamiento:

Mi nombre es Yo. Tengo 15 años. Es lo que me dijeron. Y cuando la gente viene al restaurante pregunta "Yo, ¿cuántos años tienes?" Cuento sobre mis dedos, uno, dos, tres...quince. Les da risa pero me vale, porque después de todo esto me dan una moneda.

Y más adelante, hacia la mitad del filme:

Mamá no quería que habláramos de esto pero el hombre fue y le contó a la gente. Después venían y me preguntaban ¿es cierto que tu hijo vio al río en un sueño? Mamá no les contestaba pero la gente pensó que yo podía ver el futuro.

Decían que el diablo me había mandado ese sueño.

De esta manera, Yo es configurado como un Freak, un fenómeno de circo, que atrae las miradas de la gente, provoca un espectáculo, y a quien se le atribuyen poderes sobrenaturales. También es consultado para pedirle milagros: en una secuencia en la primera parte del filme, un hombre en silla de ruedas le pide que sueñe que puede caminar [imagen 11].

Otra secuencia importante para comprender el aspecto Freak de Yo, es relativo a lo excesivo de su cuerpo y su fuerza física. Además del contraste entre el cuerpo de Yo y el de otros hombres en la puesta en escena, hay una secuencia en la que se observa claramente el espectáculo que su cuerpo representa: en la hora de la comida de los trabajadores de la cantera, Hugo y Poncho organizan una apuesta para ver si Yo es capaz de romper un cinturón atado a la altura de su pecho con la fuerza de sus brazos [imagen 12]. La frase de Poncho “El que parte y reparte se queda con la mayor parte” destaca el aspecto de explotación del cuerpo de Yo, que coincide con la explotación del cuerpo de los trabajadores a quienes enseguida se les grita "se acabó la hora de comer ¡a trabajar!" en la misma toma.

En este sentido es posible interpretar los famosos Freak shows que eran comunes en el siglo XIX en las principales ciudades del mundo. En el espectáculo, la mirada curiosa ante un cuerpo atado, encarcelado o perteneciente a un lugar remoto, es capaz de reemplazar al ritual sacrificial, al poner en juego estrategias de alejamiento y control de estos Freaks. A fin de cuentas, se cumple el propósito de afirmación del propio mundo a condición de la marginación del Freak, su obliteración del mundo social y el triunfo sobre el caos que implica la monstruosidad. De este modo, el Freak es el monstruo moderno. Es un elemento caótico que se introduce al cosmos en que habitamos, pero la forma de lidiar con ello en la modernidad es espectacular y forma parte del entretenimiento de las masas.¹³¹

¹³¹ Al respecto, J. J. Courtine desarrolla cómo el entretenimiento moderno tiene su origen en los Freak Shows. Cf. Courtine, *Historia del cuerpo*. Desde otro punto de vista, Rosemarie Garland Thomson analiza los Freak shows en relación a la discapacidad. Cf. Rosemarie Garland Thomson, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* (EUA: New York University Press, 1996).

5.2 La misma historia: otros monstruos cuerpo de hombre y mente de niño

Yo se constituye por todos estos mecanismos como un personaje liminal, su monstruosidad está anclada en la confusión que provoca el entrecruzamiento del mundo infantil y el mundo adulto, el pasado, presente y futuro, lo masculino y femenino. No obstante, esta monstruosidad, se puede observar como un *tipo* que se repite en otros filmes mexicanos en los que se observan numerosas similitudes, comenzando con el hecho de que el personaje principal en estas obras es un ser cuerpo de hombre-mente de niño: *El Bruto*, *La inocente*, *La mujer de Benjamín*, *La mitad del mundo* y *Tamara y la Catarina*. En este trabajo, sólo se referirán tres elementos que conforman patrones en estos filmes: estrategias cinematográficas que narran el exceso corporal; el tema de la sexualidad y maternidad; y el aspecto sacrificial o bien, la construcción de estos personajes como chivos expiatorios. Se verá cómo estos dos últimos aspectos se confeccionan con los motivos visuales de gallinas y muñecos.

Aunque todos los filmes del corpus son ficciones, resultan bastante heterogéneos ya que pertenecen a diferentes contextos históricos (las películas abarcan un periodo de más de 60 años) y a distintos tipos de producción. No obstante, las similitudes entre ellos en los aspectos antes mencionados resultan evidentes. En primer lugar, en todos estos filmes se destaca el aspecto corporal de los personajes, y se presentan como hipercorpóreos, es decir, se configuran a partir de un exceso corporal. Las estrategias empleadas en narrar dicho exceso son diversas, pero es posible ubicar por lo menos tres: aquellas en que se presenta el cuerpo desnudo y en relación a la sexualidad; aquellas en que se enfatiza el aspecto voluminoso y energético; y aquellas en que se subraya la capacidad intelectual del personaje.

En todos los filmes hay un detenimiento de la cámara que recorre el cuerpo del personaje cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña, o bien, se logra un contraste en la puesta en escena para enfatizar el cuerpo de hombre o de mujer. La desnudez (en el caso de *La mujer de Benjamín*, *La mitad del mundo*, *Yo y Tamara y la Catarina*) y específicamente, la desnudez al ser bañado por una figura materna (*La mujer de Benjamín*, *La mitad del mundo*), enfatizan el aspecto corporal de estos personajes de manera peculiar, constituyéndose como *más cuerpo* que otros. En el caso de estos dos últimos filmes, el baño es sexualizado posteriormente en el filme, presentando así la ruptura o sobreposición del mundo infantil y el mundo adulto. O bien, en el caso de *La inocente*, aunque la desnudez es más sutil, la sexualización por parte de la toma que hace detalle de las piernas o la lengua con la que Meche Carreño come dulces, también supone esta ruptura. A su vez, respecto a la sexualización, ésta configura el exceso corporal en *La mitad del mundo* y *Yo*, lo que se abordará más adelante, al explicarse a detalle la importancia de este aspecto en los filmes.

Otra estrategia respecto al exceso corporal que se pone en marcha se relaciona con el volumen y la fuerza corporal. La puesta en escena en la primera secuencia en que aparece Pedro “El Bruto” en el filme homónimo, también hace énfasis en el cuerpo al verse rodeado de carne en un rastro en el que trabaja, con la que incluso el Bruto golpea a un amigo y posteriormente golpea otros trozos de carne demostrando su fuerza. En relación a grandes volúmenes, también Yo entra en relación a piedras grandes y pesadas en una cantera [imagen 5]. La disposición de los cuerpos en la toma, cobra especial relevancia en esta lectura. Tanto en *La mujer de Benjamín* como en *Yo*, la posición de Benjamín y de Yo entre sus amigos, resalta tanto su mayor tamaño como su posición en la narrativa. Benjamín resulta el contrapunto de

su amigo Nemesio, por ejemplo¹³². En la secuencia “Qué rico pollo” de *Yo*, se destaca tanto el elemento sacrificial al referir en la acción el consumo del pollo por parte de los trabajadores, como la posición en la toma que, como se ha comentado previamente, destaca el cuerpo excesivo de Yo [imagen 13].

Otro elemento que permite observar el exceso corporal de ciertos personajes, tiene que ver con la capacidad intelectual que es referida en el diálogo en todos los filmes. En *El Bruto*, es reiterada esta referencia a manera de burla, al lado de insultos como “menso”, “pasguato” e “idiota”, e incluso el personaje de Pedro se describe a sí mismo como “Yo pienso muy despacio”. La idiotez es referida también en *Yo* (“Fui a la orilla del río para gritar sin nadie que me escuchara porque no quiero que la gente que va al restaurante crea que soy un loco y un idiota.”) y *La mujer de Benjamín*, en el que también denominan a este personaje como “bruto”, “tonto”, “pendejo”, “gordo” y “Ojalá fueras de los idiotas que se mueren jóvenes”. En el caso de *La inocente*, el médico familiar menciona al respecto de Constancia que “nuestra sociedad no está capacitada para comprender que aunque ella ya es una mujer, mentalmente no tiene más de 7, 8 años”. En *La mitad del mundo*, el personaje de Mingo es descrito por su madre como “Se me pasó un poco de tueste, por eso me salió un poco quemadito”, y en *Tamara y la Catarina*, Tamara es descrita como “no está bien” e insultada como “pendeja”, “retrasada”, “mongola” y “fea”.

¹³² En mi tesis de maestría analizo más detenidamente este aspecto. Cf. María José Páez Michel, “Representaciones de discapacidad en el cine mexicano: 1972-2012” (Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa, 2015).

La sexualidad y la maternidad son los elementos que permiten la acción en los 6 filmes. En *El bruto*, su destino trágico es provocado por haberse relacionado con Paloma, la esposa de su jefe y hermano y después con la joven Meche, la hija del hombre que mató accidentalmente; el personaje de Constanca en *La inocente*, es violada por su mejor amigo, se embaraza y no tiene la capacidad de cuidar de su hija al punto que casi provoca su muerte; en *La mujer de Benjamín*, éste secuestra a Natividad y tiene relaciones sexuales con ella; en *La mitad del mundo*, Mingo se convierte en gigoló de las mujeres maduras del pueblo y posteriormente es acusado falsamente de violación de una niña; en *Yo*, aunque de forma sugerida, es el conflicto con la atracción hacia Luisa lo que provoca el destino trágico de Yo; y en *Tamara y la Catarina*, ésta secuestra a una niña pequeña y es incapaz de cuidarla, por lo que la termina ayudando una vecina anciana, quien personifica la maternidad abandonada.

En *La mitad del mundo* se hace referencia en el diálogo a lo bien dotado que es el personaje de Mingo. Sobre este aspecto, en *Yo*, además de una escena explícita de sexo, y otras indirectas del personaje masturbándose y viendo pornografía, hay indicios para que el espectador interprete cierta conducta sexual dirigida a su madre y a su amiga Elena de once años: el detalle de las manos de Yo haciéndole masaje a su madre que luego es referido cuando coquetea con Luisa, y el diálogo en donde Yo habla de Elena.

A su vez, el aspecto sacrificial de estos personajes constituye el otro polo sobre el que gira la acción en los filmes. Todos los personajes se convierten en chivos expiatorios o reciben un castigo: el Bruto es asesinado por la policía con un disparo en la frente; Constanca muere a causa del incendio que accidentalmente provoca; Mingo es linchado y quemado en una hoguera acusado de violación por los habitantes del pueblo; y Yo es encarcelado por la

muerte de Luisa. En todos los casos se trata de un destino trágico, de muerte o encierro. Aún en el caso de Benjamín y de Tamara, el primero derrama sangre en una pelea con su rival, y la segunda, simplemente desaparece.

Por otra parte, en este corpus de películas destacan un par de motivos visuales: los pollos y los muñecos. Dichos elementos se presentan ya sea como un motivo reiterado en todo el filme o en momentos específicos en los que éstos concentran un simbolismo relacionado con la monstruosidad antes mencionada, y convirtiéndose en vehículos de lo siniestro a partir de las temáticas de la sexualidad y maternidad, y del aspecto sacrificial en los filmes.

Respecto a los pollos, éstos se encuentran presentes en todos los filmes excepto en aquellos en que las protagonistas son mujeres (*La inocente* y *Tamara y la Catarina*). En el caso de *La Mitad del mundo* y *Yo*, este motivo es mucho más evidente a lo largo de todo el filme, ya que los personajes de Mingo y Yo respectivamente, son los encargados de matar a los pollos, por lo que se pueden observar varias tomas a detalle de los pollos siendo sacrificados y desplumados. A su vez, en *El Bruto*, también el personaje de Pedro mata a una gallina para evitar que haga ruido mientras se esconde de sus perseguidores.

Por otra parte, se hace una equiparación de los personajes cuerpo de hombre y mente de niño con los pollos, aunque es más evidente en unos filmes que en otros. Esto se logra, no solamente por la acción (su destino es ser sacrificados al final), sino por el montaje o el color. En la última toma de *El Bruto*, una vez que Pedro es abatido por la policía, el personaje de Paloma, la culpable de su muerte, encuentra en su camino a un gallo que observa horrorizada

[imagen 14]. La manera en cómo se presenta el personaje de Benjamín en la primera secuencia de *La mujer de Benjamín* también es significativa a este respecto: el sonido de un gallo inaugura el filme y el de las gallinas acompaña los créditos del inicio, a su vez, la toma de un pollo reflejado en el agua es seguida por la toma de Benjamín siendo bañado por su hermana, logrando esta equiparación con los animales domésticos.

En *La mitad del mundo*, como ya se mencionó, en relación a Mingo se menciona que “salió quemadito” en la misma secuencia en la que aparece una pieza de pollo en la estufa siendo desplumada; a su vez, este personaje es rodeado de plumas blancas en una toma acompañada de música en la que se resalta su inocencia, mientras que más adelante en el filme es referido como un gallo. Como ya se mencionó, en *Yo*, la equiparación se logra principalmente mediante el color amarillo de la chamarra de este personaje y el aspecto siniestro que adquiere la imagen de los gallos en la última secuencia, similar a cómo opera esta imagen en *El Bruto*.

El gallo, en contraste con la gallina como animal doméstico del espacio privado que se sacrifica cotidianamente, refiere una transformación a partir de la muerte o castigo que da como resultado la adquisición de un dominio sobre su entorno o bien, la capacidad para ordenarlo y por lo cual es posible interpretar que estos personajes se han convertido en autores de sus propias historias y no solamente actores pasivos de la misma¹³³.

Por otra parte, los muñecos aparecen en los filmes en los que los personajes son cuerpo de mujer-mente de niña (*La inocente* y *Tamara y la Catarina*). Éstos operan como sustitutos de

¹³³ Respecto a este motivo, cabe mencionar a su vez, el aspecto siniestro en el cuento “La gallina degollada” de Horacio Quiroga.

un niño, no solamente en la forma tradicional de juguete sino como un elemento en donde se manifiesta lo siniestro: en *La inocente*, Constancia intenta salvar a su hija Juanita de un incendio que provoca accidentalmente en su casa, pero en realidad termina rescatando del fuego a un muñeco. La toma en la que se revela que en realidad salvó a un muñeco es acompañada con el sonido de la sirena de los bomberos y consiste en un primer plano del muñeco [imagen 15]. En *Tamara y la Catarina*, Tamara secuestra a una niña que encuentra en la calle, a la que nombra “Catarina” debido a su obsesión con estos insectos como juguetes, mostrando así un acto de sustitución. De esta manera, estos muñecos logran revelar la latencia del caos: al tratarse de un cuerpo de mujer y mente de niña, se desafía el orden que en los contextos de los filmes se presume como natural respecto a la maternidad.

Este aspecto siniestro, a la vez es observado en la manera en la que aparecen los muñecos en *La mujer de Benjamín*: las tomas que siguen tras la relación sexual entre Benjamín y Natividad, son detalles de varias partes de muñecos de plástico que sirven como macetas y que la vegetación ha logrado perforar y atravesar. De esta manera, estos muñecos concentran el efecto de la monstruosidad del cuerpo de hombre y mente de niño, por el que la confusión entre el mundo infantil y el adulto en relación al ejercicio de la sexualidad, es inquietante.

5.3 Liminalidad y moral: la figura del *puer robustus*

Existe otra perspectiva más para comprender la liminalidad presente en estos filmes, proveniente de la filosofía y teoría política: el perturbador o *puer robustus*. En su libro homónimo, Dieter Thomä le dedica un amplio análisis a este personaje cuyo origen sitúa en los textos de Thomas Hobbes, en el momento en que en ellos se intenta explicar cómo se

establece y se legitima un orden, o bien cómo se ha de transformar éste. La época moderna es la cuna de esta figura debido a un importante movimiento en la esfera social, ya que en ella surge el Estado reemplazando otros órdenes establecidos, como la Iglesia o la nobleza. Así, en el fondo, este personaje de los relatos de la modernidad, plantea la cuestión del paso entre la naturaleza y la sociedad. Thomä le sigue el rastro al *puer robustus* hasta la época contemporánea y menciona las mutaciones que éste va sufriendo, ya que sigue operando ante grandes movimientos históricos como la revolución francesa y la era democrática, las colonizaciones por parte de potencias europeas o bien, la caída del bloque socialista y la era global¹³⁴. Sin importar las diferencias que se vayan asentando entre las diversas concepciones de perturbadores, siempre comparten el hecho de que éstos son personajes que se sitúan en los márgenes de la sociedad, y cuya característica es increpar de una u otra forma al orden; mas no uno en específico, sino con una actitud reacia a cualquier noción de orden que deba establecerse;

El perturbador incordia, perturba la paz. Por eso no está bien visto... a no ser que rechace una paz engañosa y falsa. Entonces le dan las gracias por haber dado fin a los tiempos pesarosos. [...]Esto explica que se conozca al *puer robustus* como monstruo, pero también como héroe, como visión aterradora, pero también como ideal, como adversario al que hay que temer, pero también como la figura de un líder.¹³⁵

Como se ha visto en los capítulos anteriores, el carácter ambivalente de héroe y villano, como las figuras de víctima sacrificial que termina por redimir el mundo y ascender, o bien, de lo monstruoso y lo siniestro que manifiesta la convivencia del orden con el caos en la vida cotidiana, corresponde a esta descripción. La figura *puer robustus*, se trata de una faceta más para comprender la liminalidad, la cual se puede observar de forma recurrente en obras

¹³⁴ Dieter Thomä, *Puer robustus. Una filosofía del perturbador* (Barcelona: Herder, 2018), 19.

¹³⁵ *Ibid.*, 13.

cinematográficas en las cuales subsiste una operación simbólica similar: la del umbral, concentrado en ciertos personajes “cuerpo de hombre y mente de niño”. La lectura de éstos resulta contradictoria y difícil de comprender de manera lineal como simple héroe o villano, ya que no se trata de una historia en la que se irá develando el verdadero sentido u orden, sino de señalar el límite de éste. En consecuencia, es importante revisar el elemento simbólico del umbral, que Thomä también considera un concepto fundamental para su teoría del perturbador:

El *puer robustus*, que merodea por el umbral, no queda en medio de dos órdenes, sino que más bien se mueve en el borde de un único mundo que está definido por el alcance de su campo de poder. Este borde no es un lugar distinto, sino en realidad un no-lugar. El *puer robustus* no pertenece a ninguna parte, sino que es el desarraigado por antonomasia. Le resulta difícil asentarse en este no-lugar. No puede recrearse en la sensación de que no le gusta el mundo. Más bien se refiere innegablemente al orden, estando en tensión con él.¹³⁶

En otras palabras, el perturbador pertenece al limes, aquel sitio que rodea al centro del mundo y lo vuelve impermeable del caos circundante. Al habitar este espacio, es posible que traspase de un lado o del otro, o que haga visible este paso sin decantarse por ningún sitio. El *puer robustus* es una figura que actúa como ser intermedio entre la naturaleza y la sociedad, establece los parámetros para pensar la naturaleza de la moralidad y del papel de la razón, y apuntar la contraposición entre el poder y la historia. Thomä se percató que incluso en la portada de *De cive* es posible observar un umbral que se abre en el momento en el que el hombre tiene que escoger entre el bien y el mal, y que este extraño elemento de paso es

¹³⁶ Ibid., 18.

posible encontrarlo al interior de todas las sociedades, en un momento peculiar de todo individuo que es la infancia¹³⁷.

En el paraíso comienza la carrera de la conciencia y con ello a la vez la aventura de la libertad. Se producen así ganancias, pero se pierde también la unidad incuestionada consigo mismo y con todos los seres vivos.

Esta pérdida es recordada constantemente, pues tenemos todavía ante nuestros ojos aquellas tres clases de logros edénicos que siguen provocando hoy nuestra envidia: envidiamos a los animales, porque son enteramente naturaleza, sin conciencia perturbadora. Envidiamos a Dios, porque quizás él es conciencia pura, sin extorsiones de la naturaleza. Y envidiamos al niño, este animal divino. Con ello sentimos envidia de nosotros mismos y de nuestra niñez perdida, de su espontaneidad e inmediatez. Nuestro recuerdo nos permite creer que todos nosotros hemos vivido ya una vez la expulsión del paraíso, a saber, cuando acabó nuestra infancia. Por tanto, cuando el hombre recibió la libertad de elección, tuvo que perder la inocencia del devenir y del ser.¹³⁸

Este umbral particular, que se abre en el momento en el que el niño se convierte en hombre, se ha estudiado desde la antropología en los ritos de paso. Victor Turner analiza los elementos clave de este tipo de ritos en los que se pasa de un estado a otro. En ellos, el momento de la liminalidad, quienes la atraviesan pierden la capacidad para ser clasificados en su comunidad, pierden su forma y su nombre, y a menudo este proceso es acompañado por simbolismos relacionados con la muerte, el nacimiento o la paradoja (ser una cosa al tiempo que otra, como es el caso del monstruo “cuerpo de hombre-mente de niño”). La monstruosidad juega un papel importante en estos rituales, ya que por medio del uso de máscaras y disfraces, se combinan elementos naturales de forma no natural. Mediante estos rituales de paso, se logra lo que es conceptualizado como *communitas* y *flow*, relacionado con un sentido de comunión, comunicación e involucramiento en un colectivo.¹³⁹ Es decir, son ritos cuyo propósito es acentuar lo comunal, en detrimento de lo individual que será “molido en una suerte de materia

¹³⁷ Ibid., 29.

¹³⁸ Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad* (México, D.F.: Tusquets, 2013), 23.

¹³⁹ Victor Turner, “Variations on a theme of liminality” en *Secular Ritual*, eds. Sally Falk Moore, Barbara G. Myerhoff (Amsterdam: Van Gorcum, 1977), 36-52.

social homogénea”¹⁴⁰ para luego reconfigurarse de acuerdo al orden de una sociedad históricamente configurada, que será instruido en el proceso.

Es la intención de este apartado mostrar que aquello que sucede en estos ritos de paso es problematizado mediante una figura que perturba dicho proceso, pues ¿qué pasaría si uno de estos monstruos, mitad hombre, mitad niño, no sólo estuviera presente en el espacio y tiempo del rito, sino que habitara y actuara en el tiempo ordinario? Si el rito de paso narra el drama de la moral del grupo que se impone al individuo, la narración del poder de un individuo que desafía el orden comunitario es su justo contrapunto, y esto corresponde a las sociedades modernas en las que la libertad individual adquiere un papel preponderante. Así enfrentados, se encuentra de un lado el poder individual, el cuerpo en su exceso, la voluntad férrea que no obedece más que a sí misma; y por el otro, la moral, las leyes y la historia de un colectivo humano, un pasado ancestral que ha sabido leer y acatar las leyes de la naturaleza, el cosmos y que ha dado nombre a todas las cosas.

Si surge la figura del *puer robustus* es porque se provoca un cuestionamiento de las normas sociales, esto es lo perturbador de este ser. Desde la postura de Hobbes, este ser liminal es malvado y es utilizado como contraejemplo de aquellos individuos que, conforme a la razón, deciden someterse al Leviatán: por ello, desdeña al Estado y a las reglas universales fruto de una única razón ordenadora, y faltando a ésta, busca sus intereses individuales y egoístas. Dicho camino, según una moraleja hobbesiana, le conduce necesariamente a su propia ruina¹⁴¹. En general, los filmes son críticos frente a esta interpretación de un *malus puer robustus* y dialogan con otras visiones al respecto, como la figura del buen salvaje

¹⁴⁰ Ibid., 37. Traducción mía.

¹⁴¹ Thomä, *Puer robustus*, 25-69.

(perturbador nomocéntrico) o la figura del perturbador fruto de la corrupción social. Sin embargo, se abordará un tipo de perturbador que Thomä denomina excéntrico o enérgico.

En Baudelaire, el filósofo alemán ubica una variación de este perturbador, que es concebido no como un infante en búsqueda de asistencia, sino desde su orgullo y vitalidad. Se trata de un enérgico ser liminar cuya desubicación le permite lidiar con el mundo, por lo que incesantemente provoca que el mal se transmute en bien y viceversa.

Al perturbador le queda el papel del excéntrico que sufre a causa de su aguda marginalidad, es decir, a causa de no tener desde su desubicación una visión clara de lo que viene. Se mueve, tal como Baudelaire escribe en *Las flores del mal*, como un murciélago que ha perdido su sentido de la orientación [...] aquel que está metido en el mundo y tiene que lidiar con él no está en condiciones de alegar cuál es el buen objetivo ni el partido del bien.¹⁴²

De este modo, el perturbador excéntrico que opera desde la liminalidad, es quien promueve un movimiento persistente en la obra. Se trata de una monstruosidad que orienta, da paso al orden, purga, fortalece y redime al mundo, no obstante, en el instante en que ello se logra, vuelve a operar como figura del caos que vuelve a desorientar, y así continúa.

Desde la perspectiva Nietzscheana que hace una crítica a la moral occidental, se propone una transmutación de los valores que opera de este modo, a partir de un movimiento original, que escapa a cualquier clasificación. En el primer discurso del Zaratustra, se habla de las tres transformaciones del espíritu en las que se puede observar, primero el acatamiento de la voluntad de lo ya establecido, representada por el camello, posteriormente la liberación por medio de la transgresión, representada por el león y en último, representada por el niño, el olvido y la creatividad por la que se instauran nuevos valores.

¹⁴² Thomä, *Puer robustus*, 209.

Crearse libertad y un santo No incluso frente al deber: para eso, hermanos míos, se necesita del león.
[...]
Pero decidme, hermanos míos, ¿qué puede hacer el niño que no pueda precisamente hacer el león?
¿Por qué el león depredador ha de convertirse todavía en niño?
Inocencia es el niño y olvido, un nuevo comenzar, un juego, una rueda automotriz, un primer movimiento, un santo decir-sí.¹⁴³

Esta transformación del león en niño, corresponde al perturbador excéntrico, caracterizado por un movimiento perpetuamente desigual, atípico, conceptualizado a su vez por Nietzsche como “estupidez virtuosa”¹⁴⁴, pues es la posición marginal la que permite un movimiento verdaderamente nuevo. A continuación se analizan, bajo este esquema, los filmes *La inocente*, *El Bruto* y *Yo*.

5.3.1 “¿Verdad que soy una buena madre?”

En *La inocente* se puede hacer una lectura del filme centrada en la figura del perturbador enérgico. Constancia no pertenece a ningún lado, carece de sitio propio y no tiene padre, ya que en el filme las figuras paternas sólo son Juan y el médico. El primero se suicida y el segundo es desobedecido, lo que provoca la acción del resto del filme:

-Señora, creo que ha llegado el momento de ir pensando en hacer los trámites para internarla en un asilo.

-Un asilo... no, doctor.

-Es lo mejor que le puedo recomendar. Constancia ya es una señorita y muy traviesa. Usted trabaja y ella necesita atención constante, es muy atractiva y nuestra sociedad no está capacitada para comprender que aunque ella ya es una mujer, mentalmente no tiene más de siete, ocho años. Cada día que pase para ella será mucho más duro porque no logrará comprender por qué los niños de 12 años ya no querrán jugar con ella.

-No, doctor. Es lo único que tengo. Es mi única compañía.

-Pero usted es joven, puede casarse, formar un nuevo hogar y ella estará internada con chicas que tienen su mismo problema, para ella la vida será una eterna niñez.

¹⁴³ Friederich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Cátedra, 2008), 153-155.

¹⁴⁴ Friederich Nietzsche, *La ciencia jovial* (Barcelona: Gredos, 2014), 391.

- No doctor, tendría que pensarlo.
- Claro, lo pensaré y me dará la razón.

Más aún, se pone en entredicho el aspecto de víctima de la *puella robusta*, que evita que se configure como meramente pasiva. En varios momentos del filme, pareciera que Constancia está por encima del mal, a pesar de que efectivamente es víctima, siempre se sitúa por encima de la victimización, ya que en la acción se oblitera su sufrimiento para dar paso a sus deseos infantiles y su visión inocente de la vida.

No obstante, es la transmutación del mal en bien y viceversa lo que permite observar la concentración de este poder energético alrededor de Constancia, su vaivén y movimiento: la violación sexual (mal) se transforma en bien ya que provoca el nacimiento de Juanita; el suicidio de Juan (mal) es la muerte del padre de la niña, pero brinda un sentido de justicia; la decisión de no recluir a Constancia, deriva en toda una tragedia, mas permite la restitución de la hija del personaje Lilia Michel; la salvación del muñeco confundido con Juanita, es un acto que prueba y niega a la vez la verdadera maternidad de Constancia; la salvación del supuesto bebé (bien), se transmuta en mal (salva un muñeco, no a Juanita); la muerte de Constancia (mal), se transmuta en bien ya que se evitará su sufrimiento y su madre puede estar tranquila con la compañía de una niña.

Sin embargo, son los últimos planos los que revelan la acción que ha llevado Constancia. El fuego que incendia el hogar de la transgresora y satura el último plano del filme, se trata de un fuego a la vez destructor y purificador. El último plano del fuego es acompañado de la risa en over de Constancia: de esta forma es revelado su poder y fuerza, el aspecto de *robusta* que prevalece, y a la vez, previamente, el plano general del incendio cobra relevancia pues

se comprende que la ciudad arde mientras ella ríe. Finalmente, la *puella robusta*, como murciélago desorientado según la cita de Baudelaire, consuma un acto a la vez heroico y terrible [imagen 15]: devela y pone en jaque los valores de la ciudad, la ley médico-patriarcal.

En *La inocente* se enfrenta el trabajo doméstico con el de la esfera pública, mas no se tematiza este último sino que es completamente invisibilizado, se asume el punto de vista de quienes habitan en el hogar que solamente saben que no están siendo atendidos pero no se interesan en la vida profesional de la madre de Constancia. En este sentido, pareciera que quien habla es el personaje de Lilia Michel a través de su hija, cuando le pregunta “¿Verdad que soy una buena madre?”.

5.3.2 “Puede que *haiga* hecho algo malo, pero entonces no te conocía”

Desde un principio queda claro que uno de los temas de *El Bruto* es la ley y el Estado, quién detenta la autoridad, cómo se establece y su relación con la moral. Andrés Cabrera manifiesta que la "La Ley es la Ley y me protege porque soy el dueño legítimo de todo esto" ante lo cual Don Carmelo, un inquilino enfermo y pobre se enfrenta a él asumiendo la voz popular argumentando que "Estando unidos nos hacen los purititos mandados". Sin embargo, el conflicto no se desarrolla entre el dueño y los inquilinos pobres, haciendo del pleito una apología de la sociedades democráticas en las que el pueblo lucha y gana. Estas fuerzas antagonistas se complican con la intervención del Bruto, un *puer robustus* cuyo verdadero nombre es Pedro, lo que hace recordar a otro célebre perturbador de Buñuel en *Los Olvidados*.

En principio, queda claro que el personaje se encuentra caracterizado entre dos polos: el de su fuerza y cuerpo, como se ha mencionado, y el hecho de que sea bruto, que piense “muy despacio”. Aunado a ello, también es posible notar la infantilización del personaje, sobre todo en varios diálogos con Paloma [imagen 16], y con Meche a quien le pide que le ayude a pensar. Contrario a la figura de Hobbes, el Bruto se somete a la autoridad (de su patrón, Andrés) sin hacer uso de razón, como un autómatas.

En el filme existen elementos para leer al personaje como víctima de su sociedad: el abandono (se insinúa que es el hermano bastardo de Andrés, no reconocido); pobreza, marginación y víctima de la familia de María, la mujer con la que tiene hijos; así como nociones de masculinidad aprendidas en las que el fuerte siempre se aprovecha del débil. Sin embargo, también está presente la generación de un nuevo movimiento: el Bruto perturba el orden en el que los fuertes se aprovechan de los débiles, ya que con la acción de este personaje se logra descubrir la injusticia que supone esta máxima legitimada y amparada por las leyes.

Al final, Pedro —su nombre se da a conocer hasta la segunda mitad de la película—, logra emanciparse de la historia y de sus deseos: mata a Andrés, y renuncia al amor de Meche, en pos de la justicia y de la responsabilidad, de asumir las consecuencias de sus actos. Según el esquema de Víctor Hugo, ello implicaría la redención de Pedro, su santidad como sacrificio a favor de los demás. Sin embargo, los últimos diálogos del filme son lapidarios: mientras Paloma se aleja en dirección contraria de la acción de Pedro, es decir, de la escena de éste abatido por la policía y Meche llorando desconsolada a su lado, se escucha de la multitud "Ya debía muchas, se lo tiene merecido". El punto de vista del narrador que se establece mediante los planos apoya esta lectura, ya que no se vuelve a ver el rostro de Pedro, queda

como un bulto muerto (similar al otro Pedro), un cuerpo entre otros que se abalanzan para ver qué pasó; la cámara sigue a Paloma cuyo movimiento es el alejamiento en sentido opuesto a esta escena. El filme es claro en su oposición a la santificación de esta figura, alcanzada por el sacrificio. En cambio, se da lugar a una secuencia final perturbadora, en la que los símbolos del gallo y del umbral concluyen la obra.

El Bruto es un perturbador cuya característica esencial es la desubicación: no tiene padre, se sitúa entre los pobres y los ricos, tiene y no tiene familia, tiene y no tiene casa. Por otra parte, el bien y el mal no quedan fijos sino que fluctúan alrededor del personaje, pareciera que en un principio la fuerza bruta está al servicio del mal, del abuso de poder (le pega a su mujer y a sus hijos, mata a Don Carmelo, amenaza con matar al niño de Enriqueta azotándolo en una pared, mata a una gallina torciéndole el pescuezo, se acuesta con la mujer de Andrés) y posteriormente, a partir de que conoce a Meche, al servicio del bien y al desinterés (protege y ayuda a Meche, golpea a Paloma, mata a Andrés, logra salvar a los vecinos y busca el perdón de Meche sabiendo que será aprehendido por la policía). No obstante, no logra redimirse por completo.

La postura del filme se sitúa en contra del abuso del poder pero éste no se asimila sólo al Estado, sino que está en todos lados, proviene de los hijos, padres, madres, hermanos, esposos, de los más pobres y los más ricos. La justicia y la injusticia, el bien y el mal no se identifican con una entidad, sino que son ubicuos. El uso de la razón no garantiza la conducta moral, el ejemplo es Paloma. Así que la moral se sitúa como un elemento aparte, independiente de la razón y es difícil saber de dónde proviene. Por ello, el filme no termina con una moraleja, no puede haberla. En cambio, se presenta una verdadera contramoralaja,

la ausencia de toda moral definida, un misterio, una intuición: se descubre el umbral custodiado por el Bruto.

Antes se mencionó que en la última secuencia Paloma tiene un movimiento de salida, pero no hacia la derecha, como el Bruto, sino hacia la izquierda. Paloma se dirige hacia un portón abierto, pero en su paso se detiene frente a unas escaleras en donde se encuentra un gallo, quien pareciera que resguarda este pasaje. Su reacción frente a él es de extrañeza, presentimiento, remembranza, sorpresa, terror, fascinación... y se establecen distintos planos de este encuentro [imagen 14]. Enseguida la cámara se mueve hacia arriba enmarcando entre las escaleras el paso de Paloma, que se dirige hacia el portón, y justo en el momento en el que Paloma lo atraviesa, la toma se desvanece a negro [imagen 17].

¿Qué significa o representa el gallo, el umbral, Paloma, la última secuencia? Es necesario recordar lo que se comentó en el capítulo 1, desde la postura de la hermenéutica simbólica, la pregunta estaría un tanto mal planteada. Se pueden brindar interpretaciones respecto al sentido del símbolo en relación con distintos elementos de la historia, mas es necesario renunciar a una última interpretación, así como la historia carece de moraleja y de héroe. Sin embargo, a partir de este análisis el gallo triunfante, el desdoblamiento del monstruo Bruto en el héroe Pedro y viceversa, posee una fuerza regeneradora que consiste en buena medida en permitir entrever los límites, en figurar como ser liminal no por ser él mismo un visionario, sino por permitir que los otros observen el umbral.

5.3.3 “¡Ya! si no, te voy a acusar”

El título de este apartado hace alusión a la forma en la que en *Yo* se alude a las transgresiones de este personaje, aunque nunca se explicitan. Dichas transgresiones se refieren a la sexualidad del personaje, como ya se mencionó, respecto a su madre y su amiga de once años. Es por ello, por lo que se mantiene un estado de confusión o sospecha que seguirá desarrollándose en el filme en relación a estas transgresiones respecto a su madre y Elena, y posteriormente, respecto a lo infantil y adulto, lo masculino y femenino, y a la temporalidad.

A lo largo de la película, la confusión respecto a la sexualidad se disemina mediante distintas estrategias ya mencionadas. Sin embargo, después de cada una de estas secuencias, sigue una toma que interrumpe la secuencia temporal de la historia: tras el chiste de Pady (“cómo se le cambia de sexo a un burro”), sigue la toma del superlicuado [imagen 1], que como ya se mencionó, es posible comprender con una temporalidad distinta hacia el final del filme; tras la escena con Jenny, sigue la toma de Yo, recluido [imagen 10]; tras los chistes de Hugo y Poncho (“¿Entonces, qué Yo? ¿prefieres a Jenny o a Luisa?”), sigue la toma de Luisa muerta en la pista de baile [imagen 6]; y tras la escena violenta en la que Luisa muere (“Luisa es un hombre”), siguen dos saltos temporales, uno situado en el futuro (la voz over de Yo: "Me quitaron mi ropa, me cortaron el cabello. Cuando salga estaré viejo"), y otro, en otra línea temporal mucho más ajena, ya que termina por desestabilizar la temporalidad de la historia hasta ese momento: Yo, despertando en su cuarto, llamado por su madre a tomarse su superlicuado, y acompañada de una voz over de Yo en la temporalidad que previamente intervino: “Esto era todo lo que tenía que decir. Y no tengo nada más que decir por el momento” [imagen 9].

Como se puede ver, la confusión y ambivalencia con que se ha cargado todo el filme, adquieren toda su fuerza en el desenlace del filme, en el que alcanza su punto culmen y resolución. No obstante, ésta no consiste en un esclarecimiento, un desvelamiento completo, sino que, al contrario, se hace visible las tensiones no resueltas, prevalece el misterio. Yo exige con violencia *la verdad* a Luisa, mas, tanto esta verdad como la forma violenta en que Yo la busca, resultan excesivas e innecesarias, tanto así, que terminan por matar a Luisa. Donde antes hubo bullicio y baile en armonía, ahora reina el silencio y la contundencia de la muerte.

A partir de ello es posible ver el enfrentamiento de dos movimientos: la determinación de la verdad, una búsqueda violenta, como lo hace la razón moderna, ante la cual el trabajo y en consecuencia, la vida se transforman en ambición (Pady se aprovecha de Lis; Hugo y Poncho, de Yo); y la indeterminación y dinamismo creativo de la vida y la naturaleza (la presencia de los animales y de elementos naturales que destacan por su ritmo lento). Yo recorre el margen entre ambas (imagen 2), y encarna esta tensión al confrontar los límites entre la razón y la falta de ésta; lo natural y lo sobrenatural. Así, Yo es una figura que se mueve con torpeza, pero, con su andar, hace visible estas fronteras.

Como ya se mencionó, el poder de transmutación de los valores pertenece al perturbador excéntrico, que es fácil observar en Yo. Es debido a la posibilidad de sus capacidades sobrenaturales en relación al tiempo y la vida (“Hago como que me río porque no me creen. Pero que si quiero lo puedo hacer. Devolverles el aliento que la aspiradora quitó”), que esta transmutación se hace posible. Es decir, o la muerte de Luisa puede prevenirse, pues Yo ha soñado todo lo que ocurrirá, o bien, la muerte de Luisa ocurrió a pesar de que Yo lo hubo

soñado. De cualquier modo, o bien es posible tomar la decisión de qué ocurrirá, o bien, nos ha hecho ver un destino inescapable. En ambos casos, nos sitúa en un umbral, pues nos remitimos a la toma del minuto 19 [imagen 1]. Dicho umbral es custodiado por Yo y tal vez del otro lado se encuentre la fatalidad de la vida.

Como ya se mencionó, es el gallo, símbolo de este poder de transformación, cuya imagen se aprecia en la última secuencia, el que hace sospechar estas posibilidades, es decir, un poder que hace frente al curso natural del tiempo: ver el futuro, devolver o quitar la vida, volver el tiempo. Aquí se encuentra lo ominoso o siniestro, una presencia inquietante, un velo que no nos atreveríamos a rasgar.

Si el *Puer Robustus* es una figura perturbadora y plantea preguntas fundamentales en torno a la moral, el mal y la autoridad del Estado o de la Iglesia, lo es porque efectivamente es una figura liminal. La liminalidad como operación simbólica es la condición sin la cual no se puede pensar en la perturbación y sus contradicciones. Por ello resuena con la figura del chivo expiatorio de Girard, del que también podría hacerse un vasto análisis en el caso de este corpus de obras cinematográficas. Así también, resuena con la figura del monstruo y de lo siniestro, que cada obra va construyendo a partir de la carga afectiva que se deposita en las figuras liminales.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17

CONCLUSIONES

Movimientos finales

Y, sin embargo, todos dan por supuesto que viven, y, por consiguiente, actúan; y que, desde luego, no duermen como Endimión. Pero si al viviente se le quita la acción -y, más aún, la creación- ¿qué otra cosa queda sino la contemplación? Por tanto, la actividad del dios, que sobresale en felicidad, estaría unida a la contemplación. Luego también entre los humanos, la más apta para la felicidad será la más emparentada con aquélla.
Aristóteles, *Ética a Nicómaco*

Como se ha mostrado a lo largo de los capítulos previos, los filmes *Tempestad*, *El reino de la sirena*, *Juanicas* y *Yo* logran una analogía entre los siguientes elementos: las coordenadas espacio-temporales que provee la puesta en escena de umbrales (caminos, orillas, puertas), enfatizados por el encuadre, movimiento de cámara y línea temporal, en los que destaca el elemento de estar de paso; cuerpos que se impregnan de dicha liminalidad, apoyados en el exceso (se destaca la corporalidad, ser demasiado cuerpo) y la deficiencia; y un contexto violento o de crisis ante los cuales serán posicionados estos cuerpos (como ya se mencionó, narcoestado, un sistema económico que favorece la explotación, violencia institucional y un sistema de valores patriarcales).

A partir de este entramado, se forman ciertas figuras que permiten comprender la acción o efecto de estos cuerpos sobre su entorno: el chivo expiatorio, lo siniestro, la monstruosidad, la dualidad, o en específico, el *puer robustus* (una modalidad de la monstruosidad mente de niño-cuerpo de hombre). En todos los casos, la función de éstas corresponden a una sutura. En el caso del chivo expiatorio, esto es evidente debido a su función de ordenador del mundo que ya se abordó en el capítulo 3, ya que este se reestablece a través de su sacrificio. En el caso de lo siniestro, abordado en el capítulo 4, en la medida en que se manifiesta lo extraño-

familiar al tiempo, una suspensión de la percepción de las cosas mismas, se fuerza una reinstauración, ya sea de lo mismo o de lo otro. Así también, en el caso de la dualidad y la monstruosidad, ya sea que se inclinen hacia lo oculto (y por ello adquieran un carácter siniestro), o hacia lo espectacular (y por ello adquieran un carácter sacrificial, o de Freak), permiten una acción conciliadora que resuelve cualquier transgresión que se lleve a cabo en otro orden. Por ello se comprende que sean estas figuras representaciones o encarnaciones de la transgresión misma (como se analiza en el caso de *El reino de la sirena*).

En el análisis presentado en esta investigación, se observa que dicha acción de sutura o reconciliación no consiste en una solución o remedio. No hay una reconquista del orden sobre el caos, solamente se sugieren sus lindes. Los cuerpos de Miriam, la joven no nombrada, Yaami, Juan y “Yo” se ubican en el limes, desde el cual se puede observar el mundo de los bárbaros y el civilizado. De este modo, se trata de una acción contemplativa, un posicionamiento ante lo irremediable: Miriam tiene que lidiar con la violencia que sufrió y Mónica permanece desaparecida, arrebatada de su familia; los buzos de la comunidad Miskito siguen pescando o migrando, dada la situación de precariedad a la que son orillados; Karina también debe aprender a lidiar con lo que pasó, su pasado familiar y la muerte de su hermano y con la ambivalencia que siempre serán él y su madre; “Yo” mató y matará a Luisa. De manera análoga, la violencia y corrupción en México se presenta a su vez, irremediable; lo mismo sucede con el orden económico mundial, percibido como una entidad voraz imparable; el respeto a los valores humanistas que sostenían las instituciones encargadas de velar por la seguridad y bienestar de los ciudadanos parece doblarse ante una lógica mercantil; y en este contexto, cada vez se exagera más una masculinidad que tiene necesidad de establecer su dominio frente a lo otro agresivamente.

Esta fatalidad, irresoluble, logra ser sobrellevada o resistida. Los cuerpos liminales establecen una tensión marginal entre los dos polos absolutos que se contraponen en las tramas: presente/ausente; hombre/no-hombre (en el sentido de masculinidad, divinidad o trabajo humanizante); familiar/extraño; sueño/realidad, niño/hombre y femenino/masculino. De esta forma, se lidia también con las otras claves de sentido en los filmes: los elementos estructurales antes referidos.

Para comprender esta acción de conciliación o resistencia, la secuencia final de cada uno de los filmes, y en especial, la última toma, resulta reveladora. En todos los casos se puede apreciar un movimiento que justamente exagera lo liminal, un carácter contemplativo de cara al sentido [imagen 1]. Excepto por *Yo*, en el que esto se apoya en el sonido y en la elaboración de la línea temporal por la puesta en escena y el montaje (coordenadas temporales), este movimiento corresponde con un movimiento de cámara (coordenadas espaciales).

Como ya se mencionó en el punto 2.2, al analizar la secuencia “Cenote”, el movimiento ascensional en el cual el cuerpo de Miriam flota en el cuerpo de agua, entre el agua profunda y oscura y la luminosidad de la abertura de la cueva, permite la visión del sentido aunque no haya una vuelta a él [imagen 1, primer par de fotogramas]. Lo mismo ocurre en el caso de la joven no nombrada, en la secuencia “rayo-va a llegar”, analizado en el punto 2.1, pero no ya en relación a la verticalidad, sino en la horizontalidad de la toma.

Algo similar ocurre en el resto de los filmes. La última toma de *El reino de la Sirena*, descrita en el capítulo 3, consiste en un seguimiento frontal hacia atrás de Kevin y un grupo de jóvenes, un giro de noventa grados hacia la derecha, quedando la toma estática frente al mar en la que se observan las lanchas de los buzos que se desplazan de derecha a izquierda hasta salir de cuadro. Así, se observan dos movimientos contrarios: Kevin y sus amigos en un movimiento de salida, hacia la derecha y los buzos hacia la izquierda, frente a los cuales la cámara se sitúa en la liminalidad, en medio de ambos movimientos, un sitio que se configura a partir de este entrecruzamiento, para la contemplación del cuerpo de agua [imagen 1, segundo par de fotogramas]. Por otra parte, la última toma de *Juanicas*, descrita al final del capítulo 4, consiste en la toma errática al interior de un transporte público en el movimiento de sacar una cámara, y culmina con un contrapicado del rostro de Juan [imagen 1, tercer par de fotogramas]. Aquí también, destaca la posición de la cámara, de forma ascensional, por lo que se comprende que este movimiento logra ubicar al rostro de Juan como un monolito, de forma similar al cuerpo de Miriam.

En el caso de *Yo*, como se mostró en el capítulo 5, concluye con una secuencia que destaca principalmente por cinco elementos que fuerzan al espectador a replantearse las coordenadas temporales de la historia [imagen 1, cuarto par de fotogramas]: el poster de los gallos (en contrapartida al motivo de los pollos sacrificados presentes en el resto del filme con quienes se había identificado a “Yo”), la puesta en escena (el cuarto verde de “Yo”, en lugar del contenedor rojo), y 3 tipos de sonido distintos; sonido diegético (de su madre y el sonido de la carretera), la voz over de “Yo” quien narra desde una instancia narrativa superior “y no tengo nada más que decir por el momento”; y el sonido del segundero de un reloj de principio a fin de la secuencia, que puede interpretarse como un sonido diegético fuera de campo o

bien, no diegético, pero que, en cualquier caso, por su intensidad, destaca y contribuye al enrarecimiento del elemento temporal. Así, “Yo” se ubica entre el pasado, el presente y el futuro, en un limes temporal.

La vocación contemplativa de las tomas con las que cierran los filmes [imagen 1, imágenes de la derecha], adquirida mediante la configuración de la liminalidad de las que se preñan cuerpos, realiza un posicionamiento que enfrenta al espectador con el sentido, desde las claves de la historia del filme, y del contexto histórico aludido. Al realizar esta operación, se trasciende así al plano metafísico en el que surge la pregunta “¿qué se contempla?”. Los cuerpos liminales logran situarnos, son ordenadores, realizan una sutura del doblez que tal vez hayan encarnado.

Como se menciona en el capítulo 1, el *symbolon* elabora el reconocimiento mediante la conjunción de dos piezas que embonan. Así, es posible observar dos movimientos del reconocer, que se dan en ida y vuelta: otro reconoce lo mismo y lo mismo reconoce lo otro. De forma centrífuga (hacia otro), lo sensible presentado-significado dirige y señala ideas y responde a los distintos contextos en que acontece lo simbólico. De forma centrípeta (hacia sí), el significado es inaccesible y acontece lo inefable.

En su acción centrífuga, lo sensible, aquellos significados o claves que se asoman a los filmes visibilizan las tensiones que constituyen la urdimbre de las tramas simbólicas. Es decir, el filme mismo señala, en su acción simbólica, los contextos de las obras mismas. Así es posible que el último cuadro de los filmes [imagen 1, fotogramas de la derecha] refiera el conflicto irresoluble que presenta la diégesis de la obra, pero también el contexto aludido, también

irresoluble. Por ello, puede trascender la pantalla al coincidir con el espacio que habita el espectador.

Al leer las obras desde dichas claves contextuales a las que apuntan, se comprende la propuesta de las obras al respecto y es posible localizar cuál podría ser la dimensión política en ellas, sobre todo en las dos primeras que son analizadas en esta tesis: presentar los límites entre la barbarie y la civilización. Un ejercicio contemplativo, en un entorno de violencia inconmensurable u omnipresente, puede ser leído como una acción afirmativa, una elaboración tenaz y resistente.

En contraposición a una estética del vacío¹⁴⁵, estos filmes se encuentran configurados desde una lógica simbólica que permite encarar un mundo vertido sobre sí mismo, caótico o en crisis. A su vez, sería posible caracterizar esta tendencia simbólica en los filmes como parte de un fenómeno cultural más amplio, de regreso o rescate de las formas rituales¹⁴⁶. En especial, sería interesante analizar el elemento de la repetición, singular en el ritual, y la forma en la que se traduce en los filmes. En especial, la redundancia de ciertos motivos visuales ya mencionados previamente (construcción de movimiento hacia arriba, monolitos, umbrales, caminos, orillas, pollos, muñecos, etc.). Estas inquietudes escapan el alcance de esta investigación, pero es posible entrever un terreno fértil para reflexionar en torno a algunos puntos de encuentro entre el cine y lo religioso.

¹⁴⁵ Cf. Eugenio Garbuno Aviña, *Estética del vacío*.

¹⁴⁶ Cf. Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales* (Barcelona: Herder, 2020).

Por último, es fundamental abordar el tema que fue el origen de esta investigación: la discapacidad. Se ha mostrado de qué manera éste se encuentra presente de forma transversal en los distintos análisis. La particularidad de los cuerpos de la joven no nombrada, Miriam, Yaami, Juan y “Yo”, en la cual se apoya la liminalidad, es el exceso, la deficiencia y la discapacidad... ¿por qué? Del análisis presentado en los capítulos previos pueden surgir al menos, dos posiciones, dependiendo de la forma en que se observe la acción de estos cuerpos. O bien se pueden observar como recipientes materiales o vehículos de las tensiones que se desarrollan en el plano histórico, social o diegético, y en este sentido, funcionarían más como una especie de biomarcadores. O bien, se pueden observar como un principio activo que organiza o anuda las tramas, como una especie de acción mágica, o al menos, misteriosa.

Estos cuerpos, en tanto refieren exceso o deficiencia, son, efectivamente depositarios de las contradicciones que ya se han mencionado. Sin embargo, en esta calidad de signo, de limitar su presencia a la ausencia-de o exceso-de, estos cuerpos quedan disueltos. Su análisis, desde esta óptica, se limita al movimiento centrífugo que señala siempre fuera, que quiere agotar su historia o su biología. Por el contrario, en tanto no refieren nada fuera de sí, estos cuerpos también se disuelven, pero por su falta de referentes. En su movimiento centrípeto, no se puede articular ninguna palabra, permanecen encerrados en sí mismos y su mera presencia resulta un enigma.

Comprender estos movimientos, la acción de estos cuerpos permite, a la par de denunciar su disolución, valorar este dinamismo y carácter enérgico.

En este punto, es importante volver a subrayar lo que fue el objeto de este estudio: cuerpos liminales, es decir, cuerpos como símbolos. Es importante hacer esta última aclaración, debido a la expectativa en relación a cualquier investigación que verse sobre discapacidad, cuyos objetos de estudio son las personas y los ciudadanos (y por lo que algunas reacciones frente a este proyecto al mencionar esta palabra, provocó algún gesto de sospecha en estudiosos de arte y cine). Al respecto, solamente se puede apuntar lo siguiente: si se quiere comprender cabalmente la situación política de los cuerpos, es imprescindible abordar su carácter simbólico, tan presente en nuestra cultura.



Imagen 2

ANEXOS

Capítulo 2

Na rra ció n	Relato	Dura ción apro x.	Secuencia	Tomas liminalidad- umbrales	Clau su ra	Tomas ascensional- monolitos	Tomas exceso corp.	
	Miriam	00:32 :16	Amanece Tamaulipas	-Boquete -Puertas -Ventanas -Entre trenes	-	Pájaros		
			Camino	-Ventana				
			Retén					
			Violinista	-Mural de una playa				
			Tampico	-Ventanas -Puerta -Enrejado -Mujer en puerta del hotel		puerto a lo lejos, aves		
			Llueve	-Niña viendo a través de ventana. -Puente en ángulo picada hacia arriba, cielo entrecortado por el puente		-Puente en ángulo picada hacia arriba, cielo entrecortado por el puente		
	Adela	00:09 :34	“Soy mamá de tres hijos”	-Rayo-caballo-horizonte -Macarena-horizonte (atardecer/amanecer) -Sobrina lava rostro de Macarena. -Sobrina viendo por la ventana		-Rayo-caballo-horizonte		
			“Cuando tú tienes un hijo”			-Macarena en picada	Macarena en picada. - movimiento de labios	
	Miriam	00:12 :33	Verdeazul	-Puertas -Persona al pie de puerta, mirando a la calle		+	-Camino con sol en horizonte -En picada cuarto verdeazul	
			Mercado				-En picada del mercado	
			Eviscerando	-Marisquería puerta al mar -Barrera del estero -Playa y gaviotas a través de rejas -Pared tabiques			-Playa y gaviotas a través de rejas -Gaviotas	

CLIMAX				-Hombre entrando a congelador			
			Barco	- mujer asomándose por ventana -puerta al mar			Diálogo Miriam: “me amputaron una pierna”
	Adela	00:11:27	“Mi hija Mónica”	-Cielo nublado atravesado por cables y poste -Macarena en la entrada del tráiler junto a perro. -Niño en ventana -Macarena siendo cargada -A través de puerta, Adela, Macarena y sobrina limpiando -A través de una ventana -Adela, Macarena y sobrinas, sentadas en entrada. Adela acaricia a Macarena. -Formas intrincadas de sombras en forma de rejilla, iluminado desde abajo por una vela.	-Cielo nublado atravesado por cables y poste -Formas intrincadas de sombras en forma de rejilla, iluminado desde abajo por una vela.		
			“Van a hacer una entrevista”	-Niña frente a abertura de carpa, viendo directamente a cámara -Abertura del fondo por la que se ve el día iluminado -Adela enseñándole a la muchacha -Niña afuera de la carpa, frente a la abertura	-Abertura del fondo por la que se ve el día iluminado		A cuadro movimiento de labios de Macarena
	Miriam	00:07:10	Viento	-Niño asoma por ventana -Orilla de la carretera, poste -Cielo gris atravesado por cables	-Hombre en lo alto de un poste -Orilla de la carretera, poste -Aves y árboles -Árbol que enmarca tronco vertical- “Tanto miedo”		
Adela	00:07:05	“Nos dijeron que no podíamos salir a la calle”	-Entrada de la carpa solitaria -Aros para acrobacias solitarios				

CONCLUSIÓN				<p>-Niña viendo a través de la ventana</p> <p>-[SE CRUZAN LAS DOS HISTORIAS]</p> <p>-Adela prepara bebida a Macarena.</p> <p>-Niña mira por la ventana</p> <p>-Vidrio empañado y estrellado</p>		
	Miriam	00:05:40	Parada	<p>-Reflejos entre una mujer y hombre-confusión</p> <p>-Reflejos en cristal de otros pasajeros</p> <p>-A través de la ventana</p> <p>-Hombre en bicicleta por un sendero arbolado</p>		
	Adela	00:08:09	“Hay una pequeña luz”	<p>-[SE CRUZAN LAS DOS HISTORIAS]</p> <p>-Camino con neblina.</p> <p>-Anocheciendo, luz roja enciende/apaga.</p> <p>-Cielo gris atravesado de postes y cables de luz.</p> <p>-Altar de Mónica, con vela prendida, desde dentro y desde fuera (vidrio con gotas lluvia)</p> <p>-Ventana con reflejo de vela.</p> <p>-Rayo-“va a llegar”.- Macarena caminando en un horizonte, cámara se acerca</p>	<p>-Anocheciendo, luz roja enciende/apaga.</p> <p>-Cielo gris atravesado de postes y cables de luz.</p> <p>-Altar de Mónica, con vela prendida, desde dentro y desde fuera (vidrio con gotas lluvia).</p> <p>-Ventana con reflejo de vela.</p> <p>-Rayo-“va a llegar”.- Macarena caminando en un horizonte, cámara se acerca</p>	
			“Vivimos escondiéndonos”	<p>-Adela iluminada desde arriba, espejo</p> <p>-Adela y niña justo en la abertura para salir a escena</p>	<p>-Adela iluminada desde arriba, amarilla espejo</p> <p>-Iluminación de vela en el fondo</p> <p>-Techo de circo se ilumina</p> <p>-Rayo de luz que ilumina la lona.</p> <p>-Iluminación fondo iluminándose</p> <p>-Mirandas hacia arriba mientras las luces iluminan rostro</p>	

					-En contrapicada, niña acróbata del aro -En picada Adela, viendo hacia arriba -Mirando hacia arriba. –Luces de circo toma abierta.	
Miriam	00:06:52	Amanece Quintana Roo				Diálogo Miriam: “Esta cosa que me pasa de temblar, que me pasó después de Martín es un temblor que no controlo. Toda la cara se descompone.”
		Cenote	-Amanece a lo lejos. -Mar y el cielo prevaleciendo en ¾ de la pantalla, amaneciendo -Desde el fondo se ve abertura -Cenote: movimiento hacia Miriam, acercamiento y enfoque. Silueta sin pierna flota entre agua y cielo.	-Amanece a lo lejos. -Raya blanca de la carretera -Mar y el cielo prevaleciendo en ¾ de la pantalla, amaneciendo -Rayos del sol -Cámara hacia arriba -Cámara hacia atrás, desde el fondo -Desde el fondo se ve abertura -Cenote: movimiento	-Cenote: movimiento hacia Miriam, acercamiento y enfoque. Silueta sin pierna flota	

						hacia Miriam, acercamiento y enfoque. Silueta sin pierna flota entre agua y cielo.	entre agua y cielo.
--	--	--	--	--	--	---	----------------------------

Tabla 1

Minutos aprox.	Diálogo	Cámara	Sonido
01:25:29-01.25.48		Hombre en bicicleta por un camino a la orilla de la carretera, árboles y neblida al fondo. Cámara moviéndose en la misma dirección que el ciclista.	
01.25.48-	Han pasado ya varios años		
01.25.50-01.26.05	de buscar a mi hija. La lucha ha sido muy fuerte, muy dolorosa.	Pasajera al lado de la ventana con el cielo nublado. [Cruce historias]	
01.26.05-01.26.22	Ya son diez años. Las autoridades nos han extorsionado, nos han mentido	Camino de frente con neblina.	
-01.26.44	A lo largo de este tiempo, con toda la información que nosotros hemos recopilado, todo nos da la pauta para pensar que ella está en una red de trata de personas.	Camino en bosque, enlodado, con neblina.	
-01.27.02	Sabemos que fue Jesús quien la entregó, amigo de la universidad de Mónica. Y sabemos que se la llevaron hijos de judiciales.	Mujer pasajera en <i>close up</i> , ventana de fondo con elementos del camino moviéndose. Cámara fija.	
-01.27.15	AFI, policía judicial, policía federal... cada tanto les cambian el nombre, pero son los mismos.	Ciudad en el horizonte, anocheciendo, una luz roja en lo alto de un cerro se prende y apaga. Líneas de camino de tierra y cables en diagonal atraviesan la toma. Cámara fija.	
-01.27.28	Me ha tomado mucho tiempo y a mi familia, aceptar que se la pudieron haber llevado para	Cielo nublado, encuadrado desde el marco de una ventana, atravesado por un poste vertical y cables de luz horizontales.	
-01.27.39	Prostituirlo o algo así. De sólo pensarlo	Detalle de fotografías antes mostradas de Mónica, una vela prendida, zapatitos, en tablero de tráiler por donde se ve el vidrio con gotas de lluvia.	
01.27.39-01.27.52	Es algo... muy, muy duro.	Toma más a detalle de los zapatitos, otra foto y un escrito de Mónica, desde el punto de vista desde afuera con gotas de agua que corren por el vidrio.	

01.27.52-01.28.01	La ausencia de un hijo llega a enloquecerte tanto	Reflejo de vela en ventana con gotas de lluvia, su flama se mueve por el viento.	
01.28.01-01.28.24	Y de saber que hay una pequeña luz por ahí. Va a llegar.	La cámara al hombro sigue a la joven por detrás que va por el campo caminando, anocheciendo	Sonidos de la noche
01.28.24		se ve un rayo a la distancia.	
-01.28.52	Ya la van a traer. Siempre he añorado ese momento de que me digan 'Estaba en algún lado, tu hija'	Se acerca más a ella hasta llegar a un close up por detrás, ella no voltea.	

Tabla 2

Minutos aprox.	Diálogo	Cámara	Otro sonido
1.36.27-1.36.53	Cuando ya me enfrenté como..	Pantalla casi completamente negra, sólo se aprecia en la parte superior una mano moviéndose en el agua, tocando la superficie. Movimiento de cámara: Flota hacia la mano desde debajo de ella.	
1.36.53-1.37.47	a estar sola en mi casa con mi hijo... empecé a encerrarme. Pensaba que saliendo de mi casa me iban a volver a arrestar, que me iban a levantar. Dejé de poder estar en espacios donde había mucha gente. Alguien tenía que llevar a Leo a la escuela porque yo ya no era capaz.	Ramas en el fondo del cenote verde oscuro Movimiento de cámara: Flota hacia atrás, entre otras ramas que van apareciendo.	
1.37.47-1.37.50			Sonido agua profunda más prominente, como un rugido
1.37.50-1.38.35	Esta cosa que me pasa de temblar, que me pasó después de Martín es un temblor que no controlo. Toda la cara se descompone. A veces me descubro hablando con él. Martín sigue aquí, conmigo.		Sonidos de golpes o crujidos en la profundidad con eco
1.38.35-1.39.11	Fueron muchos meses los que dormí abrazada a Leo. Se acostumbró a dormir así, como los dos sintiendo miedo.	Pantalla completamente verde en el agua. Se aprecia el movimiento del agua pero sólo se ven manchas verdes y más oscuras. Movimiento de cámara: Flota, se mueve un poco a	

		la derecha donde está más oscuro.	
1.39.11-1.40.46	Pero sí hubo un momento en el que me di cuenta de lo que le estaba haciendo a mi hijo. Me di cuenta que no puedo permitir que el daño	Desde el fondo, en contrapicada se ve la abertura del cenote. Movimiento de cámara: Flota, de manera imperceptible se va acercando a la abertura y la va enfocando.	cambio sonido a agua menos profunda, fluyendo [hasta él..., al tiempo se discierne el cuerpo de Miriam]
	llegue hasta él.	Movimiento de cámara: Se enfoca y se acerca más hasta discernir un cuerpo sin una pierna flotando.	Comienza una sola nota musical de piano que se repite,
1.40.46-1.40.57		Pantalla negra	Musicalización con notas graves de piano, cuerdas graves, y un coro con sonido similar a un ave
1.40.57		Aparecen en el centro los nombres de las dos narradoras “Miriam Carvajal Adela Alvarado”	

Tabla 3

Capítulo 3

Esteriotipos/Personajes	Yaami		Kevin	Sirena		Jesús
Crisis de indiferenciación	Escasez		Escasez			
Acusación de crímenes indiferenciadores	Caza		Narcotráfico	Desobediencia a los dioses	Embaraza mujeres, enamora hombres casados, se lleva a niños	
Selección de víctimas diferentes	Buzo	Deficiencia	Apodo “El colombiano”	2 niños Miskitos	Monstruosidad: mitad mujer, mitad pescado	
Violencia	Deficiencia	-Movimiento hacia el encierro (secuencia de cámara en última secuencia) - Discapacitación del entorno	“El supremo delincuente se transforma en pilar básico del orden social” ¹⁴⁷ : - Altura de la cámara asume su punto de vista - iluminación de última toma de Yaami - liminalidad en la toma	- Machetazos, balazos -Cárcel	-Diluvio y creación de seres acuáticos. -Espiritu que expulsaron del cielo y cayó en el agua. -Se convirtió en Sirena.- monstruosidad	“El supremo delincuente se transforma en pilar básico del orden social” .- en su reino hay abundancia. Culto (mural). Al hacerse explícito, el esquema del chivo expiatorio se fractura.- Culto (diferentes menciones en diálogo: doy gracias a Dios/ a Dios le estoy diciendo, ya que me maten).

¹⁴⁷ Girard, *El chivo expiatorio*, 61.

Tabla 1

Personaje	Secuencia	Diálogo
Kevin	Joven-salida de la cárcel	[en español] Cada vez que yo caigo preso, siempre tengo una fe, yo se lo digo, voy a salir. Siempre Dios está conmigo, ¿me entendés? sigo siendo un bandolero pero Dios está conmigo entonces le doy gracias a Dios por esta oportunidad que me da, y aquí estoy....
Yaami	-"Yo solo nomás estoy viviendo, man"	-[en español] Vos sabe, de este lado mi mano no trabaja bien. No agarro mucho con esta. -¿Qué sientes?"[entrevistador] -Como un débil. Sí. -Oye, ¿te acuerdas cómo fue, cuando te pasó el accidente? -Sí, man. -Cuéntanos cómo fue -[en español subtítulo:] Era saliendo del agua, bien, bien. Pero maté unos, el producto, como 20 libras, 30 libras, mas o menos así[sic.]. Me quité mi pantalón. Cambiar en el bote, me fui al frente en el... Sí, me fui a cambiar. Después me agarró ahí un... No sé, lo pensé y ya estaba ahí caído. Sí. Ni mareado, ni nada. Ahí me desmayó. [en español] Yo solo nomás estoy viviendo, man. Con el Dios , man.
"A Dios estoy diciendo, ya que me maten "		[en español] Yo me voy a acostar. Anu, tráeme la vasija roja para orinar. [en miskito subtítulo] Tráelo ya. Camina como hombre, mierda. Anu, suelte esas cuerdas de allá y amárralas bien. Te pagaré. Oye, negro... Métete por allá, baja la cortina y amárrala con los cordones. No, mételos por los hoyos y haz nudos fuertes. [español] [diálogo inentendible dirigiéndose hacia a alguien fuera de cuadro] ... por ese lado... no mucha gente lo agarra... Yo no tengo ni hermanos, solo soy así. Por eso estoy sufriendo. A Dios estoy diciendo, ya que me maten. Pero no me mata, no sé [en miskito subtítulo] Oye no es así, hombre. -No se puede amarrar. -Vete ya, entonces. -No sé cómo lo quieres. -Si vas a ayudar a un hombre lisiado, hazlo bien, no así. Y no lo amarraste. -Joder, tendré que hacerlo yo. [en miskito subtítulo] Si esa gente no me trae la plata, me vale verga. Que no vengan, me siento enfermo. Pero si me lo traen, comeremos carne de tortuga. Me van a traer quinientas córdobas. [en español] Estoy enfermo, ¿me entiendes?
Wawa, madre del buzo golpeado	"Mejor vete"	Es mi hijo. Dios , está como muerto.

Tabla 2

Secuencia	Subsecuencias en orden cronológico (de izquierda a derecha)			
"YO [corazón] A JESUS" 1	2 tomas a jabas de marisco siendo descargado de una lancha en la playa	6 Tomas en relación a la acción descarga-carga, del barco "Yo amo a Jesús" al trailer del muelle.	2 tomas de la mujer embarazada pelando una manzana en toma iluminada	
"A Dios estoy diciendo, ya que me maten " - Yaami	2 tomas de Yaami en su casa, enfermo Diálogo [en Miskito]: [en español] Yo me voy a acostar. Anu, tráeme la vasija roja para orinar. [en miskito subtítulo] Tráelo ya. Camina como hombre, mierda. Anu, suelte esas cuerdas de allá y amárralas bien. Te pagaré. Oye, negro... Métete por allá, baja la cortina y amárrala con los cordones. No, mételos por los hoyos y haz nudos fuertes. [español] [diálogo inentendible dirigiéndose hacia a alguien fuera de cuadro] ... por ese lado... no mucha gente lo agarra... Yo no tengo ni hermanos, solo soy así. Por eso estoy sufriendo. A Dios estoy diciendo, ya que me maten. Pero no me mata, no sé [en miskito subtítulo] Oye no es así, hombre. -No se puede amarrar. -Vete ya, entonces. -No sé cómo lo quieres. -Si vas a ayudar a un hombre lisiado, hazlo bien, no así. Y no lo amarraste. -Joder, tendré que hacerlo yo.			

	[en miskito subtítulado] Si esa gente no me trae la plata, me vale verga. Que no vengan, me siento enfermo. Pero si me lo traen, comeremos carne de tortuga. Me van a traer quinientas córdobas. [en español] Estoy enfermo, ¿me entiendes?				
“YO [corazón] A JESUS” 2	6 tomas descarga-carga	1 toma camino adoquín cámara altura baja	2 tomas plano general bahía y de un barco en pantalla .- cielo ocupa 7/8 de la pantalla y el mar 1/8	2 tomas descarga-carga	
“La Sirena se enoja y castiga a esos buzos”	2 tomas a hombre y mujer entrevistados sobre la sirena Diálogo: "Dicen que es dueña de las aguas, y que en el fondo del mar tiene grandes mansiones" "¿Muchas cosas bonitas?" "Sí cosas bonitas, preciosas, en el fondo del mar." "Hay gallinas allá abajo, que cantan." "¿Gallinas que cantan?" "Sí, en el fondo del mar hay gallinas cantando." "Ya mencionaste muchos nombres de animales." "Sí, hay vacas. Hasta caballos, de todo." "¿Hay de todo lo que hay en la tierra?" "De todo hay en el fondo del mar"	3 tomas descarga-carga Diálogo: [Voz over] "Cuentan las personas que cuando andas en el fondo del mar y matas mucha langosta o caracol... "te puedes meter en problemas" "¿Cómo es eso, por qué?" .- "Los buzos que trabajan cazando en el fondo del mar," "a veces cazan, caza y cazan bastante." "Entonces la Sirena se enoja, pues es la dueña del mar. Y castiga a esos buzos."	1 toma hombre entrevistado sobre la sirena Diálogo: "En Saudis Rak desapareció a un primo." Para siempre [en español] "¿Lo desapareció?" "No se encontró el cuerpo"	4 tomas descarga-carga.- trailer ya cargado, se cierra y se desplaza sobre el muelle	1 toma del muelle en el que se encuentra una camioneta

Tabla 3

BIBLIOGRAFÍA

Antebi, Susan y Beth E. Jörgensen. *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*. EUA: SUNY Press, 2016.

Bálazs, Béla. *El film: evolución y esencia de un arte Nuevo*. España: G. Gili, 1978.

Barnes, Colin. “Discapacidad, política y pobreza en el contexto del ‘Mundo Mayoritario’.” *Política y Sociedad*, 47, núm. 1 (2010): 11-25.

Barnes, Colin. “Las teorías de la discapacidad y los orígenes de la opresión de las personas discapacitadas en la sociedad occidental”, en *Superar las barreras de la discapacidad*, ed. Len Barton, 381-398. Madrid: Morata, 2008.

Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

Brogna, Patricia, Comp. *Visiones y Revisiones de la Discapacidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: FCE, 1968.

Chion, Michel. *La audiovisión. Una introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. España: Paidós, 1993.

Connelly, Frances S. *Grotesco y arte moderno*. Madrid: La balsa de Medusa, 2017.

Cortés, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Courtine, Jean-Jacques. *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la Mirada. El siglo XX*. España: Taurus, 2006.

Davis, Lennard. "The end of identity politics and the beginning of dismodernism. On Disability as an unstable category", en *The disability studies reader*, ed. Lennard Davis. EUA: Routledge, 2006.

Díaz Cruz, Rodrigo. "La huella del cuerpo. Tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado" en *Los archivos del cuerpo ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, Coord. Rodrigo Parrini Roses. 51-72, México: UNAM PUEG, 2012.

Díaz, Raúl, "Discapacidad y mirada colonial. Reflexiones desde perspectivas feministas y descoloniales", en *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*, comp. M. E. Almeida y M. A. Angelino, 27-61. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2012.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. España: Taurus, 1981.

Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. España: Paidós Ibérica, 2014.

Elsaesser, T. y M. Hagener. *Film theory, an introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010.

Fraser, Benjamin (ed.). *Cultures of representation. Disability in world cinema contexts*. EUA: Wallflower Press, 2016.

Freud, Sigmund. *Obras completas. Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

Garland-Thomson, Rosemarie. *Staring. How we look*. Nueva York: Oxford University Press, 2009.

Garland-Thomson, Rosemarie. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. EUA: New York University Press, 1996.

Girard, René. *El chivo expiatorio*. España: Anagrama, 1986.

Gutiérrez Rodríguez, Victor Hugo. "La belleza de la falla: en torno a una novela de Roberto Bolaño". Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, FCPyS/FFyL, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Jiménez Guzmán, María Lucero. "Algunas ideas acerca de la construcción social de las masculinidades y las feminidades, el mundo público y el mundo privado" en *Reflexiones sobre masculinidades y empleo*, coords. Ma. Lucero Jiménez Guzmán y Olivia Tena Guerrero. México: UNAM, CRIM, 2007.

Kehl, Maria Rita. *O tempo e o cão. A actualidade das depressões*. São Paulo : Boitempo, 2009.

Lavaniegos, Manuel. "Hermenéutica, religión y arte según la 'Filosofía del límite' de Eugenio Trías", Religiosidad y cultura. El fenómeno religioso y la concepción del mundo, coord. Julieta Lizaola (México: UNAM, 2019).

Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Le Breton, David. “Personalizar el cuerpo”, en *Los archivos del cuerpo*, coord. Rodrigo Parrini Roses, 37-50. México: UNAM PUEG, 2012.

Lusnich, Ana Laura. “De la resistencia al duelo: las ficciones sobre las dictaduras realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990”, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11, no. 3: 255–269, https://doi.org/10.1386/slac.11.3.255_1

Mardones, José María. “La racionalidad simbólica” en *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, eds. Blanca Solares Altamirano y María del Carmen Valverde Valdés. México: UNAM, 2005.

Markotic, Nicole. *Disability in film and literatura*. EUA: McFarland & Company, 2016.

Martínez Ríos, Beatriz, “Pobreza, discapacidad y derechos humanos”, *Revista Española de Discapacidad*, 1, no.1, (2013): 9-32. <http://dx.doi.org/10.5569/2340-5104.01.01.01> .

Marx, Karl. *Manuscritos: economía y filosofía*. España: Alianza, 1980.

Mitchell David. T. y Sharon L. Snyder, *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependence of Discourse*. EUA: The University of Michigan Press, 2003.

Mitchell, David T., and Sharon. L. Snyder, “Representation and its discontents: The uneasy home of disability in literature and film” en *Handbook of disability studies*, eds. Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman y Michael Bury, 195-215. EUA: Sage Publications, 2001.

Neira Piñeiro, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo filmico*. Madrid: Arco/Libro, 2003.

Nichols, Bill. “History, Myth, and Narrative in Documentary” *Film Quarterly*, 41, no. 1 (Autumn, 1987): 9-20.

Nietzsche, Friederich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Cátedra, 2008.

Nietzsche, Friederich. *La ciencia jovial*. Barcelona: Gredos, 2014.

Norden, Martin F. *The cinema of isolation. A history of physical disability in the movies*. EUA: Rutgers University Press, 1994.

Ortiz-Osés, A., "Surgimiento y evolución de las culturas" en *Filosofía de la cultura*, ed. David Sobrevilla, 75-100. Madrid: Trotta, 2006.

Páez Michel, María José. "Representaciones de discapacidad en el cine mexicano: 1972-2012". Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa, 2015.

Planas Cabreja, Justo. "Japón y otros filmes latinoamericanos de desencanto." Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, FFyL, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 2012.

Royle, Nicholas. *The Uncanny*. Gran Bretaña: Routledge, 2003.

Safranski, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. México, D.F.: Tusquets, 2013.

Segato, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

Shakespeare, Tom. "La autoorganización de las personas con discapacidad. ¿Un nuevo movimiento social?", en *Superar las barreras de la discapacidad*, ed. Len Barton 68-85. Madrid: Morata, 2008.

Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster. Encounters with the vulnerable self*. Surrey: Sage, 2002.

Solares Altamirano, Blanca y María del Carmen Valverde Valdés (Eds.). *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. México: UNAM, 2005.

Solares Altamirano, Blanca. “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, LVI, núm. 211 (enero-abril, 2011): 13-24.

Solares, Blanca (coord.). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. España: Anthropos, CRIM, UNAM, 2001.

Stiker, Henri-Jacques, *A History of Disability*, EUA: The University of Michigan Press, 2002.

Thomä, Dieter. *Puer robustus. Una filosofía del perturbador*. Barcelona: Herder, 2018.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: De bolsillo, 2018.

Trías, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991.

Trías, Eugenio. *Pensar la religión*. España: Galaxia Gutenberg, 2015.

Turner, Victor. “Variations on a theme of liminality” en *Secular Ritual*, eds. Sally Falk Moore, Barbara G. Myerhoff, 36-52. Amsterdam: Van Gorcum, 1977.

Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. España: Melusina, 2010.

Valencia Triana, Sayak. "Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo," *Relaciones Internacionales GERI-UAM*, 19 (2012): 83-102.

Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Zavala Scherer, Diego. "El acontecimiento como catástrofe e inicio de la representación en los documentales Retratos de una búsqueda (2014) y Los Reyes del pueblo que no existe (2015)", en *Frente a la Catástrofe. Temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*, eds. Julie Amiot-Guillouet, Nancy Berthier, 231-242. París: Editions Hispaniques, 2016.

FILMOGRAFÍA

El bruto (Luis Buñuel, México, 1953)

El reino de la Sirena (Luis Rincón, México, 2017)

Juanicas (Karina García Casanova, México/Canadá, 2015)

La inocente (Rogelio A. González, México, 1972)

La mitad del mundo (Jaime Ruiz Ibáñez, México, 2009)

La mujer de Benjamín (Carlos Carrera, México, 1991)

Tamara y la Catarina (Lucía Carreras, México, 2016)

Tempestad (Tatiana Huezo, México, 2016)

Yo (Matías Meyer, Canadá/Holanda/México/República Dominicana/Suiza, 2015)