**María: un cuerpo sin nación**

Por Pedro Adrián Zuluaga

¿Qué provecho se puede sacar de establecer vínculos entre *María* y el cine colombiano que superen la traslación de personajes y temas de un lenguaje a otro? ¿Y si extendemos la pesquisa a los trazos comunes entre la novela de Isaacs y la producción cinematográfica latinoamericana y mundial? ¿Qué ganaría *María* –un clásico en el más pleno y ambiguo sentido– de estas “alegres” violencias de la crítica?

Mientras que el lugar de *María* en el canon de la cultura colombiana se actualiza y redefine constantemente –prueba de ello es la propia exposición “María: el paraíso en contienda”–, frente al lugar que le corresponde al cine hay mucha menos ambivalencia. El cine ha sido, la mayoría de las veces, el convidado de piedra de la conversación artística en Colombia. Intelectuales y artistas de disciplinas con más tradición y masa crítica, suelen ver las películas con una mezcla de paternalismo y condescendencia. También ocurre que, como a otros cines periféricos y dependientes, al cine colombiano se le atribuyen respondabilidades como ilustrador de la realidad o se le condena a cumplir propósitos espurios (como si se tratara de una máquina de producir mensajes publicitarios, informativos o morales), en detrimento de un potencial expresivo más específico.

Como suele ocurrir con los lugares comunes, el menosprecio al cine se asienta a la vez en hechos verificables y en prejuicios. El cine colombiano –y ya aprisionar cierta tradición de películas en fronteras territoriales es complicado– ha ido a salto de mata, pero eso no quiere decir que carezca de alguno que otro logro. Más allá de esa discusión, que pasaría por enfrentarse a la aridez del canon, para aprobarlo o combatirlo, hay un hecho incontestable y es que el cine nunca se ha desarrolllado como un compartimento estanco. En distintas épocas, desde sus orígenes hasta ahora, se ha trenzado en relaciones con otras artes –que las más de las veces han sido de subordinación–.

La literatura, bien sancionada culturalmente (especialmente por la crítica más reaccionara) en una nación en ciernes como la Colombia de la década de 1920, se convirtió en el anzuelo a través del cual el cine buscó procurarse una legitimidad simbólica. Y fue *María*, adaptación de la novela de Isaacs dirigida por el español Máximo Calvo y el chileno Alfredo del Diestro, el primer largometraje del cine colombiano; el film, que parece irrevocablemente perdido, es uno de los dieciocho largometrajes realizados en el periodo 1922-1928, de los cuales un número considerable tuvo un origen literario.

La *María* de Calvo y Del Diestro no es pues solo es el mito fundacional del cine colombiano, sino que señaló un horizonte de expectativas para el cine nacional y su relación con el patrimonio literario/cultural. A partir de este origen, hoy silenciado, *María* se expande por el cuerpo del cine colombiano interpretando sus malestares y ansiedades. María Fernanda Arias en “*María*, de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: ‘María está rara’”[[1]](#footnote-1), desmenuza los términos generales de esa historia. Aquí, es pertinenente retomar dos acentos del diálogo entre la novela y el cine colombiano que corroboran la idea de un cine siempre en relación (con otras disciplinas artísticas u otras áreas del saber).

En primer término está la lectura iconoclasta de la década de 1960, en cabeza del artista plástico Enrique Grau, y en segundo lugar la forma como el cine del Grupo de Cali (una reunión de artistas que desbordó los marcos disciplinares) asumió, de forma oblicua, algunos de los indicios presentes en la novela. Grau filmó en una finca de Cundinamarca y en compañía de un grupo de amigos (entre ellos Diego León Giraldo) con quienes compartía una actitud poco reverente frente a los íconos culturales colombianos, una versión de la novela de Isaacs en la que se intensifican todos sus indicios góticos y se exacerba un romaticismo kitsch. Grau tacha, del material original, todo el contexto social para concentrar el punto de vista en la pasión amorosa. Tal profilaxis no es desde luego sorprendente: adaptaciones anteriores y posteriores procedieron de manera similar. El gesto intemperante de Grau consistió en ridiculizar esa pasión contenida y abrir un espacio para su despliegue. Y por pasión no se debe entender solo los sentimientos eróticos, tan oblicuamente expresados por Isaacs, sino toda una gama de emociones, desde los celos de Emma hasta la ira de Efraín que al constatar la muerte de María toma venganza contra su entorno familiar y contra el propio autor de la novela (deshaciendo de paso la torpe pero persistente identificación entre Isaacs y su personaje).

Esta *María*, recientemente restaurada y puesta de nuevo en circulación, tuvo su estreno en el II Festival de Vanguardia de Cali en 1966, y de ahí en más gozó de unas pocas exhibiciones antes de caer en un olvido parcial e injustificado. Grau la filmó en 8 mm. y sin sonido, dejando que se filtraran las influencias del cine *underground* neoyorquino al que él y otro compañero de juegos, Luis Ernesto Arocha, estuvieron expuestos en su paso por los Estados Unidos en la década de 1960. También hay en *María* no poca familiaridad con otra adaptación realizada por Grau en los mismos años: *Pasión y muerte de Margarita Gautier* (1964), inspirada en la heroína de *La dama de las camelias*.

La contestación al lugar de *María* en el canon de la cultura nacional había empezado años antes de la invectiva de Grau. María Fernanda Arias cita antecedentes como el artículo escrito en 1938 por Eduardo Caballero Calderón: "A propósito de Jorge Isaacs. Por qué ya no amamos a María". Caballero opinó en ese año que la novela era “ilegible y aburrida para un espíritu urbano moderno”.[[2]](#footnote-2) Pero es en las décadas de 1950 y 1960, con la difícil aclimatación de un *ethos* de modernidad en la cultura colombiana, cuando las lecturas contenciosas de *María* se hacen posibles. Fue en la Televisora Nacional, que nació en el centro de la tensión entre las aspiraciones modernas y las prácticas conservadoras y patrimonialistas de la tradición cultural, donde *María* fue enjuiciada a tono con el espíritu de la época. Se trató de un juicio literal que Carlos Rincón ha reconstruido. Según Rincón,[[3]](#footnote-3)a lo largo de siete sesiones, el programa televisivo *Procesos Dana*puso en escena un "tribunal" que, explotando "las ambigüedades de la iconoclastia calculada", "enjuició" penal y civilmente a *María.* El nadaísmo, por su lado, también hizo su performance frente a *María*, con un tono menos absolutorio que el de la televisión.

En ese ambiente de irrupción de medios audiovisuales modernos y emergencia de una juventud de clase media urbana dispuesta a discutir las herencias culturales, se entiende a la vez la novedad y la continuidad inscritas en el gesto de Grau. A pesar de las escasas exhibiciones de su *María* y su consiguente poca repercusión o influencia, la adaptación de Grau anticipó o prefiguró algunos esguinces frente al patrimonio nacional y regional que van a aparecer más elaborados en el cine del Grupo de Cali.

Ya se subrayó antes la deriva gótica de la película de Grau y su estreno en Cali en medio de la apertura a las vanguardias que se dio en esta ciudad desde la década de 1960. Tanto en Andrés Caicedo como en Luis Ospina y Carlos Mayolo se cumplía una serie de condiciones. Como miembros de una clase privilegiada tuvieron acceso y capacidad de deliberación para confrontar la cultura recibida como legado y lo elegido por el gusto y las circunstancias. En la fase inicial del Grupo de Cali, a través de cuentos, novelas, documentales y ficciones, se mezcló alegre e irreverentemente la alta cultura y la popular, y se le dio carta de bienvenida a la moderna cultura de masas, subvirtiendo las relaciones fijas y jerárquicas entre centro y periferia, lo local y lo global, lo letrado y lo popular. En vez de hacer un uso mimético de las influencias, estos artistas las aprovecharon para reescribir, a partir de ellas, sus propios códigos culturales.

Dando cumplimiento al mandato del manifiesto antropófago, las primeras películas de Ospina y Mayolo les dieron entidad a viejas ansiedades raciales, sexuales y de clase, que se trasladan desde los cortos en los que filman la ciudad abierta, con sus calles y transeúntes –y sus cuerpos *otros*– como en *Oiga vea* (1971) y *Cali: de película* (1973), hasta desembocar en entornos domésticos encerrados que ya son plenamente góticos en su aristocrático desprecio de una monstruosidad amenazante, imaginariamente ubicada más allá de la muralla familiar y de casta.

En esos entornos domésticos se escenifica pues un drama más amplio, que también es de naturaleza política. El núcleo familiar y las relaciones entre sus miembros son un microcosmos en el que aparecen energías sociales y políticas. El desprecio racial y de clase culmina en el encierro, la endogamia y el incesto; los crímenes y la malversación moral en los que se funda la prosperidad económica, y la connivencia entre el entramado religioso, militar, político y jurídico se hacen palmarios. Las familias encerradas de *Asunción* (Ospina y Mayolo, 1975)y *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983),y el encierro físico de Roberto Hurtado en *Pura sangre* (1982)*,* no protegen de la invasión de lo otro. Las familias se rompen desde adentro. La revuelta que provocaAsunciónse desarrolla en ese *intérieur*; con ella se cumplen las fantasías y miedos que enmascara la imaginación gótica y que se transforman y desplazan en el tiempo: caníbales, salvajes, monstruos, *zombies*, pederastas, necrófilos, comunistas.

Asunción es un personaje con rasgos asociados a lo monstruoso, lo primitivo y lo infantil, que la imaginación gótica asignaba a las clases populares y a geografías como el trópico. En *Carne de tu carne* también es desde adentro que colisiona el orden familiar a través del incesto que se actualiza, aunque la situación que lo propicia es un evento exterior: la explosión de los camiones cargados con dinamita ocurrida en Cali en agosto de 1956. Pero si el orden se fractura es porque ya está averiado desde antes. La fuerza destructora es un retorno de lo reprimido; lo pulsional y lo instintivo se liberan, y los intercambios de los cuerpos, que antes estaban inhibidos o reglamentados, se desordenan. Las clases populares representadas en *Asunción* se rebelan, pero no mediadas por un programa político, según la ilusión del cine comprometido, sino a través de una acción individual y de grupo aleatoria y accidental, más cercana al terrorismo.

En estos trabajos del Grupo de Cali, pioneros de una densificación del cine de género y una ampliación de las agendas al uso del cine político, se materializan los contenidos reprimidos o apenas insinuados de la novela de Isaacs. En otro siglo, pero en un mismo paisaje, aunque ya intervenido por los cataclismos de la historia que siempre es una villana.

**Otras voces, otros ámbitos**

La amplitud de sentidos que encierra *María* permite crear otras constelaciones, más allá de las dadas por la tradición nacional. Las relaciones económicas establecidas en la hacienda (azucarera o de otro tipo de producción) intensifican las tensiones raciales, sexuales y de clase. De otro lado, la hacienda misma es ya una tradición textual, que los latinoamericanos nos hemos visto abocados a leer más allá de la superficie, para subvertir lecturas que presuponen la ficción fundacional de la nación, o su fracaso, según Doris Sommer respecto a *María*.

El “gótico tropical” es hoy un marco de análisis bastante fecundo para inventariar un corpus de producción cultural fluido, flexible y transnacional. Según la *leyenda*, es con *La mansión de Araucaíma* que esta categoría aparece. La novela de Álvaro Mutis se habría escrito para resolver una apuesta del escritor colombiano con el director español Luis Buñuel (que ya había adaptado *Cumbres borrascosas*), quien consideraba que la imaginación gótica era imposible de trasladar al trópico. Luego vendría la adaptación al cine de Carlos Mayolo, en 1986. Análisis recientes de Felipe Gómez, Juana Suárez, Geoffrey Kantaris o Gabriel Eljaiek, han superado la lectura inicial de la película de Mayolo como un encargo o un fracaso por debajo de sus posibilidades y su talento. *La mansión de Araucaíma*, por el contrario, permitiría reexaminar el cine anterior del Grupo de Cali e inscribirlo en un programa de mucha mayor conciencia fílmica y política.

Hay que, no obstante, ir con cuidado. El gótico, primero de los materiales de esta difícil juntura, es una narrativa de cuerpos encerrados en un espacio que los delimita. Es expresión simbólica de miedos arraigados. El gótico es una imaginación de resistencia y conservación, de repliegue en el pasado. El trópico, por su parte, es el discurso que asigna a lo americano una proximidad semántica con la naturaleza. El trópico es un destino inscrito en los cuerpos y los paisajes, en las geografías del sur y las economías periféricas y extractivas que ofrecen sus bienes a los centros metropolitanos. “A diferencia del gótico, el trópico se desplaza en el tiempo. En el trópico todo es potencialmente corruptible, todo va camino a podrirse: la degeneración que arrastra consigo se hereda de generación en generación definiendo una herencia biológica y cultural inescapable”.[[4]](#footnote-4)

Civilización y barbarie, campo y ciudad, ricos y pobres, virtud y vicio, nosotros y los otros. Desde estos términos aparentemente antitéticos se construye la narrativa de múltiples películas. Un corpus posible incluye desde *I Walked With a Zombie* (Jacques Tourneur, 1942), pasando por *De repente, el último verano* (Joseph L. Mankiewicz, 1959), *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) y *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001). En estas películas se repiten los cronotopos del encierro y se tematiza el desprecio (y la depredación) racial y de clase. En cada film hay procesos de degeneración en marcha de orden temporal y formas de retorno de lo reprimido que pueden ser entendidos a la luz del “gótico tropical”.

¿Y si lo reprimido también son los textos y sus amenazas, el potencial que encierran? Desde este lugar, la violencia “crítica” ejercida sobre *María* para hacerla hablar, no sería otra cosa que un envite para liberarla de todos los corsés que la han magullado, reducido, lobotimizado. Como la Catherine de *De repente, el último verano*, María no es solo una histérica o una esquizofrénica. Quiza su fragil cuerpo, objeto de todas las libidos y finalmente sacrificado, es también el cuerpo de la nación (o un cuerpo sin nación), lo que quedó de ese cuerpo después de todas las operaciones extractivas, su fantasma, todo lo que somos.

1. Arias, María Fernanda. “*María,*de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: ‘María está rara’".*Palabra Clave* [online]. 2016, vol.19, n.2, pp.581-606. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Ibíd*. [↑](#footnote-ref-2)
3. Rincón, Carlos. “Sobre la recepción de María en Colombia: crisis de la lectura repetida y pérdida de autoridad del canon 1938-1968”. En Henao, Dario (ed.), *Memorias del Primer Simposio Internacional Jorge Isaacs: El creador en todas sus facetas*(pp. 79-110). 2007, Cali: Universidad del Valle. [↑](#footnote-ref-3)
4. Flórez, Daniel y Zuluaga, Pedro. “Mayolo , padre nuestro”. En *Cuadernos de Cine Colombiano*. 2015, n. 21, pp. 75-102. [↑](#footnote-ref-4)