



70

Los olvidados (Luis Buñuel, 1950).

# Las razones de la carne: cuerpos alterados en el cine latinoamericano

Galo Alfredo Torres

Universidad de Cuenca

Cuenca, Ecuador

galo.torres@ucuenca.edu.ec

## Resumen

**TÍTULO:** Las razones de la carne: cuerpos alterados en el cine latinoamericano

El cuerpo es el gran extraño de la cultura Occidental. El cuerpo estuvo en gran medida ausente del cine clásico en el que excepcionalmente superó la barrera de ser nada más que una silueta sin carne. El cine moderno recuperó la carnalidad por medio de aquello que Deleuze llama "cuerpo cotidiano" del Neorealismo italiano, y el cine de América Latina heredó ese cuerpo cotidiano, palpable sobre todo en las películas "materialistas" del Nuevo Cine de los sesenta y setenta. Frente a las siluetas descarnadas que han evolucionado, en el cine industrial norteamericano, hacia la acción de cartoons y carne descartable actual, cierto cine de América Latina ha mantenido su fidelidad al cuerpo y su relación con otros cuerpos, la cosas y con el mundo empírico en general. Y donde mejor o más radicalmente se puede observar dicha carnalidad es en el relato realista del cuerpo alterado, ya sea patológico o teratológico; y en algunas ficciones, ese cuerpo alterado puede, paradójicamente, resultar una ventaja o un don.

**Palabras claves:** Cuerpo cotidiano. Cuerpo alterado. Cine realista. Cine latinoamericano.

## Abstract

**TITLE:** The reasons of the flesh: altered bodies in Latin American Cinema

The body is the big alien in Western culture. The body was absent in classic cinema. It was only shapes without flesh. Modern cinema recovered carnality through what Deleuze calls the «everyday body» of Neorealism. This body was then inherited by Latin American cinema. In opposition to the shapes without flesh that have evolved in the North American box office, and the action of cartoons based on dischargeable flesh, certain Latin American movies have kept on their faithfulness to the body on the matter of its relationship with other bodies and its contact with the world. This carnality can be better seen in the realistic narrative of the altered everyday body, either pathological or teratological. In some fictions, paradoxically, this altered body can be a gift.

**Key words:** Daily body. Altered body. Realistic body. Latinamerican cinema.

“Extrañeza” sería la marca principal de la relación con nuestro cuerpo; según Jean-Luc Nancy: «cuerpo» es el nombre de un «extraño» (*Stranger* o *Étranger*)<sup>1</sup> ([1992] 2008). En este sentido, para Vincent Amiel, el cine de formato clásico habría estado desprovisto de cuerpo, puesto que en «su dimensión clásica -es decir: novelesca y narrativa- el cine instrumentaliza el cuerpo, despojándolo de aquello mismo que lo sostiene, para no dar de él sino la idea»; frente a esta idealización de esas siluetas descorporizadas de la imagen clásica, el autor plantea la existencia de una «estética encarnada», que sería capaz de restituir el cuerpo en la complejidad de sus determinaciones propias: «Que el relato tome cuerpo: he allí la anacrónica apuesta por el cine, y su actualidad»<sup>2</sup>. Para Gilles Deleuze, el cine moderno, que rompe con la imagen-movimiento para asumirse imagen-tiempo (tiempo subjetivo e imagen-cristal), es el auténtico cine de «creencias», pero aclara, antiplatónicamente, de creencia en este mundo, o más precisamente: «Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo»<sup>3</sup>, en la carne y el mundo del aquí y el ahora; para el filósofo francés, alineado con la ética de Spinoza y el vitalismo Nietzsche, «pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas», pues «es por el cuerpo (y no por medio del cuerpo) cómo el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento»; así, las actitudes y posturas del cuerpo «son las categorías de la vida», y para acceder a la «vida» hay que montar la cámara sobre el cuerpo, pero no solamente en el cuerpo de la acción dramática, sino en el cuerpo de la «espera» o la «fatiga»<sup>4</sup>. El cine moderno, aquel que abandona la acción dramática sensorio-motriz para dedicarse a filmar lo que está antes y después de esa acción, es el que particularmente se enfoca en las actitudes y posturas del cuerpo, es el que coloca «tiempo en el cuerpo»; y este cine cuerpo tiempo tendría dos modalidades: la del cuerpo cotidiano (los vagabundeos de Antonioni, por ejemplo) y el cuerpo ceremonial (de Carmelo Bene y el cine neobarroco). En adelante, lo que nos proponemos es un análisis de varias películas del cine latinoamericano que han hecho del cuerpo y sus avatares, sus actitudes y posturas, sus patologías y teratologías, el centro de sus guiones, avatares trágicos o gozosos, que desde ya nos atrevemos a afirmar están bastante distanciados del canon corporal del cine Hollywoodense y su galería de monstruos, en razón de la diferencia cultural y estilística.

¿Sería posible llevar al cine de América Latina los temores y sospechas de Nancy o Amiel, y la fe en el cuerpo, sus posturas y actitudes, según Deleuze? Proponemos que sí, que si no en todo nuestro cine, sí hay películas que todavía creen y crean una carnalidad o corporalidad cotidiana o ceremonial, que los relatos de hierro (y el conflicto central) no han podido anular la carne y las cosas, como tampoco

1 Jean-Luc Nancy, *Corpus* (New York: Fordham University Press, [1992] 2008)

2 Vincet Amiel, *Le corps au cinéma* (Paris: Presses Universitaires, 1998), 45-46.

3 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Buenos Aires: Paidós. [1985] 2007), 230.

4 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 251-252.

lo han hecho los departamentos de arte y el *casting*, que en cierto sentido terminan anulando el cuerpo, sus actitudes y posturas, bajo capas y capas de maquillaje y efectos especiales, al punto de llevarlos al estado de *cartoons* con rostridades humanas. Proponemos, como hipótesis, que la presencia del cuerpo cotidiano o ceremonial, de la carne activa, de la postura, el gesto y la interacción con los otros cuerpos, los objetos y lugares de mundo, es más palpable y reveladora en aquellas películas que dramatizan el cuerpo patológico o alterado en el seno de relatos realistas, relatos que se apartan de los géneros en los que Hollywood ha arrinconado a sus personajes de cuerpos alterados. Si Nancy habla del cuerpo sano como extraño, lo que vamos a explorar aquí es el cuerpo «doblemente» extraño, porque sufre de patologías, hipertrofias o hipotrofias, pero que finalmente devuelven al cuerpo su dimensión de carne empírica, actual y potente.

La iconicidad de la imagen cinematográfica, heredada de la pintura, el grabado y la fotografía, la hizo propicia para la «mostración» del cuerpo, en sus dos vertientes: fealdad y belleza. Pero el cuerpo cotidiano o ceremonial alterado solo tendrá un lugar como monstruo en el cine dominante, no obstante la rica tradición de cuerpos alterados detectable en la pintura de Caravaggio y sus cuerpos heridos y degollados, los de Rembrandt o los mendigos de Murillo. Quizá la expresión más acabada de ese cuerpo fuera-de-patrón sea la tradición de la pintura cristológica, no solo europea sino latinoamericana. Recordemos el *Retablo de Isenheim* (1512), de Matthias Grünewald, en el que el crucificado es una total llaga crispada y amoratada. Igual se podría decir de varios de los cristos de Manuel Chili, Caspicara, figura clave de la Escuela quiteña del siglo XVII. Contemporáneamente, el cuerpo yerto, fragmentado y re-escenificado como *collage* por Peter-Joel Witkins, es ejemplar respecto al cuerpo fuera de forma, pero puesto en valor dramático y semiótico.

La tradición cinematográfica comercial, cuya reducción/opción básica ha sido la mostración de la silueta bella y joven del *star system*, no ha descuidado la otra opción, la de mostrar el cuerpo en su desviación, en su *deformación o patología*, que llega a lo monstruoso, figuración alterada que es consumida, a veces vorazmente, por un público al que la visión-mercado del cine dominante complace como a un cliente que paga por el viejo ejercicio de la mirada perversa, ávida de lo exótico, raro o bizarro, del monstruo. De hecho, Hollywood, en esta línea de «carne fuera del límite», ha creado verdaderos géneros en los que justamente el objeto a exhibir es el cuerpo anatómicamente excesivo o faltante, aliado a veces, en la tradición del Gran Guñol francés de inicios del siglo XX<sup>5</sup>, con el relato fantástico y sus brotes

---

5 Cuya fuente puede rastrearse en la literatura cristiana medieval y la mística barroca, con sus santas y santos, monjas y curas, místicos o no, tanto de Europa como de América Latina, castigando al cuerpo como camino ascético y salvífico. Véase, como ejemplos de *gore avant la lettre*, algunas páginas de: Ramón Mujica Pinilla, *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, [2001] 2005).

de horror, especializado por tanto en órganos des-localizados: es lo que hoy se llama el *cine gore*. Iconicidad y narración audiovisual forman así un potente medio de persuasión que modela y alimenta la mirada de esas cuerpos que si no actúan como *cartoons* lo hacen como *carne descartable*. Desde el cine de terror, el serie B, el fantástico, ciencia-ficción y el *gore*, la pantalla comercial norteamericana es una plétora de monstruos: una galería de mutantes, figuras de lo *anormal*, de la desviación, que, según los códigos narrativos maniqueos de la mentalidad norteamericana, serían la contrapartida maligna de lo considerado *normal*, y, teológicamente, bella y buena.

Pero la visión de esos cuerpos "fuera de cuerpo" no para allí; porque, según el credo hollywoodense de lo joven-bello-fuerte-bueno, toda *deformación* y desviación patológica del *standard* anatómico implicaría también un retorcimiento espiritual, y es por tanto asumida como negación del código moral del bien, la verdad, la virtud y su sistema de juicio. Desde el viejo Golem, Drácula y el Hombre Lobo y sus variantes contemporáneas (La mosca, Hulk, La Cosa, el Hombre de piedra, etc.), la galería del *monstruismo* no ha dejado de explotar un binarismo anatómico de consecuencias no solo estéticas sino morales y políticas, que acaso ya estaba *in nuce* en la *nouvelle* de Stevenson, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), paradigma moderno de la disformidad física y espiritual, y que el discurso comercial hollywoodense no ha hecho sino prolongar hasta el hastío; aunque haya excepciones, en las que monstruo es revestido con las ropas del superhéroe.

74

Puestos a revisar la cinematografía latinoamericana, la cuenta revela cierta carencia en el rubro del monstruo. Ni de lejos nuestra galería teratológica se acerca y peor se asemeja a la norteamericana. Por supuesto que hay un cine de terror, pero como una mala imitación del género. Escasos son los títulos de filmes, autores e iconos de lo disforme asociados a lo sobrenatural y terrorífico. Carlos Monsiváis, en *South of the Border: Down Mexico's Way. El cine latinoamericano y Hollywood* (2000), apenas cita unos pocos títulos mexicanos donde abundan vampiros y momias a la mexicana, pero «la mayoría son incursiones en el *kitsch*»<sup>6</sup>, es decir, en la imitación deficiente y mal disimulada. Ciertamente, hay algunos *fantasmas* y aparecidos, pero en todas esas figuraciones no es la carne la que activa el drama, sino el espíritu o la psicología, sobre el que estas películas ejercen presión por vía del miedo y la sorpresa de lo sobrenatural. O al revés, se recurre a la parodia del género de terror pero para provocar risa: Tan Tan, Viruta y Capulina o el Santo rodaron algunas películas de terror pero en tono de comedia.

El *film exploitation* a la mexicana de los años ochenta intentó, igualmente, juntar el cuerpo y el miedo, por vía de las desviaciones y excesos eróticos, como crítica a los dogmas de lo virtuoso cristiano; pero esos cuerpos, incluidos los ecle-

---

<sup>6</sup> Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 77.

siásticos, si eran castigados y lacerados eran también mostrados en transe gozoso, como en *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1978), de Juan López Moctezuma. El más ambicioso filme de vampiros, ya en el plano de los efectos especiales, es *Cronos* (1992), de Guillermo del Toro, en el que la carne interactúa con la máquina, pero sin desbordes de la primera. El primer intento filmico con cuerpos muertos-vivientes (esa americanización de la tradición del "zombie" caribeño) asoma en Cuba recién en el 2011, con *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués. Comparando estas dos producciones, hay que decir que, evidentemente, del Toro tuvo un departamento de arte muy sofisticado<sup>7</sup>.

Entonces, carecemos de personajes célebres y celebrados por poner en escena el cuerpo alterado y su carne desbordada (o faltante), a la manera monstruosa del científico de *Estados alterados* (1980) de Ken Russell, o del desfile de cuerpos excesivos pero divertidos (por circenses) de *Big Fish* (2003), y menos aún de un «hombre mosca», en tanto desvío monstruoso del cuerpo por metamorfosis, exceso o falta de carne o hueso. No tenemos la vocación por la teratología a lo Hollywood. Por ello, quizá para buscar nuestros extraños cuerpos extraños habría que dejar el terreno del relato fantástico, los géneros del terror y el *gore*, y cercanos al realismo más franco y abundante (que es nuestra verdadera tradición), donde la representación de la alteración o bizzarria gira hacia la desfiguración del cuerpo, pero sin fines de espectáculo o circo: entramos en lo que Deleuze llama las actitudes y posturas del cuerpo cotidiano o ceremonial; esa línea estaría ejemplarizada, en el caso norteamericano, por Homer, el marino con garfios en lugar de dos manos de *Los mejores años de nuestras vidas* (1946) de William Wyler, o de ese otro soldado sin brazos ni piernas de *Johnny Got His Gun* (1971) de Dalton Trumbo.

En esta dirección, el cine de América Latina sí tiene su propia iconicidad, alejada de los cuerpos circenses o monstruosos del Hollywood más convencional, pero emparentado con su realismo cinematográfico. El enano de *Simón del desierto* o *Nazarín*; el *yachak* de *Cabeza de Vaca* o el hermafrodita-luchador de *Santa Sangre* no se parecen al tipo de cuerpos alterados que el espectáculo visual explota, sino a la niña sorda, ciega y muda de *The Miracle Worker* (1962) de Arthur Penn y al John Merrick de *The Elephant Men* (1980) de Lynch. Es en la ficción realista latinoamericana donde hay que buscar las razones de la carne (faltante o excesiva) de nuestro cine.

¿Hay especificidades en el realismo del cuerpo alterado del cine latinoamericano? Hay argumentos culturales que explican que en nuestra ficción la carne anómala no cruce los límites realistas de la carencia o deformidad de cuerpos en lo que sigue importando sus posturas y actitudes (como el pianista ciego de *Santa o*

---

<sup>7</sup> Quizá la excepción sean las películas B brasileñas del director José Mojica Marín, mejor conocido como Zé do Caixão, todo un fenómeno que mezcla *gore*, gótico, terror y elementos de la cultura afro-brasileña.

el mendigo ciego de *Los olvidados*, o la abuela de *Ratas, ratones y rateros*). Nuestra galería ficticia de cuerpos afectados por la enfermedad o la deformidad no rebasa la barrera realista de la pareja formada por una voluminosa y pantagruélica novia y un estafador cojo y calvo, que de puro amor se vuelven asesinos en serie en *Profundo carmesí* (1996), de Arturo Ripstein.

Partamos del hecho decisivo de que la cultura audiovisual latinoamericana tiene una base eminentemente realista o de ficciones cinematográficas que no remontan los marcos de las leyes naturales o la suma de hechos causales y explicables. En nuestra tradición ficcional fílmica muy difícilmente los caballos hablan, las gallinas ponen huevos de oro o los hombres se vuelven lobos, murciélagos, invisibles, propios del relato mágico o del fantástico europeo. En nuestra ficción incluso la presencia de fantasma, lloronas, resucitados y diablillos, es asimilada al plano de lo real para producir el encantamiento del espectador (o lector, en el caso de la literatura), como ocurre con el "realismo maravilloso americano" literario, del que Irlemar Chiampi dice estar "basado en la no contradicción con lo natural... Maravilloso es lo 'extraordinario', lo 'insólito', lo que escapa al curso ordinario de las cosas o de lo humano"<sup>8</sup>; realismo maravilloso que pasó al cine y en el que los personajes y espectadores aceptan, sin reparo ni duda, la inserción de lo sobrenatural en lo natural cotidiano: una vaca habla o la muerte toma café con Oliverio, el personaje central de *El lado oscuro del corazón* (1992), de Eliseo Zubiela. Acaso el filme colombiano *Milagro en Roma* (1989), de Lisandro Duque, sea el ejemplo más llamativo respecto al cuerpo maravilloso: allí, el cadáver de una niña se ha negado a la descomposición, y el padre llega incluso a Roma y deambula por los pasillos vaticanos con el cuerpo inmortal de la niña, en busca de una improbable beatificación.

76

Si lo que nos interesa centralmente aquí es la ficción realista de filmes latinoamericanos y sus cuerpos alterados, debemos hacer deslindes del realismo sucio y sus cuerpos miserabilizados por la mendicidad y la vida en las calles, cuyos paradigmas son los célebres mendigos de *Edipo Alcalde* (1986) de Jorge Alí Triana, o las mujeres, los niños de la calle y jóvenes, vagabundos, delincuentes; esas películas del realismo trágico en las que «la combinación de pobreza y violencia urbana se ha vuelto fatal y detona expurgada de todo ánimo político de denuncia»<sup>9</sup>. Los cuerpos extraños que nos interesan son los cuerpos deformes, por falta o por exceso, con o sin contrapunto espiritual, del realismo; cuerpos aquejados por la alteración genética (teratología), hiatrogénica (producido por la propia medicina o fármacos), traumática o idiopática (de génesis desconocida); cuerpos afectados en los que se explora justamente sus actitudes y posturas, si vida cotidiana o ceremonial.

---

8 Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1980), 48.

9 Christian León, *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana* (Quito: Abya-Yala, 2000), 27.

La cultura occidental, desde la antigüedad grecolatina hasta la modernidad y la contemporaneidad, ha cabalgado en la reduccionista dicotomía normal-anormal del cuerpo. Los límites entre esos dos compartimentos, en la antigüedad, parece que eran bastante claros, dada la actitud clásica, anclada en los principios de orden y armonía. Erixímaco, el médico del *Banquete* de Platón se permitía, desde la filosofía de su *arte*, decir que «uno será el amor que resida en un cuerpo sano y otro el que resida en un cuerpo enfermo... es bello también en el caso de los cuerpos complacer a las tendencias buenas y saludables de cada cuerpo»<sup>10</sup>. El *apartheid* es claro y tendrá profundas repercusiones en la ficción, y no solo en la ficción, de la cultura occidental. Así, la tradición judeo-cristiana, que también ha modelado la ficción de Occidente, acentuó ese binarismo con pérdidas para el cuerpo, pues en el Levítico, Yahvé le dice a Moisés:

Ninguno de tu descendencia, en las generaciones venideras, que tenga deformidad se acercará para ofrecer el alimento de su Dios. Porque cualquier hombre que tenga un defecto no se acercará: ciego o cojo, desfigurado o desproporcionado, o un hombre que se haya fracturado un pie o una mano, o que sea jorobado, enano o bisojo, sarnoso o tiñoso, o con los testículos aplastados. El descendiente del sacerdote Aarón que tenga un defecto, no se acercará para ofrecer el alimento de su Dios, ya que tiene un defecto. El alimento de su Dios, lo que proviene de las cosas muy santas, lo podrá comer, pero no entrará hasta el velo ni se acercará al altar porque tiene defecto: así no profanará ni santuario porque yo soy Yahvé, que a ellos los santifico (21:16-24).

77

Giro discriminatorio que en el Nuevo Testamento matiza su tono al hilo de la moral y la caridad evangélico/milagrosa hacia los lisiados, los ciegos, epilépticos, paralíticos y cuerpos muertos, en cuyas carnes el bien superior juzga mediante milagros sanatorios y exorcismos. Y esto es importante en una cultura latinoamericana como la nuestra, cuya cosmovisión está fatalmente asentada sobre la tradición moral y ascética judeo-cristiana del cuerpo, es decir, esa oscilación entre la condena (como lugar del pecado) y la misericordia del cuerpo, entre la ocultación y la exhibición, entre el eros y la virtud, cuyo telón de fondo es un Cristo escarnecido y crucificado.

Aquí habría que plantear una pregunta inquietante: ¿Qué es exactamente el cuerpo sano y sus parámetros? ¿Cuáles los límites que lo separan de lo patológico y sus carencias o excesos? Preguntas que llevan ineludiblemente aparejadas las nociones de belleza y fealdad, lo angelical y lo monstruoso, aspectos claves a considerar, sobre todo por la imposición de lo bello (joven y

---

<sup>10</sup> Platón, *El Banquete* (Bogotá, Editorial la Montaña, 1986), 28.



bueno) en la imagen cinematográfica dominante, incluida la latinoamericana más industrializada, que quizá no lo expresa en el mismo grado que Hollywood, pero sí mantiene la tendencia a lo *fashion* y *vintage* en el ejercicio del *casting*, y para el que, la belleza de los otros no existe, y si existe, lo hace a través de la distancia de la mirada exótica. Un ejemplo palpable del exotismo o indigenismo de guardarropa puede ser cierto cine del "Indio" Emilio Fernández, figura clave de la Época de Oro del cine mexicano, que en el rol de indígenas de sus películas colocaba un reparto de mestizos y bellos como Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz. El boliviano Jorge Sanjinés, ya en los 70', al contrario, fue más coherente con su poética al formar su *casting* con actores o no actores nativos. Esta es la distancia que hay entre la silueta y la carne.

Sanjinés nunca se fijó en el cuerpo deforme andino, kechua o aymara; aunque es sabido que en dichas tradiciones la carne patológica suele identificarse con lo sagrado. En este sentido, un ejemplo norteamericano es el indio *sodomita* de *Pequeño gran hombre* (1970), de Arthur Penn, quien al interior de la tribu tiene privilegios, justamente porque vive en dos mundos al mismo tiempo: el de los hombres y el de las mujeres. Y no hay que olvidar que el *yachak* de *Cabeza de Vaca* es el depositario del don de la sanación. Como dice Eco, los «conceptos de bello y feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas»<sup>11</sup>; lo cual quiere decir que lo bello y lo feo son nociones absolutamente intercambiables, por relativas y perspectivistas. ¿Pero, qué ocurre cuando se las vincula a las anormalidades del cuerpo?

78

En el terreno del arte y la ficción, el cuerpo deforme y sus variaciones entre la fealdad o la belleza han estado presentes desde siempre. Pero hay formas de representación y épocas en las que la pérdida de la forma humana ha sido particularmente intensa. El arte gótico, con toda su carga medieval tardía, quizá renueva cierta vocación monstruosa, que el mundo clásico expresó en su mitología. Recordemos las mutaciones físicas, las hibridaciones, las mezclas de especies y géneros, abundante en el relato mítico de héroes, hados, genios, semidioses y dioses del Olimpo, con el resultado de figuras aquejadas por la desviación o el *pathos* de la carne. Plutón era patizamdo, Jano era bifronte, los Cíclopes tenían un solo ojo y eran gigantes, etc. El gótico retoma esas deformaciones pero en clave demoníaca. Quizá, la figura de la bruja (asociada a la vejez y la fealdad) sea la depositaria mayor de esa visión del mal (corporal y espiritual) de una cultura medieval y eclesial que tuvo muchas dificultades para asimilar el deseo y el cuerpo femenino: el cristianismo sacerdotal declaró enemigo a ese cuerpo otro, y al prohibirse a sí mismo poseerlo, decidió destruirlo en la cámara de tortura y en la hoguera. Karl Theodor Dreyer, en *Dies Irae* (1943), construye

---

11 Humberto Eco, *Historia de la fealdad* (Roma: Lumen, 2007), 10.

esta alegoría del deseo frustrado como origen de la tendencia intolerante del cristianismo a lo Torquemada y Cía<sup>12</sup>.

Pero quizá, es el *theatrum mundi* del barroco contrarreformista el que pone en escena una serie de personaje cuyos cuerpos van a exhibir los rigores de la enfermedad y los males de un siglo XVII doloroso, belicoso, cismático y lleno de epidemias, partido entre el oscurantismo y la naciente ciencia moderna. Dada la importancia cultural que el barroco tiene para lo latinoamericano, vale recordar a las enanas velazqueñas, los tullidos de Murillo o los cuerpos decapitados de Caravaggio, y toda una galería de santos escarnecidos y ligados de la literatura mística, que el director inglés Ken Russell resume y retrata bien en *Los demonios*, (1971); cuerpos atormentados por el deseo y la culpa que van a pasar al Nuevo Mundo como instrumentos de evangelización de una masa aborígen fácilmente impresionable ante tales imágenes (muchas de esas razas también eran adeptas al castigo de cuerpo)<sup>13</sup>: el cristianismo asienta su institución sobre el cuerpo lacerado, ya para la virtud o la perdición, para el castigo o la revelación. El filme brasileño de 1962, *El pagador de promesas* (1962), monta su guion justamente sobre la vieja tesis filo cristiana de que el cuerpo debe pagar los desvíos del alma.

Esa heredad piadosa y torturada es la que ha acompañado al relato realista latinoamericano y que su cine hereda sin hacer mayores cambios. La raíz mítica y luctuosa no ha hecho más que prolongarse en cuerpos sufrientes (cristológicamente dolientes), que en el cine enfocado en lo popular no va a franquear los límites de lo real, sino teñirlo de melodrama, parodia o ironía: el enano de *Nazarín* se enamora da una prostituta, quien a su vez está enamorada del sacerdote. Al contrario, la visión burguesa sobre el cuerpo alterado parece incapaz de dichos gestos, por eso suele "esconder" (y esconderse) de la carne deforme y vergonzosa. La enana del filme argentino *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg alegoriza bastante bien el desconcierto de la burguesía latinoamericana que no sabe cómo manejar sus extraños cuerpos extraños: es verdad que la madre no encierra a su hija enana, pero insiste en presentarla como "normal", sin permitirse ni permitir a nadie hablar de "eso", gesto que finalmente es otra forma de ocultar. En el mundo popular, las cosas cambian,

---

12 En igual sentido crítico procede Benjamin Christenten en la película *Höxan, La brujería a través de los tiempos* (1922), película donde no deja de acusar al sacerdote, que, imposibilitado de acceder al cuerpo femenino, opta por destruirlo.

13 Otro testimonio del ideal ascético y castigo del cuerpo durante la Colonia es el relato que sobre la santa quiteña, Mariana de Jesús, hace Carlos Espinoza Fernández de Córdova. "El cuerpo místico en el barroco andino". Véase: Bolívar Echeverría comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (México, D. F.: UNAM, El equilibrista. 1992), 163-170.

al punto de que la anomalía corporal se la llega a resolver por vía cómica, como ocurre con el cojo cineasta de *El viento se llevó lo que* (1998) de Alejandro Agresti, cuyos planos "desencuadran" al ritmo de su cojera. Esto no quiere decir que en las barriadas no se llegue al escarnio y la mofa: recuérdese de la escena de *Los olvidados* en que los adolescentes humillan a un mendigo lisiado.

Entonces, no es la hipertrofia del cuerpo monstruoso la marca mayor del cine de América Latina, la que parece ser patrimonio anglosajón con su galería de cuerpos alterados, ligados al bien o al mal, o al espectáculo circense, al *cartoon*, cuyo paradigma es la galería de feria de *Big Fish* y otros superhéroes. En el plano del cine realista, tampoco el cine latinoamericano ha optado por la carne excesiva y deformada de *The Elephant Man*. Lo nuestro parece discurrir entre la distrofia y la hipotrofia, entre la carne deformada y la falta de carne de lo que Deleuze llama el cuerpo cotidiano, cuyo modelo es el enano. Desde los filmes de Buñuel, *Simón del desierto* y *Nazarín*, el enano salta a la pantalla pero en una función alejada de lo bizarro y lo circense. Nuevamente, el barroco hace su profesión de fe por los enanos. En *Santa Sangre* (1989) de Alejandro Jodorovsky, asoma el enano, y es verdad, vestido al modo circense, pero con funciones de amigo y guía. Y es que el neobarroco, al igual que su ancestro del XVII, en tanto poética del *desvío* y lo *bizarro*, va a encontrar en el enano la metáfora de sus metáforas. Severo Sarduy en *Cobra* no hace sino homenajear a Maribárbola, la enana velazqueña. Jodorovsky, neobarroco y psicomago, saca al enano del circo y lo pone en el rol de ayudante y compañero (a lo Sancho) de su épico personaje, y es quien, desde su hipotrofia, lo ayuda a salir del laberinto mental en el que vive. Otro pequeño y quizá más radicalmente teratológico es el *yachak* de *Cabeza de Vaca* (1981) de Nicolás Echevarría, verdadero cuerpo ceremonial, quien precisamente a causa de su carencia total de miembros es el ser sagrado, curandero y errante sanador, poseedor del conocimiento y el poder curativo. Esta dimensión mágica y nunca trágica del *yachak* lo pone en las antípodas del personaje también desmembrado de *Johnny Got His Gun*, víctima de la historia. El enano trágico latinoamericano está en *La gata borracha* (1983), de Román Chalbaud; donde es un irónico guardaespaldas de cabaret, que muere accidentalmente mientras unos matones "juegan" lanzándose su pequeño cuerpo como si fuera un muñeco.

Hay entonces diferencias entre el significado que la ficción realista de la cultura anglosajona realista otorga al cuerpo cotidiano disforme y el que hallamos en la ficción de América Latina. Si la primera se articula en torno a la carencia, a la catástrofe del cuerpo patológico y exploraciones del mal en la Historia (como la guerra) en el caso de la película de Dalton Trumbo; nuestra ficción se acodera hacia cierto tipo de ventaja, de poder que otorga la alteración de la carne. Por ejemplo, el idiota de *El río de las tumbas*, paradójicamente, es

el que sabe lo que ocurre en el pueblo, justamente por vagabundo y callejero. La cámara, a través de su mirada, nos va informando de los secretos criminales que oculta la comunidad. Y al final, él es quien encuentra los cadáveres en el río de las tumbas. Entonces, la película postula algo así como cierto giro a lo Diógenes: el cuerpo lisiado, callejero y aherrojado accede a saberes que al cuerpo cotidiano e institucionalizado le están vedados. Y esta tesis circula por los otros cuerpos: el *yachak* es el cuerpo del conocimiento; la enana de *De eso no se habla* sabe exactamente lo es y eso le otorga el poder de al final decidir lo que debe hacer con su cuerpo: irse con el circo. El enano de *Santa Sangre* sabe que su joven amo vive atrapado en un círculo edípico del que lo ayudará a salir provocando el reencuentro con la niña sordomuda. El cojo de *El viento se llevó lo que* es el cineasta y crítico del cine del pueblo. La abuela paralítica y muda de *Ratas, ratones y rateros* es la única testigo de todas las tragedias que sacuden a su casa.

Una primera conclusión de lo hasta aquí dicho es que la base de la ausencia de monstruos hipertrofiados espectaculares en el cine latinoamericano hay explicaciones culturales, como también estrictamente cinematográficas. Y es que en sociedades como la norteamericana, que ha sustituido el mito ancestral por el urbano/histórico, crecen las apariciones fantasmales que se hacen carne en el cuerpo patológico. Se trata del *fantasma* freudiano pero figurado como monstruo, aparición, cuerpo deformado y malvado. Machael Moore, el cineasta furibundo *Bowling for Columbine*, subraya además cierta mala conciencia norteamericana, nacida de su historia expansionista, como el germen de la tendencia paranoide y al síndrome de persecución: los monstruos no serían más que los fantasmas redivivos de sus víctimas históricas.

Una segunda conclusión que podríamos sacar es que, en lo tocante a cuerpos alterados, sus posturas y actitudes, mucho tendrían que ver las condiciones de producción cinematográfica y la evolución de los departamentos de arte. La especialización en maquillaje y trucaje de Hollywood es centenaria y se ve reflejada en esa interminable exhibición de reproducciones en estudio de las más variables teratologías del cuerpo. El departamento de arte diseña y materializa sus monstruos. Este tipo de filigranas del maquillaje el cine latinoamericano no las tiene. Y el ejemplo es *Juan de los muertos*, la película cubana de zombies que no logra ocultar sus deficiencias (por eso opta por la parodia del *kitsch*). Y derivado de lo anterior, lo fantástico y teratológico demanda inversión y gastos en diseño, pintura, maquetas y mano de obra especializada.

Otra conclusión tendría que ver con el hecho de que, aún después de la millonaria *Cronos* de del Toro, el camino del cine latinoamericano sigue siendo el realismo de cuerpos cotidianos vulnerados que o se desgracian o se revalorizan por vía de saberes de varias clases, saberes que finalmente los colocan en

una posición privilegiada. Así, perder la norma de la carne en el cine latinoamericano está en base de personajes trágicos, como los de *La gata borracha*, de Chalbaud, cuya regente del cabaret, mujer fuerte e imponente, tiene, a lo que parece un hijo, al que literalmente ha vampirizado con mimos y atenciones, volviéndolo un lamentable alfeñique: terrible alegoría de los hijos que han crecido con "demasiada madre". Y la otra tragedia está en las pieles deformadas de los dos personajes de una de las tres historias que narra *Caídos de cielo* (1990), de Francisco Lombardi: él, con medio rostro desfigurado, y ella con un espantoso tumor en el vientre, padecen el estigma del cuerpo teratológico que los aísla y expulsa del mundo. Contrario a lo anterior, perder la forma humana en la ficción cinematográfica de América Latina, como les ocurre al ciego de *Los olvidados*, al curandero de *Cabeza de Vaca* o al mendigo de *El río de las tumbas*, puede significar ganar una posición, digamos epistemológica y hasta política.

## Referencias bibliográficas

- Amiel, Vincet. *Le corps au cinema*. París: Presses Universitaires, 1998.
- Chiampi, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- 82 Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, [1985]. 2007.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Roma, Lumen, 2007.
- Espinoza Fernández de Córdova, Carlos. "El cuerpo místico en el barroco andino". En *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, Bolívar Echeverría comp., 163-170. México, D. F.: UNAM, El equilibrista, 1992.
- La Nueva Biblia Latinoamérica*. Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino, XLVI Edición, 1972.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya-Yala, 2005.
- Monsiváis, Carlos. "SOUTH OF THE BORDER, DOWN MEXICOS'S WAY: El cine latinoamericano y Hollywood". *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Madrid, Anagrama, Segunda edición, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. New York: Fordham University Press, [1992] 2008.
- Platón. *Diálogos*. Colombia, Editorial la Montaña, 1986.
- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1986.

