

Marasmo

entre el amor y la muerte

María Lourdes Cortés

Profesora de Estudios Generales, U.C.R.

Marasmo es el largometraje número trece de la historia del cine nacional –número cabalístico– ¿de buena o mala suerte?, cuyo filme marca una nueva etapa en la cinematografía del país.

Marasmo es también la ópera prima de su realizador, Mauricio Mendiola, quien, con una experiencia de treinta años en el oficio de la producción publicitaria, había realizado, en 1977, un cortometraje, *La Mandrágora*, la que, en su época también representó un cambio de óptica, al mostrar una imagen desmitificada del estereotipo de Costa Rica como “jardín de las Américas”, que hasta entonces los pocos intentos de cine ficción habían reproducido.

El tema fundamental de aquel cortometraje coincide, a rasgos generales, con esta obra de madurez, ya que trata de la descomposición social de un pequeño país, fundamentalmente debido a la corrupción política. En el caso de *La Mandrágora*, la contextualización espacial se evade y el filme se presenta, como una fábula, ubicada en un jardín idílico sin nombre, pero que una serie de indicios nos remite a Costa Rica. Con *Marasmo*, Mendiola nos presenta el tema de la descomposición social, de una manera mucho más compleja, la ubica en Colombia, su patria materna, en la época actual.

El filme se mueve en dos niveles constantemente interrelacionados. Un

universo amplio que remite al contexto social y enfrenta tres fuerzas en conflicto: la guerrilla, el narcotráfico y los paramilitares. Y un nivel íntimo, que también se construye como un triángulo en pugna, en este caso amoroso, y propone la relación de amor y deseo de Luz Angélica (Carolina Solano) –representación de la mujer ángel, del amor puro–, Consuelo (Marcela Ugalde) –la mujer sensual, encarnación de la pasión y el sexo– e Ismael (Bismarck Méndez), que oscila entre ambos modelos.

Si bien el filme se inspira en el cuento “El padre de mis hijos”, del escritor colombiano Antonio Caballero, el texto literario presenta solamente las secuencias centrales –un recorrido en bus de los tres personajes y su enfrentamiento, al final, con un grupo guerrillero– y es Mendiola quien da al espectador los antecedentes y las conclusiones de lo que en dicho viaje sucede, dotando con ello de historia a los personajes, además de presentar, de manera más minuciosa, el contexto sociopolítico en que la trama se desenvuelve.

El viaje de la doncella

La historia de *Marasmo* es la de un viaje. Es el recorrido que realiza Luz Angélica desde el pueblito aislado que la vio nacer, el paraíso de la infancia, hasta la violencia del presente y su sacrificio mismo. Es la transformación de su mundo y de los ideales que lo construyeron.

El director nos presenta a Luz Angélica en un entorno idílico, en foto de primera comunión, con su perro “Candy”, leyendo una carta o ejecutando un oficio de antaño frente a una máquina de coser: es la puesta en escena de una tarjeta postal de las viejas costumbres que hoy tanto añoramos. Sin embargo, Luz Angélica decide salir de este su jardín personal, y en el viaje –finalmente, ¿qué es la vida sino un viaje?– se encuentra de frente con el mundo exterior al Edén. Es la realidad de su país, bastante más compleja que la de los noticiarios, pues añade a la violencia y a la muerte, el descubrimiento del deseo y el origen de la vida.

Luz Angélica es la protagonista de su historia, es quien toma las riendas de su destino, como los héroes de los míticos relatos de aventuras. Según Joseph Campbell¹, el modelo universal de la aventura heroica se divide en tres etapas. La primera es la separación o partida, que significa una llamada del héroe a enfrentarse a una aventura. A esta, sigue la iniciación o adquisición de experiencias, lo que implica una serie de pruebas que el héroe deberá afrontar y, finalmente, el regreso, en que el héroe, ya “maduro” y habiendo superado los obstáculos de la aventura, regresa vencedor a su hogar para obtener una recompensa, por lo general el amor de la “princesa”.

Mendiola invierte el sujeto de la aventura heroica, es decir, desplaza al sujeto de la historia patriarcal que nos precede desde milenios y coloca a una

mujer, a Luz Angélica –dulce, ingenua, pura, la luz misma– en el lugar del valiente héroe, en medio de la manada de machos –violentos, sexuales, corruptos, oscuros– para vencer a la muerte, a través del amor y la vida.

Luz Angélica decide abandonar su hogar y a su padre, para ir en busca de un trabajo mejor; para salir del tedio. En este recorrido, Luz Angélica nos muestra los prejuicios de su medio, sus deseos oscilantes entre niña y mujer, su soledad

de hija sin madre y, a la vez, su fuerza de decisión. Luz Angélica tuerce su rumbo para seguir al hombre y, como un personaje de tragedia griega, con este acto sella su destino: es el sacrificio de la doncella.

Porque es en el cuerpo de Luz Angélica, en la escena de su violación, donde se entrecruzan los dos niveles del filme: el íntimo, de su deseo, y el exterior, el de la historia de guerra de su país. Es el amor y la muerte.

La actriz Carolina Solano en el papel de Luz Angélica y algunos miembros del equipo de producción.



De amor y muerte

Amor y muerte, amor mortal, como señala Denis de Rougemont en su clásico *El amor y Occidente*:

“El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento.”²

El amor-pasión aparece en nuestra tradición narrativa siempre ligado al sufrimiento y a la muerte. Esto *Marasmo* lo sintetiza en el sacrificio de Luz Angélica.

La prueba fundamental por la que debe atravesar la niña para convertirse

en mujer, la virgen para lograr la plenitud de madre es, justamente, la de la pérdida de su pureza original. Pero no es el amor quien la colmará, sino la violencia y la muerte.

Al salir de su paraíso, Luz Angélica se enfrenta a su país, teñido de sangre, y en su cuerpo se debatirán los dos extremos del conflicto. Como señalábamos, el filme pone en pantalla una pugna de tres fuerzas –el narcotráfico, la guerrilla y los paramilitares–, elementos extremos de un panorama posiblemente mucho más complejo. No obstante, el narcotraficante (Bernal García), gran vencedor del conflicto, aparece y desaparece como un titiritero, al que vemos parcialmente manejando los hilos y los destinos de los otros.

El actor Bismarck Méndez en el papel de Ismael.



Y es en el cuerpo de la doncella donde se enfrenta la guerrilla, esta vez representada en el joven Rocky, y los paramilitares, siempre encarnados en Ismael. Porque si bien poseer a Luz Angélica es el “último deseo de un moribundo” (lo que puede resultar un poco hollywoodense, si se quiere), es también la primera experiencia sexual de Rocky. Ambos personajes mueren, no obstante, es en el producto de esta violación, donde la vida los perpetuará.

La mirada erótica

La mirada es la figura que permite el intento de aprehender el amor; es por la mirada que nace el deseo. Y es una sola mirada la que relaciona a Luz Angélica con Ismael: mirada que se congela y reitera cuando el hombre sube al bus.

Es también, a punta de miradas, que se juega el triángulo amoroso y que las mujeres se disputan al hombre. No hay una palabra o una señal: solo miradas que se entrecruzan. *Marasmo* escenifica, entonces, el abismo del deseo en la mirada, repitiendo con este acto la esencia misma del cine, cuya función primera es convocarnos a mirar.

Y es la mirada lo único que sostiene a Luz Angélica e Ismael, en el clímax del filme. La mirada de ambos, tirados

en el suelo –en la escena de la violación– se entrecruza para crear una añoranza de amor –“en otro tiempo, en otra vida, en otro país”–. Además, Mendiola coloca una breve escena, que tal una ensoñación –ya sea de ella, o del mismo Ismael que continúa mirando–, nos presenta el ideal romántico del amor. En un contorno casi bucólico, Luz Angélica e Ismael hacen el amor. Es una escena sumamente estereotipada y, por lo tanto, directa: cámara lenta, contexto de naturaleza, la pareja desnuda, el cabello suelto. Todos los elementos conducen a ofrecer un significado de amor-libertad-erotismo, lo que “en esta vida, en este mundo, en este país” no será posible.

En el plano de la realidad lo que se produce es lo contrario: la violación, la cópula y, como sabremos más tarde, la procreación. En una misma secuencia, Mendiola pone en escena lo que para Occidente ha diferenciado históricamente al sexo y al erotismo:

“En la sexualidad la violencia y la agresión son componentes necesariamente ligados a la copulación y, así, a la reproducción; en el erotismo, las tendencias agresivas se emancipan, quiero decir: dejan de servir a la procreación, y se vuelven fines autónomos.”³

Y como el erotismo es vacío y la vida debe seguir, se niega el acto de amor entre los amantes y se produce la reproducción entre contrarios.

La caza del unicornio

El turco Ismael Nayid es presentado como un extraño: ¿usted no es de aquí?, es lo primero que le pregunta Luz Angélica, cuando lo conoce. Igualmente, Ismael encarna la fuerza, el poder y el sexo. Si los guerrilleros están representados por varios hombres, ellos mismos en conflicto (esencialmente las tres generaciones personificadas por Ernestico (Vinicio Rojas), el idealista; Lupercio (César Meléndez), el bandolero, y Rocky, confuso entre ambos modelos), los paramilitares solo tienen el rostro de Ismael. Y, en este sentido, la fuerza que Mendiolta otorga al personaje, es lo que ha posibilitado que la crítica considere que *Marasmo* ideológicamente desequilibra el conflicto⁴.

Porque Ismael aparece en el filme con la belleza de lo raro. Ismael es como el unicornio, símbolo medieval de poder, extrañeza y sexualidad. El cuerno solitario en medio de la frente, especie de falo espiritual, es para la tradición cristiana la encarnación de la penetración de lo divino, concretamente de la fecundación de la virgen. ¿Es Ismael quien fecunda a Luz Angélica?

Según el mito, el unicornio es un animal solitario, que habita las montañas y es imposible de atrapar. En *Marasmo*, repetimos, Ismael se aísla rápidamente de su grupo para ir hacia las montañas en busca de Lupercio y resulta más bien

cazado por su oponente. ¿En qué momento se logra su captura?

El relato mítico explica que la única manera de atrapar al unicornio es cruzándole en su camino a una joven virgen:

“... cuando la bestia la distingue, viene a recostarse en su seno y los cazadores aprovechan el momento para cazarlo.”⁵

La virginidad suscita el anhelo y lo conduce a la muerte. Una vez más, amor y muerte son contrarios que se complementan. El calor del deseo del unicornio está atraído por la frialdad de la virginidad. Es la fuerza vencida por la debilidad, el poder de la castidad y la seducción de lo inaccesible.

Entre la *femme fragile* y la *femme fatale*

Marasmo es un filme que se construye mediante opuestos y siguiendo esta línea, pone en escena las dos concepciones antagónicas de lo femenino: la santa y la pecadora. Porque si Luz Angélica es la encarnación de la pureza del amor, Consuelo se propone como seductora, la mujer falaz, lo sexual. No obstante, en *Marasmo* ambas concepciones se funden en lo que la mujer tiene en común: la posibilidad de continuar la vida, la maternidad.

Además, el final propone un espacio de solidaridad femenina que hace

releer el filme desde una nueva perspectiva. En este sentido, es interesante observar, las transformaciones que realiza Mendiola del cuento de base, especialmente en relación con lo femenino.

El cuento de Caballero presenta a las mujeres como estereotipos fijos que se oponen: la flaca/la gorda, la refinada de pueblo/la vulgar. Desde la perspectiva de Luz Angélica, la "otra" es: "gorda, vulgar, borracha"⁶.

Ambas mujeres son opuestos que se excluyen, que no se pueden comunicar, conocer, entremezclar. Es el universo femenino de la buena y la mala, pero sin posibilidad de transformación o de fusión, como el filme propone. El final del cuento no ofrece salida al esquema maniqueo. Las mujeres, no solo nunca se comunican, sino que la historia cierra justamente con la "gorda" escupiéndole la cara a Luz Angélica, tirada en el suelo.

En el filme, Mendiola concreta el triángulo



Consuelo (Marcela Ugalde)
e Ismael.

amoroso por medio del hijo de la vida, de ese viaje que une, de manera definitiva, a Luz Angélica y a Consuelo, transformando a cada una, un poco, en la otra.

Porque en última instancia, ambas mujeres tenían el mismo vacío y se encontraban en la misma búsqueda de libertad, de salir de sus hogares, de sus familias desmembradas (así como Luz Angélica no tiene madre, Consuelo creció sin padre),

del tedio de sus pueblos. Ambas encuentran a un hombre, la barbarie de su país y la humillación de sus cuerpos violentados. De este viaje, nace la vida, que cierra al círculo de la violencia, para abrir una nueva etapa, marcada por esta misma violación. La historia del hijo de Rocky-Luz Angélica-Ismael y Consuelo, es como Colombia misma, como toda Latinoamérica, un hijo de una violación, de la destrucción y la muerte. Es el

mestizaje que nos constituye, y es también nuestra propia bastardía.

El final del filme –que cierra el nivel íntimo– presenta a ambas mujeres luchando por un mismo objetivo: la vida, el hijo de ambas. El universo femenino rompe los estereotipos mostrando una sola salida al “marasmo”: la solidaridad.

Plano secuencia de América Latina

Marasmo presenta una coyuntura histórica de Colombia, pero plasma múltiples momentos de América Latina. Imágenes y melodías que construyen diariamente el imaginario del continente.

Cuando los guerrilleros asaltan la pulpería de la madre de Consuelo, tenemos en un montaje paralelo a la muchacha entonando un bolero mientras se baña. Es la fijación de una imagen mil veces repetida de América Latina como región de música y amor –pensemos en el tópico del “latin lover”– y, a la vez, de barbarismo y violencia. Es lo que García Márquez condensa al señalar que “para los europeos América del Sur es un hombre de bigotes, con una guitarra y un revólver”⁷.

Es importante destacar también las diferencias que en este tema propone el filme con respecto al cuento.

La estructura del relato de Caballero está construida también en el nivel de opuestos. Las primeras 18 páginas –de un total de 27– están dedicadas a la esfera de lo íntimo: la seducción de Ismael a Luz Angélica, y la relación del hombre con la “gorda de las candongas”. No existe hasta el momento ningún tipo de contexto sociopolítico y tal situación se podría dar en cualquier bus de América Latina y, en última instancia, en cualquier parte del tercer mundo.

Sin embargo, el cuento da un giro brutal, con la irrupción de los bandoleros –que nunca se dice directamente que son miembros de la guerrilla– pero los cuales son presentados todos iguales: bárbaros, crueles, incluso definidos como “hombres terribles”.

En el mundo que Caballero presenta no hay grises, no hay ideales, no hay objetivos. Mendiola ofrece un panorama más rico y complejo al presentar las



Comandante Ernestico (Vinicio Rojas) y Rocky (Pedro Sánchez).



Consuelo (Marcela Ugalde).

pugnas internas del grupo, así como la pérdida de los ideales de justicia social, que alentaron en su origen a dichos movimientos. Incluso, añade un factor nuevo al conflicto, al incluir al personaje del "cocinero", el narcotraficante, sin duda un elemento indispensable para entender los conflictos actuales de Colombia y que no aparece en el relato original.

Si bien es cierto que en el filme la violencia se presenta desde el inicio y recorre todo el texto, ésta se propone como necesaria para entender el asalto del bus, punto climático del relato escrito. Sin esta

violencia inicial, el asalto y la violación de las mujeres se vería como producto de un acto aislado de bandoleros, y no como la consecuencia de una decadencia de ideales que nuestras sociedades vienen sufriendo en los últimos años.

Marasmo presenta todos los códigos del machismo latinoamericano, de los colores y los ritmos tropicales, de los mitos del buen "guerrillero", al estilo del Che Guevara, y del bárbaro asesino a lo Pancho Villa, porque este es un microcosmos que muestra con dolor la muerte de las utopías. *Marasmo* es, entonces, la pérdida de la infancia, la

expulsión del paraíso, pero, también, el triunfo de la vida, a través de la solidaridad de la mujer.

Notas

1. Joseph Campbell. **El hombre de las mil caras**. Fondo de Cultura Económica: México. 1980.
2. Denis de Rougemont. **L'amour et l'occident**. Plon: Paris. 1972.
3. Cfr. Octavio Paz. **La llama doble. Amor y erotismo**. Seix Barral: Barcelona. 1993.
4. En efecto, Ismael es una especie de "bello súperman" que se enfrenta, en solitario, a los "feos" guerrilleros.
5. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. **Dictionnaire des symboles**. Robert Laffont: París. 1982.
6. Antonio Caballero. *El padre de mis hijos*. En: **Cuentos de fin de siglo** (Antología). Ed. Seix Barral: Bogotá. 1999.
7. Gabriel García Márquez. **El coronel no tiene quien le escriba**. Sudamericana: Buenos Aires. 1973, p. 34.



Mauricio Mendiola Vélez. Director.

Bibliografía

BLONDEL, ERIC

1998 **L'amour**. Flammarion: París.

CABALLERO, ANTONIO

1999 *El padre de mis hijos*. En: **Cuentos de fin de siglo** (Antología), Ed. Seix Barral: Bogotá.

CAMPBELL, JOSEPH

1980 **El hombre de las mil caras**. Fondo de Cultura Económica: México.

CORTÉS, MARÍA LOURDES

2000 **El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica**. Farben

Grupo Editorial Norma: San José, Costa Rica.

CHEVALIER, JEAN Y GHEERBRANT, ALAIN

1982 **Dictionnaire des symboles**. Robert Laffont: París.

DE ROUGEMONT, DENIS

1972 **L'amour et l'occident**. Plon: París.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL

1973 **El coronel no tiene quien le escriba**. Sudamericana: Buenos Aires. p. 34.

PAZ, OCTAVIO

1993 **La llama doble. Amor y erotismo**. Ed. Seix Barral: Barcelona.