

LA FIGURA “CUERPO DE HOMBRE/MUJER Y MENTE DE NIÑO/NIÑA” EN EL CINE MEXICANO

The figure “man/woman’s body and child’s mind” in mexican cinema

*A figura “corpo do homem/mulher e mente do rapaz/rapariga”
no cinema mexicano*

MARÍA JOSÉ PÁEZ MICHEL¹

Recibido: 1 de octubre de 2024.

Corregido: 8 de enero de 2025.

Aceptado: 15 de enero de 2025.

Resumen

En este artículo se analizarán comparativamente seis filmes mexicanos pertenecientes a diversos géneros y períodos cinematográficos, cuya figura central consiste en un cuerpo adulto con mente infantil, a menudo asociada a la discapacidad intelectual. Se argumentará que esta figura se construye a partir de un conjunto de elementos narrativos y visuales prevalentes que permiten cuestionar aspectos más amplios de la moral social. A partir de un análisis cinematográfico enfocado en identificar estos patrones de representación, se explorarán los significados culturales y simbólicos atribuidos a determinados grupos según su género y edad, evidenciando las dinámicas sociales que esta figura revela.

Palabras clave: Cine mexicano, discapacidad intelectual, perturbador, liminalidad.

¹ Licenciatura en Filosofía y Ciencias Sociales, por el ITESO. Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades, por la UAM-Cuajimalpa. Doctorado en Historia del Arte, por la UNAM. Profesora en la Universidad Anáhuac, México. Líneas de investigación: discapacidad en el cine y la cultura, análisis cinematográfico, hermenéutica simbólica. Correo electrónico: mariajosepaezm@gmail.com

Abstract

This article will comparatively analyze six Mexican films from various genres and cinematic periods, whose central figure consists of an adult body with a childlike mind, often associated with intellectual disability. It will be argued that this figure is constructed through a set of prevalent narrative and visual elements that allow for broader questions about social morality. Through a cinematic analysis focused on identifying these patterns of representation, the cultural and symbolic meanings attributed to specific groups based on their gender and age will be explored, revealing the social dynamics that this figure uncovers.

Keywords: Mexican cinema, intellectual disability, troublemaker, liminality.

Resumo

Neste artigo, serão analisados comparativamente seis filmes mexicanos pertencentes a diversos gêneros e períodos cinematográficos, cuja figura central consiste em um corpo adulto com mente infantil, frequentemente associado à deficiência intelectual. Argumentar-se-á que essa figura é construída a partir de um conjunto de elementos narrativos e visuais predominantes que permitem questionar aspectos mais amplos da moral social. Por meio de uma análise cinematográfica focada na identificação desses padrões de representação, serão explorados os significados culturais e simbólicos atribuídos a determinados grupos com base em seu gênero e idade, evidenciando as dinâmicas sociais que essa figura revela.

Palavras-chave: Cinema mexicano, deficiência intelectual, perturbador, liminaridade.

Introducción

El presente artículo es parte de una investigación más amplia en la que desarrollé una metodología para el análisis cinematográfico, a partir de la lectura de los elementos simbólicos expresados en aspectos puntuales de las obras. Uno de los objetivos de dicha investigación fue comprender qué hay detrás de la prevalencia de ciertas ficciones relacionadas con la discapacidad y encontré en la hermenéutica simbólica una óptica particular para observarlas. Con la categoría *liminal* identifiqué a aquellos cuerpos que son codificados 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, diálogo, la temporalidad, el montaje, etcétera) de modo que concentran una brecha que se instaura entre aquello que, una vez entendida la temática del filme, se muestra como el mundo del sentido y la falta de este. La aproximación desde la hermenéutica simbólica hacia los textos asume que los significados encontrados en los mismos se refieren a una “anterioridad, tanto cronológica como ontológica, del simbolismo sobre cualquier significancia audiovisual” (Durand, 1981, 26), es decir, al significado profundo de las narraciones e imágenes de las que se rodea el ser humano desde el nacimiento de los mitos, el arte y las religiones. Por ello, se privilegia el análisis intratextual de las obras.

Este artículo analiza una figura liminal: la del cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña. Esto se logrará a partir de un análisis comparativo de los filmes: *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), *Yo* (Matías Meyer, 2015) y *Tamara y la Catarina* (Lucía Carreras, 2016).

En la primera parte, se realizará una descripción de los patrones de representación de estos personajes. Posteriormente, se proveerá de un marco teórico derivado de la filosofía de la cultura y teoría política, para comprender con mayor profundidad la prevalencia de esta figura en las narrativas contemporáneas. Se profundizará en tres películas que muestran de manera más clara la operación del *puer robustus*, término con el que la identifica Dieter Thomä (2018) en su libro *Puer robustus. Una filosofía del perturbador*. Finalmente, se discutirá la importancia de establecer distinciones conceptuales entre el horizonte de la discapacidad y la operación de estas figuras, así se entenderá la forma activa en la que aún opera la imaginación simbólica en nuestro presente, en particular, en el cine.

1. La misma historia de muñecos y gallinas

Como ya se mencionó, en la filmografía del cine mexicano contemporáneo se encontró similitudes en seis filmes cuya historia giraba en torno a un personaje construido como cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña. En esta primera parte del trabajo, se referirán cuatro elementos que conforman

patrones en este corpus: estrategias cinematográficas que narran el exceso corporal; el tema de la sexualidad y maternidad; el aspecto sacrificial o, bien, la construcción de estos personajes como chivos expiatorios; y se verá cómo estos dos últimos aspectos se representan o concentran en los motivos visuales de muñecos y gallinas, que materializan la categoría estética de lo siniestro.

1.1 *Las historias, brevemente*

A continuación, se mencionarán los resúmenes de las historias presentadas en los filmes, con el propósito de proveer un punto de partida para el análisis comparativo de las mismas, el cual, si bien no se centra solamente en el análisis narrativo, es indispensable para comprender el resto de los aspectos cinematográficos significantes.

El Bruto (Buñuel, 1953) es la historia de Pedro, un hombre caracterizado como poco inteligente y corpulento que trabaja como carnicero, y que es contratado por Don Andrés para intimidar a los inquilinos de uno de sus edificios, quienes quieren evitar ser desalojados. Pedro, siguiendo las órdenes de Don Andrés, golpea a uno de los líderes de los inquilinos, lo que termina provocando su muerte. A partir de este hecho, la vida de Pedro comienza a complicarse, ya que se enamora de Paloma, la joven esposa de Don Andrés, quien es en realidad su hermano; y al mismo tiempo establece una relación con Meche, la hija del hombre que mató y por quien deja a Paloma. Hacia el final del filme, el Bruto termina matando a Andrés, logrando así que sus inquilinos conserven sus hogares, pero ellos terminan culpándolo por la muerte del padre de Meche y termina siendo perseguido y asesinado por la policía.

La inocente (González, 1972) cuenta la historia de Constancia, una joven que vive con su madre, la Sra. Alicia. La acción inicia cuando el médico de la familia, el Dr. Mendoza, le dice a la madre que ha llegado el momento de internar a Constancia en un asilo, pues es peligrosa su situación de tener cuerpo de mujer y mente de niña, lo que puede terminar en algún tipo de abuso. La madre lo ignora pero al poco tiempo, en un arranque del mejor amigo y vecino de la joven, este la viola, sale huyendo y se suicida. Ella resulta embarazada y da luz a una niña: Juanita. El problema al cual se enfrentan desde ese momento es la incapacidad de Constancia para cuidar

de la niña. Finalmente, ocurre un incendio provocado accidentalmente por ella que le causa graves quemaduras al intentar salvar a su bebé, a quien cree haber rescatado cuando en realidad salva a un muñeco. Por suerte, la abuela había recogido a Juanita antes del incendio. Sin embargo, Consistencia muere en brazos de su madre.

La mujer de Benjamín (Carrera, 1991) es la historia de Benjamín, un hombre que es referido como “bruto” o “haragán”, que vive con su hermana Micaela en un pequeño pueblo y sobreviven gracias a su tienda de abarrotes. Él se enamora y se roba a una joven llamada Natividad, ante la insistencia de sus 4 amigos ya ancianos. Cuando Benjamín raptó a Natividad, la encierra en su cuarto y su hermana se molesta, pues ello representa una carga económica; sin embargo, Benjamín la chantajea con un cuaderno que Micaela escribió acerca de sus sentimientos hacia el cura del pueblo. En un principio, Natividad quiere huir de la casa de Benjamín, pero se da cuenta que estar con él puede ayudarle a conseguir su meta de conocer el mundo y ser libre, ya que puede robarse el dinero de la tienda. Hacia el final de la película, Natividad lo logra y se va del pueblo, dejando a Benjamín peleando a golpes con Leandro, un joven conductor de una troca que también estaba enamorado de ella. Benjamín lo vence en la pelea y en la escena final, ya golpeado, volteó y sonríe a otra joven que camina por la calle.

La mitad del mundo (Ruiz Ibáñez, 2009) narra la historia de Mingo, un joven que vive en un pueblo con su madre, quien es costurera y vende pollo, a lo cual su hijo le ayuda. La anécdota se centra en el despertar sexual del joven, quien se convierte en el gigoló de varias señoras del lugar gracias a Doña Cata, una clienta. Hacia el final de la película, es culpado injustamente de violar a su amiga Paulina y es quemado vivo por el pueblo. El verdadero culpable de la violación es Zenón, el presidente municipal, quien es atropellado por Chema, amigo que trajo a Mingo entregándolo para el linchamiento. En la última escena, se observa frente a la Iglesia un retablo que redime a Mingo “el tonto del pueblo” y se muestra a la esposa del presidente municipal llevándole flores al retablo, embarazada (de Mingo) y cargando en una silla de ruedas a Zenón, inmóvil.

Yo (Matías Meyer, 2015) es un filme 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. La vida de *Yo* y su madre, quien tiene un restaurante a la orilla de una carretera, cambia al llegar Pady, un hombre que se convierte en el amante de esta. *Yo* se hace amigo de Elena, una niña

de 11 años con la que pasa sus ratos, van juntos al río y juegan. El joven es visitado por algunas personas por creerse que tiene poderes adivinatorios. En la segunda parte del filme, a Elena le prohíben ir al restaurante y Pady reemplaza el trabajo de Yo con una máquina para matar pollos. 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, y se hace amigo de Luisa, una mujer transexual. 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”.² Como resultado, Yo la mata accidentalmente y es encarcelado. La escena final consiste en que Yo es despertado por su madre para desayunar.

Tamara y la Catarina (Carreras, 2016) es la historia de Tamara, una mujer que vive sola con su hermano Paco, quien la abandona. Se deja ver que, aunque se logra valer por sí misma para muchas cosas, no es del todo independiente, ya que se queda sin comida al poco tiempo, deja el refrigerador abierto y la estufa encendida, con la que se quema. Ella trabaja de ayudante en una tostadora de café, le gusta capturar lagartijas y tiene una predilección por las catarinas. Un día, al salir de su trabajo, se encuentra a una bebé que está sola en un puesto de periódico y decide llevársela y nombrarla Catarina. Intenta cuidarla pero es evidente que no sabe cómo hacerlo. Su vecina, doña Meche, se da cuenta de la situación y decide ayudarla. Ella es una mujer mayor cuyos hijos le han abandonado, por lo que vende quesadillas para sobrevivir y es extorsionada por la policía, que le exige una cuota para conservar su puesto. Hacia el final del filme, resuelve la situación pidiéndole al policía que le ayude a regresar a la bebé, quedando en mayor deuda. Paco regresa preocupado, pues doña Meche logra dejarle un mensaje haciéndole saber lo que ocurrió, e interroga a Tamara acerca de si le hizo algún daño a la bebé. En la escena final, Doña Meche entra a casa de Tamara para encontrar la vivienda vacía.

1.2 *Estrategias cinematográficas que narran el exceso corporal*

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.

² Todo el entrecomillado es cita textual del diálogo del filme.

No obstante, las similitudes entre ellos resultan evidentes. En primer lugar, en todos estos filmes los personajes se presentan como *hipercorpóreos*. Este concepto se refiere a estrategias de jerarquización social, por la cual los individuos son percibidos por ser ante todo, cuerpo (Díaz Cruz, 2012, 58). Así, se denominará *exceso corporal* a la manera en la que ciertos cuerpos son enfatizados o destacados a partir de su corporalidad. Las estrategias empleadas en narrar dicho exceso son diversas, pero es posible categorizarlas de la siguiente manera: aquellas en que se presenta el cuerpo desnudo y, en ocasiones, sexualizado; aquellas en que se acentúa su aspecto voluminoso y enérgico; 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 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 (*Tamara y la Catarina*, *La mujer de Benjamín*, *La mitad del mundo*), destacan este aspecto 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 el personaje de Meche Carreño come dulces, también supone esta ruptura. A su vez, la sexualización es clave en *La mitad del mundo* y *Yo*, lo que se abordará más adelante.

Otra estrategia respecto al exceso corporal que se pone en marcha es el despliegue del volumen y la fuerza de estas figuras. La puesta en escena en la primera secuencia en que aparece Pedro “El Bruto” en el filme homónimo, hace énfasis en el cuerpo al verse rodeado de carne en el rastro en el que trabaja, la cual golpea y con la que golpea a un amigo. Por su parte, *Yo* se muestra junto a piedras grandes y pesadas en una cantera. La manera de retratar los cuerpos cobra especial relevancia por efecto de la cámara y la puesta en escena: tanto en *La mujer de Benjamín* como en *Yo*, la posición de estos personajes entre sus amigos hace resaltar su volumen.

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 a manera de burla

en insultos como “menso”, “pazguato” e “idiota”, e incluso el personaje de Pedro se describe a sí mismo como “Yo pienso muy despacio”. La idiolez 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”. A su vez, en *La mujer de Benjamín* señalan 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 que “nuestra sociedad no está capacitada para comprender que aunque ella ya es una mujer, mentalmente no tiene más de 7 u 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”, “tontita” y “mongola”³.

Es importante en este punto entender la distinción conceptual de términos clave para el propósito de este análisis: se respetará la definición planteada desde los inicios del modelo social de discapacidad (Barnes, 2008) entre *discapacidad*, cuando existan referencias a barreras sociales, y *deficiencia* cuando se planteen referentes asimilados a defectos, fallas, incompletitud o patologías corporales. Independientemente de la postura actual sobre el tema, una metodología de análisis semiótico que intente recuperar y observar los diferentes significados implícitos en una propuesta cinematográfica de ficción debe respetar la terminología empleada originalmente y analizarla desde su contingencia.

Como se ha descrito, además del diálogo, se puede apreciar cómo los filmes ponen en marcha diferentes estrategias que logran configurar los cuerpos de los personajes cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña a partir de la codificación de diversos elementos dispuestos de forma cuidadosa y deliberada, sobre todo, a partir de la cámara y la puesta en escena. A continuación, se describirán temáticas clave que se repiten en las narrativas del *corpus*.

³ Tanto en este caso como en diálogo “idiotas que se mueren jóvenes”, el referente alude a ideas populares sobre personas diagnosticadas con Síndrome de Down, que tienen que ver con la historia médica de dicha condición.

1.3 Sexualidad, maternidad y sacrificio

La sexualidad y la maternidad son los elementos que permiten la acción en los seis filmes: en *El Bruto*, su destino trágico es provocado por haberse relacionado con Paloma y después con la joven Meche; en *La inocente*, la acción del filme comienza cuando Constancia es percibida como una mujer atractiva que corre peligro; algo similar ocurre en *La mitad del mundo*, cuyo desarrollo inicia cuando Mingo es percibido como un joven atractivo, con la diferencia notable de retratarse un ejercicio gozoso de la sexualidad. En *La mujer de Benjamín*, el relato comienza cuando Benjamín se siente atraído hacia Natividad; en *Yo*, aunque de forma sugerida, el conflicto final es la atracción hacia Luisa lo que provoca el destino trágico del personaje; y en *Tamara y la Catarina*, la falta de cuidados maternos es lo que articula la historia.

Adicionalmente, y con relación a la construcción de estos personajes como hipercorpóreos, se construyen imágenes relacionadas con el sexo; en *La mitad del mundo* y *Yo*, hay escenas de sexo explícitas e implícitas en *El Bruto*, *La inocente* y *La mujer de Benjamín*. Las historias se detienen en los encuentros sexuales de los personajes y en el caso de las elipsis de las escenas implícitas estas logran generar una sensación incómoda por la toma y sonido empleado.

La sexualización de los personajes se observa, sobre todo, en el caso de Mingo y Constancia. En el primero, se hace referencia en el diálogo a lo bien dotado y buen amante que es; en la segunda, como ya se mencionó, la cámara y actuación tanto de Meche Carreño como de diversos personajes que reaccionan a su comportamiento, sexualizan su cuerpo. En ambos casos, estos personajes demuestran su fertilidad al lograr un embarazo, aunque solo la historia del personaje femenino desarrolla el tema del cuidado de su hijo.

Por otra parte, el tema del incesto y de conductas sexuales transgresivas están presentes, aunque de manera velada o ambigua. Tanto en el caso de Mingo como de *Yo*, hay indicios para pensar en cierta conducta sexual dirigida a sus madres, y en el caso de *Yo* también hacia su amiga Elena de once años. En el resto de los filmes, la conducta sexual también resulta moralmente cuestionable: Pedro se acuesta con la mujer de su hermano y después con la hija del hombre que mató, y Benjamín con una joven mucho menor que secuestró.

Como se puede ver, el conflicto moral relacionado con la conducta sexual y la maternidad constituyen los universos referenciales arquetípicos del polo del cuidado y gestión de la vida. Esto podría deberse a que el incesto es el primer elemento prohibitivo que funda las sociedades humanas⁴, ¿por qué se sigue dramatizando este hecho fundacional a partir de la figura cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña?

El polo opuesto, el aspecto sacrificial como la consecuencia de las transgresiones cometidas, constituye la otra pieza para comprender los elementos fundacionales de las sociedades humanas y también resulta clave en estas historias. 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; tanto Constancia como Mingo mueren quemados vivos; 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 permanece en el pueblo en contraste con la libertad adquirida por Natividad; y la segunda, además de repetirse el motivo de la quemadura que sufre, simplemente desaparece, lo que imprime la fuerza que tiene el final del filme.

Sobre el chivo expiatorio, René Girard (1986) explora este tema tanto en textos históricos como míticos, y encuentra que se trata de un esquema transcultural presente en las sociedades tradicionales. Este autor identifica elementos clave que denomina *estereotipos*, y que la presencia de unos cuantos de ellos en un texto basta para identificarlo: 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 “invalidez”,⁵ en general); y la violencia misma o sacrificio, que puede ser simbólico. Finalmente, el chivo expiatorio se encarga de permitir la liberación y reconciliación de los perseguidores, es decir, el orden se restablece gracias a la víctima. En todos los filmes analizados, esta es la función que adquieren los personajes cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña.

⁴ Hay amplia bibliografía sobre la prohibición del incesto como elemento fundacional de las estructuras sociales, tanto desde la perspectiva antropológica (Cf. Claude Lévis-Strauss, 1969) como psicoanalítica (Cf. Sigmund Freud, 2018).

⁵ Términos empleados en la traducción consultada.

Así, se conforman los dos polos: *transgresión* y *castigo*, y se transparenta el esquema del chivo expiatorio al hacer tambalear las nociones de moralidad, en este caso extraordinario, en el que en un mismo personaje convergen una corporalidad fuerte, sexualizada, fértil o atractiva, voluminosa, activa; y a la vez, inocente, incapaz de cuidar de otros e ignorante o inconsciente de las normas sociales. Por lo tanto, se les otorga la capacidad para señalar el peligro que acecha a toda sociedad que no se atiende a estas.

1.4 Motivos visuales siniestros

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 estos concentran un simbolismo poderoso, convirtiéndose en vehículos de lo siniestro a partir de las temáticas de la sexualidad, maternidad y del aspecto sacrificial en los filmes, previamente explicados.

La categoría estética de lo siniestro consiste en la sensación de extranjería de lo propio, por la cual los límites del mundo de pronto se tornan excesivamente visibles y constrictores; o bien, en una discordancia, un asomo de lo caótico, el horror o la fatalidad en el mundo. Lo siniestro es aquel presentimiento, una rasgadura que también puede entenderse como un pliegue de lo bello, ordenado y familiar. Sin embargo, esta sensación no proviene de un acto consciente y voluntario de cuestionamiento e indagación racional sobre el mundo, 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 (Trías, 2018). Así, la figura cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña logra codificarse para este efecto, dado que lo que concentra es esta dualidad. Las imágenes que mejor representan este aspecto doble son los pollos y los muñecos, al ser ellas mismas imágenes demasiado cotidianas que se tornan extrañas al identificarse con aquella figura. Los primeros, aves que no vuelan, animales pasivos destinados al sacrificio (luego contrastados con el gallo, su faceta de dominio, poder y pelea)⁶; los segundos, seres inanimados que, por el acto del juego, se animan.

⁶ Respecto a este motivo, cabe mencionar, a su vez, el aspecto siniestro en el famoso cuento “La gallina degollada”, de Horacio Quiroga (2020).

Respecto a los pollos, estos 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 que venden sus madres, 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.

La equiparación de los personajes cuerpo de hombre y mente de niño con los pollos es más evidente en unos filmes que en otros. Esto se logra tanto por la acción (su destino es ser sacrificados al final) como por el montaje o el color. 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 relacionarlo por efecto del montaje. En *La mitad del mundo*, de Mingo se dice 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 en ralenti acompañada de música en la que se resalta su inocencia, mientras que más adelante en el filme es referido como un gallo. A su vez, en *Yo*, la equiparación se logra principalmente por el color amarillo de la chamarra de este personaje.

El gallo, en contraste con la gallina o pollo 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 las mismas. En la última toma de *El Bruto*, una vez que Pedro es abatido por la policía, el personaje de Paloma encuentra en su camino a un gallo que observa horrorizada. En la última secuencia de *Yo*, aparece también en la puesta en escena una imagen de un gallo en el momento en el que se pone en cuestión la línea temporal del filme. En ambos casos, este gallo resulta sumamente inquietante, siniestro, debido al caos que se ha asomado: la

capacidad adivinatoria de *Yo*, y la justicia e injusticia que coexisten en el final de *El Bruto*.

Por otra parte, los muñecos aparecen en los filmes en los que los personajes son mujeres (*La inocente* y *Tamara y la Catarina*). Estos operan como sustitutos de un bebé y por ello se manifiesta lo siniestro: en *La inocente*, Constancia intenta salvar a su hija del incendio cuando en realidad termina rescatando del fuego a un muñeco. La toma en la que se revela que salvó a un muñeco es acompañada con el sonido de la sirena de los bomberos y consiste en un primer plano de este. En *Tamara y la Catarina*, Tamara secuestra a una niña a quien nombra *Catarina* debido a su obsesión con estos insectos; en un momento previo al secuestro, se compra un muñeco con la forma de dicho animal, mostrando así un acto de sustitución. De esta manera, estos muñecos logran revelar la latencia del caos: se desafía el orden que en los contextos de los filmes se presume como natural respecto a la maternidad.

Adicionalmente, 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. Así, estos muñecos concentran el efecto de lo siniestro, por el que la confusión y transgresiones entre el mundo infantil y el adulto son un recurso que logran la sensación inquietante que buscan los filmes.

Como se puede observar en este ejercicio de análisis, es posible desentrañar la manera en la que estos cuerpos son codificados como excesivos y vinculados con las temáticas sexualidad, maternidad y sacrificio, y cómo es que la categoría estética de lo siniestro constituye el efecto clave que expresa la sensación de extrañeza frente al acontecer cotidiano del orden instaurado en los contextos de las obras.

En el siguiente apartado, se profundizará en tres de los filmes seleccionados para comprender cómo esta figura dramatiza, tematiza o explora la moral contemporánea. Para ello, se echará mano de la filosofía de la cultura y teoría política.

2. El perturbador que habita los límites

En *Puer Robustus*, 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 este. Explica que 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, este personaje 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 este va sufriendo, ya que sigue activo 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 global. Sin importar las diferencias que se vayan asentando entre las diferentes concepciones de perturbadores, siempre comparten el hecho de que estos 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 (Thomä, 2018).

Desde esta óptica, la figura que nos ocupa es una de las caras de este *puer robustus* y así se entiende que, en el fondo, lo que ocurre en los filmes es que estos personajes fungen como umbrales o límites ante una situación en la que deben cuestionarse las normas o valores sociales relacionados con el género, la edad y la moral asociada a estos elementos. Esta operación es simbólica porque además se reitera al añadirse tomas en los filmes que tienen que ver con elementos de transición (puertas, caminos, etcétera) que se concentran alrededor de los personajes cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña. En el caso de la narrativa, resulta también evidente que la lectura de estos es 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 este. Thomä también considera al umbral 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 (Thomä, 2018, 18).

Al habitar el límite o el umbral, es posible que traspase de un lado o del otro, o que haga visible este paso sin decantarse por ningún sitio. El cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña como *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.

Sin embargo, lo interesante es que la marginalidad o indeterminación de este ser liminal enérgico y vital le permite lidiar y transformar el mundo, porque incessantemente provoca que el mal se transmute en bien y vice-versa (Thomä, 2018). En los filmes, la acción de estos personajes tiene que ver con la orientación, el orden, es quien purga, fortalece y redime al mundo a través de su componente sacrificial. 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 de Zarathustra (Nietzsche, 2008), 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, por último, el olvido y la creatividad por la que se instauran nuevos valores, representada por el niño: “Inocencia es el niño y olvido, un nuevo comenzar, un juego, una rueda automotriz, un primer movimiento, un santo decir-sí” (Nietzsche, 2008, 155).

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” (Nietzsche, 2014, 391), pues es la posición marginal la que permite un movimiento verdaderamente nuevo.

A su vez, el componente infantil de esta figura también puede explicarse debido a este simbolismo liminal que representa:

[...] 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 noso-

etros 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 (Safranski, 2013, 23).

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 (1977) analiza los elementos clave de este tipo de ritos en los que se pasa de un estado a otro. En ellos, quienes atraviesan la liminalidad, pierden la capacidad para ser clasificados en su comunidad, pierden su forma y su nombre, y a menudo este proceso es acompañado por símbolos relacionados con la muerte, el nacimiento o la paradoja. Mediante estos rituales, de paso se logra lo que es conceptualizado como *communitas* y *flow*, relacionados con un sentido de comunión, comunicación e involucramiento en un colectivo (Turner, 1977). Es decir, son ritos cuyo propósito es acentuar lo comunal en detrimento de lo individual, que será “molido en una suerte de materia social homogénea” (Turner, 1977, 37) para luego reconfigurarse de acuerdo con el orden de una sociedad históricamente configurada que será instruido en el proceso.

Aquello que sucede en estos ritos es problematizado mediante una figura que perturba dicho proceso: un ser que no *pasa*, sino que queda justo en medio. Si este rito permite experimentar el drama de la moral del grupo que se impone al individuo (un niño atado a su naturaleza egoísta), la narración del poder de un individuo que desafía el orden comunitario es su justo contrapunto y esto corresponde a un cuerpo de hombre/mujer dotados de fuerza física y fertilidad que debiera someter su capricho y voluntad, su estado natural, a la sociedad a la que pertenece. La figura cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña constituye esta oposición. 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 ante las cuales debe ceder.

A continuación, se analizan bajo este esquema tres de los filmes del corpus estudiado. Se verá de qué manera en *La inocente*, *El Bruto* y *Yo* se da esta oposición gracias a estos personajes.

2.1 “*¿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 solo 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.
- No, doctor, tendría que pensarlo.
- Claro, lo pensará 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 enérgico 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, más 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 propio sufrimiento y el de su madre.

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 que 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, ella consuma un acto a la vez heroico y terrible: devela y pone en jaque los valores de la ciudad, la ley médico-patriarcal.

Por ello, puede entreverse el contexto problemático de la década de 1970 frente al cual reacciona el filme: el papel de la mujer en la sociedad. En *La inocente*, se enfrenta el trabajo doméstico con el de la esfera pública, más 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?”.

2.2 “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, quien detenta la autoridad, cómo se establece y su relación con la moral. Andrés Cabrera manifiesta que: “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 las sociedades democráticas, en las que el pueblo lucha y gana. Estas fuerzas antagonistas se complican con la intervención de Pedro, nombre que hace recordar a otro célebre perturbador de Buñuel en *Los Olvidados* (1950).

En el filme existen elementos para leer al personaje como víctima de su sociedad: el abandono (se insinúa que es el hermano no reconocido de Andrés); 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, cuyo nombre se descubre 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 otros esquemas de perturbadores, 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 la cámara sigue a Paloma (que se aleja en dirección contraria a la escena de Pedro 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. 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 siniestra, 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 este no se asimila solo 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 la astucia de 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 contramoraleja, la ausencia de toda moral definida, un misterio, una intuición: se descubre el umbral custodiado por *El Bruto*. En ello consiste la secuencia final: 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. 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.

El gallo triunfante, el desdoblamiento del Bruto en el héroe Pedro y viceversa, posee una fuerza regeneradora que consiste 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.

2.3 “*¡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 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 respecto a estas posibles transgresiones, y, posteriormente, respecto a lo infantil y adulto, lo masculino y femenino, y a la línea temporal del filme.

A lo largo de la película, se atraviesan imágenes y sonido en *flashforward* que más adelante podrá leerse también como *flashback*. Al final, tras la escena violenta en la que Luisa muere, 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 el segundo, en otra línea temporal mucho más ajena, 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 en la que previamente intervino: “Esto era todo lo que tenía que decir. Y no tengo nada más que decir por el momento”. Con ello se abre la posibilidad para entender que todo fue un sueño premonitorio. Como se puede ver, la confusión y ambivalencia con que se ha cargado todo el filme adquieren toda su fuerza en el desenlace, en el que alcanza su punto culmen y resolución.

A partir de ello es posible ver el enfrentamiento de dos movimientos: la determinación de la verdad (Yo necesita saber la “verdad” sobre Luisa), una búsqueda violenta, como lo hace la razón, correspondiente con la temática abordada en el filme del mundo adulto del trabajo y en el que la vida se transforma 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 y encarna esta tensión al confrontar los límites entre la razón y la falta de esta, así como lo natural y sobrenatural. 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 a esta figura cuerpo de hombre y mente de niño. Es debido a la posibilidad de sus capacidades sobrenaturales en relación con el tiempo y la vida (“Hago como que me río porque no me creen. Pero que si quiero lo puedo hacer. Devolverles el aliento [a los pollos] 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 ante el umbral del destino custodiado por esta figura. De nuevo, el gallo es símbolo de este poder de transformación cuya imagen se aprecia en la última secuencia, es él quien detenta un poder que hace frente al curso natural de los acontecimientos: ver el futuro, devolver o quitar la vida, volver el tiempo. Aquí se encuentra el efecto de lo siniestro, de manera similar que en el resto de los filmes.

En estas tres obras se puede apreciar con mayor claridad cómo es que el cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña asume la función de

visibilizar los límites de la normativa social y así se entiende cómo es que, a partir de un análisis intratextual de las ficciones, se dan pistas para la comprensión de los distintos contextos a las que pertenecen. La repetición de esta figura, la perturbación que acciona, hace tambalear las certezas por las que una sociedad atribuye comportamientos y expectativas a sus miembros según su edad y género. La contingencia en la que descansa esta normativa, al verse descubierta, resulta aterradora. Ese es el efecto siniestro del que se rodean, pero es precisamente lo que les otorga su capacidad transgresora.

3. La figura *cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña* frente al horizonte de la discapacidad

Como ya se mencionó, el exceso corporal en el registro de la capacidad intelectual es una de las estrategias con las cuales se conforma la figura *cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña*, por lo que a menudo se encuentra asociada a la discapacidad intelectual. Sin embargo, en la medida en la que esta asociación se consolida, surge un problema ético: tanto los significados que orbitan alrededor de estas figuras, así como su efecto estético podrían generar algunas ideas y acciones hacia las personas con discapacidad intelectual. De este modo, podrían comprenderse bajo una nueva óptica, por ejemplo, el tabú respecto a su sexualidad (Díaz Cevallos, 2023; Cisneros *et al.*, 2022) o una lógica sacrificial traducida a técnicas biopolíticas dirigidas a su exclusión de la vida social (Mitchell y Snyder, 2018; Altermark, 2018).

El estudio de la discapacidad tanto en literatura como en cine ya ha indagado en el poder de transgresión que se observó en la figura. Por ejemplo, se ha localizado el particular poder representacional de la discapacidad en las estructuras narrativas (Mitchell y Snyder, 2003); a su vez, se ha estudiado cómo, mediante la gramática cinematográfica, la discapacidad opera en la narrativa, cuestionando los valores relativos al cuerpo humano, convirtiéndose en un agente que propicia un cambio de perspectiva (Antebi, 2016). El interés de estos estudios, desde la teoría crítica sobre la cultura, es la problematización de este recurso en relación con las prácticas de exclusión y marginación de estos cuerpos.

En el caso de este trabajo, es fundamental señalar que esta figura, a pesar de su coincidencia con la discapacidad intelectual, no equivale a esta

ni se les puede identificar. No solamente porque existan narrativas en las que este aspecto permanezca oscurecido o no esté presente de forma explícita y se corra el peligro de diagnosticar personajes ficcionales, sino porque esta escapa de las necesidades de un *logos* o razón discursiva ocupada en una lógica de identificación unívoca. En cambio, al ser ficción, es producto de la imaginación o racionalidad simbólica ocupada en analogías y desplazamientos del significado (Durand, 2007). Lo anterior apunta a asumir la tarea pendiente, en el contexto contemporáneo en el que se enfrentan nuevos retos en torno a la representación y circulación de imágenes, de diferenciar esta figura, al tiempo de mantener una postura crítica en torno a la representación cuando significados asociados con la discapacidad entran en pugna. Al mantener una postura reflexiva y consciente de los contextos de producción y recepción de estas imágenes, podemos contribuir a un diálogo más amplio y matizado sobre las narrativas en torno a la discapacidad, la marginalidad y la exclusión.

A lo largo de este análisis, se ha observado cómo la figura cuerpo de hombre/mujer y mente de niño/niña se erige como una construcción simbólica compleja que opera en múltiples niveles narrativos y visuales. Su recurrencia en el cine mexicano revela patrones y significados que trascienden las obras individuales para situarse en el ámbito de la imaginación colectiva y la moral social. Esta figura, en su cualidad liminal, no solo desestabiliza las nociones establecidas de género, edad y capacidad intelectual, sino que también expone los límites subsistentes en las normativas sociales contemporáneas. En este sentido, actúa como un umbral conceptual que permite explorar la interacción entre la naturaleza y la sociedad, así como entre el orden y el caos.

Uno de los alcances más significativos de esta investigación es la posibilidad de desentrañar cómo el cine, mediante el empleo de estrategias narrativas, visuales y sonoras, puede codificar simbólicamente temas profundamente arraigados en nuestra cultura. El análisis de estas representaciones no solo ilumina las narrativas particulares de las obras estudiadas, sino que también nos invita a reflexionar sobre los valores y tensiones que persisten en el contexto de los filmes. En este marco, la figura estudiada se presenta como un vehículo para la crítica cultural, pues a través de su liminalidad permite interrogar las bases simbólicas del orden social.

Bibliografía

- Altermark, Niklas. 2018. *Citizenship Inclusion and Intellectual Disability. Biopolitics post-institutionalization*. Reino Unido: Routledge.
- Antebi, Susan. 2016. "Crippling the Camera: Disability and Filmic Interval in Carlos Reygadas's Japón". En *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*, editado por Susan Antebi y Beth E. Jörgensen, 103-120. EE.UU.: SUNY.
- Barnes, Colin. 2008. "La diferencia producida en una década. Reflexiones sobre la investigación 'emancipadora' en discapacidad". En *Superar las barreras de la discapacidad*, editado por Len Barton, 381-397. España: Morata.
- Cisneros, Linda, Vanina Ducca, David González Casas y Javier Cortés Moreno. 2022. "Investigación Acción Participativa: Una experiencia con jóvenes con discapacidad intelectual y sus familias", *Itinerarios de Trabajo Social* 2, 45-56, España: Universidad de Barcelona.
- Díaz Cevallos, Ana Cristina *et al.* 2023. "Percepciones maternas sobre la sexualidad como tabú en personas con discapacidad", *Gaceta Médica Espirituana* 25, Núm. 3, Cuba: Universidad de Ciencias Médicas de Sancti Spíritus.
- Díaz Cruz, Rodrigo. 2012. "La huella del cuerpo. Tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado". En *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, coordinado por Rodrigo Parrini Roses, 51-72. México: UNAM, PUEG.
- Durand, Gilbert. 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. España: Taurus.
- Durand, Gilbert. 2007. *La imaginación simbólica*. Argentina: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 2018. *Tótem y tabú*. España: Akal.
- Girard, René. 1986. *El chivo expiatorio*. España: Anagrama.
- Lévi-Strauss, Claude. 1969. *Las estructuras elementales del parentesco*. España: Paidós.
- Mitchell, David T. y Sharon L. Snyder. 2003. *Narrative Prosthesis. Disability and the dependencies of discourse*. EE.UU.: The University of Michigan Press.
- Mitchell, David T. y Sharon L. Snyder. 2018. *The Biopolitics of Disability*. EE.UU.: The University of Michigan Press.

- Nietzsche, Friederich. 2008. *Así habló Zarathustra*. España: Cátedra.
- Nietzsche, Friederich. 2014. *La ciencia jovial*. España: Gredos.
- Quiroga, Horacio. 2020. “La gallina degollada”. En *Cuentos de amor, locura y muerte*. Argentina: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Safranski, Rüdiger. 2013. *El mal o el drama de la libertad*. México: Tusquets.
- Thomä, Dieter. 2018. *Puer robustus. Una filosofía del perturbador*. Barcelona: Herder.
- Trías, Eugenio. 2018. *Lo bello y lo siniestro*. España: De bolsillo.
- Turner, Victor. 1977. “Variations on a Theme of Liminality”. En *Secular Ritual*, editado por Sally F. Moore y Barbara G. Myerhoff, 36-52. Países Bajos: Van Gorcum.

Filmografía

- Buñuel, Luis, director. 1950. *Los Olvidados*. Ultramar Films.
- Buñuel, Luis, director. 1953. *El Bruto*. Internacional Cinematográfica.
- Carrera, Carlos, director. 1991. *La mujer de Benjamín*. Centro de Capacitación Cinematográfica, Estudios Churubusco Azteca S.A., Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.
- Carreras, Lucía, director. 2016. *Tamara y la Catarina*. Eficine 226, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Spectrum Films.
- González, Rogelio A., director. 1972. *La inocente*. Producciones Uranio Films.
- Meyer, Matías, director. 2015. *Yo. Axolote*, CineLUC La Película S. de R.L., Aurora Dominicana.
- Ruiz Ibáñez, Jaime, director. 2009. *La mitad del mundo*. Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Gobierno del estado de Zacatecas, Instituto Mexicano de Cinematografía.