

EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

LA OTREDAD MONSTRUOSA

VIVIANA MONTES Y VALERIA ARÉVALOS LA OTREDAD MONSTRUOSA EN EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO/RHIAN KANOUSE CANIBALISMO TARDÍO: EL CONSUMIDOR CANÍBAL EN *SOMOS LO QUE HAY* (2010, JORGE MICHEL GRAU)/MARTA N.R. CASALE EL MONSTRUO COMO CORPORIZACIÓN DE LO OMINOSO EN *TUNDRA*, DE JOSÉ LUIS APARICIO/ARIEL GÓMEZ PONCE *MATER MONSTRUM*. MATERNIDAD Y ABYECCIÓN EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL ARGENTINA/MARÍA JOSÉ PUNTE TRANSITANDO LOS PLIEGUES DE LO REAL: INFANCIAS ESPECTRALES EN EL CINE DEL CONO SUR/BELÉN CAPARRÓS VOCES TONTAS, MONTAÑAS QUE RESPIRAN Y GORGONAS TRAVESTIS: USOS POLÍTICOS DEL GÉNERO DE TERROR EN *MUERE MONSTRUO MUERE* (2019) DE ALEJANDRO FADEL/AGUSTINA TRUPIA REELABORACIONES DE LO MONSTRUOSO: PRODUCCIONES AUDIOVISUALES CON ARTISTAS TRANSFORMISTAS ENTRE 2015 Y 2022 EN ARGENTINA/FACUNDO SAXE ISABEL SARLI MONSTRUO, ISABEL SARLI 'MOSTRÁ': GENEALOGÍAS SEXO-DISIDENTES A PARTIR DE *FUEGO* O CÓMO LA COCA SARLI DEVIENE EN UN ARCHIVO DE SENTIMIENTOS CUIR/ATILIO RUBINO HACERSE PUTO EN LA CÁRCEL. MONSTRUOS, DELINCUENTES Y MARICAS EN EL CINE ARGENTINO/VALERIA ARÉVALOS LA EVOCACIÓN MONSTRUOSA DEL PASADO RECIENTE EN EL LARGOMETRAJE *LOS OLVIDADOS* (LUCIANO Y NICOLÁS ONETTI, 2018)/VIVIANA MONTES ENTRE LA OPACIDAD Y LA TRANSPARENCIA: CINE, TRANSICIÓN Y MONSTRUOS/MATEO INSAURRALDE CRÍTICA DE *LA LUNA REPRESENTA MI CORAZÓN*/IVÁN PINTO RESEÑA DE *LA VÍA SUBTERRÁNEA*. VANGUARDIA Y POLÍTICA EN EL CINE UNDER ARGENTINO/VALERIA ARÉVALOS ENTREVISTA A LAURA SÁNCHEZ ACOSTA/

NÚMERO 8

ENERO-JULIO/2023

ISSN 2796-9924



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

COMITÉ CIENTÍFICO

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPEZ PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

XIMENA TRIQUELL (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

DÉBORA KANTOR

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

ÍNDICE

DOSSIER

LA OTREDAD MONSTRUOSA EN EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO	5
VIVIANA MONTES Y VALERIA ARÉVALOS	
CANIBALISMO TARDÍO: EL CONSUMIDOR CANÍBAL EN <i>SOMOS LO QUE HAY</i> (2010, JORGE MICHEL GRAU)	9
RHIAR KANOUSE	
EL MONSTRUO COMO CORPORIZACIÓN DE LO OMINOSO EN <i>TUNDRA</i> , DE JOSÉ LUIS APARICIO	23
MARTA N.R. CASALE	
<i>MATER MONSTRUM</i> . MATERNIDAD Y ABYECCIÓN EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL ARGENTINA.....	32
ARIEL GÓMEZ PONCE	
TRANSITANDO LOS PLIEGUES DE LO REAL: INFANCIAS ESPECTRALES EN EL CINE DEL CONO SUR.....	50
MARÍA JOSÉ PUNTE	
VOCES TONTAS, MONTAÑAS QUE RESPIRAN Y GORGONAS TRAVESTIS: USOS POLÍTICOS DEL GÉNERO DE TERROR EN <i>MUERE MONSTRUO MUERE</i> (2019) DE ALEJANDRO FADEL	66
BELÉN CAPARRÓS	
REELABORACIONES DE LO MONSTRUOSO: PRODUCCIONES AUDIOVISUALES CON ARTISTAS TRANSFORMISTAS ENTRE 2015 Y 2022 EN ARGENTINA.....	84
AGUSTINA TRUPIA	

ISABEL SARLI MONSTRUO, ISABEL SARLI `MOSTRA´: GENEALOGÍAS SEXO-DISIDENTES A PARTIR
DE *FUEGO* O CÓMO LA COCA SARLI DEVIENE EN UN ARCHIVO DE SENTIMIENTOS CUIR..... 100
FACUNDO SAXE

HACERSE PUTO EN LA CÁRCEL. MONSTRUOS, DELINCUENTES Y MARICAS EN EL CINE ARGENTINO. 116
ATILIO RUBINO

LA EVOCACIÓN MONSTRUOSA DEL PASADO RECIENTE EN EL LARGOMETRAJE *LOS OLVIDADOS*
(LUCIANO Y NICOLÁS ONETTI, 2018)..... 130
VALERIA ARÉVALOS

ENTRE LA OPACIDAD Y LA TRANSPARENCIA: CINE, TRANSICIÓN Y MONSTRUOS..... 144
VIVIANA MONTES

CRÍTICAS

CRÍTICA DE *LA LUNA REPRESENTA MI CORAZÓN*..... 157
MATEO INSAURRALDE

RESEÑAS

RESEÑA DE *LA VÍA SUBTERRÁNEA. VANGUARDIA Y POLÍTICA EN EL CINE UNDER ARGENTINO* 162
IVÁN PINTO

ENTREVISTA

A LAURA SÁNCHEZ ACOSTA..... 167
VALERIA ARÉVALOS

LA OTREDAD MONSTRUOSA EN EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

POR VIVIANA MONTES Y VALERIA ARÉVALOS

Introducción

En los modos de construir la otredad reside un valor fundamental de los productos culturales relacionado con las formas en que percibimos y nos vinculamos con otros. Asimismo, en la potencia de lo visual radica la esencia del monstruo como aquello que irrumpe para ser visto, pero que, sin embargo, muchas veces se pretende ocultar o exterminar. Lo monstruoso acecha muy tempranamente desde la pantalla cinematográfica y persiste multiplicado en la variedad de formatos que nos conectan con lo audiovisual propagando sus modos de ser o devenir monstruo. El monstruo es diverso, su rechazo o aceptación no es unánime ni algo dado de antemano. Es por eso que indagar la otredad monstruosa se nos representa como una tarea insoslayable.

Es la anomalía que porta lo monstruoso, ese rasgo incomprensible que impregna su ser, lo que, precisamente, inquieta de su existencia. Desde la óptica foucaultiana la primera paradoja de la monstruosidad reside en *lo regular de su irregularidad*. En ocasiones, esa inquietud que provoca el monstruo lo convierte en víctima de las más variadas violencias, en otras, se lo constituye como portador de lo ominoso. Por otra parte, es importante reconocerle al monstruo, tal como señala Gabriel Giorgi, *un saber positivo* basado en la capacidad de mutación que opera sobre su cuerpo. El monstruo acecha, asusta, provoca repulsión, aterra, se enmascara, se descubre y desvela, el monstruo es potencia, libera y se libera de la mirada social que le estigmatiza. De este modo, queda expuesto que existe un amplio espectro de perspectivas desde las que es posible abordar la monstruosidad.

La selección de textos que componen este dossier da cuenta de ello, aportando nuevas miradas sobre la otredad monstruosa en el audiovisual latinoamericano, poniéndolo en diálogo con temáticas como el capitalismo, el feminismo o la(s) Memoria(s). Rhiar Kanouse realiza un análisis del largometraje *Somos lo que hay* (Jorge Michel Grau, 2010) partiendo de la construcción de dos sujetos sociales que derivan de la dinámica del consumo capitalista y la lógica del mercado: cuerpos para ser consumidos o consumidores caníbales. Kanouse sostiene que el director presenta una “política caníbal”, estableciendo la figura del caníbal como símbolo de

la violencia y la desigualdad social en la ciudad de México. Recuperando el potencial afectivo y emocional inherente al género de terror, la autora destaca su capacidad para incluir en el filme cuestiones de índole social en busca de la reflexión crítica por parte del espectador y se pregunta ¿quién es el monstruo: el sujeto terrorífico del filme o el sistema económico que lo transformó en caníbal?

En una línea análoga, Marta Casale se sumerge en el universo distópico del cortometraje *Tundra* (José Luis Aparicio, 2021) y revisa la monstruosidad que habita lo cotidiano, lo ominoso que impregna el día a día tornándose familiar e imperceptible. Según Casale, la poética del director se centra en la conquista de un sentimiento, en el extrañamiento que producen los lugares propios devenidos siniestros. Aquí, el monstruo no necesita atacar, amenaza desde la quietud y es su existencia inmóvil la que lo hace invencible. Las figuras monstruosas se tornan ambiguas para el protagonista del filme, se confunde su materialidad con la imaginación, la asfixia impregna los espacios y los monstruos inertes remiten a un estado de situación anómalo entre los habitantes de esa ciudad que se postula como metáfora de la Cuba contemporánea. La autora sostiene que el abordaje estético y narrativo de Aparicio es de corte revolucionario por el modo en que articula los elementos de la trama en un filme que funciona a modo de advertencia.

En su artículo “Mater monstrum. Maternidad y abyección en la ficción audiovisual argentina”, Ariel Gómez Ponce repasa la figura de la madre monstruosa en dos largometrajes locales de los últimos años: *Las siamesas* (Paula Hernández, 2020) y *El perfecto David* (Felipe Gómez Aparicio, 2021). Con foco en los postulados semióticos de Julia Kristeva, el autor reflexiona sobre los polos de la madre dolorosa y sacrificada en contraposición al de la madre cruel y sádica para exponer que, a partir de una particular configuración de la madre abyecta y de un registro sensible afín al gótico, ciertas producciones no pertenecientes al género de terror establecen una atmósfera y una poética características del mismo.

Cambiando la óptica desde lugar de las madres al de los hijos, nos encontramos con el escrito de María José Punte que revisa la impronta de las infancias en la narrativa literaria y en el audiovisual del Cono sur. La autora toma cuatro largometrajes latinoamericanos: *Rara* (María José San Martín, 2016), *El premio* (Paula Markovitch, 2011), *Distancia de rescate* (Claudia Llosa, 2021) y *Vendrán lluvias suaves* (Iván Fund, 2018) con el objetivo de desentrañar la composición de infancias espectrales como un gesto de *queerización*. Tomando como faro la narrativa de Silvina Ocampo y la idea de niñe extraña y ambivalente, pero también, independiente y poderoso, Punte desarticula la mirada habitual para con las infancias, reconociéndoles la impronta fantástica y siniestra inherente en esas historias.

Luego, analizando la película cuyana *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2019), Belén Caparrós realiza un recorrido pormenorizado por las estrategias poéticas y narrativas presentes en el film, centrándose en algunos ejes de lectura como la voz, la ruptura de los binarismos y la monstruosidad como un modo de dismantelar la mirada sobre los cuerpos contruídos y destruídos a lo largo de la historia.

Por su parte, Agustina Trupia trabaja sobre producciones desobedientes de artistas transformistas. La desobediencia de este tipo de productos radica por un lado en desafiar la

heterocisnormatividad y por otro, ciertas reglas de la realización audiovisual ubicándolos en una zona doblemente liminal que se apropia de lo monstruoso para conferir a esa otredad un carácter disruptivo. Este reconstruirse y presentarse desde una perspectiva monstruosa permitiría a estos artistas resignificar las violencias que se ejercen sobre las disidencias sexo-genéricas y celebrar sus identidades diversas. Lo monstruoso funciona aquí como modo de enunciación y como constructo identitario convirtiendo la exclusión en un desvío y en un espacio de pertenencia que resignifica la categoría y la potencia del monstruo.

En consonancia con Trupia, Facundo Saxe trabaja sobre la idea de monstruosidad como lo abyecto de un sistema de disciplinamiento y normalidad binaria heterocispatriarcal. La monstruosidad como gesto de resistencia y la figura de la Coca Sarli como abanderada de lo raro, lo *queer*. El trabajo de Saxe parte de la noción de archivo de sentimiento recuperando anécdotas, paratextos e impresiones que diversifican la figura de la Coca, la complejizan y confirman como un exponente de las disidencias sexuales. Para esto, el autor rescata el impacto causado en figuras como John Waters, Blas Matamoro y Marlene Wayar para pensar a la Coca Sarli como a la *primera gran travesti* y agrega "(...) puede ser una de nuestras santas, una olímpica, una monstruosidad cinematográfica, subversiva y sexo-disidente, una Coca Cuira".

Por otro lado, el trabajo de Atilio Rubino establece una comparación entre dos largometrajes de fines de los años noventa y principios del 2000 como *La furia* (Juan Bautista Stagnaro, 1997) y *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000) con el objetivo de indagar la significación del espacio carcelario en la configuración homosexual masculina. Destaca el vínculo entre la representación de la homosexualidad con la criminalidad en el cine nacional como una manera de convertir la vergüenza en orgullo y analiza las diferentes aproximaciones a la *gay maze* abordadas por ambos directores.

Cierran este dossier los artículos de las coordinadoras en donde la monstruosidad se vincula con los mecanismos de memoria y de revisión del pasado reciente. El texto de Valeria Arévalos revisa el caso del largometraje de los hermanos Onetti, *Los olvidados* (2018), en el que dos hechos trágicos de la historia nacional (la guerra de Malvinas y la inundación de Epecuén) son generadores de seres marginales, devenidos monstruos caníbales y *outsiders* en una sociedad que tiende al olvido. Finalmente, en el artículo de Viviana Montes se retoma el filme *Malayunta* (José Santiso, 1986) observando cómo se expresa la monstruosidad en el audiovisual de la transición posdictatorial, en ese espacio liminal en el que conviven el presente, el pasado y el porvenir configurando un claroscuro que deviene propicio para que los monstruos queden expuestos.

Este dossier tiene como antecedente la conformación de un panel para el IV Coloquio de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo, organizado por el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) a quienes agradecemos la motivación para reunirnos en torno a la cuestión de la otredad monstruosa. Participamos en esa oportunidad Valeria Arévalos, Viviana Montes, Agustina Trupia y Gastón Czmuch exponiendo las primeras aproximaciones al tema que nos convoca, agradecemos también los estimulantes intercambios con colegas que nos impulsaron a ampliar la reflexión sobre la temática. De ese impulso germinal nació esta convocatoria

que obtuvo una cálida recepción en *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano* y una entusiasta adhesión por parte de quienes aportaron sus textos. A la organización de GEstA, al comité editorial de *En la otra isla*, a los autores y evaluadores que compartieron su tiempo y saberes con nosotras, gracias por dar lugar a esta idea monstruosa y convertirla en realidad.

CANIBALISMO TARDÍO: EL CONSUMIDOR CANÍBAL EN SOMOS LO QUE HAY (2010, JORGE MICHEL GRAU)

POR RHIAR KANOUSE

**Late-stage Cannibalism: The Cannibal Consumer in *We Are What We Are*
(*Somos lo que hay*, 2010, Jorge Michel Grau)**

Resumen

Este artículo responde a la erudición sobre la dinámica del capitalismo tardío, tal como se retrata en el cine latinoamericano contemporáneo, y se pregunta cómo el horror se relaciona con la figura del monstruo y su papel en la violencia sociopolítica. Usando la noción de Lauren Berlant de “optimismo cruel”, realizo una autopsia fílmica en la película *Somos lo que hay* (2010, Jorge Michel Grau), en la que la supervivencia de una familia caníbal se basa en el consumo ritual. El análisis de la película revela dos fenómenos sociales: (1) la economía capitalista y el paisaje urbano de la Ciudad de México se aprovechan de sus más marginados; y (2) los consumidores marginados deben “comprar” el ciclo de su propia explotación para sobrevivir día a día, lo que finalmente conduce a su propia desaparición. Por otra parte, sostengo que la interpretación comprensiva de Grau de la familia caníbal complica las convenciones tradicionales del horror y hace que los espectadores repiensen si los monstruos son realmente los caníbales o si la verdadera monstruosidad es el sistema que se alimenta de mantener sus precarias condiciones socioeconómicas. Mi análisis me obliga a concluir que las convenciones emergentes del cine de terror latinoamericano ofrecen a los espectadores un modo encarnado de aprehender la monstruosa experiencia del capitalismo tardío y exigen una reconsideración crítica de quiénes son realmente los monstruos del cine de terror.

Palabras claves: canibalismo, capitalismo tardío, cine de terror, consumismo, precariedad

Abstract

This article responds to scholarship about the dynamics of late-stage capitalism, as portrayed in contemporary Latin American cinema, and chews on the question of how

horror engages with the figure of the monster and its role in socio-political violence. Using Lauren Berlant's notion of "cruel optimism," I perform a filmic autopsy on *We Are What We Are* (*Somos lo que hay*, Jorge Michel Grau, 2010), in which a cannibal family's survival is predicated on ritual consumption. The analysis of the film reveals two social phenomena: (1) the capitalist economy and urban landscape of Mexico City prey on its most marginalized; and (2) marginalized consumers must "buy" into the cycle of their own exploitation to survive day-to-day, which ultimately leads to their own demise. Furthermore, I argue Grau's sympathetic rendering of the cannibal family complicates the traditional conventions of horror and prompts viewers to rethink if the monsters are truly the cannibals or if the true monstrosity is the system that feeds off maintaining their precarious socioeconomic conditions. My analysis compels me to conclude that emerging conventions of Latin American horror cinema afford viewers an embodied mode of apprehending the monstrous experience of late-stage capitalism and demand a critical reconsideration of whom horror film's monsters truly are.

Keywords: cannibalism, late-stage capitalism, horror cinema, consumerism, precarity

En los estudios culturales, la gestión y el control de las poblaciones humanas es a menudo un tema popular de exploración. La base de estas discusiones es la teoría del biopoder y la biopolítica del filósofo francés Michel Foucault, introducida en la década de 1970s. Según Foucault, el biopoder lo es "el poder de la regularización"¹ que consiste en "hacer vivir y dejar morir"² (2003: 247) — en contraste con el poder de la soberanía para dejar vivir y hacer morir. La biopolítica promulga este poder para establecer normas. En respuesta al pensamiento Foucaultiano, otros estudiosos en los últimos años, como el filósofo camerunés Achille Mbembe, han presentado sus propios entendimientos teóricos sobre las formas en que los cuerpos individuales son políticamente administrados en las sociedades contemporáneas. En su ensayo "Necropolitics," Mbembe argumenta que la biopolítica no da cuenta de las formas en que la vida es sometida al poder de la muerte (2003: 39) y presenta la necropolítica como una lente a través de la cual entender cómo la amenaza de muerte ejercida por el soberano moldea la forma en que las personas se mueven por el mundo. Si bien estas teorizaciones filosóficas son ciertamente marcos útiles con los que analizar nuestra condición contemporánea del capitalismo tardío, sostengo que los estudios culturales pueden beneficiarse de dirigir la atención a las formas en que un compromiso encarnado con las artes, particularmente a través de la experiencia del género fílmico del horror, tiene el potencial de iluminar el conocimiento crítico con respecto a los problemas sociales.

Una película particularmente prometedora para los estudios culturales es la película de terror mexicana *Somos lo que hay* (2010, Jorge Michel Grau). En esta película, Grau presenta a

1. "the power of regularization"
2. "making live and letting die"

una familia caníbal que vive en la Ciudad de México experimentando una crisis cuando “el que gana el pan” por la familia, el padre, muere inesperadamente de una enfermedad contraída por su deseo de la carne de las trabajadoras sexuales. Bajo el tratamiento cinematográfico de Grau, el consumo caníbal sirve como metáfora, extendiéndose más allá de la carne hacia los ámbitos de lo económico y lo social. Él usa a su familia de caníbales para promulgar una autopsia crítica de una sociedad de consumo muy competitivo. Mientras que la biopolítica Foucauldiana examina el derecho a hacer vida y a dejar morir y la necropolítica Mbembiana considera el mayor poder de la muerte como estructuras organizativas para la gestión de la población, Grau en cambio dirige la atención a los problemas del hambre y presenta, lo que yo llamo, “una política caníbal,” en la que algunos comen mientras otros son comidos, con la mayoría de las personas luchando tanto para consumir como para evitar ser consumido.

La atención de Grau al poder sociocrítico del hambre es compartida por el director de cine brasileño Glauber Rocha, quien escribe sobre la experiencia latinoamericana en su manifiesto cinematográfico político, “La estética del hambre”:

[N]uestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que *este hambre, siendo sentido, no es comprendido* [...] el hambre no será curado por los planeamientos de gabinetes y que los remiendos del tecnicolor no esconden, sino agravan sus tumores. Así, solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia. (2004: 53-54, la cursiva mi propia)

Para Rocha, la estética del hambre requiere representaciones de violencia en pantalla, pero esta violencia no carece de sentido. Más bien, es bastante *sensual*, motivada por un compromiso encarnado con la práctica revolucionaria y la resistencia. Trabajando casi cincuenta años después de que Rocha escribiera su manifiesto en un contexto político muy diferente, la representación de Grau del hambre cinematográfica latinoamericana y su violencia conexas es mucho menos esperanzadora que la de Rocha. Grau utiliza el hambre caníbal como símbolo tanto del consumo como de la violencia en la Ciudad de México. En *Somos lo que hay* (2010), Grau revela simultáneamente las formas en que la economía capitalista y el paisaje urbano de la Ciudad de México se aprovechan de los más marginados de la ciudad, encarnados en la película por la familia caníbal, y destaca las formas en que esta familia “compra acciones” del ciclo de explotación dentro de una cultura consumista profundamente violenta.

Al realizar esta crítica sociopolítica, Grau también participa en una tradición más amplia del cine de terror como intervención sociocultural. Nos recuerda que jugar con los miedos y disgustos de los espectadores no es solo una forma de entretenimiento que produce adrenalina, sino que el cine de terror, con su naturaleza sensorial y cualidades afectivas, puede permitir una forma “reflexiva” y “de la crítica” de compromiso corporal en las audiencias. En otras palabras, Grau provoca una atención encarnada en los espectadores que pone de relieve críticamente los

problemas sociales explorados en su narrativa. A través del análisis formal genérico de *Somos lo que hay* (2010), sostengo que el género latinoamericano contemporáneo del cine de terror ofrece oportunidades para críticas radicales contra los sistemas de opresión en nuestra era actual de capitalismo global tardío.

Mientras que el cine de terror ha sido tradicionalmente ignorado como excesivamente violento y sexualizado y tratado como un producto cultural bajo con poco o ningún valor intelectual, los estudiosos del cine comenzaron a reconocer el potencial del género para la crítica cultural a finales de los años 1970s. El crítico y educador de cine Robin Wood identifica abiertamente el horror como “uno de los géneros más populares y, al mismo tiempo, de menor reputación de Hollywood”³ (1978: 25). Para Wood y otros estudiosos del cine como Linda Williams, la popularidad y la desreputación del género de terror no son mera coincidencia. Más bien, los llamados elementos de entretenimiento irrespetables e irreflexivos del horror son, de hecho, los que atraen a las audiencias, generan el consumo popular y permiten que sus críticas sociopolíticas eviten la censura (Wood, 1978: 26). Por censura, Wood se refiere a algo más sutil que la vigilancia estatal; más bien, hace gestos hacia la forma en que el cine de terror puede transmitir subliminalmente la crítica sociopolítica a audiencias que normalmente evitan las películas “serias”. En su ensayo “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess,” Williams identifica el horror como uno de los tres “géneros cinematográficos del cuerpo”⁴ (los otros dos son pornografía y melodrama) y señala que estos géneros han sido descartados debido a su “exceso” corporal; para el horror, este exceso es violencia. Además, Williams escribe, “Lo que parece poner entre paréntesis estos géneros particulares de otros es una aparente falta de distancia estética adecuada, una sensación de participación excesiva en la sensación y la emoción. Nos sentimos manipulados por estos textos”⁵ (1991: 5). En otras palabras, los géneros cinematográficos del cuerpo hacen que las audiencias se sientan demasiado, demasiado directamente. Esta manipulación por parte de los cineastas, sin embargo, es parte integral del poder cultural del horror, ya que es a través de la proximidad al cuerpo visto en la pantalla que el cuerpo del espectador presta atención encarnada a la crítica lanzada por los cineastas. Por lo tanto, obligar a los miembros de la audiencia a experimentar sensaciones de disgusto y emociones de miedo a través de la violencia excesiva del cine de terror tiene una función precisa. Sobre esta utilidad del “exceso” en la pornografía, el horror y el melodrama, Williams escribe:

El despliegue del sexo, la violencia y la emoción parecería tener funciones muy precisas en estos géneros corporales. Como todos los géneros populares, abordan problemas persistentes en nuestra cultura, en nuestras sexualidades, en nuestras propias identidades. El despliegue del sexo, la violencia y la emoción no es, por lo tanto, gratuito y de ninguna manera estrictamente limitado a cada

3. “one of the most popular and, at the same time, the most disreputable of Hollywood genres”

4. “body genres”

5. “What seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper esthetic distance, a sense of over-involvement in sensation and emotion. We feel manipulated by these texts”

uno de estos géneros; es, en cambio, *una forma cultural de resolución de problemas*.⁶ (1991: 9, la cursiva mis propia)

En otras palabras, el “exceso” de estos géneros es exactamente lo que permite su efectividad. La estudiosa del cine Carol J. Clover presenta un argumento similar en su ensayo sobre la película slasher, una subcategoría del género de terror, “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.” Para Clover, “la película slasher, no a pesar, pero exactamente por su crudeza y repetitividad compulsiva, nos da una imagen más clara de las actitudes sexuales actuales, al menos entre el segmento de la población que forma su antigua audiencia, que los productos legítimos de los mejores estudios”⁷ (1987: 188). Dicho de otra manera, el exceso percibido de violencia en el cine de terror puede revelar más sobre la política social, incluidas las actitudes sexuales, que los géneros “normales” que se alejan de las pantallas cinematográficas percibidas crudas y abiertas. En conjunto, los argumentos de Wood, Williams y Clover revelan las ventajas de presentar la crítica social a través de los motivos “excesivamente” violentos del cine de terror.

Mientras que los estudiosos han escrito sobre el género de terror desde la perspectiva del cine de Hollywood, se debe prestar más atención a la creciente popularidad del cine de terror en América Latina. El académico del cine Gerard Dapena examina el manejo del género por parte de los cineastas latinoamericanos y su nueva respetabilidad entre los críticos en su capítulo, “Genre films then and now.” Identifica el horror como un género a través del cual la generación más joven de cineastas latinoamericanos ha venido atrayendo no solo la atención popular en sus países de origen, sino también el reconocimiento crítico en el circuito cinematográfico internacional. Dapena también señala que los cineastas latinoamericanos han avanzado en el género, afirmando, “Las películas de terror latinoamericanas a menudo transmiten perspectivas críticas, reflejando las ansiedades profundamente arraigadas sobre la violencia social, la miseria urbana, los grupos marginados o la degradación ambiental, entre otros temas”⁸ (2017: 159). El director mexicano Jorge Michel Grau es una voz esencial para impulsar este giro sociocrítico en el horror latinoamericano, ya que Grau utiliza específicamente el género de terror para llamar la atención sobre el terror de la condición de precariedad en el capitalismo neoliberal.

Al presentar una familia de caníbales cuya supervivencia se basa en la realización ritual del consumo caníbal, Grau llama nuestra atención sobre las formas en que el capitalismo neoliberal niega la seguridad económica y social y, de hecho, predica su éxito en el mantenimiento relativo de la inseguridad. En su libro, *Cruel Optimism*, la teórica Lauren Berlant identifica

6. The deployment of sex, violence, and emotion would thus seem to have very precise functions in these body genres. Like all popular genres, they address persistent problems in our culture, in our sexualities, in our very identities. The deployment of sex, violence, and emotion is thus no way gratuitous and in no way strictly limited to each of these genres; it is instead *a cultural form of problem solving*. (italics my own)

7. “the slasher film, not despite but exactly because of its crudity and compulsive repetitiveness, gives us a clearer picture of current sexual attitudes, at least among the segment of the population that forms its erstwhile audience, than do the legitimate products of the better studios”

8. “Latin American horror films often convey critical perspectives, reflecting deep-seated anxieties about societal violence, urban squalor, marginalized groups, or environmental degradation, among other issues”

“optimismo cruel”⁹ como “la condición de mantener un apego a un objeto significativamente problemático”¹⁰ (2011: 24). De particular preocupación para Berlant es la noción fantástica (y cruelmente optimista) de “la buena vida,”¹¹ que, en el presente afectivo, es difícil de lograr dado el “surgimiento de una esfera pública precaria”¹² (2011: 3). Para Berlant, el optimismo cruel es una forma de entender tanto las condiciones como los sujetos de la precariedad y las formas en que las economías neoliberales mantienen el control. Sostengo que el compromiso de Grau con las nociones de optimismo cruel se puede ver en la fuerza motriz de la estructura narrativa de su película: La familia caníbal en crisis debe asegurar la carne humana para consumir en la realización de un misterioso ritual caníbal. En otras palabras, la familia caníbal compra continuamente en su propia explotación manteniendo el ritual de consumo. Su “optimismo” se evidencia a través de su continua creencia en el significado del ritual, incluso frente a su propia precariedad. Mantienen su “apego al objeto significativamente problemático”¹³ de la carne humana, que no los hace avanzar a una vida mejor, sino que los mantiene atrapados en un círculo vicioso de abuso.

Grau no da detalles sobre las razones del ritual, y para algunos críticos, esto podría verse como un agujero en la trama. En su reseña de la película para *The Irish Times*, Brady escribe que *Somos* (2010) “no siempre tiene sentido”¹⁴ y que “nunca estamos muy seguros de por qué el clan ha comenzado a desear carne humana, ni podemos descifrar el significado de sus extraños rituales de sacrificio”¹⁵ (2010: 1). En una toma más mordaz, Yehudit Mam revisa la película para una publicación de blog de *Medium*, argumentando, “Esta es una familia que come gente debido a un ritual que el director cree inteligente no explicar a la audiencia. Hay una diferencia entre misterio y confusión, pero me temo que [Grau] piensa que son lo mismo”¹⁶ (2010: 1). La falta de explicación en torno al ritual observado por Brady y Mam en realidad contribuye a la crítica sociopolítica de la película. En *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*, el estudioso del cine hispanoamericano Gabriel El-jaiiek-Rodríguez señala esto:

La falta de explicación de la razón detrás de la práctica familiar del canibalismo y la mecánica del ritual, aunque no es inusual para una película de terror, desafía las convenciones genéricas sustentadas principalmente por las pelícu-

9. “cruel optimism”

10. “the condition of maintaining an attachment to a significantly problematic object”

11. “good life”

12. “emergence of a precarious public sphere”

13. “attachment to [the] significantly problematic object”

14. “doesn’t always make sense”

15. “[w]e’re never quite sure why the clan has taken to human flesh, nor can we decipher the meaning of their bizarre sacrificial rituals”

16. “This is a family who eats people because of a ritual that the director thinks it smart not to explain to the audience. There is a difference between mystery and confusion, but I’m afraid [Grau] thinks they are one and the same”

las de terror estadounidenses (y las películas de terror caníbales hechas en los Estados Unidos), donde siempre se proporciona una explicación.¹⁷ (2018: 81)

Para Eljaiek-Rodríguez, esta vaguedad juega a favor de la película. Eljaiek-Rodríguez identifica, “Alguna forma de canibalismo familiar motiva la acción [ritual], pero también es una reflexión intencional sobre la dinámica familiar y un cuestionamiento del lugar de esta institución, tanto en el cine de terror como en la sociedad mexicana”¹⁸ (2018: 82). En otras palabras, Eljaiek-Rodríguez sugiere que el razonamiento poco claro para la práctica ritual continua del canibalismo abre preguntas más amplias sobre la estructura familiar representada en el género de terror y también en el contexto geopolítico de México. Me gustaría añadir otra capa a la importancia del ritual practicado sin una razón clara. Yo sostengo que la negación de detalles específicos con respecto al ritual en realidad refuerza la crítica de Grau contra el capitalismo neoliberal. El ritual del consumo caníbal (al igual que las economías están alimentadas por un consumismo interminable) debe continuarse, aunque sin ningún significado claro o lógico, para garantizar la supervivencia en una sociedad capitalista-consumista.

Para cuestionar la ubicación de lo monstruoso en una sociedad capitalista de consumo, Grau utiliza señales cinematográficas tradicionales del género de terror, como la sangre y el sonido suspenso no diegético. Estas estrategias se demuestran más claramente en la escena de apertura de la película, antes del crédito del título, en el que se desarrolla la muerte del padre caníbal (*Somos*, 2010: 0:20-4:03). Después de salir del sistema de metro que opera bajo tierra en el nivel más alto de un centro comercial, el padre se muestra “compras de ventanas” frente a una exhibición en la tienda de mujeres maniqués con ropa ligera. Después de inclinarse hacia las formas femeninas plásticas, el enfoque del padre cambia, y ve su propio reflejo en la ventana de vidrio. En este momento, es como si él hubiera visto un monstruo. Alejándose de las ventanas reflectantes con disgusto, el hombre se topa con otros compradores de los que se burla. La cámara se centra en su cara haciendo muecas, en lugar de las apariencias de los compradores imperturbables. A diferencia del hombre, estos consumidores no se molestan por la colisión y no se dan cuenta de su angustia. Su encuentro con el hombre se vuelve banal e insignificante. Para el padre, sin embargo, la interacción es horrible cuando comienza a escupir sangre. Esta sangre, como una característica tradicional de la película de terror, es una indicación segura de que algo está mal, y es significativo que la disfunción corporal del hombre ocurre en la esfera comercial. Al presenciar la bilis sangrienta del hombre, se anima a los espectadores a sentir una sensación de disgusto y una emoción de miedo en la ubicación comercial de la acción. Cuando el

17. The lack of explanation for the reason behind the familial practice of cannibalism and the mechanics of the ritual, even though not unusual for a horror film, defies generic conventions mainly sustained by American horror films (and cannibal horror films made in the United States), where an explanation is always provided.

18. “Some form of familial cannibalism motivates the [ritual] action, but it is also an intentional reflection on familial dynamics as well as a questioning of this institution’s place, both in horror film and in Mexican society”

hombre cae al suelo del centro comercial, el sonido no diegético cambia de un zumbido sutil a la música dramática y espeluznante de violín. Esta música se construye a medida que la escena progresa y el hombre finalmente deja de moverse. La siguiente toma es una toma aérea en la que el cuerpo del hombre se ve a través de un techo de vidrio que refleja edificios comerciales vecinos. Su cuerpo es en gran parte invisible por el paisaje comercial del centro comercial. Cuando se encuentra el cuerpo, dos conserjes lo arrastran y dejan un rastro de sangre a su paso, y otro trabajador limpia la sangre manchada. Rápidamente después, mientras la música del violín crece, los compradores caminan sobre la escena de su muerte, sin darse cuenta de la pérdida de vidas que acaba de ocurrir. El clímax del sonido no diegético que ocurre no en el momento de la muerte, sino en las secuelas de la muerte indica que el mayor horror de la escena no es la pérdida de la vida, sino la ambivalencia social hacia otros humanos considerados desechables y la motivación capitalista para hacer de este tipo de pérdidas un fondo invisible que consumo comercial puede ocurrir y ocurre.

Grau revela más horror en su crítica capitalista a través de su exposición de cómo la familia lucha por mantener su “cruel optimismo” (Berlant, 2011) con respecto al canibalismo ritual cuando sus prácticas de consumo se ven amenazadas con la pérdida del patriarca. En lugar de llorar su muerte como un miembro de la familia para ellos, sus hijos, y, lo más ardientemente, la madre, expresan su descontento por ser dejada para valerse por sí misma en la lucha por asegurar tanto el material humano deseado para consumir ritualmente y los ingresos financieros necesarios para sobrevivir en ausencia de un proveedor confiable. El padre anteriormente sirvió como “el que gana el pan” de dos maneras. Primero, él fue el que trajo la carne humana a casa para el ritual caníbal. En segundo lugar, también era el principal operador de su negocio familiar de reparación de relojes; sin embargo, antes de su muerte, se atrasó en las reparaciones. El fracaso del padre para cumplir con las reparaciones de servicio prometidas crea problemas para sus hijos que intentan y fallan en operar el puesto de la familia en el mercado local en su ausencia. Literalmente, esta familia está corriendo en tiempo prestado.

Grau utiliza el motivo de los relojes a lo largo de su película, tanto con la puesta en escena (el *mise-en-scène*) como con la banda sonora, para recordar a los espectadores las formas nefastas en que el capitalismo gestiona a la población a través de la división de un día en horas. Con respecto a el *mise-en-scène*, los relojes decoran visualmente las paredes de la casa oscura y desordenada de la familia. En las películas de terror tradicionales como *El loco de la motosierra*¹⁹ (1974, Tobe Hooper), el “lugar terrible”²⁰ o la casa del monstruo está típicamente decorado con motivos obviamente horribles como sangre o huesos humanos (Clover, 1987: 197). Para Grau, sin embargo, el marcador inicial de lo horrible en la casa de los caníbales es la abrumadora presencia de relojes. Las imágenes visuales de los relojes se intensifican con una banda sonora de relojes que hace tictac y que constantemente recuerda tanto a la familia como a los espectadores la urgencia de llevar a cabo el ritual a tiempo. Para la familia caníbal, el tiempo

19. *Texas Chain Saw Massacre*

20. “terrible place”

es su mayor enemigo. Esta sensación de tiempo antagónico se puede ver en un momento de frustración durante el cual, después de enterarse de la muerte de su marido, la madre destruye violentamente los relojes rotos que sus hijos habían traído a casa en una caja del puesto de la familia en el mercado (*Somos*, 2010: 12:30). El tictac de los relojes, que resuenan y suenan ligeramente fuera de ritmo y fuera del tiempo, también genera sentimientos de ansiedad y suspenso en el público a medida que los pulsos corren con anticipación respecto a si la familia tendrá éxito en llevar a cabo el ritual a tiempo. Aunque la razón del ritual sigue siendo desconocida, las restricciones temporales impuestas por el apego de la familia al ritual son familiares para los espectadores y crean un sentido de simpatía. Esta monstruosidad del tiempo revela un cierto nivel de banalidad al horror de Grau.

En el tictac de reloj caótico de la película de terror de Grau, es difícil determinar quién es precisamente el monstruo. Según Wood, en el género del terror, el conflicto central está entre la monstruosidad y la normalidad, y las películas de terror a menudo exploran la ambigüedad entre esos dos polos (1978: 26). Superficialmente, podría parecer que los monstruos de la película de Grau son claramente la familia caníbal. Sus prácticas de consumo son obviamente e inherentemente violentas, ya que intentan secuestrar a niños sin hogar y brutalizar a una trabajadora sexual secuestrada en nombre de su ritual caníbal. Sin embargo, Grau anima a las audiencias a relacionarse con los miembros de la familia caníbal de alguna manera. Parte de la simpatía que el público siente hacia los caníbales se genera por el hecho de que son una *familia*, y esta cualidad humana permite un cierto grado de relación (Wood, 1978: 32). Las familias caníbales en horror también pueden ser vistas como *víctimas* por los espectadores (Wood, 1978: 32). Incluso cuando promulgan sus propias violencias, los caníbales de Grau también son víctimas de los efectos e inestabilidades de una economía capitalista. El crítico de cine Paul Julian Smith escribe, “su lujuria por la carne humana... no es tan diferente de las demandas igualmente apremiantes de tantos hogares que han perdido su proveedor financiero en la [crisis económica de 2008]”²¹ (2014: 153). En otras palabras, los rituales caníbales de la familia se hacen necesarios por las condiciones económicas/ambientales que también pueden afligir o resonar con los miembros de la audiencia que también experimentaron una crisis económica generacional. Por último, Wood identifica esos monstruos de películas de terror, “no les falta esa cualidad característicamente humana, un sentido estético, sin embargo, pervertido en su forma”²² (1978: 32). La estética de los caníbales de Grau queda demostrada por la preparación del cadáver humano para consumo ritual por parte de madre e hija Sabina, ingeniosamente filmado a través de una lámina translúcida e iluminado por la sensual luz de las velas (*Somos*, 2010: 1:05:45-1:08:15). Esta escena de belleza grotesca, aunque momentánea, demuestra una cualidad humana de los caníbales del Grau que invita aún más a la simpatía de los espectadores.

Sostengo que la monstruosidad en la película de Grau, sin embargo, no se limita a la familia caníbal social y económicamente marginada. Mientras estudiosos como Wood han

21. “their lust for human flesh... is not so different from the equally pressing demands of so many households that have lost their breadwinner in the [economic crisis of 2008]”

22. “do not lack that characteristically human quality, an aesthetic sense, however, perverted in its form”

identificado las formas en que la monstruosidad ha sido descentralizada (por ejemplo, el uso de dobles, clanes asesinos, etc.), la monstruosidad de Grau impregna a lo largo de su película. El mismo paisaje de la Ciudad de México es visto como un terreno peligroso, ya que Grau llama nuestra atención sobre varios grupos sociales cuya supervivencia se enfrenta a la de la familia caníbal — niños feroces que experimentan la falta de vivienda, trabajadoras sexuales vengativas, hombres sexualmente promiscuos en clubes nocturnos, conductores de taxis sórdidos y policías corruptos — y nos insta a considerar cómo estos pueblos son productos de una sociedad canibalesco/capitalista. En otras palabras, la inclusión de Grau de estos otros grupos marginados junto a la familia caníbal complica el género de terror e incita a los espectadores a replantearse si los monstruos son realmente los caníbales o si la verdadera monstruosidad es el sistema que creó sus condiciones.

La narrativa cinematográfica de Grau señala muchos casos en los que las personas en el paisaje urbano de la Ciudad de México buscan devorar a otros para sobrevivir a través del mantenimiento ritual de su estatus socioeconómico con la esperanza de algún día ascender a otro nivel. Mientras el juez de instrucción se jacta ante los policías de la ciudad después de encontrar un dedo en el estómago del difunto padre caníbal, “No sabe la cantidad de gente que llega aquí carcomida. Se impresionaría usted de saber cuánta gente se come entre sí en esta ciudad” (*Somos*, 2010: 19:44-19:50). Un ejemplo de canibalismo metafórico practicado en la película es la actitud competitiva de los policías de menor rango que buscan capitalizar la explotación violenta y el asesinato de individuos de grupos marginados como las trabajadoras sexuales para resolver el misterio de los crímenes caníbales en la ciudad y demostrar que son héroes merecedores de ascensión social y económica. Los deseos de estos policías eventualmente los traicionan. En una escena cerca del clímax de la película (*Somos*, 2010: 1:09:35-1:10:15), uno de los policías de menor rango, vestido de civil, persigue a los hermanos caníbales y está a punto de aprehenderlos cuando los policías uniformados llegan a la escena y lo identifican erróneamente como un criminal. A pesar de que se identifica como un policía encubierto, los policías uniformados no le creen y por lo tanto le disparan cuando dispara a los hermanos caníbales. Cuando los policías uniformados se acercan al cuerpo, descubren la placa del oficial encubierto y se dan cuenta de su error letal. El asesinato del policía encubierto puede tomarse solo un ejemplo como evidencia de un sistema capitalista caníbal donde se alienta a las personas a destruir incluso a aquellos que comparten una identidad grupal en aras del beneficio o el prestigio social y el estatus, sin una verdadera consideración del daño que estos actos caníbales crean para el “Otro.”

Si bien el monstruo de Grau podría ser la propia sociedad capitalista, un personaje parece encarnar más los males sociales. Grau utiliza a la hija de la familia caníbal, Sabina, para personificar un apetito capitalista. Ella es la que da la noticia de que el proveedor de carne humana de la familia ha muerto. Ella es la que sostiene que deben continuar el proceso ritual sin su padre. Ella es la que instruye a sus hermanos sobre cómo asegurar nueva carne humana para consumir. Lo más importante es que ella es el único miembro de la familia caníbal que sobrevive al final. En el clímax de la película, durante la redada policial en la casa del caníbal, el hermano mayor Alfredo

se sacrifica para salvar a su hermana Sabina posicionándose como el caníbal y ella como su víctima inocente. El hermano menor, Julián, confundido por las acciones violentas de su hermano hacia Sabina, mata a Alfredo para evitar más daño a Sabina. Entonces Julián es asesinado por la policía, y Sabina es llevada a la seguridad del hospital. Desde la perspectiva de los oficiales de policía en la escena, Sabina es una víctima inocente que sufrió una experiencia horrible y escapó por poco del consumo caníbal. Con la supervivencia de Sabina, Grau pervierte el tropo de Clover de la “Chica Final,”²³ o la joven inocente que sobrevive al terror de la persecución violenta del slasher, ya sea a través de medios activos o pasivos, en las películas slasher (Clover, 1987: 201). Aunque la policía reconoce erróneamente a Sabina como una “Chica Final”²⁴ (Clover, 1987), los espectadores son conscientes de la relativa monstruosidad de Sabina. En lugar de una víctima convertida en héroe, Sabina emerge como la depredadora superviviente cuya mutabilidad neoliberal le permite perdurar. A través del personaje Sabina, Grau demuestra claramente la forma en que el capitalismo neoliberal requiere un sacrificio de la propia unidad familiar para permitir la supervivencia individual.

Al principio de la película de Grau, lo aterrador era la banalidad de la muerte del padre en un paisaje comercial de consumismo, pero lo que es aterrador al final de la película es el aguante del deseo consumista de Sabina de llevar a cabo el ritual caníbal, incluso después de toda la destrucción que ha causado a su familia ahora fallecida. En la escena final (*Somos*, 2010: 1:22:35-1:23:54), que hace clara referencia a la escena inicial, Sabina escapa de su habitación del hospital y desciende por una escalera exterior. En su bata blanca de hospital, parece fantasmal en lugar de inocente, y el sonido no diegético de un violín se mezcla con los sonidos diegéticos de la naturaleza (es decir, el canto de los pájaros) mientras intenta ocultar su cuerpo del personal del hospital que ingresa al edificio. Más tarde, se muestra a Sabina, todavía con su bata de hospital con su pulsera de paciente y una gasa en la mejilla visibles, de pie fuera de un mercado comunitario. Los transeúntes no reconocen su presencia, pero ella los observa activamente. La música del violín se construye, y por un momento, es ambiguo si Sabina es realmente un fantasma dada su capacidad de mezclarse con el entorno. Sin embargo, este temor de la audiencia se descarta cuando Sabina llama la atención de un hombre. Después de un primer plano de la cara de Sabina, la cámara cambia a una dirección de su mirada en el hombre que teje entre otros peatones pero parece atraído por la mirada de Sabina, como una polilla a una llama. La imagen final de la película es la mirada seductora y penetrante de Sabina a la cámara, mientras la música del violín se construye con tambores, antes de que una diapositiva de título en blanco y negro nos recuerde que “somos lo que hay”, implicándonos como espectadores como cómplices de los asuntos de Sabina y como igualmente atrapados en nuestras propias formas de “optimismo cruel”²⁵ (Berlant, 2011). Una vez más, aquí, el clímax de la banda sonora de la película de terror no ocurre en un momento de violencia directa, sino que persiste en la consideración de la repetición banal del consumo (es decir, Sabina representando el ritual caníbal con su nueva

23. “Final Girl”

24. “Final Girl”

25. “cruel optimism”

presa). Lo que Grau presenta como aterrador entonces es el suspenso de un proceso violento que se repite, incesantemente sin oportunidad de resolución, y quizás, lo más aterrador de todo, señala las formas en que esta repetición constituye lo que somos, como humanos que vivimos bajo el capitalismo global. A pesar de todo el sufrimiento soportado por Sabina y su familia, Grau nos sugiere que el ciclo continuará repitiéndose ya que Sabina permanece cruelmente apegada al proceso tóxico de consumo. Con este final, Grau confirma que no hay escapatoria de la economía neoliberal fundamentalmente violenta, particularmente para aquellos desplazados a los márgenes por una sociedad capitalista de consumo, ya que el impulso de consumir continúa motivando y moldeando comportamientos, incluso cuando estas acciones dañan activamente a los propios consumidores.

Con su compromiso con el género de terror, la película de Grau teoriza una nueva forma de pensar de las relaciones sociopolíticas y hace una intervención necesaria en las discusiones sobre nuestra era actual de capitalismo tardío. A través del tropo del canibalismo, Grau incita a los espectadores a considerar las ansiedades y deseos involucrados en los rituales de consumo/consumismo. Además, su uso del tropo caníbal en el cine latinoamericano tiene un poder político aún mayor cuando se considera una extensión de una tradición cultural latinoamericana sostenida. En *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América*, el escritor y crítico literario cubano Roberto Fernández Retamar señala que la palabra “caníbal” se deriva del término “caribe”, refiriéndose a los pueblos indígenas de la región del Caribe (1974: 6). Fernández Retamar explora la relación etimológica entre estos términos, escribiendo, “[...] ese nombre, en si mismo —caribe—, y en su deformación caníbal, ha quedado perpetuado, a los ojos de los europeos, sobre todo de manera infamante” (1976: 13). En otras palabras, Retamar expresa que, la acusación de canibalismo, que lleva la connotación imperialista de barbarie, se ha convertido en sinónimo del nombre “caribe” para los pueblos indígenas del Caribe. El canibalismo ha sido utilizado por los europeos para definir a los pueblos del Caribe y otros pueblos indígenas de las Américas desde el primer encuentro colonial. Además, se ha utilizado como un medio de justificación para la explotación y la violencia masiva cometida contra los pueblos indígenas del Caribe y en todo el continente americano, incluido el territorio ahora conocido como México, es decir, por los colonizadores blancos europeos. Informado por esta historia imperialista de la llamada explotación “justificada” de los pueblos de las Américas por parte de Europa a través de acusaciones de canibalismo, el manejo de Grau del horrible tropo condena activamente las estructuras del capitalismo neoliberal y el legado del colonialismo al mostrar los horrores generados al presentar a las poblaciones más marginadas de la Ciudad de México como caníbales, en niveles literales y metafóricos. en su competencia por la sobrevivencia. Para Grau, el canibalismo en la película no se limita únicamente al consumo de la carne, sino que opera como un símbolo de la violencia que se extiende a varias economías de deseo y supervivencia en el paisaje consumista de la Ciudad de México. En este trabajo, utiliza y manipula activamente las tradiciones del género de terror para desplazar el miedo de lo clásicamente monstruoso a la violencia de lo banal sin pretensiones.

Para concluir, sugiero que *Somos lo que hay* (2010, Jorge Michel Grau) es representativo de una nueva ola de películas de terror en América Latina que buscan romper las expectativas de lo clásicamente monstruoso. Mientras que unas estudiosas como Williams y Clover han notado la dinámica de género en juego en el horror occidental tradicional, particularmente en los Estados Unidos, las nuevas películas de terror latinoamericanas como *Los buenos modales* (*As boas maneiras*, Juliana Rojas and Marco Dutra, Brasil, 2017) y *La Llorona* (Jayro Bustamante, Guatemala, 2019), los cuales continúan participando en la estética del género de terror, llaman la atención crítica no solo a la diferencia sexual, sino también a las diferencias de raza y clase. Mientras que el estudioso de cine Christopher Sharrett cuestiona la efectividad y la supuesta naturaleza radical de la crítica política realizada en el género de terror estadounidense de las décadas de 1980 y 1990 en su artículo, “The Horror Film in Neoconservative Culture,” sostengo con optimismo que cuando los críticos culturales se involucren con el cine de terror latinoamericano contemporáneo, a partir de la década de 2010, se pueden abrir nuevas formas de identificar la monstruosidad en la banalidad de la vida bajo los fenómenos sociales de discriminación basada en el sexo, la raza y la clase del capitalismo, y se presentarán nuevas teorizaciones de la gestión de la población y estrategias de supervivencia. Como se demuestra a través del análisis formal y genérico de *Somos lo que hay* (2010, Jorge Michel Grau), los académicos de los estudios culturales se beneficiarán al dirigir la atención crítica al nuevo género de terror que emerge en América Latina como un modo encarnado de aprehender la monstruosa experiencia del capitalismo neoliberal de última etapa.

Bibliografía

- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Brady, Tara. (2010). “We Are What We Are/Somos Lo Que Hay.” *The Irish Times*, 12 de noviembre. Disponible en: <https://www.irishtimes.com/culture/film/we-are-what-we-are-somos-lo-que-hay-1.676066>.
- Clover, Carol J. (1987). “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.” *Representations*, n° 20, otoño (187-228). Disponible en: www.jstor.org/stable/2928507.
- Dapena, Gerard (2017). “Genre film then and now.” Marvín D’Lugo, Ana M. López, y Laura Podalsky (editores). *The Routledge Companion to Latin American Cinema*, New York: Routledge (150-163). Disponible en: <https://doi-org.proxy.lib.ohiostate.edu/10.4324/9781315720449>.
- Eljaiiek-Rodríguez, Gabriel (2018). “Cannibals and Cinematic Cannibalism in *Somos lo que hay*.” *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan (79-91). Disponible en: <https://doi-org.proxy.ohiolink.edu:9100/10.1007/978-3-319-97250-3>.
- Foucault, Michel (2003). “17 March 1976.” Mauro Bertani and Alessandro Fontana (editores). *Society must be defended: lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York: Picador (239-263).
- Mam, Yehudit (2010). “NYFF: Somos Lo Que Hay/We are what we are.” *Medium*, 8 de octubre. Disponible en: <https://medium.com/ive-had-it-with-hollywood/nyff-somos-lo-que-hay-we-are-what-we-are-235a81bfdff4>.

- Mbembe, Achille (2003). "Necropolitics." Libby Meintjes (traductora). *Public Culture*, vol. 15 n° 1 (11-40). Disponible en: muse.jhu.edu/article/39984.
- Retamar, Roberto Fernández (1974) [1971]. *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Editorial Diógenes.
- Rocha, Glauber (2004) [1965]. "La estética del hambre." *Ramona*, n° 41, junio (52-55). Disponible en: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf.
- Sharrett, Christopher (2015). "The Horror Film in Neoconservative Culture." Barry Keith Grant (editor). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press (281-304). Disponible en: search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=941059&site=ehost-live.
- Smith, Paul Julian (2014). "We Are What We Are (Somos lo que hay, Jorge Michel Grau, 2010)." *Mexican Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Polity (152-155).
- Somos lo que hay* (2010). Jorge Michel Grau (director), Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Williams, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4 (2-13). Disponible en: www.jstor.org/stable/1212758.
- Wood, Robin (1978). "Return of the Repressed." *Film Comment*, vol. 14, n° 4, julio-agosto (24-32). Disponible en: www.jstor.org/stable/43451389.

Rhiar Kanouse (The Ohio State University, United States)

kanouse.6@buckeyemail.osu.edu

Kanouse está realizando su investigación doctoral en La Universidad Estatal de Ohio en el departamento de los estudios comparativos, bajo de la supervisión de Katherine Borland, Harmony Bench, Ashley Pérez y Laura Podalsky. Su tesis se centra en el tropo del canibalismo en el folclore, la literatura y el cine, a través de fronteras geopolíticas y temporales. Se interesan las preguntas sobre encarnación, consumo e incorporación. Imparte clases sobre literatura mundial a los estudiantes universitarios a La OSU.

EL MONSTRUO COMO CORPORIZACIÓN DE LO OMINOSO EN TUNDRA, DE JOSÉ LUIS APARICIO

POR MARTA N.R. CASALE

**The monster as embodiment of the uncanny in *Tundra*,
directed by José Luis Aparicio**

Resumen

Desde su misma etimología la esencia del monstruo es “mostrarse”, aparecer ante el otro, corporizando aquello que espanta por estar más allá de la frontera de lo natural, de lo civilizado; más allá del orden. Al funcionar como un espejo deformado –el monstruo siempre se presenta como un ser deforme, una anomalía- hace patente nuestro propio temor al desorden posible o, incluso, latente, bajo la apariencia de orden reinante. Precisamente, por esta capacidad del monstruo de evidenciar desde la diferencia la contracara de todo aquello que es familiar, a menudo se encuentra ligado a lo ominoso, resultando la corporización de lo extraordinario y horroroso que irrumpe en la vida ordinaria.

Lo interesante de *TUNDRA* (José Luis Aparicio Ferrara, 2021), es como subvierte esta concepción del monstruo en varios sentidos, utilizando, sin embargo, simbología y recursos formales, ya utilizados en otras artes o producciones. Los monstruos que invaden la ciudad en ruinas, ya de por sí extrañada, no asustan como debieran. Aunque se adentran en la vida cotidiana hasta invadirla toda, a sus habitantes parece ganarles la desidia, o simplemente la desesperanza. Al contrario de otros relatos en los que el monstruo viene a romper el orden, los del film de Aparicio parecen ser su resultado. Uno corrupto.

Palabras claves: monstruo, ominoso, poder, obediencia, abatimiento

Abstract

From its etymology the essence of the monster is to “show itself”. It appears facing the other, embodying that which frightens us, because it is beyond the frontier of the natural, of the civilized; beyond order. By functioning as a deformed mirror -the monster always

presents itself as a distorted being, an anomaly - it makes clear our own fear of possible or latent disorder, under the appearance of reigning order. Precisely because of this capacity of the monster to reveal from the difference the other face of everything that is familiar, it is often linked to the ominous, resulting in the embodiment of the extraordinary and horrific that breaks into ordinary life.

The interesting thing about *TUNDRA* (José Luis Aparicio Ferrara, 2021) is how the film subverts this conception of the monster in various ways, using symbology and formal resources already employed in other arts or productions. The monsters that invade the ruined city, already strange, do not scare as they should. Although they enter everyday life to invade it all, its inhabitants seem to be won by apathy or simply despair. Unlike other stories in which the monster comes to break the order, those in Aparicio's film seem to be its result. A corrupt one.

Keywords: Monster, uncanny, power, obedience, decay

“... Todo discurso sobre los monstruos constituye un documento sobre la política que estructura y dinamiza una sociedad determinada”

Patricia Astrada, (et al.)

1. Introducción: Lo monstruoso como anomalía; el orden transgredido

Desde su misma etimología la esencia del monstruo es “mostrarse”, aparecer ante el otro, corporizando aquello que espanta por estar más allá de la frontera de lo natural, de lo civilizado; más allá del orden. En la mitología, así como en la narrativa de las artes y el imaginario social, la monstruosidad ha estado siempre ligada a la mutilación, la enfermedad, la sangre y la degradación, pero, sobre todo, al peligro, siendo considerado el monstruo ese “otro” que amenaza o desestabiliza nuestro estado de cosas; aquello diferente que hace peligrar la mismidad que nos refrenda como una sociedad con determinados valores.

Al funcionar como un espejo deformado –el monstruo invariablemente se presenta como un ser deforme, una anomalía- hace patente nuestro propio temor al desorden posible o, incluso, latente, bajo la apariencia de orden reinante. De ahí que deba ser reprimido, excluido, para reforzar la coherencia interna del sistema y mantener intacto el imaginario social. “Lo monstruoso, como estrategia de poder, es [...] un proceso violento de dominio cultural, económico y socio-político”, aclara Maynor A. Mora (2007: 116), quien tiene un exhaustivo estudio sobre la monstruosidad a lo largo del tiempo. La misma idea es desarrollada por José Miguel Cortés (1997: 13-14; 17 y sig.) y Astrada et al. (2013:2). En este sentido, lo monstruoso vendría, de algún modo, a ser la huella de lo no dicho, lo silenciado, lo hecho invisible, cuestión que retomaremos con más detenimiento en el punto cuatro, a propósito del análisis de *Tundra* (José Luis Aparicio, 2021)

2. *Tundra*: una semblanza de La Habana por un disidente

Tundra -cortometraje de 30'- es el tercer film de José Luis Aparicio Ferrara, director cubano nacido en Santa Clara en 1994. Completan su filmografía *El secadero* (Aparicio Ferrara, 2019) y *Sueños al paio* (Aparicio Ferrara y Fernando Fraguela Fosado, 2021), de veintisiete y treinta y dos minutos cada uno, más allá de los tres cortos realizados durante sus estudios de Dirección en la FAMCA (Facultad de las Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual). Es, además, programador, crítico y promotor del cine independiente hecho en Cuba, dedicándose activamente a la recuperación y difusión de obras y cineastas cubanos, muchos de ellos exiliados de la isla. Entre sus emprendimientos en este sentido se encuentra la creación, en 2020, junto con la poeta y activista Katherine Bisquet, del repositorio virtual *Cine Cubano en Cuarentena*, que rescató una serie de autores olvidados o proscritos por razones ideológicas. Por su incansable trabajo —escribe también en *Rialta*, publicación independiente dedicada a la reflexión sobre cultura y sociedad— ha sido distinguido en 2022 con uno de los *Prince Claus Seed Awards*, premios destinados a artistas jóvenes de todos los campos que “abordan cuestiones políticas y sociales de impacto en sus comunidades”.

A pesar de su juventud, y su relativamente corta carrera, sus películas han cosechado numerosos premios. Sus cortos de ficción y documentales se han exhibido en festivales de Cuba, Estados Unidos, España, Alemania, México, Argentina, Panamá, Guatemala y Chile. Su filme *El secadero* ganó el premio a la Mejor Ficción en el *Bannabáfest* de Panamá, Mención Honorífica en el Cinema Ciudad de México y Mejor Producción y Premio del Público en la Muestra Joven en Cuba. Por su parte, el documental *Sueños al paio* —censurado en su país por el ICAI— obtuvo el reconocimiento como Mejor representación cultural en el Festival Internacional de Cine Austral en Córdoba, Argentina, además de integrar la programación de numerosas y prestigiosas muestras. Igual de importante es el recorrido de *Tundra*, que también ha participado en prestigiosos certámenes cinematográficos, entre ellos el Festival de Locarno, el Festival de Cine Independiente de Nueva York y el Festival de Cinema Fantástico do Porto Alegre, donde se llevó el premio a Mejor Cortometraje Internacional.

Como en todos los films sobresalientes desde el punto de vista cinematográfico, en *Tundra* no es tan importante qué se cuenta, sino cómo se cuenta. La anécdota de base es simple y no dice mucho acerca de la película, que más que nada quiere plasmar un “sentimiento”: el de extrañeza ante una ciudad (o un país) que se ha vuelto asfixiante; una en la que la opresión lleva a la desidia y hace imposible concretar los deseos. Una habitada por monstruos que se han tornado cotidianos.

Walfrido Larduet es inspector de consumos eléctricos. Trabaja para una empresa que persigue fraudes, visitando las casas que tienen facturas impagas o irregularidades. Su itinerario cotidiano lo obliga a deambular por una ciudad oscura y contaminada, de cuyo cielo bajan panfletos como órdenes (OBDC -OBeDeCe). Asediado por monstruos con los que convive, pero no termina de registrar, una sola idea lo motoriza: encontrar a la Mujer de Rojo, encarnación de su más persistente deseo.

El film toma elementos de diversos géneros: ciencia ficción, fantástico, cine negro y de horror, mezclados con una gran dosis de erotismo, así como simbología de distinta procedencia, para dar cuenta de una realidad absurda, trastocada por el espanto.

3. Lo monstruoso como manifestación corpórea de lo ominoso

Freud, en su artículo de 1919, caracteriza lo siniestro (también ominoso) como el sentimiento de repulsión o particular tipo de angustia que sobreviene frente a lo extraño (no familiar) en lo cotidiano, ligándolo a lo reprimido. Lo denomina *unheimlich*, en un juego con la etimología del término *Heimlich* que significa, tanto lo familiar, lo íntimo y hogareño, como lo clandestino, lo secreto, aquello que está oculto. Teniendo en cuenta el prefijo privativo *un-*, “*signo de la represión*” (Freud, 1973: 2500), se tensionan los dos significados en una misma definición que apunta a la aparición en nuestra cotidianidad de aquello que debería estar oculto; a lo extraordinario (y revulsivo) que aparece en nuestra vida de todos los días. Frente a lo ominoso “la familiaridad y el reconocimiento [...] ceden paso a la angustia”, sostiene Eycharistia Adamopouloy (1980: 52), quien lo liga a lo monstruoso como su “rostro imaginario”. En este sentido -y para muchos autores, entre ellos Cortés-, esta vinculación es válida, ya que la presencia del monstruo hace que se visibilice todo aquello que se ha querido negar u ocultar.

Más específicamente, Rodríguez Pappe (2016: s/p) llama a esta clase de monstruo “monstruo ominoso” y lo tipifica como una criatura fantástica, cuya interpretación simbólica puede entroncarse con alguno de los tres núcleos narrativos que consigna. En el caso de la película objeto de este artículo, sería “la encarnación de los más íntimos temores sociales” (id.), esos que son inconfesables dentro del universo diegético. Otra característica que aborda la autora, en relación con lo monstruoso ominoso, es su vinculación con lo erótico. Citando a Claude Kappler aborda su representación como una combinación de *Thánatos* y *Eros* (id.), conjunción que es posible observar patentizada en casi toda la filmografía de terror, en mayor o menor medida. Esta vinculación se hace mucho más notoria cuando se trata de cuerpos femeninos, los cuales suelen encarnar tanto la fatalidad como el deseo erótico, dualidad que podemos observar también en *La Mujer de Rojo de Tundra*, punto que analizaremos más en detalle en el apartado siguiente.

También para José Miguel Cortés hay una estrecha relación entre lo monstruoso y lo siniestro. Partiendo de la afirmación de Freud acerca de que “lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (1973: 2498)¹ y la relación de éste con la represión, el investigador español termina por asimilar o, por lo menos, acercar uno a otro, en cuanto ambos son fruto de algo reprimido que, no obstante, se hace perceptible como una transgresión al orden imperante (un desorden, una anomalía en lo conocido), produciendo angustia o pavor. De hecho, Cortés lista algunos de los monstruos posibles (1997: 29), tomando como punto de referencia ejemplos de lo siniestro analizados por Freud en dicho artículo. El monstruo sería la cara visible, la corporización de estos temores/sentimientos.

1. Se trata de una definición de Schelling que Freud retoma en su artículo, sin consignar la cita textual.

4. La estética del abatimiento

La primera imagen del film de Aparicio es una mujer con ropa roja transparente, moviéndose con sensualidad sobre un fondo negro. Una imagen descontextualizada, en cámara lenta, con música extraña e iluminación igualmente rojiza, que alterna con otra más cruda. Con lentitud, la figura de la mujer desciende por el cuadro hasta desaparecer de la vista del espectador, pero la música y la iluminación —ahora, de un expresionismo más notorio— se conservan cuando entramos por arriba, con una toma cenital, a la habitación de Wilfredo. Él está en su cama durmiendo y solo se despierta cuando la cámara está muy cerca de su rostro. Va al baño y allí encuentra un mensaje, escrito en los azulejos con lápiz labial, supuestamente de la Mujer de Rojo (el dibujo de una libélula con una palabra ilegible). Tras su paso por el lavabo, Wilfredo se dirige a la habitación a través de un pasillo por el que tiene que transitar de costado: un monstruo de gran tamaño, solo visible en forma parcial (sus ventosas, su piel escamosa, su color oscuro), ocupa gran parte del paso; su respiración gutural llena el aire viciado de la casa con su sonido asqueroso. Afuera, en la ciudad gris y en ruinas, el fumigador va de un lado a otro esparciendo líquido desinfectante con su máquina rociadora, un aparato que emite sonidos tan persistentes y desagradables como los de la bestia misma. Atrapado entre la realidad y el sueño, Wilfredo pregunta a un vecino si no ha visto salir de su casa a una mujer vestida de rojo, mientras por todas partes se ven carteles con las siglas OBDC. Han transcurrido solo tres minutos del relato y lo fundamental, que desarrollará el film a lo largo de los otros 27, ya ha sido establecido.

Al igual que en esta primera secuencia, la película de Aparicio se caracteriza en su totalidad por abreviar en una estética expresionista, elección que no es casual ya que el expresionismo² se ha centrado desde sus inicios —con el film alemán *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Weine, 1920)— en lo anómalo, lo oscuro y amenazador. Mundos donde el sueño y el desvelo, lo imaginado y lo vivido, se confunden. Espacios fronterizos, como los de la aparición del monstruo, en los que es muy difícil separar fantasía de realidad. Recursos como los planos artificiosos, los claroscuros, las sombras alargadas y deformes, los lugares escondidos que cobijan lo anómalo y las atmósferas perturbadoras (ominosas), son propios de su estética y abundan en *Tundra*. En su libro sobre el cine alemán, *De Caligari a Hitler*, Kracauer vincula la aparición de este movimiento con ciertas transformaciones de orden psicológico y social que se estaban gestando en el espíritu del pueblo alemán — como un sentimiento angustiante de temor y peligro próximo — que hacían presagiar el advenimiento de una tiranía del tipo de la que sobrevivimos. Es decir, circulaba una sospecha, que todavía no tenía forma determinada, de que el orden actual se estaba corrompiendo, dando lugar a una realidad extrañada, poblada de monstruos. Esta vinculación entre determinada estética y un particular sentimiento es válida también para la película objeto de nuestro análisis.

El monstruo de *Tundra* —o mejor, uno de los monstruos de *Tundra*— no aparece en su totalidad hasta el minuto 8:08 en que se lo muestra de cuerpo entero. Es una imagen que

2. En cine; en literatura y en pintura el movimiento expresionista es anterior (Kracauer; 1985: 69)

lo presenta centrado y ocupando toda la pantalla: es enorme. Unos chicos, a medias fuera de cuadro, juegan inocentemente junto a él e, incluso, se acercan mucho cuando van a buscar la pelota que se les escapó. Sin embargo, como Wilfredo, tampoco lo registran como una anomalía: están acostumbrados, lo aceptan como parte de su vida; algo muy parecido a la resignación cuando se trata de los adultos, que terminan adaptándose a él, minimizando las implicancias de su existencia. Es justo en este punto en el que el planteo de Aparicio se vuelve revolucionario: los monstruos no asustan; matan no porque ataquen, sino por contagio, por falta de salida. No vienen de afuera, de las zonas limítrofes, a desafiar el poder, sino que son su consecuencia; resultado de un orden viciado que lo va corrompiendo todo. Se viola así aquello que Astrada menciona como su característica fundamental: dar miedo (Astrada et al., 2013: s/p). Sin embargo, si no lo dan, no es porque no debieran, sino porque habitan una ciudad paralizada, violentada por algo que sus habitantes no pueden combatir, derrotados por el desánimo y la falta de esperanza. Una ciudad en la que hay muy pocas cosas bellas (el monstruo es su antítesis) y la posibilidad de encontrar alguna sin contaminar (una mujer hermosa, por ejemplo) parece inexistente.



Imagen 1. Uno de los monstruos que habitan *Tundra* - Fotograma

En cuanto al monstruo propiamente dicho, así como el de muchos films de terror — por ejemplo, el de la película argentina *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018), con cuya criatura tiene numerosos rasgos en común— hereda muchas de las características de Lovecraft (los tentáculos, la carnosidad por momentos rojiza, las aberturas y secreciones). Es (son, puesto que se repiten por todas partes) una criatura invasora, que avanza por la ciudad, copando todos los espacios. “Me está llenando toda la casa”, dice Wilfredo, preocupado, pero aún así incapaz de obrar (9:51). Solo, quizás, le quede seguir el consejo de su compañero de oficina, que le recomienda dejar una ventana abierta para no quedarse sin salida. La única respuesta posible ante la progresiva invasión parecería ser claudicar; escapar, pero ¿a dónde?

Dos mujeres atraviesan la trama de *Tundra*: una, la virginal adolescente vestida de blanco, hija de un contraventor al que Wilfredo le hace una multa en su calidad de inspector de suministros eléctricos; la otra, la Mujer de Rojo, una sensual extraña que aparece en los sueños del protagonista y termina siendo Kirenia Natasha, una prostituta que ofrece sus servicios en la taberna *La Ballena Blanca*. Una se propone —al menos al inicio del relato— como la contracara de la otra, contraste subrayado desde su misma presentación por el vestuario elegido en cada caso, una elección un tanto obvia ya que la Mujer de Rojo encarna el deseo erótico que todavía persiste en Wilfredo, más allá de toda su apatía, y la niña algo aun sin corromper, cierta pureza. Sin embargo, esta linealidad no se mantiene por mucho tiempo, ya que, casi desde el inicio del relato, la adolescente intenta por todos los medios sobornar al inspector, hasta lograrlo, dándole el dinero para su encuentro con Natasha. Ambas son una persistente presencia en la vida del empleado público y representan, cada una a su modo, una tentación.

Especial interés despierta la figura de Natasha, siempre envuelta por la atmósfera densa de la taberna, de un rojo tóxico. Su sola aparición provoca que el fumigador se presente con su máquina y la pulverice. Todo en ella es sensualidad, correspondiéndose con la figura de la mujer fatal, en la que Cortés ve un cariz demoníaco, amenazante, que surge de ciertos mitos e imaginarios en los que determinados tipos de mujer tienen una impronta monstruosa (1997: 41-43); en el mismo sentido puede leerse su vestimenta. Este aspecto se verá confirmado cuando Wilfredo, en un “viaje a los infiernos” por los pasillos traseros de la taberna, espíe por una abertura y la vea rodeada por los tentáculos del monstruo, en el preciso momento en que se deja poseer por éste; una escena que, por otro lado, tiene larga tradición tanto en el cine de terror como en la pintura.³ La Mujer de Rojo está contaminada, ya no es “deseable”, sino una parte más de la inmundicia que lo rodea. Una inmundicia que será total cuando la niña de blanco le muestre que ella también tiene, después del soborno y su paso por la taberna, una libélula tatuada y tentáculos que le rodean el brazo. Sin salida, Wilfredo retorna a su casa, ahora también de una atmósfera rojiza, asfixiante, y se sumerja en la bañera, llena de un líquido sucio, estancado como su misma existencia. Arriba, en el techo, sobre su cabeza, uno de los monstruos deja caer su asquerosísima baba. Nos encontramos, como en Lovecraft, en medio de un proceso de contaminación que termina con el deterioro total del sujeto.

3. El horror erótico japonés es un claro ejemplo de este tipo de iconografía. Cft. *La mujer del pescador*, ukiyo-e de Hokusai, También podemos encontrar escenas similares en *La región salvaje* (Amat Escalante, 2016) o *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981)



Imagen 2. La casa de Wilfredo, el recurso de la iluminación - Fotograma

Conclusiones

Para Foucault “lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no solo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (2017: 61). Es, precisamente, por esta razón que su aparición es signo de crisis; viene a mostrar la fragilidad del orden social con la irrupción de lo extraño y diferente, en medio de la mismidad que sostiene los valores de un determinado grupo social. En particular, en la ficción artística, su aparición interrumpe y cuestiona el discurso oficial imperante, cuestionamiento que es evidente en *Tundra*. En ella, Aparicio construye un universo distópico, donde lo ominoso cotidiano toma el rostro del monstruo, pero no solo el suyo. Mediante distintos procedimientos poéticos que apelan al extrañamiento —muchos de ellos tomados del expresionismo, otros del cine de terror—, crea una atmósfera oscura y opresiva, que pretende plasmar un sentimiento (el suyo) frente a la ciudad, a la vez que poner en evidencia los automatismos y frustraciones que pueblan la vida del cubano, resultado éstos de las políticas que ha venido instrumentando su gobierno.⁴ En este sentido, los volantes con las siglas OBDC que están por todas partes y caen del cielo en todo momento, son un mensaje para nada sutil, como tampoco lo son los monstruos copando todos los espacios, anulando y contaminando hasta el deseo más pequeño, hasta la belleza

4. Afirmación que se desprende de las declaraciones consignadas por el staff de la revista *Rialta*, a propósito de *Tundra*, el 15 de julio de 2022.

más efímera. A pesar de ser tan clara en su planteamiento —más allá de las ambigüedades en cuanto a referencias específicas de tiempo y lugar, que siempre tienen este tipo de películas— *Tundra* en ningún momento baja línea. Es más bien una advertencia. Como la misma presencia del monstruo.

Bibliografía

- Adamopoulou, Eucharistia (1980). *La estética teratológica en la actualidad artística*. España: Universidad de Granada.
- Astrada, Patricia, Ana Clara Benavente, Luisina Gentile y Lucia Guala (2013). “Civilización y Barbarie. La construcción de las monstruosidades en la televisión y el cine de terror argentino del siglo XX”. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, X Jornadas de Sociología
- Cortés, José Miguel (1997). *Orden y Caos - Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama
- Foucault, Michel (1997). *Los anormales*. México: Fondo de Cultura económica.
- Freud, Sigmund (1973). “Lo siniestro”, *Obras completas*, vol.II. Madrid: Biblioteca Nueva (p.p. 2483-2505)
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Mora, Maynor Antonio, (2007) *Los monstruos y la alteridad: hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*. Costa Rica: Escuela de Filosofía Universidad Nacional, Heredia.
- Rodríguez Pappé, Solange (2016). “El cuerpo del monstruo: Lo ominoso y lo sexual en “La entundada” de Adalberto Ortiz”. *El telégrafo versión digital*. Disponible en <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/el-cuerpo-del-monstruo-lo-ominoso-y-lo-sexual-en-la-entundada>

Marta N.R. Casale (UCA)

martacasale.i@gmail.com

Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Profesora de Filosofía (UCA). Coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina*, Volúmenes I y II (Nueva Librería, 2009 y 2011) y del *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires Vol.I* (Galerna, 2009). Forma parte del Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) desde 2003, investigando tanto en el área de cine como de teatro. Ha publicado artículos en distintos medios académicos del país y del exterior, y participado en Congresos sobre ambas especialidades tanto a nivel nacional como internacional. Como escritora ha publicado cuentos en varias revistas literarias.

MATER MONSTRUM

MATERNIDAD Y ABYECCIÓN EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL ARGENTINA

ARIEL GÓMEZ PONCE

Resumen

Nuestra cultura occidental ha insistido en situar la maternidad entre el *telos* femenino y la monstruosidad, oscilación representada en la figura de la madre mortífera que el gótico supo explotar. Se trata de una contradicción que encuentra su lectura en la semiótica de Julia Kristeva, más precisamente en su abyección: categoría que busca describir los sentidos arcaicos que anidan en ese anverso oscuro de la maternidad protectora, anudada a una idea de poder maléfico que los mitos y la cultura masiva asignaron por igual a la mujer. Tal abyección hoy parece encontrar un nuevo cauce en creaciones que, sin adherir al género del horror, retienen sin embargo cierta oscuridad en la construcción de la maternidad, tendencia constatable en algunas narraciones del reciente cine argentino. En tal sentido, filmes como *El perfecto David* (2021) y *Las siamesas* (2020) permitirán evaluar determinada sensibilidad gótica en las nuevas derivas de la madre monstruosa: aquellas que hoy exploran el carácter asfixiante de la institución familiar, las formas de la violencia simbólica y una multiplicidad de signos que, en suma, coinciden en sugerir que la toxicidad es la descripción privilegiada cuando se trata de los lazos parentales y sociales en general.

Palabras clave: maternidad – monstruosidad – cine argentino – abyección – Julia Kristeva.

Abstract

Our Western culture has insisted on situating motherhood between the feminine *telos* and monstrosity: an oscillation represented in the figure of the terrible mother, reproduced by Gothic. That contradiction can be studied from the perspective of Julia Kristeva's semiotics, more precisely from its abjection: category that seeks to describe archaic meanings, which are contained in the dark reverse of protective motherhood and related with an idea of evil power that myths and mass culture assigned to women. Such abjection seems to find a new place in forms that, without adhering to the horror genre, retain a certain darkness

in the construction of motherhood, a tendency that can be verified in some creations of recent Argentine cinema. Films such as *El perfecto David* (2021) and *Las siamesas* (2020) will allow us to evaluate a gothic sensibility in new creations of the monstrous mother: those that today explore the suffocating nature of the family institution, the forms of symbolic violence and a multiplicity of signs, which coincide in suggesting that toxicity is the privileged description when it comes to parental and social ties.

Keywords: maternity – monstrosity – Argentine cinema – abjection – Julia Kristeva.

Introducción

“El miedo cimienta su recinto medianero de otro mundo, vomitado, expulsado, caído. Aquello que ha tragado en lugar del amor materno, o más bien en lugar de un odio materno sin palabra para la palabra del padre, es un vacío: esto es lo que trata de purgar, incansablemente”.

- Julia Kristeva (1988:13)

En tiempos recientes, la figura materna perturba. O al menos así lo sugiere una vasta cantidad de relatos ficcionales que insisten, por ejemplo, en retratar madres que rechazan con vehemencia el rol social que se les ha asignado (*Swallow*, Mirabella-Davis, 2019; *His Dark Materials*, HBO, 2019; *The Lost Daughter*, Gyllenhaal, 2021) o que, incluso, desprecian o torturan a su propia descendencia (*Sharp Objects*, HBO, 2018; *The Act*, Hulu, 2019; *Run*, Netflix, 2020), tramando una extensa línea de sentido que, a primera vista, se incubaba en las épocas doradas del cine (*Psycho*, Hitchcock, 1960; *Carrie*, De Palma, 1976). ¿Acaso la madre, ese símbolo primordial de la sociedad patriarcal y de la cultura occidental en general, es hoy puesta en cuestión?

En rigor de verdad, desde tiempos inmemoriales (y basta solo recordar tragedias como *Medea*), la representación de la maternidad ha vacilado contradictoriamente entre un *telos* de la condición femenina y cierta monstruosidad. Se trata de una ambivalencia difícil de asir que, sin embargo, encuentra lectura en la semiología de Julia Kristeva, concretamente en su categoría de lo abyecto: experiencia sensible que traba lazos con el horror, aunque de manera menos nítida dada su manera de oscilar entre los polos de la repulsión y la atracción. Este artículo propone ordenar aportes para comprender la abyección: noción ciertamente escurridiza que brinda, empero, un encuadre para afrontar esa “relación arcaica del ser humano con el otro, su madre, detentora de un poder tan vital como temible” (Kristeva, 1988: 102), a la vez que una herramienta para atender la trasposición de la subjetividad a una producción de sentido como el cine. Vale aclarar que aquí tomaré relativa distancia de la perspectiva psicoanalítica de Kristeva, considerando que su abyección se estructura en torno a una función maternal que está enraizada en la subjetividad, pero principalmente en la historia de las culturas (Creed, 2016). Tal precisión, como también la orientación narrativa que le da a su proyecto, han llevado a estudiosas como

Creed (1993) a trasladar los aportes kristevianos para el estudio de filmes, asumiéndolos como formas que reelaboran estéticamente la abyección latente en la relación madre-hijo.

Dicha clave será recuperada en las páginas que siguen, aunque el recorrido a trazar se situará en las derivas de un género aún más amplio como es el gótico: forma artística avezada en representar el enfrentamiento con lo materno, dada su insistencia por retratar históricamente una monstruosidad femenina, traduciendo allí los miedos patriarcales y subvirtiendo la experiencia femenina, solo para convertirla en fuente del horror. Atento a una larga tradición que hunde sus raíces en una figura como la madre arcaica, observaré desde allí algunas modulaciones de la abyección materna en el cine, territorio más novedoso para la germinación de la inventiva gótica y refugio más actual para la madre monstruosa.

Por excesivo, el monstruo es siempre un lugar de la abyección (Braidotti, 1994) y, sin embargo, este artículo perseguirá otras entonaciones de lo que, junto a Pampa Arán (2014: 12), prefiero llamar “lo monstruoso”, en tanto descarrío de la norma social, lugar de la perversión y de la ruptura de los límites, quiebre siempre presente como “una posibilidad, una latencia de la humanidad”. Y es que, si el monstruo destaca por un carácter transgresor que -recuperando su sentido etimológico- revela constantemente el interdicto social, también es cierto que su representación “nos pone en contacto con el lado más oscuro del ser humano” (Roas, 2022: 106). La abyección contenida en el despegue materno será, en tal sentido, un ejemplo predilecto de ello.

En este escrito, sostendré que la abyección materna hoy halla un nuevo cauce en narraciones que, sin adherir al género del horror, retienen sin embargo cierta oscuridad en la construcción de la maternidad. Se trata de una tendencia que podré constatar en ficciones recientes del cine argentino, particularmente en las películas *El perfecto David* (2021) y *Las siamesas* (2020). Tales producciones presentan anversos monstruosos para ese anhelado instinto maternal, protector y amoroso, que la cultura patriarcal pretende custodiar, al tiempo que nos hablan de nuestras propias condiciones sociohistóricas, retratadas en una multiplicidad de signos que coinciden en sugerir que la toxicidad es la descripción privilegiada cuando se trata de los lazos sociales de esta actualidad. El objetivo de este artículo es, en consecuencia, dar cuenta una vez más del carácter refractivo del cine: lenguaje capaz de capturar, en su mismo discurrir, las tensiones latentes en la maternidad y en la sociedad de una época, a las cuales transformará en relatos atractivos para un público amplio.

Marco conceptual. Maternidad, abyección y monstruosidad

Poco se podría aportar a lo que hoy el feminismo y los estudios de género en general han acabado por convertir en una evidencia (cfr. Martínez, 2013): que, bajo el yugo del patriarcado y de su cultura heteronormativizada, la maternidad deviene *telos* de la condición femenina e, incluso, una suerte de enmienda, de “purificación del carácter considerado (ideológicamente) pecaminoso de la feminidad” (Recanati, 2022: 93). Y es que, en nuestra concepción occidental, la experiencia de la maternidad ha sido históricamente reducida a ese destino biológico cuya asunción garantizaría la realización misma de la mujer y, junto a ello, la constitución de la institución nuclear para la sociedad patriarcal, la familia. En tal investidura de la función maternal,

la cultura ha impreso un sinnúmero de sentidos que, se sabe, circulan por las vías de la representación artística desde los orígenes mismos de la civilización.

Al observar ese tejido cultural -que parece intensificarse con la consolidación de la cultura de masas y la expansión de la cinematografía-, María José Gámez Fuentes (2001) recuerda nuestra preferencia cultural por dos figuras que enarbolan la condición materna. Una de ellas responde a la imaginería de la madre abnegada: aquella que, supeditada a la esfera del hogar, vela con vehemencia por sus hijos. Dicha figura, explorada en especial por el drama y la novela sentimental, responde al modelo de madre dolorosa y sacrificada, fuertemente anudada a una idea de sufrimiento que retoma la representación “consagrada” de la feminidad (Kristeva, 2009). La otra figura, por el contrario, trata con la imagen de madre cruel y sádica, aquella con la cual insisten los cuentos de hadas, aunque corresponde decir que su tradición es aún más extensa por cuanto sintetiza una concepción muy recurrente de “mujer que subvierte la idea normativa de maternidad, basada en el instinto materno, el sacrificio y la entrega gozosa al cuidado de los hijos” (Roas, 2022: 110).

Habría que decir, no obstante, que la maternidad siempre parece oscilar entre esos polos antagónicos a causa de cierta tensión constitutiva que, de alguna manera, Julia Kristeva (1988) reseña desde su concepción de lo abyecto. Categoría ciertamente escurridiza, la abyección no puede ser escindida de ese proyecto teórico atravesado por el problema de la subjetividad, su emergencia y, en especial, su constante transformación, pues Kristeva interpela un *sujeto-en-proceso* “marcado por el orden simbólico y por la subversión de ese orden” (Barei, 2003: 97). Sin pretender una definición clausurada, diría que lo abyecto se puede describir como una experiencia sensible que traba lazos con el horror, si bien de una manera menos nítida por su manera de oscilar entre los polos de la repulsión y la atracción: ambivalencia radical que instala a la subjetividad en un arrebato irresoluto, ya que la abyección acaba poniendo en evidencia “aquello que perturba una identidad” (1988: 11).

Aquí la forma artística ocupa un sitio más que privilegiado, ya que la semióloga asume que la experiencia estética propone cierta sublimación para la abyección, cierto resguardo provisorio que, no obstante, acaba develando las infinitas fragilidades que aloja nuestra subjetividad durante cada periodo histórico. Ocurre que la abyección es “coextensiva al orden social y simbólico, tanto a escala individual como social” (Kristeva, 1988: 92) y, por ello, ha modulado variantes de una misma experiencia a lo largo de las civilizaciones. Diferentes nombres y estructuras serán exploradas por la cultura, muchas de ellas en textos fundantes de Occidente como la Biblia, el mito de Edipo o las obras de Dostoievski, Proust y Céline: producciones de sentido que, en *Poderes la perversión* (1988), Kristeva recorre en un intento por trazar una arqueología de la abyección y de las diversas formas que reviste en distintos sistemas simbólicos.

Como fuera, todas esas variedades de lo abyecto se relacionan con la entrada del sujeto en el espacio de las prohibiciones, es decir, en el mismo orden social (Arán, 2014). Sucede que lo abyecto es esa fuerza que nociones como el tabú y el pecado vienen a contener, categorías que siempre acaban señalando la fragilidad de toda ley frente a los impulsos más profundos, oscuros y arcaicos del ser humano. La abyección, en consecuencia, parte de la misma corporali-

dad: meollo de las formas artísticas llamadas abyectas (Arán, 2014) y, a su vez, sitio de esa zona pre-simbólica que Kristeva (2019) define como semiótica, allí donde los afectos residen antes de ser tamizados por el orden simbólico. Cabe añadir que tal inscripción rige nuestros miedos más remotos, relacionados de hecho con la oposición entre el adentro y el afuera corporal. O para decirlo con más precisión: entre los flujos del interior (la sangre, por ejemplo) y todos esos deshechos corporales (orina, excremento, transpiración, pus) que se expulsan, solo para recordarnos que habitamos “un cuerpo en estado de pérdida permanente” (Kristeva, 1988: 143). Sin embargo, tal materialidad corporal que señala nuestra finitud biológica despierta, por igual, fascinación: cierta atracción por lo obscuro, lo sucio y lo vergonzoso, derivas que por cierto el cine también ha explorado ambivalentemente en los términos de un horror corporal (Gómez Ponce, 2022).

Ahora bien, en nuestra propia arqueología, nos enfrentamos con un derrumbamiento fundante de esa frontera fuera/dentro: la expulsión desde las entrañas maternas. Para Kristeva, el nacimiento no solo conserva “la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser” (1988: 18): ese despegue materno, aún más, marca la entrada en el mundo de las prohibiciones, quiero decir, la inserción del sujeto en un mundo social cuyas leyes debe incorporar fuera de aquel cálido resguardo corporal, en un gesto que contiene la violencia del rechazo y la brutalidad de una separación necesaria, en tanto “guerra que va dando forma al ser humano” (1988: 22). El parto es así un acto de diferenciación y, a su vez, de expulsión: abyección primigenia que recupera su sentido etimológico de arrojar hacia afuera, dando lugar a un punto de clivaje del yo y, a la vez, a esa ambivalencia fundante en la figura materna. Céline, por caso, ha sido ejemplar a la hora de trabajar ese desdoblamiento que Kristeva acaba definiendo como “madre bifronte”, rechazante y fascinante, finalmente abyecta. En sus palabras, “el tema de esta madre bi-fronte es tal vez la representación de este poder maléfico de las mujeres de dar una vida mortal. Como lo dice Céline, la madre nos da la vida pero sin el infinito” (1988: 211)¹.

Con insistencia, se ha explicitado que esta dualidad teorizada por Kristeva fundamenta una figura muy recurrente como la madre arcaica, aquella dadora de vida, aunque siempre capaz de reabsorber lo mismo que pare (Creed, 1993; Braidotti, 1994; Gámez Fuentes, 2001). Esa imagen viene a sintetizar una extensa línea de sentido mítica que rememora ese “adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto, del cuerpo materno” (Kristeva, 1988: 75), replicándose a lo largo de la historia en un sinnúmero de retratos sobre la madre todopoderosa fálica cuyo papel en la organización de las sociedades ha sido crucial. Sería erróneo, no obstante, interpretar esta tendencia como mera casualidad: ante todo, “el miedo a la madre arcaica resulta ser esencialmente un miedo a su poder procreador” (1988: 103), es decir, a

1. Mi lectura, centrada en la producción cultural de sentido y próxima a los estudios de género solo de manera transversal, no puede desconocer empero que la conceptualización esbozada por Kristeva no ha permanecido exenta de críticas, especialmente por su manera de ubicar la maternidad en un espacio pre-simbólico y por la valoración que, desde allí, realiza de la función creadora de la corporalidad femenina. Al respecto, véanse los aportes de Martínez (2013) como así también los comentarios realizados tiempo atrás por Judith Butler (2007).

una reproducción incontrolable que la sociedad patriarcal y el sujeto masculino deben controlar para garantizar su ordenada supervivencia y continuidad. No en vano las culturas fijarán numerosos interdictos para el cuerpo materno, anudándolo con tabúes como el incesto y el asesinato del padre en los cuales, nos recuerda Kristeva, Freud supo ver el origen de la moral humana (sintetizada, por caso, en un mito clave como Edipo en el cual la madre, en efecto, cobra inmensa relevancia).

Sería bueno recordar, además, que esa imagen de la madre arcaica hallará en el gótico un hábitat predilecto. Tal resguardo no debe sorprender: profusamente, se ha señalado que la vertiente gótica es un género que supedita lo femenino con su retórica del exceso y del desborde afectivo (Amícola, 2003), insistiendo desde el siglo XIX en retratar una maldad soterrada en la mujer cuyas derivas habrán de prolongarse hasta el filme *noir* y sus *femme fatales* (Negroni, 2015), a pesar de algunos quiebres ejercidos por aquellas escritoras cuyas obras supieron sugerir que otra feminidad gótica era posible (Vega Rodríguez, 2002; Roas, 2022). Sin embargo, destacará en el gótico la predominancia de una monstruosidad-mujer, elaborada con los restos de esos temores patriarcales que subvierten la experiencia femenina para convertirla en fuente de terror. De ese entramado, reinarán figuras como la bruja, la vampiresa o la creación fetichizada (muñecas, marionetas, autómatas), como también innumerables motivos que abogan por una feminidad descontrolada en la locura, la histeria, la seducción, el desborde pasional y, claro está, la maternidad.

No se puede desconocer, empero, que los cambios sociohistóricos han modulado esa abyección maternal y, en dicha contienda, la cinematografía ha demostrado gran inventiva (Creed, 1993). Basta solo recordar, como bien lo hace David Roas (2022), clásicos como *The Village of the Damned* (Rilla, 1960) y *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968) en los cuales el vientre materno se presenta como raíz de una amenaza absoluta. En ese periodo, el empecinamiento del terror con la maternidad dista de ser casual, especialmente cuando se rememora que, en esas formas artísticas, brotan secuelas de posguerra como la resquebrajadura de la familia nuclear y la fuerte crisis de masculinidad (Gómez Ponce, 2021), acaso reforzada por el estallido de esos movimientos feministas que pondrán en cuestión la condición de madre (con los debates acerca del aborto o la píldora anticonceptiva, por ejemplo).

Como fuera, resulta innegable el carácter refractivo del cine: lenguaje capaz de capturar, en su mismo discurrir, las tensiones latentes en la maternidad y en la sociedad de una época, a las cuales transformará en relatos incluso muy atractivos. Se comprende por qué, desde distintos acercamientos, María Negroni (2015) y Bárbara Creed (1993) coinciden en estudiar la prolongación de esa madre arcaica en *Alien*, filme icónico dirigido por Ridley Scott en 1979. Y es que la otra protagonista del relato, aquella reina alienígena a la cual la teniente Ripley (Sigourney Weaver) habrá de dar caza, se retrata como una hembra monstruosa que, en ausencia de machos, mantiene un apetito desmedido por materner, engendrando un larvario incesante y deviniendo, en consecuencia, “esa madre arcaica, descontrolada en su sexualidad que se autoabastece” (Negroni, 2015: 130). En hipótesis de Negroni, tal hiperfecundidad encuentra su explicación en otros miedos intensos de ese periodo, relacionados con descubrimientos como la anticoncepción, la experimentación genética, la fertilización

y la clonación, ello sin olvidar la eclosión de nuevas enfermedades de transmisión por las vías del sexo. En una fractura histórica que se cuestiona la función misma de la reproducción sexual, la figura de la madre no puede menos que aparecer abyectamente como un exorcismo por cierto muy eficaz para las ansiedades culturales, retrotrayendo con ese gesto nuestros temores más pretéritos, pero instalándose también como una figura comercial muy atrayente en un público amplio.

En lo que sigue, me propongo rastrear algunas derivas recientes de esa abyección y hacerlo, concretamente, en producciones de sentido que presentarán otros anversos para ese anhelado instinto maternal, protector y amoroso, que la cultura patriarcal pretende custodiar. Quisiera reparar, por tal motivo, en aquello que Kristeva nos supo advertir: en su representación, la abyección no solo se resuelve como tema, sino también como forma, escenificándose incluso “con una intensidad estilística” violenta y desconcertante (1988: 186), como bien ostentaran autores como Céline o, en nuestros tiempos, el cine de horror. En consonancia con tal tendencia, mi hipótesis sostendrá que lo abyecto hoy encontraría cauce en narrativas que, sin adherir a dicho género, retienen sin embargo cierta oscuridad en la construcción de la maternidad, tendencia que será constatable en algunos relatos del cine argentino.

En los términos de Negroni, se trataría de una sensibilidad gótica, patente en especial cuando se considera que, frente a las clasificaciones rotundas, dicha estética, que se erige como una “epopeya de lo intenso”, no puede menos que “avivar las tensiones” (2015: 20). Me explico, si cabe, mejor: por las vías de cierto tamiz gótico, se realza el carácter bifronte de la maternidad y todas las contradicciones que anidan en esa figura, aquellas mismas que le valen su condición de abyecta. Desde esa lectura, no asombra que la abyección halle su medio de expresión en una modalidad que se consume en distintos géneros (Amícola, 2003), y cuyos engranajes son más que eficaces para dosificar el miedo y la sensación de asfixia antes las múltiples fisuras irracionales que se cuelan en nuestra cultura, pretendida secular y racional.

Madres monstruosas. Derivas del cine nacional

De un tiempo a esta parte, la maternidad ha estado en el centro del debate de la cultura argentina. Las extensas discusiones suscitadas frente a la sanción de la ley de la interrupción voluntaria del embarazo en 2020 y los saberes instalados por una reciente ola del feminismo que impregna a las nuevas generaciones han venido a disputar el mandato de la “buena madre”, como también lo hicieran los medios de comunicación, restructurando la concepción tradicional de dicha figura en su apropiación por parte de las celebridades (Sarlo, 2016). De un modo u otro, la maternidad está en el interés (del) público y, en ella, se dirimen también los valores -no siempre concordantes entre sí- que una sociedad baraja en cierto estadio histórico.

En ese intenso contexto, el cine argentino toma la posta y nos ofrece dos películas cuyas entramados narrativos reclaman una mirada atenta por su manera de polemizar con la maternidad como *telos* de la mujer: por un lado, *Las siamesas*, filme de 2020 nominado a mejor película iberoamericana en los Premios Goya y dirigida por Paula Hernández, y por otro lado, *El perfecto David*, bajo la dirección de Felipe Gómez Aparicio y presentada en 2021 en el Festival de Tribeca, con un posterior estreno limitado en los cines cuando la pandemia de COVID-19 aminoró.



Imagen 1. A la izquierda, póster promocional del filme *Las siamesas* (Hernández, Tarea Fina Productora, 2020). A la derecha, póster promocional de *El Perfecto David* (Gómez Aparicio, Oh My Gómez! Films, 2021).

Inicio este recorrido con la obra de Hernández, *Las siamesas*: filme que relata la breve travesía que Clota (Rita Cortese) y Stella (Valeria Lois), madre e hija, emprenden desde Junín hasta la costa argentina con el objetivo de conocer unos pequeños departamentos que la segunda ha heredado de un padre ausente durante años. Hay que decir que la trama -adaptación de un cuento de Guillermo Saccomano- es extraordinariamente clásica, no solo por su parecido de familia con el género *road movie*. Ocurre que esta cinta estrenada solo por la plataforma Flow es, ante todo, la historia de una hija intensamente hastiada por una madre posesiva, victimista y manipuladora que no ha cesado de proyectar, en ella, sus propias frustraciones. Y que tampoco ha dejado de acosarla con sus reproches, sus reclamos y su dolor, en especial aquella herida que proviene de la infidelidad y del abandono de ese exmarido a quien exige llamar “el innombrable”.

Stella, por su parte, ha dedicado su vida al cuidado de Clota. Como aceptará con notable amargura, nació en Junín y allí fue criada, sin conocer otro lugar con excepción de esos viajes esporádicos a Brasil que también fueron frustrados por el yugo materno que todo lo ha controlado. Incluso los afectos fueron postergados, como aquel amor brasileño que debió abandonar, ruptura que Clota recordará aliviada porque “era raro (...) imagínate, yo caminando por Junín con un yerno negro”, recibiendo luego una réplica contundente: “vos nunca te imaginaste un yerno”. Clota, quien todo lo sabe, es la realización de lo que Creed (1984: 502-556) define como “madre castradora”: una de las representaciones acabadas de abyección kristeviana y, en espe-

cial, una deriva de la madre arcaica que se muestra detentora de una autoridad capaz de coartar la libertad de la prole e, incluso, de custodiar su moral.



Imagen 2. El inicio de la travesía de Clota (Rita Cortese) y Stella (Valeria Lois) en la terminal de colectivos (Captura de pantalla, *Las siamesas*, Hernández, Tarea Fina Productora, 2020).

Ahora ambas deberán enfrentarse a esa herencia inesperada. Y digo ambas pues, aunque Clota no forma parte de la sucesión, la asume como propia, acuciada por el deber de ayudar (¿controlar?) a su hija en la toma de decisiones y en el contacto con alguna inmobiliaria que los disponga en alquiler dado que, en su opinión, “te dejaron un problema, Stellita. Heredaste un problema”. Muy otro, empero, será el destino de esa herencia. Y es que los departamentos prometen la emancipación postergada durante décadas, incluso la posibilidad de abrir una pequeña peluquería, salida laboral que le otorgaría a Stella un poco de independencia o, más bien, una escapatoria. La confesión de tamaña decisión es, en efecto, el problema que mueve la acción tramada por *Las siamesas*, marcando un quiebre en el relato y, aún más, en la relación entre Stella y Clota, en quien la desesperación se desata sin posibilidad de remedio.

Del segundo filme, *El perfecto David*, no podrá esperarse tal explosión de reproches y reclamos, ni tampoco una profusión de diálogos. La coproducción argentino-uruguaya, opera prima de Felipe Gómez Aparicio, compone un relato más silente y, por momentos, taciturno, si bien intenso en un despliegue visual que sostiene el centro y foco de la abyección que *El perfecto David* va a escenificar: el cuerpo. Y es que la película narrará la contienda de David (Mauricio Di Yorio), adolescente que afronta un extremo entrenamiento físico en vistas de alcanzar un cuerpo que, en un sentido bastante literal, es moldeado por su madre: Juana (Umbra Colombo), artista plástica que, con cuotas de obsesión, labrará el físico de su hijo para luego exhibirlo -casi como una escultura- en una de sus muestras. Se comprende inmediatamente la elección de un título que refiere a la obra magna de Miguel Ángel y, en un mismo gesto, alude a la persecución

de la perfección como máxima del artista y a un canon de la corporalidad cuya iconografía impone un modelo de masculinidad esbelta, muscular y mesomorfa, todavía hoy vigente y hasta hegemónica.

Dije antes que los diálogos escaseaban en este filme, protagonizado por una madre omnipotente, autoritaria y sumamente distante, muy diferente de la efusividad que *Las siamesas* destaca en Clota. Juana, por el contrario, ejerce presión con apreciable frialdad, controlando con sigilo los progresos de su hijo, desde la alimentación hasta una rutina que vigila de cerca en el gimnasio. Sustraída en su tarea, también mide a diario el crecimiento muscular, acción que, de hecho, dispara la perturbación del espectador en una de las primeras escenas cuando, minutos antes del colegio, lo desnuda, lo observa, lo toca lentamente y lo abraza por detrás, solo para decir: “Está bien. Vamos a tener que darle más a los hombros”. Es interesante que los rasgos de la maternidad fálica no retomen aquí los signos acostumbrados a representarla, sino un juego de ambivalencias entre el amor maternal y el amor sexual. Para entender esa lectura, vale replicar las palabras de su director, Gómez Aparicio:

Hay algo incestuoso, pero tiene más que ver con la relación de una artista con su obra: si una obra para una artista es como un hijo, hay algo con eso ahí. A él lo trata como un objeto y ahí aparece el aire incestuoso. Ella pierde el filtro que tendría una madre normal al empujar a David a que sea perfecto: siente que ese cuerpo es suyo. Es una especie de adueñamiento corporal antes que un incesto directo (en Boetti, 2021).



Imagen 3. Juana (Umbra Colombo) controlando el progreso de su hijo David (Mauricio Di Yorio) (imagen promocional, *El Perfecto David*, Gómez Aparicio, Oh My Gómez! Films, 2021).

Sería ocioso decir que esa relación -desligada de un padre cuya existencia ignoramos- está signada por el complejo de Edipo y por un tabú que late en los cimientos de todas las civilizaciones. También entre sus compañeros abundarán chistes incestuosos a los que David hará caso omiso, como de hecho hará con cualquier otro comentario sexual, incluso cuando estos pongan en tela de juicio una hombría que no se molestará en defender. Obsesionado con un cuerpo del que ha dejado de ser dueño, no puede darse tal lujo. Apropiándome de las palabras de Massimo Recalcati, diría que, como Edipo y como Caín, David “pertenece a la madre, no tiene vida propia, se ve capturado por el espejo de la mirada materna” (2022: 33).

Como se ve, estos filmes proponen distintas historias que, no obstante, coinciden en instalar la abyección como corolario de una relación conflictiva con la figura materna. Y habría que añadir también: en esas tramas, se pone en escena dos conflictos en la configuración materno-filial, atento cada uno a diferentes desarrollos sociosexuales, quiero decir, al necesario corte maternal cuando el varón alcanza la madurez, y a la indispensable diferenciación de la mujer con su progenitora. No es lugar aquí para desplegar la perspectiva psicoanalítica que esa lectura reclama, y diré solo que, cuando esa separación y esa individuación son erráticas, componen retratos muy atractivos para la cultura masiva. Por caso, con *Psycho* (1960) y *The Birds* (1963), Hitchcock nos brindó algunas pistas de lo que puede ocurrir cuando ese quiebre maternal se entorpece, como también lo hicieron otras derivas audiovisuales igual de violentas como *Carrie* (de Palma, 1979) o, más aquí en el tiempo, *The Black Swan* (Aronofsky, 2010), filmes en los cuales también se explora la persistencia y la intensidad que esa simbiosis con la madre castradora puede adquirir (Creed, 1993).

Tal simbiosis conflictiva es más que evidente en *Las siamesas*, introduciéndose en el mismo título de la ficción. Siameses, se sabe, alude a la anomalía en hermanos gemelos unidos por alguna parte del cuerpo, aunque el término tiene una fuerte pregnancia cultural como metáfora que describe el imposible desapego entre dos sujetos. Clota y Stella, quienes incluso visten con el mismo diseño floreado y repiten gestos, no ocultan esa mutua dependencia: entre madre e hija, la diferenciación materna ha fracasado y, como bien describe Brodersen (2020), ahora son “dos mitades de un ente que pugna, sin éxito, por dividirse”. El resultado será un incansable lazo de rechazo y de estima: en otras palabras, una abyección con cuotas de una afición filio-maternal que podemos apreciar en contados gestos y risas compartidas, pero que rápidamente se suspende por algún comentario hiriente de Clota. Vale decir que, a las razones de esa crueldad, hay que buscarlas en el pasado: en la herida que aún permanece abierta por la pérdida de una primera hija que nace muerta y que la llegada de Stella jamás podrá subsanar, pues la primogénita es omnipresente, como bien demuestra ese colgante con dos figuras infantiles, destacado en primeros planos.

Kristeva no se equivoca: la sombra de lo abyecto siempre acecha un acto de separación materno. Incluso de lograrse, la “diferenciación violenta y torpe, siempre [está] acechada por la recaída en la dependencia de un poder tan tranquilizador como asfixiante” (1988: 22). Tal oscilación es también considerada por la propia directora:

Las siamesas es una metáfora sobre la imposibilidad del desapego entre una madre y una hija. Sobre la inevitable condición de ser una sin la otra. Es una *road movie* en el umbral de una tormenta. Un viaje de encierro espacial y emocional, que deja ver entre sus pliegues el horror que proviene del universo primero: la familia. Son ellas, con sus excesos, sus repeticiones; con la locura desatada de una y la sumisión efervescente de la otra, las que hacen que la historia se vuelva monstruosa (Hernández, en Clarín, 2020).

En efecto, de esa abyección que Kristeva fundamenta y que la directora parece sugerir con su reflexión, se ha servido el cine de horror, concretamente ese inmenso caudal de películas donde “la figura materna se erige como el monstruo femenino” (Creed, 2016). No se podría decir que *Las siamesas* y *El perfecto David* pertenezcan a dicho género y, sin embargo, algo oscuro retienen esas tramas, cierto halo de aquella sensibilidad gótica que, siguiendo a Negroni (2015), mencioné líneas arriba. De hecho, un intenso juego de contrastes, de trabajo técnico con la iluminación y la ambientación, escenifica ese calibre lóbrego en *Las siamesas*, filme en donde escasean los espacios abiertos y rige, en cambio, la estrechez de un micro durante una tormenta que amenaza con desatarse en cualquier momento. La crítica también ha insistido en el clima asfixiante que allí se compone (Brodersen, 2020), por momentos rayano en una claustrofobia que, desde el comienzo del relato, se acompaña magistralmente en aquella casa materna que parece siempre permanece en penumbras.



Imagen 4. El interior del micro que adquiere visos tenebrosos durante el viaje de madre e hija (Captura de pantalla, *Las siamesas*, Hernández, Tarea Fina Productora, 2020).

Esa oscuridad no debe extrañar: el gótico, con su afición por lo intenso y lo espectacular, es avezado en componer un clima sintomático de la asfixia subjetiva que viven los personajes (Arán,

2019). Si en *Las siamesas* ese sofoco depende del espacio y de los primeros planos que retratan el hastío, en *El perfecto David* destacará el trabajo fotográfico que marca el tono psicológico del joven culturista: la paleta de colores, la insistencia en las tonalidades sepia y “el tic fotográfico contemporáneo de filmar todo oscuro”, acrecientan no solo la función dramática, sino además la penumbra que pesa sobre David (Bernades, 2021). También su cuerpo se carga con oscuridad, siempre recortado a contraluz y destacado a través de ese juego de luces y sombras que permite una casa siempre a oscuras, muy en contraste con aquellos entornos diurnos del colegio y de las plazas que frecuenta con sus compañeros, allí donde, en efecto, puede explorar algo de libertad frente al designio materno.

Poco casual es que el gimnasio, aquel que Juana también habitará en orden de custodiar los progresos de su hijo, sea un sótano apenas iluminado por algunos tubos fluorescentes que recortan los cuerpos musculados. En esa oscuridad, David no solo afrontará un arduo entrenamiento, sino que, además, vivirá numerosas privaciones para un joven de su edad. Fiestas, salidas y cualquier forma de ocio no tendrán cabida en la vida de este adolescente que se entrega por completo a las exigencias de Juana. Alimenta incluso con anabólicos esa corporalidad solo en función de satisfacer un deseo materno frente al cual no ofrece resistencia. Por cierto, aquí estamos ante otro motivo de la inventiva gótica, incluso uno de sus temas centrales según Mark Fisher (2022: 45): ello es, “el sueño de la copia perfecta que siempre acaba terriblemente mal”. De algún modo, hay en David cierto parecido de familia con esos artificios cuya perfección solo puede acabar en la fetichización, piezas esculpidas que obsesionan hasta la locura a sus creadores en una vasta tradición que funda Pigmalión y que, desde *Frankenstein* (1818), el gótico supo explotar (Vega Rodríguez, 2002).



Imagen 5. David (Mauricio Di Yorio) durante su entrenamiento en un gimnasio pleno de penumbras (imagen promocional, *El Perfecto David*, Gómez Aparicio, Oh My Gómez! Films, 2021).

Habría que mencionar también que esa manía pigmaliónica es compartida por el entrenador de David quien, con cuidada precisión, regula las dosis justas de esteroides y ejercicios, en un gesto que le permite al filme deslizarse una crítica sutil que alerta sobre la búsqueda frenética de la perfección corporal en el mundo *fitness*. Más todavía, el relato se detendrá asiduamente en los efectos que esa obsesión por el cuerpo tiene en los sujetos. En David, por ejemplo, tal persecución acarrea una disfunción sexual, como bien demuestra ese encuentro fallido con una chica, escena con la cual la película daría a entender que la función del joven es, en todo caso, ser observado. Los vistazos a los perfiles musculosos en las redes, los intercambios de miradas con otros hombres en el gimnasio, la observación detenida de otros cuerpos en las duchas o la masturbación con pornografía homocentrada (me refiero, puntualmente, a su consumo de *rimming*) hablan de una sexualidad en la que predomina fuertemente un componente visual, lenguaje que *El perfecto David* bien sabe aprovechar. En rigor de verdad, el filme se halla invadido por un halo de tensión sexual anudado a esa adoración fetichista del cuerpo masculino, enclave desde el cual explora ese intenso elemento homoerótico que habita en los gimnasios actuales.

Ahora bien, me pregunto si acaso esa sensación de asfixia en David y en Stella no repone, de algún modo, otro síntoma epocal, esta vez vinculado con la erosión de la institución familiar como primer bastión de resguardo. Tal cuestión es, por cierto, una recurrencia en Paula Hernández, directora de *Las Siamesas* y también de *Los sonámbulos* (2019): obras que, como señala Brodersen (2020), proponen “el concepto de familia como territorio de toxicidad”. Sin embargo, diría que estamos ante dos relatos que, por igual, coinciden en decirnos que la familia puede ser fuente de muchos horrores, de formas de la violencia simbólica y de coacción que operan sobre los sujetos desde temprana edad. Advierten también que, en detrimento del sentido común, el hogar puede no ser un lugar de confort, seguridad o refugio, y que quizá solo la expulsión de ese territorio -un viaje revalador como Stella, unas salidas esporádicas como David- permitiría la toma de consciencia. Relación tóxica es el término que hoy redundante para dar cuenta de esos vínculos destructivos que se gestan incluso en el seno familiar, y a los que, al menos en los términos de estos filmes, solo resta responder con la expulsión de una violencia contenida por años.

No quisiera cerrar este recorrido sin antes dar lugar precisamente a esas respuestas, algunas de las cuales, según comprende la conceptualización kristeviana, propondrían también cierta sublimación para la abyección materna. Aquí también la oscuridad será un entorno privilegiado, y *Las Siamesas* bien lo demuestra. Recordemos que ese relato alcanza su clímax cuando, a tan solo treinta kilómetros del destino, el motor del micro se avería en el preciso instante en que la tormenta inicia en esa noche aciaga. Ese clima tenebroso acompaña la creciente exasperación de Clota a causa de esa decisión imprevista de Stella en su deseo de emanciparse. Allí, en un acto verdaderamente desesperado, la madre soltará el último intento para que la hija desista de tomar la herencia y escapar de su resguardo:

CLOTA: Tu papá te quería abortar, ¿vos sabías eso? ¿Te lo contó? Porque creía que ibas a nacer muerta como Beatriz. Pero yo te quise tener, y naciste viva, bien viva. Por eso se fue el hijo de puta. Porque no le daba la cara para mirarte.

De esa crueldad, no habrá retorno. La confesión marca un punto de inflexión en la narrativa a partir del cual Stella transitará raudamente la separación materna. En esa noche, asediada por los truenos y por el intenso rojo de la alarma del micro, ella dará rienda suelta al descontrol y al desenfreno, gestos con los cuales parece rebelarse al yugo materno. Entrará entonces en escena el chofer, Primo (Sergio Prima), quien galantea a Stella desde el inicio del viaje y de quien Clota desconfía por su color de piel y su clase. El encuentro sexual entre ambos -que no cae en la vulgaridad a pesar de darse en los asientos de un micro- parece así oscilar entre la liberación y la venganza. Minutos luego, cuando la tormenta estalle por fin, Clota desaparecerá en el campo y poco después los choferes saldrán en su búsqueda.

El perfecto David pretenderá, en cambio, otros desvíos para esa abyección materna. Las escapadas con amigos, las borracheras, el desgano en el entrenamiento e incluso ese ataque de furia que le valdrá a su compañero una fractura de tabique dan cuenta de una serie de pequeñas revueltas que irán incrementándose a lo largo de la película. Se tiene la sensación, sin embargo, de que esas acciones acaban siendo en vano, en tanto intentos destinados al fracaso porque el mandato materno es invencible. “Entonces la vas a tener que matar a tu vieja”, le dirá en chiste su entrenador ante la negativa del joven y su deseo de detener el ritmo de su rutina. En ello, algo de verdad se esconde: David carece del coraje que Stella logra reunir, y solo la ausencia materna podría ofrecer escapatoria. En *El perfecto David*, empero, no habrá ruptura posible. Su protagonista se entregará con furor a los anabólicos inyectables hasta la noche en que la madre presentará su obra maestra: ese cuerpo modelado durante meses que, rodeado de penumbras y de numerosas réplicas que registran las etapas de su progreso, se exhibirá ante la mirada de un público que lo objetiviza mientras posa y contrae sus músculos hasta desfallecer.

En esta historia, la oscilación entre el rechazo y la atracción hacia la madre perdurará hasta el desenlace, aun cuando el joven le reproche con furia su hartazgo, poco antes de resguardarse por una última vez en la observación de otros cuerpos masculinos durante un concurso de culturistas al que asiste imprevisiblemente. En *Las siamesas*, por el contrario, la muerte (inexplicable, por cierto) de Clota traerá la anhelada liberación para Stella quien, en el departamento heredado, deberá organizar los preparativos fúnebres. La oscuridad regente en el relato se disipará, no obstante, hacia los momentos conclusivos cuando ella abra las ventanas y, en ese día radiante y sin dejos de melancolía, se dirija a la playa, reflexivamente y sin emitir palabra alguna.

Palabras conclusivas

El itinerario emprendido aquí lleva a constatar las contradicciones que contiene la figura materna, al menos en algunas de sus representaciones recientes. *Las siamesas* y *El perfecto David* son filmes que eligen registrar el reverso del instinto materno, proponiendo historias en las que fracasan esas necesarias individuación y autonomización con la progenitora, condición *sine qua non* para el devenir del sujeto según la lectura de Julia Kristeva. De la semióloga búlgara, también comprendimos que abyección es el nombre que recibe ese modo convulso de responder a las derivas erráticas de la relación materno-filial, compleja fluencia afectiva que reclama, además, sus

propios procedimientos formales para escenificarse en el lenguaje artístico. Allí, cierta entonación gótica demostró, una vez más en la historia, su potencial estético a la hora de dar cuenta de la asfixia de los sujetos e, incluso, de un sofoco social que se instala como clima de época. A pesar de las distintas fugas que, para el yugo maternal, prometen esos filmes, ambos acaban revelando la valencia tóxica que puede adquirir la propia familia: entorno que, de un tiempo a esta parte, parece perder su indisputable lugar como primer bastión de resguardo y protección de la subjetividad.

Tales filmes introducen una distancia irónica para cercar ese lugar conflictivo de nuestra cultura actual, y lo hacen por las vías de una madre monstruosa, detentora de un poder incontrollable, castradora y excesiva en su ejercer. Me pregunto si acaso Kristeva (2015: 35) no acierta también cuando sugiere que nuestra insistencia por retratar la “figura maternal mortífera” adviene como respuesta ante el estallido de una omnipotencia femenina que, si no comprendo mal, remite al incremento de las nuevas técnicas de reproducción que evitan atravesar el embarazo (fecundación *in vitro*, alquiler de vientres), de la libertad para decidir cuándo y cómo materner, y, en pocas palabras, de la posibilidad de prescindir del mismo sujeto masculino para ejercer la maternidad. En Kristeva, creo leer que a ese “fantasma de la inmortalidad femenina” (2015: 35) -que finalmente viene a disputar el dominio masculino sobre la supervivencia de la especie- le debemos las más violentas respuestas, provenientes de profundas heridas narcisistas del hombre y, junto a él, del patriarcado.

Como fuera, las películas abordadas vuelven a probar la inagotable reinención de la madre-monstruo, aquella que, en palabras de Rosi Braidotti (1994), lo es ora por ausencia, ora por exceso. Y es que esas relecturas de la madre arcaica insisten en señalar aquellas normas, límites y órdenes de lo normal que van a delimitar la maternidad en una sociedad y en una época. Precisamente, es esa la función cultural del monstruo, ser extraordinario e insólito cuya aparición está destinada a recordatorio o amonestación de un tabú que debe permanecer (Arán, 2016). En nuestros tiempos a veces llamados posmodernos, la insistencia por los monstruos y por la conservación de su función primaria no debe sorprender: como intuye Massimo Recalcati (2022), en un periodo cuando el exceso de libertad parece imponerse y la transgresión es la regla, y cuando la desinhibición y la ausencia de vergüenza triunfan, el tabú no puede menos que importar. “Nuestra época”, apunta el pensador, “parece querer eliminar toda forma de tabú” (2022: 21), mientras los textos de la cultura persisten allí para señalar cada mutación en su percepción, finalmente síntoma de un cambio histórico.

En tal sentido, Clota y Juana son mujeres que se revelan sorprendentemente rupturistas cuando se considera su rechazo al mandato del instinto maternal y, junto a él, a las convenciones y los interdictos que la cultura patriarcal le impone a la mujer madre, creadora y custodia del porvenir de cada descendencia. Se trata, sin embargo, de historias sorprendentemente atractivas, atrapantes en sus tramas y en esos complejos y refinados personajes cuyo sufrimiento no deja de estremecernos, a la vez que nos expulsa abyectamente, evocando un indiscernible rechazo. Y es que Kristeva (1988) lo supo ver con claridad: si la modernidad aprendió a reprimir la abyección de incontables maneras, la posmodernidad dio todavía un paso más, sabiendo explotarla como un propio nicho de mercado sumamente cautivante.

Bibliografía

- Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Arán, Pampa (2016). "Monstruos enmascarados". Barei, Silvia N. (comp.). *Seminario de verano IV. Hombres / Dioses / Monstruos / Robots* (pp. 11-24). Córdoba: Ferreyra Editor.
- Arán, Pampa (2019). "Gótico – elementos narrativos". Roas, David; García, Flavio *et al* (eds.). *O Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponible en: <https://www.insolitificcional.uerj.br/gotico-elementos-narrativos/>
- Barei, Silvia N. (2008). "Julia Kristeva: una poética en los límites del texto". Dalmasso, María Teresa y Arán, Pampa (eds.). *La semiótica de los 60/70. Sus proyecciones en la actualidad* (pp. 91-100). Córdoba: Ferreyra Editor.
- Bernades, Horacio (2021). "'El perfecto David': madre, hijo y un cordón que no se rompió". *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/388035-el-perfecto-david-madre-hijo-y-un-cordon-que-no-se-rompio>
- Boetti, Ezequiel (2021). "Felipe Gómez Aparicio: 'Metaforiza la búsqueda de perfección de los hijos'". *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/388031-felipe-gomez-aparicio-metaforiza-la-busqueda-de-perfeccion-d>
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, Rosi (1994). *Nomad Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University.
- Brodersen, Diego (2020). "'Las siamesas': Film de cámara dirigido por Paula Hernández, en Flow". *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/312566-las-siamesas-film-de-camara-dirigido-por-paula-hernandez-en>
- Clarín (2020). "*Las Siamesas* de Paula Hernández, es la película ganadora del 'Premio Flow al Cine Argentino'". Disponible en: https://www.clarin.com/brandstudio/siamesas-paula-hernandez--pelicula-ganadora-premio-flow-cine-argentino_0_BBjPD8Cbp.html?gclid=Cj0KCQjww4-hBhCtARIsAC9gR3Z5SRzhAOg3N7J9wxD3iOb4KjyQoCjXZW34MjOdfz-nF2broPYrya4aApGwEALw_wcB
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Creed, Barbara (2016). "Terror y el monstruo femenino". *laFuga*, N° 18. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/terror-y-el-monstruo-femenino/783>
- Fisher, Mark (2022). *Constructos flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gámez Fuentes, María José (2001). "El cuerpo materno en la cultura occidental: una aproximación a diferentes enfoques teóricos". *Dossiers feministes*, N° 5 (113-121).
- Gómez Ponce, Ariel (2021). "Las series y el Sueño Americano. Nostalgia y pervivencia de un imaginario suburbial". *Intexto*, N° 52 (1-23).
- Gómez Ponce, Ariel (2022). "The Horrors of the Body. Notes on Mikhail Bakhtin and the Images

- of the Grotesque Body". *Bakhtinskiy Vestnik*, Vol. 7, N° 1 (1-10).
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia (2009). *Historias de amor*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia (2015). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- Kristeva, Julia (2019). "Cada sesión es una poética, cada persona una poesía. Una conversación con Julia Kristeva". Entrevista por Mariano Horenstein. *Calibán. Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, Vol. 17, N° 1, s/n.
- Martínez, Ariel (2013). "Eclipse de mujer: problemas en torno de la parentalidad. Contribuciones de Judith Butler al feminismo psicoanalítico". *Revista Científica de UCES*, Vol. 17, N° 1, (151-171).
- Negrón, María (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Recalcati, Massimo (2022). *Los tabúes del mundo. Figuras y mitos del sentido del límite y de su violación*. Barcelona: Anagrama.
- Roas, David (2022). "La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas del españolas del siglo XXI". *Signa*, N° 31 (105-124).
- Sarlo, Beatriz (2018). *La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Vega Rodríguez, Pilar (2002). *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*. Madrid: Alianza.

Ariel Gómez Ponce (Investigador Asistente en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, CONICET y Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

arielgomezponce@unc.edu.ar

Es Doctor en Semiótica, Profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la Universidad Nacional de Córdoba, y cuenta con un Posdoctorado en Ciencias Sociales. Actualmente, se desempeña como Director del programa de investigación "Estudios sobre Cultura Pop. Formas locales, diseños globales y semióticas de lo popular" (CEA, FCS, UNC) y como Coordinador Académico del Doctorado en Estudios Internacionales (CEA, FCS, UNC). Además de artículos especializados en estudios semióticos y de la cultura audiovisual, ha publicado el libro *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV* (Babel, 2017), ha editado junto a Pampa Arán el libro *Fredric Jameson: una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (Edicea, 2020) y, junto a Silvia Barei, *Lotman revisitado. Perspectivas latinoamericanas* (Edicea, 2022). De manera particular, se especializa en teorías culturales de cuño materialista como las propuestas Mikhail Bakhtin y Fredric Jameson, marco desde el cual interroga la actual cultura popular y masiva y, en especial, narrativas de consumo como las series televisivas.

TRANSITANDO LOS PLIEGUES DE LO REAL: INFANCIAS ESPECTRALES EN EL CINE DEL CONO SUR

POR MARÍA JOSÉ PUNTE

**Transiting the folds of the real: spectral children
in the cinema of the Southern Cone**

Resumen

Pensar a las infancias como cercanas a la monstruosidad no supone meramente una fantasía que alimenta los universos de los cuentos de hadas o de la más reciente literatura infantil-juvenil. Los autores Schérer y Hocquenghem, de manera algo provocativa, colocaban al niño en serie con el enano, el jorobado o el ser deforme. La afirmación de esta cercanía se debía, según ellos, a la atracción de los infantes por lo no conforme y por lo impreciso. Para la misma época y atendiendo a otro tipo de argumentación, Michel Foucault los incluía en una serie aún más abyecta a la que denominaba de “los anormales”; en ella, los niños se “codeaban” con los locos, los enfermos, los criminales, los desviados y los pobres. El cine de ficción se hizo cargo de este extrañamiento y trabajó con fruición la espectralidad de la infancia. En lo que concierne al cine argentino, ese carácter se hace presente en ciertas narraciones que se mueven en los bordes del realismo, el *nonsense* y la ciencia ficción, pero que no se definen por completo hacia ninguna de estas opciones. Estos infantes son monstruosos no tanto porque subviertan la forma de lo humano, sino porque merodean en los márgenes de lo comprensible y contradicen las ideas asentadas sobre ellos. En este trabajo se abordarán películas recientes producidas en América Latina para pensar las infancias espectrales: *Rara* (María José San Martín, 2016), *El premio* (Paula Markovitch, 2011), *Distancia de rescate* (Claudia Llosa, 2021), *Vendrán lluvias suaves* (Iván Fund, 2018).

Palabras clave: cine, infancia, teoría *queer*, espectralidad, monstruosidad

Abstract

Thinking of childhood as close to monstrosity is not merely a fantasy that feeds the universes of fairy tales or the most recent children’s literature. The authors Schérer and

Hocquenghem provocatively placed the child in series with the dwarf, the hunchback, or the deformed being. The affirmation of this closeness was due, according to them, to the attraction of infants for the non-conforming and for the imprecise. Around the same time Michel Foucault included them in an even more abject series that he called “the abnormal”. In it, children were aligned with the crazy, the sick, the criminals, the deviant, and the poor. Fiction cinema took charge of this estrangement and worked with relish the spectrality of childhood. As far as Argentine cinema is concerned, this character is present in certain narratives that move on the edges of realism, nonsense, and science fiction, but they are not completely defined towards any of these options. These infants are monstrous not so much because they subvert the form of the human, but because they prowl on the margins of the understandable and contradict the ideas established about them. They embody the unpredictable, the diffuse or deviations form normativity. This paper will address recent films produced in Latin America to think about spectral childhoods: *Rara* (María José San Martín, 2016), *The Prize* (Paula Markovitch, 2011), *Fever Dream* (Claudia Llosa, 2021), *Soft Rains Will Come* (Iván Fund, 2018).

Keywords: cinema, childhood, queer theory, spectrality, monstrosity

Introducción

¿Quién es esa niña que entró con usted?
¿Era realmente una niña, o era una enana disfrazada de niña?
Silvina Ocampo, “Cornelia frente al espejo”

Entramos a través de la puerta que se abre gracias a la mirada estrábica de Silvina Ocampo quien en ese cuento extraño, “Cornelia frente al espejo”, anuda muchas de las líneas que atraviesan su obra con algunos apuntes sobre las infancias, que también constituyen una figura reticular de su narrativa.¹ Literalmente, entramos porque eso es lo que sucede en esa instancia del cuento, llevado al cine por Daniel Rosenfeld en el año 2012, quien dirige la película y es autor del guion junto con Eugenia Capizzano (a su vez, actriz principal). Cornelia, una joven de unos veinticinco años, que va a esa casa señorial y vetusta con el supuesto objetivo de quitarse la vida, se ve demorada en su confrontación frente al espejo por tres intromisiones: la niña, el ladrón, el amante. La primera es la de Cristina Ladivina, esa niña mencionada en el epígrafe a la que Cornelia no logra ver con nitidez. La puerta de casa tiene un vidrio esmerilado y lo que Cornelia percibe la hace dudar, la lleva a preguntarse si esa persona que ve es efectivamente

1. Es tan central a su obra el tópico de la infancia que la escritora Matilde Sánchez sostiene: “Una historia de la literatura basada en la representación de los niños. En ese proyecto imaginario, Ocampo ocuparía un lugar de privilegio” (Ocampo y Sánchez, 1991: 154).

una niña, si se trata de una enana o de un fantasma.² Hay algo de desparpajo en esta pregunta-aseveración que apunta al añiñamiento con el que está tramado este personaje, lo que no resulta una forma de manierismo ocampiano, sino un ejemplo en la literatura argentina (que en este caso deviene también versión fílmica) de la *queerización* de la infancia, tal y como lo plantea la norteamericana Kathryn B. Stockton en su libro *The Queer Child* (2009). Cornelia es, efectivamente, una “niña *queer*” por varias razones; pero, sobre todo, porque en su figura se desarma la temporalidad lineal y unívoca.³ Silvina Ocampo logra un personaje a través del cual podemos observar los movimientos laterales a los que se refiere Stockton que complejizan los motivos de sus acciones, las yuxtaposiciones temporales y también un intenso espectro afectivo que demuestra lo difícil que es ser infante. Al hacerlo, pone el dedo en la llaga de la mirada poco atenta de los adultos ante estas figuras, que se halla tan confundida como atontada con respecto a lo que sucede en torno a la etapa inicial de la vida.

En su libro *Co-ire. Album sistemático de la infancia* (1976), René Schèrer y Guy Hocquenghem se proponen hacer una disección de la niñez y sientan las bases para una lectura *queer* de las infancias que abre perspectivas para abordar las producciones culturales del presente, desde la literatura, pasando por el cine y por las artes plásticas. Justamente, la intuición ocampiana de equiparar a la niña con una enana, supone considerar a la infancia en una serie que conduce a la noción de monstruosidad.⁴ En *Co-ire*, los autores lo afirman de manera tan explícita como contundente y arremeten, de esa manera, con una imaginería relacionada con la infancia que tiende a idealizarla. Schèrer y Hocquenghem la ubican en el espacio de lo abyecto, como se ve en la siguiente aseveración que dialoga con el epígrafe de Ocampo: “El niño está mucho más próximo del enano, del jorobado, del ser deforme, que de aquellos a quienes se les atribuye una belleza perfecta: pues lo que le atrae no es la fijeza o la permanencia, sino lo no conforme, lo indeciso” (1979: 103). A través de la lectura que hacen de textos literarios, estos autores ofrecen una concepción relacional del infante, que los lleva a pensarlo como parte de una figura mayor: una constelación. De ese modo, el infante no existe como ser aislado o aislable, sino que emerge vinculado a otros seres (algunos fantásticos, otros no) que contribuyen a su extrañamiento: los animales, la mandrágora, los gemelos, los criados y sirvientes, el pederasta y los protectores. Para ellos, definir lo que es el infante tiene tanto que ver con una cuestión de proporciones como de los lugares que se le asignan en el entramado social. Esta idea de la espacialidad también está

2. Los juegos del lenguaje y el sinsentido, así como muchas de las cuestiones que remiten al libro de Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas*, pero también a la obra de Edward Lear (sus *limericks*), han sido analizados como ejemplos de la recepción del *nonsense* en Silvina Ocampo por Natalia Bianciotto, quien discute con la idea de leer a Ocampo desde la matriz del género fantástico como se venía haciendo y propone abordar su obra desde ciertos elementos que configuran tanto una forma de escritura como una ética: “Los relatos de Silvina Ocampo están atravesados por la locura y su reverso, la iluminación y la videncia” (2015: 44).

3. Para un análisis más detallista de esta cuestión véase “La niña *queer* y su performance melancólica. Un análisis butleriano de la transposición fílmica de “Cornelia frente al espejo” de Silvina Ocampo”. (Punte, 2019).

4. Sobre el tema de infancia y monstruosidad en la literatura argentina, véase Punte (2023).

en el centro del pensamiento que Michel Foucault desarrolla para la misma época con respecto a las infancias en las clases que da en el Collège de France entre los años 1974 y 1975, y que se publicarán mucho más tarde bajo el título de *Los anormales* (1999). Bajo la denominación aún más degradante de “lo anormal”, Foucault explora ciertas zonas de lo que la sociedad considera monstruoso y arma una serie propia que se asemeja bastante a la antes citada. En ella, coloca a los niños en compañía de los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los pobres.

En el cuento de Ocampo, el diálogo entre Cornelia y Cristina Ladivina continúa. La niña, que afirma tener diez años, dice que entró porque la puerta estaba abierta; que vino porque quería ver “las muñecas” (que, en realidad, son maniqués que están ahí porque la casa funciona como un taller de costura). Ante la vaguedad de sus afirmaciones, Cornelia concluye: “Eres un fantasma, una niña perdida, con esmeraldas y rosas verdes. ¿Y te dejan salir sola a estas horas?” (Ocampo, 2014: 15). En la narración, todo fluye en una continuidad que propicia luego que la niña se transforme en el ladrón, lo que hace avanzar la reflexión de Cornelia. En efecto, se puede decir que la aparición de la niña es algo así como un fantasma: una imagen que existe como un desdoblamiento de la protagonista, tal vez una imagen mental, o una fantasía. Lo cierto es que constituye una de las facetas de la personalidad con la que la narración construye al personaje de Cornelia. La niña existe: es Cornelia en el pasado. Aparece porque implica la actualización de una historia a la que ahora trae a colación para reconfigurarse en ese presente ante el espejo. La puerta que se abre conlleva la entrada a una deriva narrativa que conduce hacia atrás en el tiempo, pero que alcanza densidad en un relato que sucedió cuando Cornelia tenía diez años: su primer enamoramiento y los actos pecaminosos a los que dio lugar este hecho.

En la película de Rosenfeld, la narración de esta historia –que es como un cuento dentro del cuento– recurre a un montaje de fotografías “vintage” en blanco y negro. El personaje de Cornelia (Eugenia Capizzano) le narra al amante (Leonardo Sbaraglia) la anécdota de cuando siendo niña se enamora del estudiante, un joven mucho mayor que ella pero que, además, es el amante de la señora en donde estaba pasando el verano, Elena Schleider. La niña se entromete en este vínculo y lo *queeriza*, arma un triángulo amoroso en donde no queda del todo claro cuál es realmente el objeto de su deseo: si el joven o la dueña de casa (Punte, 2019). De ahí que todas estos personajes aparezcan como los rostros que –superpuestos– conforman su propia figura: la joven, la niña, la mujer madura, el ladrón, el amante. La rondan, como emanaciones de su yo desacompañado, y hacen más complejo el sistema de los motivos que la conducen a actuar. Si a través de la palabra y los juegos posibles del lenguaje Silvina Ocampo monta y desmonta la lógica para dar forma al fluir (no solo de la conciencia, sino también de la subjetividad), la película de Rosenfeld lo trabaja mediante un montaje que apela a la estética surrealista (están citados los collages de Max Ernst), y a una atmósfera mórbida y claustrofóbica en el interior de la casa que evoca la cabeza de Cornelia.⁵

5. El poster de la película trabaja esta idea desde la estética del collage que cita la obra de Grete Stern: coloca en el centro de una caja que se está abriendo al busto que tiene por rostro el perfil de Cornelia (Eugenia Capizzano), una escalera de caracol descendente en su pecho. De la caja emergen las piernas de una mujer y una mano sobre cuyo dedo gordo hace equilibrio una niña.

Concebir una niña monstruosa es el resultado de un mirada anamórfica, es decir, de tener que elegir un determinado punto de vista que obligue a torcer el cuerpo en direcciones impensadas y que exhiba escorzos de la realidad que antes no habían podido ser atisbados de esa manera. A ese tipo de ejercicios nos obliga la narrativa de Silvina Ocampo, lo que en la película de Rosenfeld se traduce en una estética parpadeante. Pasamos de la oscuridad de la sala a la luz del altillo o de la balaustrada; de presenciar un diálogo entre dos personas que teatraliza las obsesiones de la protagonista, hasta tener que llenar los vacíos de ese mismo diálogo interrumpido. El montaje, más allá del ordenamiento que la película hace a través de tres subtítulos, se parece al de una película mal editada, más llena de lagunas y de saltos que de una linealidad organizada. En cierto modo es porque responde a la concepción de un personaje, Cornelia, *queerizada* a partir de su pasado y que parece haberla dejado en estado detenido, que aún sigue siendo esa niña-ladrona-amante, instancias a las que vive en simultáneo y que generan los crecimientos hacia los costados a los que se refiere Stockton.

Este típico personaje de la niña ocampiana retorna en la filmografía de Lucrecia Martel, especialmente en su segundo largometraje *La niña santa* (2004).⁶ Su protagonista, Amalia (María Alché), es una adolescente que se encuentra en el momento de umbral, en el pasaje que va de la infancia en dirección a la adultez, allí donde se suma cierta forma de clarividencia ligada a la intuición con una mirada a la que todavía se juzga como inexperta, por lo tanto, inútil. Reaparece en esta narración la figura del triángulo amoroso que sirve para complejizar la noción de deseo, que vive y se alimenta del sistema de desvíos y de lateralidades. El triángulo en cuestión es asimétrico y resultado de un hecho fortuito: el encuentro de Amalia con el doctor Jano (Carlos Belloso) se da en la calle, en la escena en la que él la toca. A pesar de que luego se encuentran en el interior del hotel, Jano no parece preguntarse qué hace esa chica dando vueltas por sus pasillos o, incluso, en el interior de su habitación. Amalia es como una aparición pesadillesca para este hombre, un rostro que lo interpela en sus conductas más reprobables (el acoso sexual, el adulterio). Por otro lado, Jano y la madre de Amalia, Helena (Mercedes Morán), dueña del hotel y anfitriona del congreso de médicos, llevan adelante su coqueteo de una manera verosímil. No es otra cosa que el reencuentro de dos viejos conocidos que despierta antiguos afectos y que los reafirma a ambos en su capacidad de seguir gustando. La niña se inserta como una cuña entre ellos, dando cuerpo a uno de los miedos evidentes del universo adulto que corporizan las siguientes generaciones: la de ser desbancados.

Algo del gusto de Martel por el género del cine de terror se ve en el personaje de Amalia, con sus miradas intensas, sus apariciones abruptas, y su posicionamiento más allá del bien o del mal que la coloca en una situación de exterioridad con respecto al sistema de la moral en ese ámbito burgués en el que se desarrolla la historia.⁷ Amalia tiene, claramente, menos problemas

6. Quien ha analizado detalladamente los elementos de Silvina Ocampo en Martel es Laurence Mully (2006).

7. Deborah Martin analiza la película de Martel centrándose en la figura de la adolescente y su utilización desde las convenciones del género de terror, al cual por otro lado subvierte. Se ven elementos tomados del gótico (dobles, espejos, apariciones, confusión entre lo animado y lo inanimado); los sím-

de conciencia que la Cornelia ocampiana. Pero, al igual que ella, la religión parecería ser el único lenguaje que le está permitido en ese contexto social que la ubica en espacios protegidos (la escuela, lo doméstico). Amalia, por su parte, hace un uso pervertido de la religión a la que convierte en su plan maestro (Jagoe y Cant, 2007), de ahí que el título de la película traiga intensas resonancias de una ironía que construye una de las corrientes subterráneas entre Ocampo y Martel.

La niña delatora

What looks like guilt is innocence, but innocence is guilt.

Kathryn B. Stockton, *The Queer Child*

En *La niña santa* aparece otro personaje que puede servir para pensar las películas de este apartado. Se trata de la amiga de Amalia, Josefina, a quien la actriz Julieta Zylberberg le otorga una exacta cuota de picardía. Josefina, con su sentido de la practicidad y su gesto racional, parece ser el opuesto complementario de Amalia. Ese reconocimiento de su maduración más acelerada (su conocimiento es “científico”; su visión es realista, no mística) la lleva a comportarse como una especie de hermana mayor de su amiga. De hecho, al final se ofrece en ese rol para protegerla ante el estallido que está a punto de producirse, que queda colocado afuera de la narración. Josefina sabe lo que va a ocurrir, porque ella misma lo ha provocado; no tiene visiones, sino que maneja los hilos. Josefina traiciona, sobre todo la confianza que Amalia ha puesto en ella al confiarle su secreto. Ha comprendido bien que la estrategia consiste en guardar las apariencias y en seguir sin despeinarse. No hay en ella ningún tipo de reacción despechada, sino mero cálculo.

La intromisión de las niñas que produce caos ya tenía su antecedente literario y cinematográfico en la obra de teatro de la escritora Lillian Hellman, *The Children's Hour* (1934), que fue llevada al cine por William Wyler dos veces: en 1936, bajo el título *These Three*, y en 1961 con el mismo título que la obra de teatro.⁸ El texto narra la historia de una escuela para niñas en donde trabajan dos maestras, Karen (Audrey Hepburn) y Martha (Shirley MacLaine), que son amigas. Karen está comprometida para casarse con el doctor Cardin (James Garner). Una alumna, en principio enojada por un castigo que recibió, deja correr el rumor de que las maestras son amantes, lo que tiene consecuencias devastadoras para las vidas de ambas mujeres: deben cerrar la escuela, el compromiso de Karen se anula y Martha termina suicidándose. La niña, Mary Tilford (Karin Balkin), recurre al uso del rumor, de la sugestión y de la extorsión para dar a entender que entre las dos maestras existe una relación “no natural” (*unnatural*). Renate

bolos religiosos; los recursos sonoros. Todo apunta en la película a vincular a la niña con lo siniestro (2011: 61-62).

8. La primera versión de la obra de teatro responde al enorme éxito que tuvo en Broadway, pero se vio fuertemente limitada por la censura que imponía el Código Hays que definía los temas que no podían ser tratados en la pantalla. En este caso, el lesbianismo fue borrado por completo de la historia, lo que implicó su reescritura.

Möhrmann hace notar las implicancias del rol que se le adjudica a esta niña en la trama, no solo porque es un personaje central de los acontecimientos (ya no figura secundaria o accesoria) y está colocada en el foco de la atención teatral sosteniendo la trama e intensificando el suspenso (2012: 333). Pero, además, por su carácter de victimaria y no de víctima. La obra no ofrece justificaciones psicológicas de los comportamientos violentos de la chica; no hay un origen al que remitirse tras las huellas del mal, lo que refuerza la idea de que el objetivo de Hellman apunta a deconstruir un lugar común sobre la infancia (336). Por su parte, Stockton recurre al ejemplo de la segunda versión de la película para referirse a una de las figuras de “infantes *queer*”, la del niño freudiano con tendencias agresivas, corporizado en esta niña maquiavélica.

Los dos casos que vamos a ver a continuación no pueden ser leídos de la misma manera que la historia presentada en *The Children's Hour*. No obstante, la escena de delación aparece en ambas narraciones como una forma de torcedura y crea un momento de crisis que desorganiza la vida de las familias involucradas en niveles que incluso llegan a poner en peligro la subsistencia. Pero no se trata en ninguna de las dos películas de una indagación en torno de la maldad en estado puro o de la deconstrucción de la creencia en la bondad natural de las infancias. Lo que sí nos remite a la interpretación que hace Stockton del elemento *queer* en las niñas es su idea de que los motivos que se presentan como incomprensibles tienen que ver muchas veces con la plurivocidad de las razones que conducen a una persona a actuar y que funciona como comportamientos que se superponen, se yuxtaponen y producen esta figura hojaldrada en la que se mezclan afectos, sentimientos y dolores de diversa índole (Stockton, 2009: 3).

El primer largometraje al que se hace referencia es la película *Rara* (2016) dirigida por María José San Martín, con guion de Alicia Scherson. La historia nos coloca de lleno en la vida cotidiana de una familia conformada por una pareja lesbiana y las dos hijas, una de trece años y la otra algo menor.⁹ El día a día discurre dentro de los parámetros típicos de toda familia, con sus horarios, la escuela, los festejos, los momentos de descanso, la dificultad de lograr una instancia de intimidad de la pareja, las demandas de las hijas. Hacia el interior de la familia, todo funciona muy bien. La mirada narrativa está puesta en la hija mayor, Sara (Julia Lübbert), una adolescente que, más allá de sentirse contenida y cuidada, empieza a cuestionar a sus mayores y a mostrarse insatisfecha, lo que –hasta aquí– resulta normal. No hay nada malévolos en ella, todo lo contrario: es sensible y tranquila. Pero se percibe algo que empieza a incubarse y que la llevará a resquebrajar ese mundo casi perfecto en el que vive. Se puede aducir que la presión viene desde afuera, desde aquellos sectores de la sociedad –especialmente la adulta– que no terminan de aceptar la existencia de una familia homoparental. La película aborda con sutileza este sistema de rechazo y de exclusiones a todo lo que no funcione con las reglas del heteropatriarcado. Pone el dedo en la llaga de una sociedad que no logra pensar más allá de lo que Mo-

9. La película se inspira en el caso de la abogada y jueza chilena Karen Atala a quien el exmarido le quitó la tenencia de las hijas por el hecho de ser lesbiana mediante el recurso a la Corte Suprema de Justicia en el año 2004, luego de que dos instancias judiciales le dieran la razón a ella. Atala se dirigió, entonces, a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, que reconoció la discriminación e hizo una serie de recomendaciones al gobierno chileno, pero sin revertir la situación.

nique Wittig define como el “pensamiento heterosexual” (2006).¹⁰ Esa maquinaria no siempre actúa de manera frontal, sino que va enrareciendo el ambiente hasta que estalla a través de uno de los lugares tal vez menos esperados: la niña.

¿Cuál es la razón por la cual Sara se deja llevar en dirección al padre y le plantea una queja que conduce a que este varón hegemónico contraataque por la tenencia de las niñas? Sara se encuentra en una instancia de oscilación, un vaivén vinculado con la búsqueda de un lugar propio, algo que a esa edad es imposible de resolver porque legalmente les menores están bajo la tutela adulta. De hecho, su hermana Catalina (Emilia Ossandón) dice con total claridad que ella no quiere dejar la casa materna, pero la Ley hace caso omiso de su deseo. Plantarse cotidianamente contra la sociedad que de manera aviesa le hace sentir a estas niñas su diferencia, tampoco es una tarea grata para Sara. Ser “rara” es lo que menos necesita en esa instancia de transición, ya de por sí incómoda. Parecería ser que algo influye en ella la mayor solidez económica del padre, su casa más grande, su pareja convencional y fuera de toda discusión en términos sociales. Así es como elige celebrar su cumpleaños con una fiesta en la casa paterna. Por otro lado, más allá de las peleas con la madre, Paula (Mariana Loyola), que van creciendo en intensidad, Sara encuentra momentos en donde vuelve a ser la niña que le pide que le lave los cabellos. La entrada en la adolescencia provoca una situación de quiebre con el mundo del que se viene y una nostalgia de otra cosa. La cámara la sigue a menudo deambulando por pasillos, entrando a espacios o vagando por ellos. Todo remarca su sensación de soledad, a pesar de que no está sola. Por esa grieta penetran los discursos disciplinantes del resto de la sociedad. También a través de ese instante de duda aprovecha el padre la oportunidad para arremeter contra su exesposa y hacer valer las prerrogativas posesivas del patriarcado. Frente a un sistema que dictamina qué lugar le toca ocupar, Sara se sale por una tangente que produce un cataclismo en su núcleo familiar. La última escena subraya que Sara es una niña, lo que implica para ella no poder decidir sobre su existencia.

Otra niña que puede ser incluida dentro de la *queerización* producida a causa de los motivos –según el modelo de Stockton– como consecuencia de realizar un acto delatorio, es la protagonista de *El premio* (2011) de Paula Markovitch. Esta película ocurre en contexto temporoespacial muy distinto, y la sensación de angustia y agobio que transmite responde a esa situación. Aquí, la familia ha sido desmembrada a causa de la dictadura cívico-militar-ecclesiástica de 1976-1983 en Argentina. Una madre y su hija sobreviven en una casa destartalada y precaria en la costa de la provincia de Buenos Aires, en la localidad de San Clemente del Tuyú, lo más aisladas posible del mundo exterior.¹¹ Es invierno, hace frío, el viento y el agua asedian todo el

10. La heterosexualidad se presenta como un “principio evidente, como un dato anterior a toda ciencia”, propuesto como un modo ineluctable de relación. De esa manera, el pensamiento heterosexual “se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos” (2006: 51). De esta tendencia a universalizar proviene su carácter opresivo.

11. La directora de la película, Paula Markovitch, nacida en Buenos Aires en 1968, vivió con sus padres en San Clemente del Tuyú siendo niña, en condición de “insilio”. La historia narrada se inspira en su propia biografía, ya que la autora pasó allí parte de su infancia, entre los ocho y los doce años (Rocco, 2021: 499).

tiempo la casa. Es decir, el clima subraya la atmósfera hostil en la que ambas se encuentran, expulsadas de su vida anterior por el régimen militar, escondidas luego del secuestro y probable asesinato del padre.¹² La situación de vulnerabilidad de ambas es absoluta. A pesar de la desolación en la que madre e hija se encuentran sumidas, la niña subsiste gracias a su contacto con esa naturaleza algo salvaje, jugando en la playa y en las dunas, y con los exiguos lazos que puede construir a través de la escuela. La película empieza cuando la madre, Lucía (Laura Agorreca), acepta escolarizar a su hija de siete años, Cecilia (Paula Hertzog), a pesar del peligro que eso implica viviendo como están en la clandestinidad. Entiende que para la supervivencia de la hija es importante continuar con una forma mínima de normalidad, aunque el contacto con el mundo exterior no esté exento de un alto potencial de riesgo.

Cecilia comienza las clases en una escuela rural, junto con un conjunto variado de niñas y niños locales. El contraste entre ella y los demás no deja de hacerse patente desde el principio. La niña proviene de una clase con un mayor capital cultural y mejor educación, por lo que sobresale en las tareas. Sabe leer muy bien, algo que no pasa inadvertido a la maestra, Rosita (Viviana Suraniti). Sin embargo, no es la idea que su presencia se haga notar. Por el contrario, la madre tiene que entrenarla para que dé una versión estandarizada de su familia: la hace repetir como un disco rayado la explicación de que “mi papa vende cortinas y mi mamá es ama de casa”. En contraste con ese disciplinamiento, el recurso para plasmar la mirada infante consiste en colocar a este cuerpo en constante movimiento. La niña juega, se ríe a carcajadas, canta, adopta como mascota a una perra y se hace amiga de otra chica de la escuela, Silvia (Sharon Herrera). Algo de su tenacidad se expresa en la escena que abre la película, en que la vemos usando patines de rueditas en la playa, intentando avanzar sobre la arena contra el viento y a pesar del agua. La misma actitud de un sujeto infante en lucha con el mundo exterior se pondrá en evidencia de variadas maneras a medida que avance la narración. El filme aborda esta historia de soledad, incompreensión y terror con un notable ascetismo, que se expresa principalmente en la gestualidad contenida de los cuerpos.

El “premio” del título es una distinción con la que el Ejército se propone cooptar a las infancias y hacer propaganda a su favor en las escuelas primarias. La tarea consiste en escribir una composición ensalzando a la institución militar. Cecilia reacciona de una manera incomprensible: escribe con honestidad su opinión sobre el ejército, al que considera lisa y llanamente asesino, y pone al descubierto la situación en la que se encuentran ella y su madre. Esta composición no llega a hacerse pública, porque la madre logra interceptarla a través de la maestra. La escena en la que Lucía arrastra a la niña a casa de Rosita y le pide que le permita a Cecilia escribir un segundo texto es de enorme tensión. Esta crisis se resuelve con éxito, en gran medida porque la maestra se solidariza. Un segundo momento de clímax se produce cuando Cecilia gana el premio gracias a que escribió un texto ensalzando al ejército y, contra la voluntad de su madre, insiste en recibirlo de manos de los soldados en un acto que puede delatarla. La película

12. Cecilia González apunta que el ambiente ha sido tratado de manera alegórica a partir del modo en que se construye la ambientación, pero sobre todo a través de la banda de sonido. Por ejemplo, la música atonal funciona como contrapunto de las imágenes (2017: 181).

nos suscita nuevamente la pregunta por las razones por las cuales una niña traiciona, es decir, se rebela contra su espacio de adscripción y provoca un daño a quienes la protegen. En este caso, puede aducirse que la presión sufrida por ambas, madre e hija, las va acorralando hacia los límites de la subjetividad. Somos testigos del agotamiento de las fuerzas de esa madre, de su terror y desesperanza, que se traducen en un desinterés por las necesidades de la hija. Las acciones de Cecilia responden, por otro lado, a una yuxtaposición de motivos. En parte, intenta sacudir a la madre de esa indiferencia, demostrarle que ella también está ahí y es víctima de lo que está pasando (Rocco, 2021). También hay otros elementos, como cierta vanidad o un evidente orgullo ante la posibilidad de sobresalir frente a los demás que otorgan profundidad al personaje de Cecilia; o un deseo de reconocimiento y, tal vez, de normalidad, comprensible en ese período de la infancia.

Infancias espectrales

Lo monstruoso, lo trágico y lo irremediable está en lo trivial,
en lo común de todos los días.

Samantha Schweblin, *Distancia de rescate*

En su libro *The Child in Film* (2010), Karen Lury encara el tema de infancia y cine tomando como marco interpretativo la idea de “otredad”, expresada en la dicotomía mediante la que se define desde la condición etaria la distinción entre infante y adulto. La otredad no es considerada en sentido negativo, sino en términos de cercanía y distancia, de aquello familiar o extraño, factores que tienen incidencia en las relaciones entre adultos y niños, y que caracterizan a estos en aquello que son. En cuanto a la idea específica de lo espectral, Lury se refiere en particular al género del cine de terror producido en Japón.¹³ El infante, en esa cinematografía, funciona como una entidad inhumana que actúa como una irrupción de lo reprimido o de lo irrepresentable (el “espectro” derrideano), pero también como una forma de temporalidad pre-moderna que hace su aparición en el presente poniendo en evidencia su heterogeneidad. En las películas que analiza, Lury ve representado el punto de vista del infante en tanto que opuesto al del adulto, al que se recurre para entender la manera en que funcionan los niños: no tanto como heraldos terroríficos de la muerte, sino como interrupciones que producen disturbios en la homogeneidad aparente del tiempo y de la experiencia en el Japón contemporáneo (2010, 123).

Si bien el género que parece primar en los ejemplos elegidos para nuestra serie es el de la ciencia ficción, más próximo a las tradiciones narrativas del Cono Sur, algunos elementos que traman estas historias dejan pinceladas que evocan al cine de terror. Esto se deja ver par-

13. Comienza su análisis con reconocidas películas del género: *Dark Water* (2002), *The Grudge* (2003), *The Ring* (2000), *The Locker* (2004). Si bien toman motivos de historias de fantasmas tradicionales, la figura del niño o niña emerge en ellas como uno de esos elementos simbólicos que son reapropiados para el nuevo contexto local o nacional. Los infantes resuenan en esos filmes porque representan una preocupación particular en términos de la identidad nacional japonesa, ligada a la noción de síntoma: el “niño-fantasma” traduce las ansiedades de la época (Lury 2010, 360 y ss.).

ticularmente en la película *Distancia de rescate* (2021), dirigida por la peruana Claudia Llosa, quien escribe el guion con la autora de la novela homónima, la argentina Samantha Schweblin. El tópico espacial es crucial en este relato, como se ve desde el título y a partir de la metáfora que centraliza la reflexión principal: una madre que piensa la mejor manera de proteger a su hija y la formula mediante la imagen de un hilo que las une, que se tensa y se afloja (una referencia a la tensión más o menos permanente que existe en el rol del cuidado materno). De ahí que el terror, en este texto, es trabajado a partir de la idea de maternidad, de sus límites, de sus prerrogativas y obligaciones. Para decirlo brevemente, el mayor terror se produce al pensar que algo malo le pueda suceder a les propias hijes. Por otro lado, este texto bifronte, compuesto por una novela y un film, superpone varios planos de discusión que giran en torno de las infancias contemporáneas como pivote principal. Una de ellas tiene que ver con la idea de crecimiento y se plantea la pregunta de qué es un infante, qué grado de independencia se le puede dejar (dando por sentado que es el sujeto adulto quien se arroga este privilegio), cuáles son los derechos y potestades de los progenitores sobre sus hijes. A partir de esta exploración que lleva adelante Schweblin, y que Llosa traduce a lo audiovisual, se van deslindando otras cuestiones que a su vez pueden ser pensadas en términos de futuridad: la debacle ecológica que les adultes estamos propiciando al desentendernos de las necesidades del medio ambiente y al dar prioridad a la explotación irrestricta de los recursos naturales.¹⁴

En el centro de la narración hay un niño: David (Marcelo Michinaux como niño, Emilio Vodanovich, en su versión pre-adolescente). Podríamos preguntarnos, parafraseando a Cornelia, si este es un niño u otra cosa disfrazada de niño. Desde el comienzo del relato lo vemos a través de la mirada espantada de su madre, Carola (Dolores Fonzi). Es ella quien lo define como un monstruo y, en gran medida, condiciona nuestra percepción de ese sujeto que tenemos ante los ojos. El hecho de que David siempre aparezca con un gesto adusto refuerza la impresión de que algo no está bien con él, de que no es un niño “normal”. Por otro lado, David nos va acompañando desde el comienzo de la película mediante el recurso de la voz en *off*. Esta voz, que identificamos con la de David, contrasta con su gesto: es una voz paciente, calma, que no se cansa de repetir la idea que le parece fundamental tener presente y que se dirige también al espectador.¹⁵ Pero, en principio, David le habla a Amanda (María Valverde), la otra mujer adulta, madre de Nina (Guillermina Sorribes Liotta), a quien escuchamos a pesar de que vemos su cuerpo inerte, aun vivo, pero que va dando signos de ir perdiendo la vida. Nos damos cuenta de que

14. Para un análisis extenso de la cuestión de la maternidad, lo *Unheimlich* freudiano y el Orden de los Géneros en la *nouvelle* de Schweblin, véase el texto de Elsa Drucaroff, “Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia” (2021). Por su parte, Carolina Grenoville piensa este texto desde una tendencia que toma como motivo recurrente en la literatura argentina los escenarios apocalípticos resultantes del ciclo neoliberal, una de cuyas consecuencias es la conversión de la región pampeana, antes vinculada con imaginarios de fertilidad, en un espacio necrófilo y generador de muerte (2020).

15. La explicación de que esto se vincula con el hecho de que, tras la supuesta transmigración, ese cuerpo infante esté habitado por un alma adulta es una posible línea de lectura, pero no la única. Esta versión de la historia depende de la perspectiva de Carola, su madre. Puede quedar relativizada si tenemos en cuenta las discusiones en torno de la maternidad.

la película empieza *in medias res*, de que estos dos personajes nos irán narrando mediante *flash-backs* cómo llegaron hasta ese punto. David repite como una letanía algo que parece una orden, aunque es más bien una exhortación: “Amanda, los detalles, prestá atención a lo importante”. Sostiene la premisa de que lo fundamental es poder reconstruir en una trama con sentido un conjunto de hechos nimios, sueltos, en apariencias insignificantes. Todo aquello que constituye nuestra cotidianeidad contribuye a formar la densa telaraña que configura el presente. No se trata meramente de un hilo, como pensaba Amanda; es una figura más compleja.

¿Por qué poner en boca de un niño estos saberes? David, además, es un chico que produce –efectivamente– miedo. Sus irrupciones en el cuadro pueden ser violentas: entra por lugares inesperados y de manera fulminante. Se lo muestra en instancias que pueden parecer desacompañadas con su edad: a los cuatro años su madre lo descubre enterrando animales muertos. Pero, ¿los mató él? ¿o sólo está cumpliendo con una faena necesaria? Este chico a los nueve años se comporta como un adolescente hosco, que anda en patineta y no habla con nadie si no le dirigen la palabra. ¿Es tan anormal eso? Pero, a la luz de lo que se va a ir develando, si la idea de David es asustar a Amanda para que se vaya de ese lugar envenenado, la lógica con la que actúa adquiere otras proyecciones. Está tratando de proteger a Amanda y a Nina de manera más terminante que su madre. No alcanza con tomar agua que no sea de pozo; abandonar el pueblo no admite dilaciones.

La película *Vendrán lluvias suaves* (2018), dirigida por Iván Fund, transcurre también en una región campestre. Pero, a diferencia de la admonitoria película de Llosa, esta narrativa a la que puede pensarse como distópica apunta en otra dirección y se vincula con una fantasía infante que responde en cierto modo a la propuesta de Schèrer y Hocquenghem: la ilusión de independencia de las infancias. En un pueblo del interior del país, las niñas y niños se quedan sin la presencia adulta, ante un fenómeno al que no se le da una explicación fehaciente, aunque se tiran algunas pistas (una panorámica nocturna de una ciudad muestra cómo se van apagando todas las luces). El relato toma su título de un cuento de Ray Bradbury, de su libro *Crónicas marcianas* (1950), que a su vez cita el poema de Sara Teasdale (1884-1933) “There Will Come Soft Rains” (1918).¹⁶ La película, por su parte, seguirá un derrotero propio detrás de los infantes, como una reversión del cuento “El flautista de Hamelin”: son los niños quienes nos llevan tras de sí.

La historia se centra en Alma (Alma Bozzo Kloster), en torno de la cual se arma una pequeña pandilla. A través de ella se inicia la narración, no tanto por alguna acción que lleve adelante, sino que es quien aporta su mirada, sensible y vulnerable a la vez. El relato, punteado por separadores de pantalla que evocan un cuento infantil, abre con la idea de que algo nuevo se suscita en la vida de Alma que parece funcionar como un umbral: “Alma sabía que ese día llegaría. Por primera vez,

16. Más allá de la mención del título, Bradbury reaparece en el momento en el que los niños narran historias de robots en torno a una fogata (ya no de fantasmas), que remitiría en cierto modo a su cuento; el poema de Teasdale cierra la película con algunos de sus versos: “Vendrán lluvias suaves y el olor a tierra mojada, / Y ranas en los estanques, cantando en la noche, / Y la propia Primavera, cuando despertara al alba, / Apenas sabría de nuestra partida”.

dormía lejos de casa” (5: 45). Su temor a pasar una noche lejos de casa parece quedar corroborado por lo que sobrevendrá, ¿una invasión extraterrestre, tal vez? Lo cierto es que al día siguiente esta niña se despierta para encontrar que los padres duermen y que ellos, los infantes, deberán ocuparse solos de sí mismos. A medida que Alma se va encontrando con otras niñas y niños, se irá clarificando que no han quedado personas mayores despiertas en todo el pueblo. Las madres y padres duermen pacíficamente, las abuelas también. Sólo deambulan infantes y perros, y algunos otros animales.

Lo que en un comienzo parece la materialización del País de Jauja (la primera acción es ir a robar golosinas en el quiosco para desayunar helados), lentamente va a ir adquiriendo visos siniestros. El primer día no presenta mayores problemas; la inquietud surge ante la llegada de la noche, porque ya no funciona la electricidad. En esta distopía son las niñas y niños quienes deberán encarar las tareas cotidianas y no las máquinas, como en el cuento de Bradbury. De hecho, la película abre con una escena dominada por un tractor, por los ruidos de las maquinarias, sonidos que desaparecerán por completo junto con el retraimiento del mundo adulto, para dejar paso a los rumores de la naturaleza. La resolución de la película, con la llegada de las mencionadas lluvias, nos deja con un final abierto que suscita más preguntas que respuestas. ¿Qué es esa figura transparente visible para los infantes y que les provoca tanta risa? Es decir, la narración solo culmina con una idea clara y es que la vida se abre paso más allá de todo posible apagón, de la clausura del mundo tecnológico, en una dirección que hace pensar más en el poema de Teasdale que en el cuento de Bradbury.

Conclusiones: la verdad de la miniatura

En el cuento de Silvina Ocampo “La raza inextinguible” (*La furia y otros cuentos*, 1959) la breve narración nos informa con un calculado distanciamiento acerca de un mundo regido por infantes. Lo que a primera vista parece ser una ciudad en donde todo es perfecto –pero a la vez, pequeño–, la torcedura del relato se produce cuando uno de sus habitantes, un “niño ojeroso”, explica de qué se trata: en esta ciudad, son los niños quienes trabajan, mientras padres y madres se dejan mantener y se dedican al ocio. El resultado es una inversión que no resulta en parodia, sino en grotesco. Para comprender bien el funcionamiento del anamorfismo puesto en funcionamiento, la mirada se va alejando. Lo que contemplado desde cerca parece primoroso, una forma de juego que reside en la imitación de la vida industriosa adulta (al mejor estilo de un parque temático: los niños se dedican a edificar, limpiar, hacer carpintería, cosechar, vender), termina siendo una pesadilla porque se produce a partir de la adultización de los menores. Pero, también, lo que sucede es que en ese mundo en miniatura, la vida para los adultos resulta inviable por lo “diminuta”. El cuento está hablando, en parte, de la imposibilidad de convivencia de estos dos mundos, el de los adultos y el de los niños.

Algo de esto se puede reconocer en algunas de las películas mencionadas aquí. Ante la pregunta de qué vemos cuando vemos a un niño o niña, esta figura se vuelve mucho más compleja, indefinida, inapresable, si se suman aquellos motivos y desvíos que cada infante trae consigo a los recortes hechos por la cultura. Se hace particularmente visible en David, el niño de *Distancia de rescate*, quien parece estar más atento a la catástrofe ecológica que sus mayores, a quienes observamos enfrascados en sus propias obsesiones (sean el trabajo, la realización

económica, el deseo de estar en otro lugar). O, en Amalia, de *La niña santa*, por su manera de tomarse con extrema seriedad los desafíos inherentes a los vínculos afectivos, lo que conduce a una forma sutil de perversión. David y Amalia terminan volviéndose monstruosos, lo que equivale a decir que resultan amenazantes y desestabilizadores para la mirada adulta. Las niñas a las que denominamos “delatoras”, por el contrario, generan empatía en los espectadores. Sin embargo, en los dos casos dejan flotando la sensación de que su paso por la escena produce una resquebrajadura, un hiato que también ocasiona profunda inquietud. Esas niñas ponen en peligro los mundos adultos, no son inocuas. Aún sin maldad, hay en ellas una potencia destructiva que puede horadar de una vez y para siempre la vida hogareña. Ellas, sus acciones, nos obligan a volver nuestros pasos sobre cualquier posible idea de inocencia o candor, para revisarla.

Por último, la película de Iván Fund recrea la fantasía de un mundo sin adultos. Algo del cuento de Ocampo está allí: no es una vida fácil, ni placentera. Las niñas y niños que vemos transitar por esos espacios desolados actúan con una lógica que les pertenece. Juegan, se abalanzan sobre las golosinas, se entretienen con los animales. Pero tampoco viven descolgados de la realidad. Entienden que tienen responsabilidades hacia los demás, que deben protegerse entre sí. Se procuran alimento, abrigo, tecnologías indispensables para la supervivencia. Exhiben un pragmatismo llamativo. Nunca recurren a la violencia. Imaginan el futuro, hablan de lo que van a ser cuando sean grandes. Analizan su presente: las relaciones con las propias madres. El punto de partida de una fantasía distópica se pone al servicio de poner en escena cuerpos infantiles para verlos moverse y adueñarse del espacio, para darles la palabra (aunque sabemos que este es un gesto vicario). Protagonistas totales de esta narración, saben muy bien cómo llenar la pantalla. El realismo se exaspera: es curioso cómo, para llegar a ser, tiene que pasar primero por un ejercicio de desmontaje.

Bibliografía

- Biancotto, Natalia (2015). “Del fantástico al *nonsense*: sobre la narrativa de Silvina Ocampo”. *Orbis Tertius*, 20 (21). Memoria Académica. Disponible en: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6844/pr.6844.pdf
- Drucaroff, Elsa (2021). “Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin”. (151-171). Marcos Zangrandi (coord.). *Territorios de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires: NJ Editor (Asomante/11). Libro digital.
- Foucault, Michel (2010 [1999]). *Los anormales*. Buenos Aires: FCE.
- González, Cecilia (2017). “Infancia y militancia en el cine latinoamericano de las generaciones segundas: *Postales de Leningrado*, *El premio*, *Diário de uma busca*”. *HeLix* 10 (167-192).
- Grenoville, Carolina (2020). “Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2020, vol. 9, n° 19 (64-73).
- Jago, Eva-Lynn y John Cant (2007). “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (Ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos (169-190).

- Lury, Karen (2010). *The Child in Film. Tears, Fears and Fairytales*. London/New York: I.B.Tauris. Kindle Edition.
- Martin, Deborah (2011). "Wholly ambivalent demon-girl: horror, the uncanny and the representation of feminine adolescence in Lucrecia Martel's *La niña santa*". *Journal of Iberian and Latin American Studies*. Vol. 17, No. 1, April (59-76).
- Möhrmann, Renate (2012). "Bad to the Bone. Das machiavellistische Mädchen in Lilian Hellmans Theaterstück *The Children's Hour* und seine Verfilmungen von William Wyler (USA 1936/1961)". Renate Möhrmann (Hg.). *rebellisch, verzeifelt, infam. Das böse Mädchen als ästhetische Figur*. Bielefeld (Deutschland): Aisthesis Verlag (331-348).
- Mullaly, Laurence (2006). "Silvina en el espejo de Lucrecia: Ocampo/Martel, regards croisés entre cinéma et littérature". *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du SAL, publication électronique. Disponible en : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/mullaly.pdf>.
- Ocampo, Silvina (2014 [1988]). "Cornelia frente al espejo". *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Lumen (7-55).
- Ocampo, Silvina y Matilde Sánchez (1991). *Las Reglas del Secreto: Antología*. Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez. México: FCE.
- Punte, María José (2019). "La niña *queer* y su *performance* melancólica. Un análisis butleriano de la transposición fílmica de "Cornelia frente al espejo" de Silvina Ocampo". Laura A. Arnés y Facundo Saxe (comps.). *Escenas lesbianas. Tiempos, voces y afectos disidentes*. Buenos Aires: La Cebra (141-156).
- Punte, María José (2023). "Para una cartografía insumisa: infancias monstruosas en la literatura argentina reciente". Marie Audran y Silvina Sánchez (coords.). *Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente*. La Plata: UNLP, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IdIHCS (Colectivo crítico; 9), (53-79).
- Rocco, Alessandro (2021). "¿Qué significa pesimista? Infancia e *insilio* durante la dictadura argentina 1976-1983) en el filme *El premio* (2011) de Paula Markovitch". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, N° 17 (497-527).
- Schérer, René y Guy Hocquenghem (1979 [1976]). *Co-ire*. Álbum sistemático de la infancia. Barcelona: Anagrama.
- Stockton, Kathryn B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London: Duke University Press.
- Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

María José Punte (Universidad de Buenos Aires/Universidad Católica Argentina)

majo.punte@gmail.com

María José Punte es Licenciada en Letras por la UCA y Doctora por la Universidad de Viena, Austria. Ha publicado, entre otros libros, *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018), así como numerosos artículos en publicaciones académicas. Es

Jefa de Trabajos Prácticos en la materia Teoría y Estudios Literarios Feministas en la UBA; profesora titular en el Seminario de Análisis del Discurso y adjunta en Literatura y Cine en la UCA. Enseña en la Maestría en Estudios de Género de la UNTREF. Colabora como editora en la revista de cine Imagofagia de ASAECA. Actualmente trabaja junto con Nora Domínguez y Laura Arnés en la edición de una Historia Feminista de la Literatura Argentina para la editorial EDUVIM, Universidad de Villa María, Córdoba.

VOCES TONTAS, MONTAÑAS QUE RESPIRAN Y GORGONAS TRAVESTIS: USOS POLÍTICOS DEL GÉNERO DE TERROR EN MUERE MONSTRUO MUERE (2019) DE ALEJANDRO FADEL

POR BELÉN CAPARRÓS

**Silly voices, breathing mountains and transvestite gorgons: political uses
of horror in *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel**

Resumen

“Sólo el rechazo total de la realidad nos la muestra en su verdad” escribió lúcidamente Santiago López Petit (2009). En profundo diálogo con las luchas contemporáneas de las minorías sexuales e hitos como la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012 y la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos de 2015 en la Argentina, la proliferación de ficciones que abordan la temática del femicidio desde el fantástico y el terror parecen hacer eco de este enunciado. En efecto, lo sobrenatural y lo monstruoso no funcionan únicamente como mecanismos de evasión de la realidad. Más bien, se alzan como artefactos estéticos profundamente políticos para disputar las escenificaciones canónicas de las historias de vulneración de las feminidades que supieron duplicar los dispositivos biopolíticos y ocultar las distribuciones diferenciales del dolor. El presente artículo indagará en cómo la película *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2019) emerge como un brutal y eficaz gesto dentro de una constelación literaria *in crescendo*, donde el género se presenta como una fuerza discursiva con la potencia de desmantelar los binarismos y ampliar el campo de lo humano.

Palabras clave: femicidio, terror, voces subalternas, cine argentino, monstruo político

Abstract

“Only the total rejection of reality shows us its truth” wrote Santiago López Petit (2009) lucidly. In deep dialogue with the contemporary struggles of sexual minorities and milestones such as the enactment of the law against murders of women related to their gender in 2012 and the first march of the #NiUnaMenos collective in 2015 in Argentina, the proliferation of fictions that address the themes of femicide from fantastic and horror forms seem to echo this statement. Indeed, the supernatural and the monstrous do not function solely as

mechanisms for escaping from reality. Rather, they rise as deeply political aesthetic artifacts to dispute the canonical stagings of the stories of the violation of femininities that duplicate biopolitical devices and hide differential distributions of pain. This article will outline how the film *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2019) emerges as a brutal and effective gesture within a literary constellation in crescendo, where the genre is presented as a discursive force with the power to dismantle binarism and expand the human field.

Keywords: femicide, horror, subaltern voices, Argentinian cinema, political monster.

El horror de lo abierto

El balido de una oveja sobre la pantalla en negro. El llanto de un rebaño fuera de campo que se adelanta a la imagen. El sonido se actualiza en los hocicos pintados de sangre de los animales, que se retiran hacia atrás mientras la cámara se acerca para develar a quien los acarrea. Los cencerros se funden con el lamento de una mujer que irremediamente se desarma. Una línea roja le atraviesa el cuello, un tajo que interrumpe la que parece ser la última respiración agitada, suspiro desencajado de continuidad entre la vida y la muerte. Un tajo que es el lugar de lo que falta y también del exceso, el límite insoportable donde reside la clave del último trance. En comunión póstuma con lo que le dio muerte, infectada de aquella aberración, la mujer deviene un cuerpo abierto cuyo destino es la podredumbre, pero que sin embargo resiste. Una gorgona de contornos intermitentes; ya no viva, pero aún no muerta. Pedazos que aguantan y amenazan con caer al suelo, al reino de lo inhumano, junto a las pezuñas de los animales; junto a las que, como ella, saben. Lo inaceptable hecho imagen; el cuerpo de la víctima en proceso de desintegración, pero vital y pura pulsión de vida, le muestra espectador lo que no puede ser, pero que sin embargo es.

Las imágenes inaugurales de *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2019) nos arrojan a abandonarnos a una visión, a presenciar la intolerable amenaza a la unicidad que encarna un cadáver que, contra todo pronóstico, se resiste al deceso. El filme abre con una invitación aberrante a habitar el horror, a vivir en la parálisis provocada por el asco de un cuerpo imposible que anula las distancias fundacionales entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico, lo vivible y el desecho. En su liminalidad putrefacta y vibrante, las imágenes instan a correr la mirada por presionar con inaugurar una catástrofe: la interrupción de las coordenadas vitales sobre las que se organizan y distribuyen nuestras existencias. Los primeros planos del rostro de la que se resiste a caer para no desaparecer entre las rocas incomoda a los vivos, rasga los automatismos de las butacas porque habita el tiempo de lo otro, de lo indecible que ya no puede callar; un tiempo alternativo, el de la “podredumbre por venir” (Bataille 1997: 51), en donde sí parece haber alternativa.¹

En la actual coyuntura de “feminización política de cuerpos y de mundos” (Giorgi 2020: 144), los primeros y brutales fotogramas de *Muere monstruo muere* parecen hacer eco del ruido

1. En referencia a *Realismo capitalista. No hay alternativa?* (2019), de Mark Fisher.

de las marchas de mujeres de las primeras décadas de los 2000 en la Argentina, que como una emesis violenta supieron irrumpir en las calles para hacer públicas las muertes sepultadas por capas de tierra y burocracia, cuyas huellas aún siguen siendo sistemáticamente borradas y arrojadas al terreno privatizado al que se las quiere hacer pertenecer. En este sentido, la secuencia inicial de la película anuda aquello que tal vez propulse a la actual proliferación de narrativas y producciones artísticas que tematizan la violencia ejercida hacia cuerpos feminizados: contraer las distancias entre cuerpos -ciertos cuerpos- y representación para restituir la memoria de las que faltan.

No solamente registrando los cambios en las sensibilidades sociales, sino que también acompañando las transformaciones en el terreno de lo público que desembocaron en la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012 y la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos en 2015, la repetición fractal de femicidios en el imaginario contemporáneo parecen dar cuenta de un duelo mal resuelto que se persigue resolver desde el campo de lo simbólico. Es decir, la acumulación de cadáveres anónimos en los basurales ficcionales funcionaría como un señalamiento de cómo el derecho a aparecer de las víctimas de femicidio ha sido históricamente vetado desde el punto de vista jurídico y social, pero también un modo de “juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz” (Almada, 2019: 50).

Frente a la urgencia por reencantar el mundo² y retrasar los contornos culturales y las gramáticas de subjetivación corporales, se plantea entonces el problema de cómo escenificar la puja por el derecho a aparecer de las vidas desrealizadas. Es decir, de qué modo romper una configuración sensible que demarcó la representación de las chicas muertas³ y proponer nuevos modos de inteligibilidad que rebalsen de lo ficcional a la esfera de lo civil. En tales circunstancias, las “nuevas” narrativas sobre femicidio irrumpen para perturbar la distribución diferencial del dolor y producir imágenes vitales alternativas que hagan “ver lo que no tenía razón para ser visto, hacer escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar” (Rancière, 2010: 45). Para ello, con mayor o menor efectividad, ensayan formas de vampirizar una tradición literaria y cinematográfica que supo romantizar, camuflar e incluso invisibilizar crímenes de odio. En efecto, la escenificación tradicional de la muerte del sujeto feminizado, así como los discursos y medios oficiales que hablan la lengua del patriarcado neoliberal, funcionan como sistemas de dominación representacionales que revitalizan las capacidades de control. Peligrosas tecnologías de género⁴, transmutan la barbarie de la guerra contra las mujeres, aquel “intento

2. En referencia a *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes* (2020), de Silvia Federici: “¿Somos capaces de imaginarnos reconstruyendo nuestras vidas en torno a una comunalización de nuestra relación con los demás —incluyendo animales, aguas, plantas y montañas— que al final seguramente acabe siendo destruida por la construcción de robots a gran escala? Este es el horizonte que nos propone el actual discurso y política de los comunes: no la promesa de un retorno imposible al pasado, sino la posibilidad de recuperar el poder de decidir colectivamente nuestro destino en esta tierra. Esto es lo que yo llamo reencantar el mundo” (Federici, 2020: 38).

3. En referencia a *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada.

4. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (1987), Teresa De Lauretis señala que “el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales

coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social” (Federici, 2010: 254), y no solamente proponen sino que garantizan la perpetuación de las identidades viables y vivibles.

Es por esto que resulta crucial recuperar la imaginación para cambiar la historia,⁵ devolverle a los cuerpos su unicidad para volver a deshacerlos y crear nuevos territorios existenciales en los intersticios de lo social. Conformando una constelación abierta y en expansión, los movimientos de la imaginación no solamente persiguen amplificar los reclamos sociales y deshacer las narrativas hetero-cis-patriarcales, sino que saldar la condición espectral de las víctimas de femicidio. Si como sostiene Derrida en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1993) la manifestación de la no-materialidad es la condición ontológica del espectro, es decir, se trata de una corporalidad que se hace perceptible en su ausencia, ¿cómo puede tomar cuerpo el espíritu del resto? La obra literaria de Mariana Enríquez, Dolores Reyes, Gabriela Cabezón Cámara y las películas de Jimena Monteoliva y Tamae Garateguy, al igual que la que da título a este texto, parecen responder a estos interrogantes, dándole trama y cuerpo ficcional al espectro del futuro que asedia al patriarcado rugiendo “Se va a caer”.

Saliéndose de los confines de sus predecesores y ampliándolos a partir del diálogo con la manifestación de los traumas de la historia reciente, la confluencia entre lo global y lo local y el borramiento de los límites del género (*gender*) y los géneros (*genre*), el terror fantástico argentino contemporáneo se manifiesta para reelaborar las formas canónicas del miedo y lo sobrenatural y así confrontarnos con aquello Mark Fisher supo identificar en sus ensayos con lo que todavía no es.⁶ Es decir, se trata de un corpus que, apostando por la inespecificidad y la hibrididad, figura potenciales formas de vida que asumen el pensar no como el cierre de heridas, sino como el “vivir” en la herida” (Cragolini 2008: 155). Estas ficciones operan sobre las escenas de femicidios e interceden en la victimización para desarticularla como dispositivo de captura de deseo, vitalidad y agenciamiento, y así reescribir y resignificar las violencias. La potencia de lo imposible se consolida en estas obras como una treta para un trastocamiento destructivo pero productivo de nuestro entorno que habilite la responsabilidad colectiva por vidas hasta el momento negadas. A su vez, rasgan los modelos de verdad (Butler, 1990) y las ficciones regulativas para ampliar los lugares de habla y de participación política. En todo caso, para volver a preguntarnos qué significa ser humano. Es allí donde reside la clave de la primera escena de *Muere monstruo muere*, en la figuración de lo que resiste para ocasionar una des-humanización

-como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (De Lauretis, 1987: 8).

5. *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia* (2017) de Proyecto NUM recoge una serie de manifestaciones artísticas -esencialmente, de artes plásticas- y culturales para pensar en cómo “las ficciones se encuentran en el centro de los procesos históricos e intervienen en diversos niveles y de diferente modo en la vida colectiva” (Proyecto NUM 2017: 7).

6. En *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* (2018), Fisher retoma a Derrida y define a la *hauntología* como “la agencia de lo virtual, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente). Freud y Marx, los dos grandes pensadores de la modernidad, descubrieron diferentes modos en los que se da esta causalidad espectral” (Fisher, 2018: 44).

afirmativa. Entonces, la propuesta que se desprende es adoptar el horror como punto de vista y mirar a los ojos del cuerpo-resto que incorpora y trasciende los rituales de representación del género y los géneros, así como los modos de sometimiento que históricamente han engendrado, dentro y fuera de nuestras ficciones.

Gorgonas travestis: el pastiche del miedo

Patrullas policiales descienden por el camino rocoso de la montaña hasta un rancho de mala muerte donde se oculta el presunto asesino de la mujer. Esta información no se desprende tanto por evidencia, sino que por convención genérica cinematográfica. Los vehículos se desplazan con dificultad, la misma dificultad del cuerpo agonizante de la mujer para mantenerse en pie. Y el balido de las ovejas retorna, insistiendo en la continuidad de universos.

El rebaño descansa junto a la casilla a la que se dirigen los oficiales de la policía rural. La escena culmina con un disparo que se funde en el grito de los animales. Luego, el rostro de un hombre ciego, viejo y sucio, al que una voz en off autoritaria le exige que cuente qué ha ocurrido.

CAPITÁN. Bueno, cuénteme, ¿dónde está la cabeza? Cuénteme cómo la mató.

VIEJO. ¿A quién, señor?

CAPITÁN. A su señora. Es su señora, ¿no? ¿Le puedo preguntar algo? ¿La quería?

Tampoco sabe.

Un golpe en la cabeza del viejo inaugura rápidamente una escena convencional de interrogatorio policial, generando un extrañamiento frente a las primeras imágenes de la película: un debate entre géneros, entre la razón y aquello que se le escapa: la temida verdad que se oculta detrás de sus representaciones. Si los primeros minutos del filme delimitan la región de lo sobrenatural, en esta escena el impacto de la ley arremete como un modo de racionalizar el crimen y devolverlo al terreno de lo posible, pero también marca el momento de un desborde textual que no sabrá detenerse, exhibiendo así la performatividad de los géneros narrativos y las repeticiones distorsionadas que anulan la pertenencia absoluta de un texto a una categoría genérica exclusiva⁷.

La escena del interrogatorio señala el primer pliegue del filme, la primera actuación fuera de libreto y subversión performativa,⁸ como diría Butler; donde se produce un desvío teatral-

7. En "La ley del género" (1980), Jacques Derrida piensa en el género como límite y concluye que "un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia" (Derrida, 1980: 10).

8. En *El género en disputa* (1990), texto central para la teoría *queer*, Judith Butler arremete contra los feminismos agrupados en torno a la "diferencia sexual" y señala cómo dicho sustancialismo es funcional para las lógicas binarias sobre las que supo edificarse el patriarcado: "el género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior

izado hacia aquel género algorítmico que supo problematizar los modos de narrar los vínculos entre crimen y verdad y escenificar los problemas técnicos de cualquier narración: el policial.

El sentido cifrado que contiene la aparición del cuerpo decapitado de la mujer —el primero de una serie de cadáveres que conformará un mapa del horror que convergerá en las montañas— es un vacío que no solamente gira en torno a la identidad de un asesino premoderno con dejos satánicos, sino de las condiciones de estabilidad de una comunidad. Es decir, en tanto que significante carnal de las fronteras de inteligibilidad y las vidas desrealizadas que presionan por no desaparecer, se trata de un cuerpo que en su presencia y circulación representa una amenaza no solamente física, sino que también psicológica, moral y social. En definitiva, un monstruo, “pura infracción y sinergia de “lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2010: 61).

Dentro de este marco, la pregunta con la que se abre el interrogatorio —cuál es el paradero de la cabeza— persigue saldar un doble y aberrante hiato: por un lado, la destrucción del cuerpo como unidad cerrada y, por el otro, borrar los indicios de un universo de subjetividades y corporalidades alternativas que se actualizará más adelante en la figura de la criatura. Es de esta forma que lo que falta del cuerpo se configura como enigma, una grieta de significación que trastorna y desestabiliza al orden jurídico y social. Ahora, la ley —que, como bien señala Daniel Link (2006), no implica la existencia de justicia sino más bien la presencia de un Estado regulador que en el filme es figurado por la policía rural— supurará esta herida con una nueva torción: olvidar la cabeza y hacer foco en el autor del crimen, quien necesariamente debiera ser la pareja de la mujer.

Luego, en un segundo movimiento discursivo, la pregunta se reorientará hacia las motivaciones de ese acto, que serán englobadas dentro de la lógica de la “única definición de violencia” (Gago, 2019: 62) en la que puede catalogarse a una mujer: la violencia doméstica e íntima. Como bien señala Verónica Gago en *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo* (2019), la violencia hacia el cuerpo feminizado suele ser confinada al encasillamiento aislado, eliminando toda posibilidad de conexión entre otras violencias —“económicas, institucionales, laborales, coloniales” (Gago, 2019: 62) —. En suma, si una mujer aparece muerta, esa muerte necesariamente es producto del desengaño amoroso o la locura y no tanto de aquel mecanismo de opresión que es la desigualdad estructural entre hombres y mujeres. La película imita sin pudor cómo tradicionalmente se han construido y configurado estos crímenes a nivel estructural, así como en la esfera de lo ficcional. Al borde de la parodia, el diálogo del Capitán exhibe los modos en que la violencia es sistemáticamente confinada puertas adentro, fijando a los sujetos feminizados que no responden a los imperativos de género en un único e inamovible significado que anula toda potencia de insurrección política, el de la víctima melodramática. Nuevamente, las reverberaciones de las marchas se oyen nítidas para agitar desde la ficción: “no es un caso aislado, se llama patriarcado”.

mediante una reiteración estilizada de actos. (Butler 2007: 273). Luego, se pregunta: “¿Qué tipo de actuación de género efectuará y mostrará la naturaleza performativa del género en sí de forma que desestabilicen las categorías naturalizadas de identidad y deseo?” (Butler 2007: 271). Aquellas son las subversiones performativas: modos de multiplicar las configuraciones posibles, artificios que en el acto de su exhibición desorganizan los horizontes simbólicos y las “narraciones naturalizadas” (Butler 2007:284).

En tanto que, como sostiene Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género, entre la antropología, la psicología y el psicoanálisis* (2010), “el discurso de la ley es uno de estos sistemas de representación que describen el mundo tal como es y prescriben cómo debería ser” (Segato, 2010: 142), es decir, si la ley no solamente regula sino que también crea mundos; los representantes de la norma y el orden pujarán por invertir los tantos y reconstruir inmediatamente al crimen como obra de un hombre enojado con su esposa, persiguiendo neutralizar la monstruosa transgresión para englobarla “en el aparato destinado a reprimirla” (Espósito, 2009: 20). En definitiva, los esfuerzos de la policía buscan subsanar la grieta con la inversión de la abyección de esa materialidad bajo el signo “de un cuerpo estructurado en la dinámica del abuso” (Rolnik, 2019: 126-127). Entonces, la presencia de una ausencia que es la monstruosa falta de la cabeza configura un enigma que se devela como representación, una apariencia de misterio que oculta la verdad.

En su puja por resistir a la pérdida de autoridad y de voz —figurada en el grito insistente llamando a Científica que es el leitmotiv del jefe del cuerpo policial—, la ley se traslada del Capitán al marido, que también ejecuta la tergiversación y transforma a lo monstruoso en su otro domesticado: el individuo a corregir (Foucault, 2010). El viejo señala como posible culpable del asesinato a David, un demente que se esconde en un refugio de la montaña; quien a su vez es la pareja de la amante de Cruz, el protagonista de la película y quien oficiará de detective. A diferencia de las autoridades de “Simbiosis” (1956) de Rodolfo Walsh —relato con el que comparte tono y universos,⁹ en el que la policía se inclina erróneamente hacia la explicación sobrenatural—, aquí se insiste en mirar a la otredad con vestidura humana. De este modo, el señalamiento de un sujeto que es esencialmente indiferente al poder le devuelve a esa comunidad una cierta seguridad en tanto que su marco de referencia coincide con las instituciones normalizadoras, clausurándose así “la excepción por definición a favor del fenómeno corriente” (Foucault, 2010: 63).

Como respondiendo a un ímpetu por limpiar el desorden, la cabeza de la mujer aparecerá en la siguiente escena en un chiquero envuelta en una bolsa de basura, oculta entre la paja y las heces de los chanchos. Habiendo sido capturada su fuerza vital, los restos del cuerpo fantástico son ubicados al nivel del desecho. Esta imagen no solamente refuerza la condición precaria de una mujer cuyo nombre nunca será enunciado, sino que a su vez funciona como una duplicación audiovisual de las respuestas reguladoras que recaen sobre quienes osan correrse de las expectativas identitarias y de lo humano. Dicho de otro modo, la perturbadoramente familiar imagen

9. “ – Por eso me alegré tanto cuando descubrimos el rastro. Eran unas pisadas que seguían la orilla del cañadón y se paraban ante el rancho. Con un poco de suerte, pensé, resultaría fácil encontrar al asesino. No me duró el entusiasmo. El cabo, que era medio baquiano, dijo que nunca había visto huellas como ésas. Y me hizo notas que eran demasiado profundas, demasiados hundidas en la tierra.

– Eso quiere decir que buscamos a un gordo – le dije.

No lo vi muy convencido. Hasta parecía asustado, supersticioso. Lo cierto es que el gordo no apareció. Quiero decir que no apareció nadie capaz de duplicar esas pisadas en el mismo terreno. Para eso, según el cabo, hacía falta un hombre que pesara entre ciento treinta y ciento cincuenta kilos. Y él estaba convencido de que no era un hombre”. (Walsh, 1956: 116).

de la cabeza envuelta en plástico es una cristalización que aglutina las “formas de terrorismo” (Caputi y Russell, 1992: 15)¹⁰ ejecutadas sobre los sujetos feminizados y las sexualidades disidentes que en su existencia misma atentan contra la autoridad de la hetero-cis-norma. En definitiva, es la virtualidad donde se coagulan y actualizan las formas del femicidio.

En línea con los señalamientos de Fermín Rodríguez respecto de la proliferación de cadáveres en “La parte de los crímenes” en 2666 (2004), la emblemática novela póstuma del chileno Roberto Bolaño, aquí también se “aplata la identidad jurídico-política” de la víctima “sobre un sustrato anatómico sin forma personal” (Rodríguez, 2012). Al igual que ocurre en Ciudad Juárez, donde las mujeres muertas y mordisqueadas por los perros se acumulan dando lugar a la desaparición de la identidad individual, en la Mendoza de Fadel el primer cuerpo destrozado también figura a aquellas que son reducidas “de sujetos individuales a mera “especie” arrancada del campo del derecho” (Rodríguez, 2012). Cabe destacar cómo el cuerpo es también descuartizado en la puesta en escena fílmica: el montaje y la fragmentación en primeros planos de los pechos y las extremidades que no conforman una unidad ponen de manifiesto, en palabras de Laura Mulvey, “cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica” (Mulvey, 2001: 365). En conclusión, se hace efectivo cómo las políticas del cuerpo se trasladan a la representación y así la muerta-viva e indócil se convierte en basura.

Ahora bien, aquella imagen de vulnerabilidad extrema no es solamente una virtualidad donde la protección se desvanece y desde donde se comunica “tanto la precariedad de la vida como la interdicción de la violencia” (Levinas citado en Butler, 2006: 20), sino también un potencial teatro donde desajustar el débil y contingente vínculo entre significado y significante. No es solo la figuración de la violencia resultante de la disciplinas de opresión sexual, sino que al mismo tiempo es un punto híbrido donde las tipificaciones y articulaciones sexuales y de género se exhiben para ser corroídas. En esos planos que remiten a los crímenes mafiosos de la zona fronteriza del Estado de Chihuahua se cuelan universos ficcionales ajenos y la Laura Palmer de la serie *Twin Peaks* (David Lynch, 1990) irrumpe como un eco que incita a la

10. Traduce Rita Segato: “El feminicidio representa el extremo de un continuum de terror anti-femenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extra-familiar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina, y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas desnecesarias (histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la contracepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, ellas se transforman en feminicidios” (Caputi y Russell citadas en Segato, 2006: 3). Es importante destacar que Segato traduce el término como *feminicidio*, denominación en torno a la cual se han extendido una serie de debates conceptuales. Dichas discusiones exceden al presente trabajo y, a fines netamente prácticos y sin desestimar los aportes de Marcela Lagarde y De Los Ríos, que introdujo el término para hacer énfasis en la participación del Estado en la perpetuación de las violencias, se utilizará el término *femicidio*. Ver Lagarde y De Los Ríos, Marcela. (2005). “¿A qué llamamos feminicidio?” y Russell, Diana. (2012). “Defining Femicide”.

emergencia de un escenario entre-medio (Bhabha, 2002)¹¹ desde donde sea posible, asumiendo políticamente el mestizaje y la autoconsciencia periférica, ensayar modos de manifestar las diferencias y de actualizar el y los géneros a partir de la reapropiación y tergiversación política de sus personajes y tropos más clásicos para lograr un “salirse del lugar asignado, bajarse del árbol familiar, escapar del mandato patriarcal” (Gago, 2019: 86). Es necesario entonces reformular: si los regímenes estéticos duplican las violencias y, como señala Esteban Dipaola, “convivimos *entre* imágenes y nos hacemos *con* las imágenes” (Dipaola, 2010:3), exhibir esos regímenes podría descomponer a esas mismas violencias al poner en evidencia su arbitrariedad simbólica. En la actual coyuntura de emergencia de contraofensivas a los discursos patriarcales y neoliberales, reversionar las formas narrativas canónicas equivale a inaugurar nuevos espacios de disputa para problematizar una serie de categorías sobre la que esos mismos discursos se edificaron.

Los desplazamientos e incluso la anulación de los significados en el nivel de la ficción — la mujer como víctima, el hombre como victimario— responderían a urgencias micropolíticas por renovar la “palabra política” (Gago, 2019: 62) desde la imaginación frente a un precario sistema de representación que continúa respondiendo a los códigos dominantes que regulan a las existencias. Se trata de “combinar, más que oponer, las concepciones” del espectáculo y la ficción “como arma(s) política(s) y como entretenimiento(s)” (De Lauretis, 1992: 172). Es allí donde reside la posible eficacia revolucionaria de los géneros narrativos, sobre todo de aquellos considerados “menores”: “después de todo, los géneros se nutren y prosperan gracias a la persistencia de los problemas que abordan”, escribe Linda Williams “pero también gracias a su habilidad para replantear la naturaleza de estos problemas” (Williams, 2002: 12).¹²

Atravesadas —en ocasiones, sin saberlo— por los activismos políticos latinoamericanos contemporáneos y sus manifestaciones discursivas, ciertas modulaciones ficcionales actuales recurren a la fantasía y las formas de lo irracional en una “sutil invitación a la transgresión” (Jackson, 2001: 152) para resquebrajar la realidad a partir de repeticiones subversivas. Se alzan como prácticas deformes de los géneros para invertir los términos que rigen los paisajes en los que se despliegan las existencias y provocar una mixtura distorsionada de sus elementos constitutivos. En definitiva, para crear raros universos sin ilusiones de género ni identidades preestablecidas. En *Muere monstruo muere*, será Cruz, un agente insomne de voz gutural y algo tartamudo, quien reconocerá la potencia de lo sobrenatural y se atreverá a adentrarse en sus profundidades.

Luego, de que su amante Francisca aparezca degollada en un descampado, el protagonista se opondrá a los métodos de la policía y se unirá a David para aproximarse a la verdad. Al

11. Homi Bhabha define a los espacios entre-medio como un ámbito de disputa, un “espacio conflictivo pero productivo en el cual la arbitrariedad del signo de la significación cultural emerge dentro de los límites regulados del discurso social” (Bhabha 2002: 212).

Es decir, espacios híbridos desde los cuales realizar corrimientos respecto de las categorías subjetivas fundacionales, tanto a nivel individual como colectivo, y así producir contracciones que des homogenizan las diferencias culturales.

12. “Genres thrive, after all, on the persistence of the problems they address, but genres thrive also in their ability to recast the nature of these problems” (Williams, 2002: 12).

igual que Borges,¹³ que supo reescribir al personaje del poema nacional con quien comparte nombre, Cruz reinscribirá a las muertas y saldrá la deshumanización de los cadáveres con una investigación poco ortodoxa, y en esa operación develará a la realidad diegética como fantasmática. En la lucidez de quien no puede dormir,¹⁴ Cruz percibe la artificialidad del entorno en su máxima potencia en la escena del hotel alojamiento. En una nueva torsión, al son de la música de “Te irás, me iré” de Sergio Denis, esta escena extirpa a la película de su lógica inicial y la arroja al terreno publicitario de las escenas de amor de *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), de Leonardo Favio. Ahora, aquella pequeña comedia musical saturada de tropos y donde proliferan los espejos se develará no como una oposición entre lugar idealizado y submundo, sino como un modo de señalar “los automatismos que hay en marcha en nuestra subjetividad” (Fisher, 2021: 68). Decorado interior que contiene para invertir, el motel es otro de los espacios de disputa de las formas de saber y poder que proliferarán en la película y que se consolidarán en los no tan dormidos cerros, donde los “monstruos [...] se atreven a hablar en nombre de los oprimidos cuando los humanos eligen permanecer en silencio” (Ancutua citado en Vedda, 2021: 222).

Sin desestimar los mitos locales y la tradición, en el filme puede leerse una traducción cultural del *mainstream* y el terror, que funcionan como herramientas críticas para habilitar el reconocimiento de las agencias de los considerados subalternos y la reconstrucción de las identidades en un contexto de globalización. Es precisamente en ese movimiento que crea espacios de disputa de las formas de saber y poder y territorios de enunciación. En todo caso, se trata de una traslación que es también la invención de una terrorífica y extraña topografía audiovisual que decodifica los modos naturalizados de habitar el mundo.

Una Mendoza gótica y global para deshumanizar

De modo casi cifrado, Fadel desarma la fórmula clásica del terror y pone en escena una normalidad inicial que no es tal, sino pura representación cuyo derrumbe es inmanente. El de *Muere monstruo muere* es un universo inestable donde las instituciones se encuentran en crisis: todo el cuerpo policial consume medicaciones psiquiátricas sistemáticamente, la policía Científica nunca llega al lugar de los acontecimientos, los métodos de investigación parapoliciales de Cruz tienen más que ver con el arte y la psicomagia que con procedimientos científicos o deductivos, las parejas heterosexuales y monógamas no perduran, la propiedad privada y los límites

13. Borges publica *El Aleph* en 1949, en el que incluye la “glosa al *Martín Fierro*” (Borges 2006: 200) que es el relato “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, una biografía apócrifa que persigue revelar el sentido último de la vida del compañero de Fierro: “Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda” (Borges, 2006: 63). En el cuento, “Cruz reconoce en su doble, el gaucho desertor, «su íntimo destino de lobo, de perro gregario»; es decir, «un deber masculino casi salvaje que lo inspira a trasgredir las leyes de la civilización»” (Peluffo, 2013: 194).

14. Tal vez, otra referencia al universo borgeano que exagera el carácter re escritural de la película: en la metáfora del insomnio que, según el propio Borges, es “Funes, el memorioso” (1944) el protagonista tampoco duerme para así no eliminar los recuerdos.

de los hogares parecen no existir, las distinciones de género binarias no son tajantes así como los límites individuales -el “yo” único e inquebrantable- por momentos se hace añicos.

CAPITÁN. Somos pocos a los que nos gustan los cigarrillos mentolados. A mí me metió el vicio una chica con la que salía. [...] Adela. Adela Guzmán Vegas. Ese fue mi gran amor. ¿Y sabés por qué fue un gran amor? Porque con ella, yo no era yo. Con ella, yo era ella. Podía pensar como ella, sentir como ella... oler como ella. Estoy seguro de que si usaba su ropa en la calle me confundían con ella.

A su vez, la película reelabora el tópico de la naturaleza como mero fondo a ser colonizado y explotado para delinear la trayectoria de un monstruo que habita en las montañas pero también en la psiquis de los personajes. El espacio no es ya un puro fondo para la acción, sino que se anima y deviene un caleidoscopio que asedia con quebrantar los frágiles mundos internos. Como retomando la herencia de Lovecraft, pero también la horizontalidad espacial y los paisajes sublimes del cine de Bruno Dumont, Fadel parece interesado no en el mundo tal y como se aparece en la experiencia cotidiana, sino en sus dimensiones más profundas y expresiones siniestras.

Las montañas que alojan la guarida del monstruo son un conjunto espacial que desborda los discursos institucionalizados e institucionalizantes y así expone las normas que codifican las representaciones de lo natural. En ese movimiento, también arroja luz sobre las convenciones del sujeto del humanismo, y cómo su condición de existencia es el resultado de imperativos instaurados a lo largo del tiempo. En efecto, la animación de la montaña marcará cómo lo humano ha sido reproducido en diversas tecnologías sociales, que a su vez invisibilizan una dialéctica de la alteridad que garantiza las jerarquías de lo vivo y la dominación de los cuerpos que no se enmarcan en los “ideales estéticos y morales basados en la civilización europea blanca, machista y heterosexual” (Braidotti, 2015: 71). Es en los cimientos de esos mismos dispositivos en donde también reside su desarticulación.

DAVID. ¿Me vas a preguntar o no cómo la maté? Con una motosierra la maté. No, no fue así. Con una sierra no. Con una moto. La tiré al piso y le puse la cadena de la moto en el cuello y aceleré.

Como en *Un gatto nel cervello* (Lucio Fulci, 1990),¹⁵ en *Muere monstruo muere* las estructuras discursivas y representativas a través de las cuales funcionan y se instalan las normas de género —en esta escena en particular, el imaginario del cine de terror, más específicamente la película de Fulci pero también *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hopper, 1974)— se cuelan en la psiquis de David para también exhibir sus debilidades e insuficiencias a la hora de config-

15. El filme es una suerte de *8 ½* (Federico Fellini, 1963) terrorífica en la que la versión ficcionalizada del director es torturado por visiones violentas que experimenta tanto detrás de cámara como fuera del set a causa del quiebre de la barrera entre lo que filma y lo real.

urar la subjetividad. El hombre no mató a su esposa pero, en la mixtura de recuerdo y ficciones, por momentos cree que sí aunque no recuerde cómo. Es como si la insistencia en preguntarle al resto por qué no le preguntan es una suerte de hacerse-a-sí-mismo de nuevo y al infinito, ensayando diversas versiones de un hecho que presencié y compartí en la comunión con el monstruo, pero que no ejecuté directamente si bien en ocasiones se convence de lo contrario. Aquí el repertorio de ficciones existentes se devela escaso y el demente deberá ensayar nuevos e impredecibles modos de representarse y presentarse, nuevos saberes y formas que lo llevarán a la unión con Cruz.

El de *Muere monstruo muere* es un mundo que parece ser sumamente autoconsciente de las identidades genéricas y del repertorio de formas narrativas estructurales y estructurantes que lo definen, de esas imágenes que entran en juego en los procesos de subjetivación y de interacción corporal. No solamente se revisitan, sino que también se intervienen temas, estructuras típicas y formas discursivas de modo alevoso; no para apelar al goce de la reafirmación, sino para desnudar las gramáticas de edificación de la subjetividad impuestas desde la literatura y el cine, desde las frases y las imágenes —“¿Cuál de las dos viene primero?” se pregunta David— y expresar así metamorfosis del campo de lo social que aún permanecen huérfanas de representaciones justas.

De aquel espacio híbrido y transgénero, donde “la crisis es la nueva normalidad” (Rodríguez, 2022: 23), emergerá una sensual y obtusa gorgona de vagina dentada y falo asesino que ocupa todos los cuerpos como un virus polifónico. En palabras de Cohen, su amenaza es su propensión a mutar, a transicionar entre corporalidades, materias y voces.¹⁶ Convergencia encarnada de todas las genitalidades posibles, irrumpe como exceso parlante e insistente, presionando en su liquidez para anular todas las categorías de lo vivible y repensar lo decible, para marcar la fragilidad del lenguaje y los sujetos que allí se producen. La presencia del monstruo, que no mata sino que se funde en los cuerpos, delimita el “entre donde se pierde el miedo” (López Petit, 2007: 21) a ser afectado por lo otro. En su fluidez encarnada, logra poner en evidencia al orden de lo real que se articula en el lenguaje para cuestionarlo y descubrir a sus frases, palabras e imágenes como verdaderas ficciones y fábulas del género “con capacidad para ser imaginadas y trazadas de otra manera” (Domínguez, 1998) por voces que se corran de la excepcionalidad de lo humano y de la autoridad a la hora de imponer sentidos, de narrar y construir comunidades imaginadas.

Aprender del virus: la subjetiva indirecta libre monstruosa

CRUZ. ¿Qué quiere decir?

DAVID. ¿Qué cosa?

CRUZ. Muere monstruo muere.

16. “The anxiety that condenses like green vapor into the form of the vampire can be dispersed temporarily, but the revenant returns. And so the monster’s body is both corporal and incorporeal; its threat is its propensity to shift” (Cohen, 1996: 5).

DAVID. ¿Vos también lo escuchás? Es una frase y una imagen. MMM. Yo sólo tengo la frase. Si vos tuvieras la imagen, sería más simple.

CRUZ. ¿Qué estamos buscando?

DAVID. ¿Vos o yo?

CRUZ. Los dos.

La escena de la conversación entre Cruz y el loco de la montaña no solamente es la emergencia de una alianza entre tres a partir del reconocimiento de esa voz monstruosa que ambos escuchan y que se cuela en sus cuerpos, sino que también marca el instante del quiebre de la subjetividad, la apertura a un continuum entre cuerpos: David se mete el anillo de bodas de Francisca en la boca, lo traga y es Cruz quien lo escupe. En esta escena se figura un trance,¹⁷ aquel momento de “suspensión del juicio” (Andermann, 2010: 108) que posibilita el asumir el lugar de habla en el otro por parte de quien no debería tener lenguaje: es el “éxtasis de una lengua futura” (Andermann, 2018: 22) que significa cuerpos hasta el momento no dichos. Es huir del territorio de domesticación y adoctrinamiento, es salirse del adormecimiento de los ansiolíticos y las medicaciones que imparte el aparato médico-psiquiátrico para callar esa voz, “esa frase, o palabra, que llega de repente y se impone”, y percibir así las verdaderas fuerzas que rigen el cosmos en el que viven. Es huir del territorio de domesticación y adoctrinamiento de las fuerzas de la montaña.

DOCTORA. ¿Cómo estás con la medicación? ¿La voz está más callada?

DAVID. Sí, pero habla.

DOCTORA. ¿Y quién es esa voz? ¿La reconocés? ¿Es una voz familiar?

DAVID. No. Es una frase, o una palabra, que llega de repente y se me impone. El problema es que pueden monarquizarme con facilidad. Esa agresión del lenguaje hacia mí me vuelve agresivo.

DOCTORA. ¿Agresivo cómo?

DAVID. Agresivo. No físicamente. Interiormente. Cuando tengo un contacto sensible, soy agresivo interiormente. Estoy maldito, maldicho.

DOCTORA. ¿Son las palabras solamente las que te agreden?

DAVID. Existe también el horror de las imágenes, pero eso no es expresable.

Como en *They live* (John Carpenter, 1988), en la que unos anteojos de sol revelan al protagonista que toda la sociedad está siendo dominada por alienígenas y brutales dispositivos de control social implantados en los medios de comunicación; solamente los anormales, los tart-

17. Referimos al trance tal y como lo articula Jens Andermann en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018): “¿Puede la experiencia estética proveer hoy un «saber ver» (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que nos constituyó en sujetos ante un mundo objetivado, al precio de habernos olvidado de las transferencias y agenciamientos que antecedieron y siguen sustentando a esta doble constitución?” (Andermann 2018: 25-26).

amudos y “maldichos” pueden percibir a la criatura, aquella “voz tonta” que no es tonta, sino que exceso y previa a todo lenguaje, la palabra y la imagen antes de formar una unidad. En ese distinguir voz en el ruido, en ese reconocimiento, puede rastrearse un implícito saludo respetuoso a lo espantoso que amplía los límites de la percepción; en definitiva, un modo de aprender a mirar a los ojos a la Medusa.¹⁸

Aun cuando es Cruz quien lleva adelante el relato, el punto de vista narrativo se encuentra infectado por la subjetividad de la criatura, que se expande y contamina también el entorno. A diferencia del cine de terror norteamericano de los setenta y ochenta —al que el filme alude en más de una ocasión—,¹⁹ en donde se apela a una cámara subjetiva desquiciada e impaciente de sangre, al recurso del discurso directo en donde se “cede la palabra, [...] poniéndola entre comillas”; sino de la “inmersión [...] en el ánimo” del monstruo, de la “adopción, [...] no sólo de la psicología (del) personaje, sino también de su lengua” (Pasolini, 2005: 244) para borrar los límites entre planos objetivos y subjetivos.

En *Muere monstruo muere* se trata de un punto de vista incardinado; un fluido que se diluye para migrar y ocupar, como el monstruo, todas las carnes, todas las materialidades; donde ya no hay distinción entre figura y fondo ni entre subjetividades o imparcialidades. En definitiva, la psique monstruosa es el escenario donde se desarrolla la historia y donde los personajes habitan un delirio espeluznante que no les es propio, donde el paisaje se derrumba y la naturaleza se funde con el universo psicológico. La *subjetiva indirecta libre monstruosa* —que es introducida en las primeras imágenes de la película, protagonizadas por las cabras, y exaltada al final cuando la criatura habla desde la garganta del Capitán— es renuncia al privilegiado punto de vista antropocénico y, entonces, la puesta en cuestión de su capacidad de poner en orden el relato. El hombre como categoría se desenmascara como “una piel frágil [...] una tela vieja que podría rasgarse ante el menor contacto con una fuerza externa”, como enuncia David en una nota que deja a su mujer muerta antes de morir él mismo, reforzando cómo las muertas y lo no-humano no solamente podrían hablar sino también leer y recibir mensajes desde sus sepulturas abiertas. En definitiva, un señalamiento de los modos en que, en palabras de Vinciane Despret, “los muertos hacen de los vivos fabricantes de relatos” (Despret 2021: 163).

18. Donna Haraway lee en la figura de la Medusa mítica “una escucha patriarcal” (Haraway, 2019: 92) en la traducción de la palabra griega “gorgona” como “espantosa” y persigue resignificar la historia de su asesinato. “Las Gorgonas transformaban en piedra a los hombres que miraban sus vivas y venosas caras incrustadas de serpientes. Me pregunto qué hubiera pasado si esos hombres hubieran sabido cómo saludar respetuosamente a las espantosas chthónicas. Me pregunto si aún es posible aprender esos modales, si todavía tenemos tiempo de aprender, o si la estratigrafía de las rocas solo registrará los fines y el final de un pétreo Ántropos” (Haraway, 2019: 93).

19. La lógica serial del *slasher*; que, como señala Nicolás Toler en “¿Y si jugamos a que nos matábamos? Aspectos lúdicos del montaje del giallo” (2020), “pone el acento en la cantidad creciente de elementos, es decir en acumular muertes” (Toler, 2020: 343), parece ser también una referencia para Fadel, a la vez que recuerda a la excesiva proliferación de cadáveres en *2666* (2004) de Roberto Bolaño.

Adiós, me iré: romper la fantasía, romper a la víctima

“Tomate vacaciones. Vos nunca estuviste acá. Y yo tampoco. Andate, Cruz” le dice el Capitán al protagonista hacia el final, luego de una serie de malentendidos paranoicos que terminan con la muerte de dos compañeros a manos del líder del grupo y de una compañera, a las del monstruo; como queriendo borrar la huella de la pérdida de la humanidad. Pero Cruz no se va, sino que emprende un breve camino del héroe, ingresando en las profundidades de las cuevas hasta la guarida de la criatura. En esas profundidades se encontrará con un monstruo tentacular que sabe crear “sujeciones y separaciones, cortes y nudos [...] senderos y consecuencias, pero no determinismos” (Haraway, 2019: 72). Un monstruo en cuyo cuerpo pesado y carnoso confluye todo el repertorio de identidades posibles, todas las genitalidades —un tentáculo que culmina en un pene, un rostro que es una vagina dentada que supura—; todas las especies en un cuerpo, todas las fantasías que nos hacen temblar y, en y por esa confluencia, el estallido de lo sensible. Insistiendo en corroer las coordenadas, el rechazo a la realidad ocurrirá no en la institucionalidad del hospital o la ciudad, sino en el espacio abandonado que supo alojar la exclusión: el baldío de la montaña.

En la cueva que se corre de la mirada de las autoridades ya vencidas, la criatura arrancará el brazo de Cruz en una felatio mortal donde el falo es eliminado de la ecuación. Aquí, el signo erótico se trastorna en signo de muerte, pero muerte que es una continuidad entre corporalidades; una unión contra natura donde la fantasía se agota para derrocar a los binarismos e invertir en su subversión visual la ecuación de los cuerpos. El ingreso de Cruz a la montaña es la búsqueda de un saber y la amputación, la asunción del conocimiento del espectro encarnado, de la mujer de las primeras imágenes del filme y del rebaño, que conocen aquella fuerza que la policía desesperadamente quiso borrar por contener la promesa de la multiplicación.

Allí se materializa la develación de lo inestable, un mundo de horizontalidades imprevisibles que escapan a la ley, donde todos los cuerpos valen lo mismo. De ese espacio donde rige lo intolerable es de donde podremos extraer estrategias vitales y políticas para desanudar las formas admitidas de edificación de la subjetividad. En ese interior externo, donde se localiza la crisis psíquica y el desgarramiento de las coordenadas, las figuras de víctima y victimario se desvanecen en una comunión erótica, en una alianza inesperada e inadmisibles donde el dispositivo de la víctima se licúa, donde todo puede serlo y nada lo es. Tal vez sea el horror el punto de vista, la barricada desde donde ejecutar una apertura cognitiva del orden de la insurrección micropolítica y así romper las jerarquías de lo vivo y la distribución desigual de los cuerpos y el borramiento de los límites del género, en todas sus acepciones posibles.

Bibliografía

- Almada, Selva. (2019). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Andermann, Jens. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: metales pesados
- Bataille, Geores. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- Braidotti, Rosie. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith. (1990). "Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". En Case, Sue-Ellen (ed), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- . (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- Caputi, Jane; Russell, Diana. (1992). "Femicide: Sexist Terrorism against Women". En Russell, Diana; Radford, Jill (eds.), *The politics of woman killing*. New York: Twayne Publishers.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. "Monster Culture (Seven Theses)". En Cohen, Jeffrey Jerome (ed), *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cragolini, Mónica. (2012). *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra.
- De Lauretis, Teresa. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Derrida, Jacques. (1980). "La ley del género". Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Cátedra de Teoría y Análisis Literario. Trad.: Jorge Panesi de "La loi du genre" en *Glyph*, 7, 1980. pp. 176-201.
- . (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Despret, Vinciane. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.
- Dipaola, Esteban. (2010). "La producción imaginal de lo social". VI Jornadas de Sociología de la UNLP; La Plata, Argentina, 9-10 de diciembre de 2010. Disponible en https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5739/ev.5739.pdf
- Domínguez, Nora; Perilli, Carmen. (1998). *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Espósito, Roberto. 2009. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Fisher, Mark. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- . 2019. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- . 2021. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Foucault, Michel. 2010. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gago, Verónica. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Giorgi, Gabriel. (2020). "Hacer concha. Escrituras performáticas del odio y pedagogías públicas". En Arnés, Laura Antonella; De Leone, María Antonella; Punte, María José (coord.), *Historia feminista de la literatura. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.

- Haraway, Donna J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: consoni.
- Jackson, Rosemary. (2001). "Lo oculto de la cultura". En Roas, D (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, España: ARCO/LIBROS SL.
- López Petit, Santiago. (2015). *Hijos de la noche*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Link, Daniel. "Prólogo". En Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca editora.
- Mulvey, Laura. (2001). "Placer visual y cine narrativo". En Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal.
- Pasolini, Pier Paolo. (2005). *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Peluffo, Ana. (2013). "Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista". En *Cuadernos de Literatura*, vol. XVII, núm. 33, enero-junio, 2013, pp. 187-201. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia.
- Proyecto NUM. (2017). *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Buenos Aires: Madreselva.
- Rancière, Jacques. (2010). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rodríguez, Fermín. (2012). "El chiste y su relación con el biopoder: 2666 de Roberto Bolaño". En <<https://escritoresdelmundo.art.blog/2012/09/06/el-chiste-y-su-relacioncon-el-biopoder-2666-de-r-bolano-por-fermin-rodriguez/>> [Consulta: 19 de septiembre 2022].
- . (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Villa María, Córdoba: Eduvim.
- Rolnik, Suely. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón Ediciones.
- Russell, Diana. (2012). "Defining Femicide". Discurso introductorio en el UN Symposium on Femicide: A Global Issue that Demands Action, realizado en Viena en noviembre de 2012. <<http://www.analitrioplatense.org.ar/dscfc21234.html>> [Consulta: 4 de septiembre de 2022].
- Segato, Rita Laura. (2006). "Qué es un femicidio. Notas para un debate emergente". En *Serie Antropología. 401. Departamento de Antropología de la Universidad de Brasilia*.
- . (2010). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Toler, Nicolás. (2020). "¿Y si jugamos a que nos matábamos? Aspectos lúdicos del montaje en el giallo". En Bretal, Álvaro; Pagés, Carlos; Pagés, Natalio (eds.), *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano*. Buenos Aires: Editorial Rutenberg.
- Vedda, Miguel. (2021). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Walsh, Rodolfo. 1956. "Simbiosis". En *Veja y Lea*, n° 249.
- Williams, Linda. (2002). "Film Bodies: Gender, Genre and Excess". En Jancovich, Mark (ed.), *Horror. The film reader*. London: Routledge.

Belén Caparrós (Universidad de San Andrés)

mcaparros@udesa.edu.ar

Belén Caparrós es magíster en Gestión de la Cultura por la Universidad de San Andrés y profesora en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine. Es diseñadora multimedia y ha estado involucrada en distintas iniciativas culturales y proyectos audiovisuales independientes. Actualmente es doctoranda en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural en la Universidad de San Andrés, institución donde se desempeña como auxiliar docente del departamento de Humanidades.

REELABORACIONES DE LO MONSTRUOSO: PRODUCCIONES AUDIOVISUALES CON ARTISTAS TRANSFORMISTAS ENTRE 2015 Y 2022 EN ARGENTINA

POR AGUSTINA TRUPIA

Reworking with monstrosity: audiovisual productions with drag artists between 2015 and 2022 in Argentina

Resumen

El artículo aborda, por un lado, tres producciones audiovisuales que retoman el formato de competencias para elegir una *drag queen* ganadora: *Miss Argendrag* (2020), *Juego de reinas* (2021-2022) y *Dragaza* (2020-2022). Por otro lado, se toman dos producciones, *Reynas, el arte drag queen* (2015-2016) y *Montate Darling* (2019-2022), que ofrecen un acceso a la instancia de preparación de les artistas. En todos los casos, aparece una resignificación de la concepción de la otredad como monstruosa por medio de la cual se reelabora, en primera persona, esa expulsión social para volverla potencia del lugar de enunciación. Son materiales que podrían ser considerados como menores, desde los estudios audiovisuales, por sus modos de producción autogestivos, por su circulación en internet y por la serialidad que linda, en algunos casos, con un formato televisivo. Se abordan las relaciones entre las prácticas transformistas y la ubicación fronteriza que ocupan en los campos artísticos, dado que, desde esa localización en los márgenes, ocurren las reelaboraciones de lo monstruoso.

Palabras clave: transformismo, drag, monstruosidad, otredad, series

Abstract

This paper studies, on one hand, *Miss Argendrag* (2020), *Juego de reinas* (2021-2022) and *Dragaza* (2020-2022) which resume the competition format in order to choose a winning drag queen. On the other hand, two productions, *Reynas, el arte drag queen* (2015-2016) and *Montate Darling* (2019-2022), offer access to the moment of preparation of the artists. In all cases, a redefinition of the conception of otherness as monstrous appears through which this social expulsion is rework to turn it into a powerful place of enunciation. They are materials that could be considered minor, from the audiovisual studies, due to their self-managed modes of production, their circulation on the Internet and the seriality that

borders, in some cases, a television format. This paper offers a study about the relations between drag practices and their frontier location in the artistic fields, given that, from this location, their drag identities emerge as a way in which to rethink monstrosity.

Keywords: drag, monstrosity, otherness, series

Introducción: transformismos en el audiovisual

Las prácticas realizadas por artistas transformistas, en el siglo XXI, se presentan como procesos de subjetivación contemporáneos que habilitan un espacio poético para que se desarrollen identidades sexo-género disidentes. Sus exploraciones están ligadas tanto a la plasticidad corporal como a los géneros. La investigación para el doctorado en Historia y Teoría de las Artes que me encuentro realizando tiene como objeto de estudio las puestas en escena autogestivas de las identidades de les artistas en las prácticas transformistas realizadas en la ciudad de Buenos Aires en la segunda década del siglo XXI. Junto con el abordaje de los acontecimientos de teatro liminal realizados por artistas transformistas en diferentes espacios festivos de la noche porteña, me interesa explorar los materiales audiovisuales producidos por les mismas artistas entre 2015 y 2022 para observar de qué maneras se desarrollaron esos procesos de subjetivación. A su vez, este ejercicio cartográfico de realizaciones audiovisuales implica una ampliación de mi investigación doctoral en dos sentidos: por un lado, en este artículo, abordaré las prácticas transformistas por fuera de lo escénico y, por otro, conlleva un estudio de manifestaciones que ocurren en otras territorialidades por fuera de la ciudad de Buenos Aires.

En la década de 2010, fue significativo el incremento en la cantidad de producciones audiovisuales en torno a las prácticas transformistas que se realizaron desde distintos puntos de Argentina. Estas aprovecharon las posibilidades de distribución que ofrece la plataforma YouTube en articulación con el resto de las redes sociales. A su vez, estos materiales son producidos por les artistas transformistas quienes, de esta manera, toman el lugar de enunciación y obtienen cierto control sobre los dispositivos desde los cuales se narran a sí mismas. Se produce así un gesto de reapropiación de la narrativa transformista la cual reivindica el lugar de lo monstruoso en tanto una otredad disruptiva que excede las categorías heterocisnormativas. En estos materiales, aparece una resignificación de la concepción de la otredad como monstruosa por medio de la cual se reelabora, en primera persona, esa expulsión social para volverla potencia del lugar de enunciación y constitución identitaria.

Los materiales que son estudiados pueden agruparse en dos categorías. Por un lado, se encuentran *Miss Argendrag* (2020), *Juego de reinas* (2021 y 2022) y *Dragaza* (2020 y 2022) que retoman el formato de competencias con la finalidad de elegir una *drag queen* ganadora. Esto remite a una larga genealogía dentro de las escenas propias de las disidencias que asumen los espacios de competencia como modos de socialización y de agenciamiento para les artistas, y se vincula con la cultura del *ballroom*.¹ Por otro lado, producciones como *Reynas. El arte drag queen* (2015

1. Siguiendo a Marina Julieta Amestoy (2020), los *ballrooms* o bailes de salón eran, en un principio, los

y 2016) y *Montate Darling* (2019 y 2020) ofrecen, con características diferentes en cada caso, un acceso a la instancia de preparación de les artistas y constituyen valiosos materiales de archivo en tanto registros de las búsquedas artísticas. En todos los casos, son materiales que podrían ser considerados como menores, desde los estudios audiovisuales, por sus modos de producción autogestivos, su circulación en internet y la serialidad que linda, en algunos casos, con lo que podría ser considerado un formato televisivo. Me interesa particularmente pensar las relaciones entre las prácticas transformistas y la ubicación fronteriza que ocupan en los campos artísticos, dado que, desde esa localización en los márgenes, surgen sus identidades transformistas como reelaboraciones de la otredad figurada tradicionalmente como monstruosa.

Producciones audiovisuales monstruosas

Previo a 2015, en Argentina, se encuentran algunas producciones audiovisuales que retoman las identidades transformistas como tema central —sobre estas cuestiones trabajaron Agustina Invernizzi y Ezequiel Lozano (2020) a partir de un estudio de producciones audiovisuales de distintas partes de Latinoamérica entre 1989 y 2017—. Ejemplo de esto es *La otra* de Lucrecia Martel de 1989, cortometraje documental de la etapa de estudiante de la directora, en el cual se muestra una serie de entrevistas a artistas transformistas en las que reflexionan sobre sus prácticas y se ven planos de ellas en diferentes espacios haciendo números de fonomímica. Sin embargo, a partir de 2015, hubo una expansión de las producciones audiovisuales realizadas por artistas *drag* en las que retomaban sus propias prácticas. Hay factores ligados al desarrollo de plataformas como YouTube que colaboran en este crecimiento exponencial. Asimismo, en el campo artístico obtuvieron mayor visibilidad las prácticas transformistas, a partir de la segunda década del siglo XXI, gracias a la hiperconectividad ofrecida por medio de las redes sociales como también a partir de la incorporación, en las agendas políticas y sociales, de las necesidades y derechos de la comunidad sexo-género disidente. Junto con esto, el surgimiento de espacios como Trabestia Drag Club en 2016 y Carrera de reyes en 2018 contribuyó al desarrollo de la escena. Esta confluencia de hechos hizo que creciera de manera exponencial la cantidad de materiales audiovisuales en torno a estas prácticas.

Como mencioné al inicio, en este artículo me interesa, por sobre todo, centrarme en un conjunto de producciones que podrían ser entendidas como materiales menores y cuya pertinencia

eventos aristocráticos de la década de 1920. En la década del sesenta, esa denominación hace referencia a una escena completamente diferente en la cual “se conjugaban la danza y la performatividad, ligadas directamente a la identidad de género y, sobre todo, a la lucha por los derechos de la comunidad LGTBQI+” (Amestoy, 2020: “Voguing”, párrafo 3). En la década del ochenta, la autora menciona que “la reapropiación de la cultura *ball* dio lugar al nacimiento del *Vogue* como subcultura, en la que el *voguing* (danza) y el *runway* (pasarela performática) formaban parte de las categorías más importantes” (párrafo 3). De esta misma escena es heredera la escena local, a la cual se han ido agregando las particularidades propias de su territorialidad e historicidad y que, desde fines de la década pasada, está creciendo en la ciudad de Buenos Aires: fiestas como Turbo, creada en 2016, fueron de los primeros espacios en la ciudad. Junto con esto, hay producciones audiovisuales estadounidenses como *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990) y luego la serie *Pose* (2018-2021) que retrataron la escena neoyorquina.

como objetos de estudio académico podría ser discutida desde los estudios cinematográficos y del audiovisual. El carácter seriado que poseen las cinco producciones y los formatos que la gran mayoría de ellas presentan cercanos a lo televisivo —en tanto cuentan con una conductora, hablan constantemente a cámara y son competencias— hace que puedan ser denominadas productos menores. Contrario a esta consideración, retomo estas producciones por el valor que poseen en tanto funcionan como instancias en las que les artistas tomaron el lugar de enunciación para nombrarse y mostrarse. A su vez, son materiales que, ya sea en tanto concursos o en tanto documentales, les otorgan a las escenas transformistas de Argentina un desarrollo más vasto al ofrecer otros espacios donde pueden mostrarse las prácticas. Junto con esto, son también instancias laborales que amplían los horizontes de les artistas *drag* y funcionan como valiosos registros documentales del campo artístico transformista. Siguiendo la propuesta realizada por Ezequiel Lozano (2020), estos materiales pueden ser pensados como parte de un archivo monstruoso. El autor propone que “la visibilización de un archivo monstruoso resulta una promesa de que, tal vez, la frotación entre una sexopolítica hegemónica y un imaginario sexo-disidente sea generadora de nuevas mutaciones artísticas con potencial de hacer estallar los cimientos cis-hetero-capitalistas” (54).

Voy a pensar estas producciones, antes que nada, como parte de aquello que menciona val flores (2019) cuando sugiere que “la metáfora lumínica guio la epistemología de la Modernidad con sus requisitos de transparencia y claridad para todos los órdenes de la vida” (140). Propone entonces que, “en la era de la hiperluminosidad y de una visibilidad exacerbada, pensar con los excrementos de la luz supone [...] un habitar los desechos de esa luminosidad omnisciente, como un vagabundeo político que desiste de las certezas del resplandor” (140). Con esto quiero decir que retomo las producciones que forman el corpus de este trabajo en tanto producciones desobedientes de las normas del buen hacer desde los estudios de los audiovisuales. Es ese lugar de desobediencia, de contranormatividad, lo que las potencia y lo que rasga la constelación de producciones audiovisuales para ofrecer otros modos de narración desde lo lúdico, lo disidente y lo monstruoso.

Como mencioné al comienzo, las cinco producciones audiovisuales que conforman el corpus de trabajo pueden ser organizadas en dos grupos. En el primero, se encuentran aquellas que retoman formatos televisivos de competencias en los cuales las concursantes realizan diferentes pruebas y son eliminadas paulatinamente hasta que queda una ganadora. En el caso de *Miss Argendrag*,² esta producción se emitió en 2020 y fue conducida por la artista *drag* Shiva Emperatriz. Consistió en seis capítulos que fueron transmitidos por YouTube con una duración de alrededor de treinta minutos cada uno. Contaba con artistas *drag* tanto en el equipo como en el jurado. Las participantes y las personas que eran parte del jurado pertenecían a diferentes provincias del país. El premio de la competencia era el pase directo a la Elección Nacional Social Drag Queen en Córdoba.

Esta producción fue realizada durante la pandemia por covid-19 con lo cual el modo de realización es fragmentario y aislado en tanto cada persona que aparece lo hace por separado

2. Disponible en <https://www.youtube.com/@houseemperatriz7770/videos>.

y en lugares diversos. En el estudio central, ubicado en La Matanza, provincia de Buenos Aires, se encuentra Shiva, con un decorado que hace las veces de living, mientras que el resto de las personas del equipo y las participantes lo hacen filmándose de manera casera en los lugares en los que se encuentran —ya sea en espacios interiores o en la vía pública—. Junto con esto, estas emisiones, que quedaron subidas a YouTube, eran complementadas con vivos realizados en Instagram en los cuales el jurado daba una devolución y, los domingos, se eliminaba a una participante. Las secuencias en las que se ejecutan las distintas consignas de la competencia conviven con planos en los cuales se retoman aspectos políticos e históricos importantes para las disidencias sexo-genéricas y se explican términos relevantes para la comunidad. Esto da cuenta de un interés en torno al activismo que se complementa con la parte ligada al entretenimiento. Esta conjunción entre política y celebración es un rasgo característico de la comunidad.

Uno de los varios aspectos en los cuales aparece figurado lo monstruoso en esta producción corresponde al diseño gráfico de las imágenes al comienzo y al final de cada episodio. Estas configuran una instancia de apropiación y transformación de los símbolos patrios acercándolos a la irreverencia. Allí se ven, de manera animada, símbolos patrios que fueron intervenidos: aparece una escarapela en movimiento y el sol de la bandera argentina está *dragado*. Tiene una inmensa boca roja, pestañas extensas, las cejas marcadas en altura y los ojos sombreados al modo que lo haría una *drag queen*. Desde este momento, al comienzo del capítulo, aparece una cuestión ligada a la desobediencia y lo extraño que prefigura el lugar de enunciación desde el cual se constituye el discurso audiovisual del programa.



Imagen 1. Sherman en *Juego de reinas* (2022, capítulo 1)

Por su parte, *Juego de reinas*³ cuenta con dos temporadas emitidas en 2021 y 2022. La primera tuvo catorce capítulos y se vio por YouTube entre marzo y julio de 2021. La segunda temporada, con trece episodios, comenzó a emitirse, por la misma plataforma, en julio de 2022 y terminó en septiembre de ese año. Se realiza desde la ciudad de Salta capital, lo que da cuenta de la enorme productividad que tienen los transformismos en distintas regiones. Participan reinas de diferentes partes del país y la conductora es la *drag queen* Mistika Reech. Tiene la particularidad de que se emite también por televisión, en el Canal 10 de Salta, cada viernes a la medianoche. Al estar en la televisión, cuenta con la posibilidad de ser encontrada por televidentes que de manera azarosa sintonizan ese canal, más allá de la presencia que tiene en plataformas digitales.

De manera similar a lo que ocurre en *Miss Argendrag*, cada semana, en *Juego de reinas*, las concursantes enfrentan una serie de desafíos y alguien es eliminada. La mayoría de los retos consisten en sesiones de fotos, monólogos, creaciones de vestuario, participaciones en musicales y desarrollo de actuaciones. Las participantes cuentan con una semana desde el momento en que se les asigna el reto hasta la emisión del episodio para reunir lo necesario para realizar el desafío. Los miembros del jurado evalúan sus trabajos y, según el desempeño, se eligen las ganadoras del desafío. Entre las demás participantes, las que obtengan el menor puntaje compiten con un número de fonomímica para decidir quién queda eliminada. La importancia de esta producción es tal que las dos finales de las temporadas fueron realizadas en el Teatro Provincial Juan Carlos Saravia. A su vez, en agosto de 2022, en el capítulo siete de la segunda temporada, estuvieron como invitadas la cantante Julieta Laso y la directora de cine Lucrecia Martel, quien justamente había realizado el cortometraje *La otra* sobre artistas transformistas unas décadas atrás. Ambas aparecieron montadas como cholas atacadas por colonos, tal como ellas describieron el truco, y halagaron constantemente el programa. En este sentido, la presencia de ambas implicó un gesto de legitimación hacia esta producción.

En *Juego de reinas*, se alternan dos espacios: hay planos correspondientes a la competencia llevada adelante en el estudio televisivo y planos de las entrevistas a las concursantes en los cuales comentan sus sensaciones al momento de competir. Estos espacios y tiempos alternativos se intercalan siguiendo el modo típico de los programas de competencias. Los planos que corresponden a las participantes fuera de concurso, es decir, cuando hablan frente a cámara, funcionan como un espacio en el que cada una reflexiona en torno al desempeño que tuvo. Se construye de esta manera una narración que, desde las cuestiones formales, continúa con las tradiciones en los modos de narrar ligados a las competencias. De todas maneras, esta narración tradicional es constantemente interrumpida por la presencia de les artistas transformistas que participan en el programa y que, con sus identidades disidentes, irrumpen en la construcción de una narración heterocisnormativa.

En el caso de *Dragaza*,⁴ esta producción cordobesa tuvo una primera temporada, que fue emitida en marzo de 2020 por YouTube, y su segunda temporada comenzó en septiembre de

3. Disponible en <https://www.youtube.com/@juegodereinas/videos>.

4. Disponible en <https://www.youtube.com/@DragazaTV/videos>.

2022. Este proyecto cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y cada capítulo dura alrededor de cuarenta y cinco minutos. En el primer capítulo de la primera temporada, hubo ocho equipos con tres integrantes, es decir, un total de veinticuatro concursantes. Algunas de las consignas que debieron realizar consistieron en hacer una adaptación de la obra teatral *Los invertidos* (José González Castillo, 1914), homenajear a cantantes argentinas con números de fonomímica y armar un vestido reciclado inspirado en una estación del año. La ganadora de la primera temporada fue Mistik quien recibió una beca completa en un curso de maquillaje, un cheque para comprar productos de belleza, otro para la barbería, un pase libre para la fiesta Limbo Pop y un contrato de trabajo para la temporada siguiente.

Una vez más, se encuentra una referencia a los símbolos patrios argentinos, tal como sucedía en la presentación de al inicio de *Miss Argendrag*. En el logo de *Dragaza*, se lee “coronadxs de gloria”, en referencia al himno nacional, a la vez que, en la pasarela, hay un sol que responde al de la bandera argentina junto con firuletes, dibujos típicos del Río de la Plata, que aparecen en el diseño gráfico que acompaña el concurso. Alejo Molina, el creador de *Dragaza*, dice que “no es solo un *reality*, sino una forma de dejar documentado un momento artístico con costado social porque la idea del programa es que sus artistas puedan profesionalizarse y vivir de su arte con las herramientas adquiridas” (Maldonado, 2020).

En *Dragaza*, cada participante recibe una devolución por parte del jurado y se votan entre las mismas competidoras para decidir quiénes deben irse. Una competencia de fonomímica es realizada entre las dos que quedan nominadas con menor puntaje para que quien no logre alcanzar las expectativas del jurado sea eliminada. Esta cuestión de utilizar la fonomímica como manera de evaluar el desempeño de las competidoras remite a la escena del *ballroom* en la cual la competencia figura como el modo central de socialización y a la vez también hace referencia al programa estadounidense *RuPaul's Drag Race* que cuenta, hasta abril de 2023, con quince temporadas. Y, si bien hay muchos aspectos en torno al modo en que se han abordado las prácticas transformistas que son problemáticos y la territorialidad a la que pertenece ofrece características muy disimiles en comparación con las regionales, en términos de formato, fue el primero en generar uno de esa índole y sirvió como inspiración para otros posteriores. Junto con esto, visibilizó las prácticas *drag* con un impacto inmenso hasta el punto de ser, para pensar en la distribución que alcanzó, incorporado en el catálogo de Netflix en decenas de países.

El otro conjunto de producciones, *Montate Darling* y *Reynas. El arte drag queen* ofrece, con características diferentes, un acceso a la instancia de preparación de les artistas y constituye valiosos materiales de archivo en tanto son registros de las búsquedas artísticas. En el caso de *Montate Darling*,⁵ el proyecto, a cargo de las artistas transformistas Lady Nada y Dyhzy, ambas de la ciudad de Buenos Aires, tuvo su primera emisión en febrero de 2019 y la última salió en febrero de 2020. El objetivo en cada capítulo es montar a una persona por primera vez. Al comenzar, luego de la presentación, las conductoras entrevistan a quien vaya a montarse: se habla de sus intereses, vinculaciones con el *drag* y expectativas en torno a montarse. Se alternan

5. Disponible en https://www.youtube.com/@LADYNADA_/playlists.

los planos con la prueba de elementos con otros en los que las conductoras, como quien participa, hablan a cámara contando sus sensaciones. A su vez, a lo largo del capítulo, se escuchan consejos en torno a cómo montarse.

El objetivo es que quien participe luego forme parte de un número artístico en alguna fiesta como la Whip o realice alguna sesión de fotos o número musical filmado. Por ejemplo, en el primer capítulo, al final, se nos muestra el número que hace la persona que fue montada con lo cual hay una parte documental que corresponde al registro de la fiesta porteña. Cada capítulo trabaja fuertemente en su estructura narrativa con la expectativa en torno a la revelación de la persona una vez montada. El registro documental se imbrica con momentos ligados a la ficción como cuando las personas actúan su reacción al ver a la otra persona montada. A su vez, se establecen pasos de comedia y otros momentos de tensión desde un código cercano a la ficción.

Por su parte, *Reynas. El arte drag queen*⁶ es una serie documental realizada por Gonzalo Gorosito entre 2015 y 2016. La serie se encuentra disponible en YouTube y, junto con esta distribución, circuló por distintos festivales de Argentina como del exterior y el primer capítulo fue proyectado en 2016 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. La serie está compuesta tres capítulos, cada uno de ellos dedicado a una artista transformista que participaba de espacios festivos en la ciudad de Buenos Aires: Mina, Le Brujx y Sosuna Morosa. A su vez, se asoma a la intimidad de los artistas transformistas que protagonizan cada uno de los capítulos.

Cada uno está construido principalmente en torno a dos tiempos y dos espacios. Por un lado, están los planos de las fiestas en los boliches. Allí se ve a cada artista ya montada con otros artistas transformistas y con los espectadores que bailan, saludan y se sacan fotos con ellos. Estos planos se alternan con los que corresponden al otro espacio y tiempo que es el del camarín. Allí cada artista reflexiona en torno a su práctica artística, su identidad de género, su lazo con el público, los efectos que tiene el *drag* en sus vínculos afectivos y su manifestación artística como trabajo. Es un fluir constante del habla. Cada artista lo hace mirándose al espejo mientras transforma su rostro para darle vida a su persona *drag*. En los capítulos sobre Le Brujx y Sosuna Morosa, hay un tercer espacio, que funciona al modo de una coda, que es cuando las artistas están ya montadas y bailan. La posibilidad que otorga el documental de escuchar la voz de las artistas, ubicada en primer término desde lo sonoro, es particular dado que en las prácticas transformistas realizadas en los espacios festivos sus voces no suelen ser escuchadas.

La idea de transformación es una constante en la serie, y en las prácticas transformistas en general, y puede ser puesta en relación con la modificación que opera en el título de la serie. Allí se modifica la palabra “reinas” por “reynas” como en un gesto de irreverencia, de apropiación y de plasticidad que adelanta aquel juego y metamorfosis corporal. A la vez, hay una enunciación desobediente que pone en tensión la correcta ortografía y se acerca al territorio de lo monstruoso en tanto lo incorrecto o lo aberrante. Junto con esto, a lo largo de los capítulos, la cámara se centra en el rostro: ya sea por la transformación a través del maquillaje como por el hecho de que se ve a las artistas hablando. La transformación que opera en el rostro funciona

6. Disponible en <https://www.youtube.com/@MasVisibles/playlists>.

como sinécdoque del resto del cuerpo que se modifica en su totalidad para construir la persona *drag*, pero esa parte de la metamorfosis no es mostrada. Con lo cual la intimidad que se nos habilita en tanto espectadores ofrece sus límites.

La monstruosidad como potencia identitaria

En estas cinco producciones, la presencia de lo monstruoso puede percibirse en la construcción de identidades *drag* que son parte de estos materiales. Ya sea en los formatos de competencia o en los que se acercan a lo documental, las personas *drag* que son constituidas tensionan las normas en diversos sentidos. La gran mayoría de prácticas transformistas contenidas en el corpus elabora identidades que, a partir del uso de ropa, pelucas, maquillaje, gestualidad, se acercan al universo de lo que culturalmente es comprendido como una feminidad.⁷ También, en los materiales del corpus, figuran artistas que construyen su persona *drag* alejada de identidades antropomorfas y se acercan a lo fantasioso. En ambos casos, tanto las identidades femeninas como las fantasiosas, pueden ser comprendidas desde lo monstruoso en tanto tuercen y trastocan aquello que se comprende tanto desde la feminidad como desde lo humano. Este modo de presentación en torno a lo monstruoso implica una reapropiación de las violencias ejercidas contra todas las personas que se corren de la heterocisnorma. Es un modo de celebrar esa extrañeza y reapropiarla como un lugar desde el cual enunciarse.

Al trabajar con la otredad monstruosa en *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) y en *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), Mariano Veliz (2019) sugiere que:

Por un lado, el monstruo constituye un principio de inteligibilidad a partir del cual es conveniente evaluar el alcance de lo normal y lo anormal. Por otro, la posibilidad de devenir monstruo, de ser incluido en el marco de la anomalía, constituye una alternativa aterradora para cualquier sujeto: la presencia del monstruo actualiza y radicaliza ese temor. (10)

Frente a estas dos opciones desarrolladas por el autor, quien despliega dos sentidos principales en los que funciona la figura de lo monstruoso, me interesa enunciar una tercera vía que es la que aparece en las prácticas transformistas y en muchas identidades sexo-género disidentes. Allí el devenir monstruo, al ser expulsado de los parámetros de normalidad, constituye, luego de un primer momento ligado al dolor y el terror que plantea Veliz, una experiencia aliviadora y otorga un sentido de pertenencia. El quedar por fuera de los parámetros de normalidad, de lo esperable, de lo comprensible para la sociedad, se presenta como una oportunidad para construir un mundo en común con otras personas que se hallan en la misma situación. Por

7. Es importante señalar que, en estas producciones, no hay prácticas cercanas al *drag king*, aquellas que trabajan con las masculinidades y que suelen tener menos representatividad en la escena transformista a pesar de sus extensos recorridos y manifestaciones (Trupia, 2022, 2020). Esto implica una gran ausencia, dado que poseen una presencia sumamente relevante en el campo artístico transformista.

supuesto que, si esta es la única existencia posible, se produce una situación de segregación que es violenta y peligrosa en tanto se excluye a los sujetos de poder acceder a los derechos que le corresponden.

En relación con esto, Antonio Negri (2007) plantea que, a diferencia de la ubicación exterior del monstruo dentro de la ontología eugenésica, en los últimos dos siglos el monstruo deviene sujetos y menciona las “resistencias monstruosas” (102) con las cuales el monstruo se vuelve un acontecimiento positivo. Así ofrece una caracterización afirmativa del poder de los monstruos que me interesa retomar para pensar las identidades que aquí vengo abordando. Situándose en esta línea, Atilio Raúl Rubino, Facundo Nazareno Saxe y Silvina Sánchez (2021) proponen “pensar también al monstruo como posibilidad feminista, sexodisidente, de subalternidad y precariedad políticogeográfica, la monstruosidad como resignificación de los lugares de abyección y marginación de la sociedad cisheteropatriarcal” (p. 8), propuesta que coincide con la que vengo esbozando. En este sentido, en torno a la creación de lazos afectivos y redes de contención, el reconocerse como monstruo produce una de-sujeción de las normas tradicionales y habilita la construcción de mundos alternativos. Esto es lo que opera en las prácticas transformistas en las producciones acá abordadas. Al ingresar al terreno de lo anómalo, se permite una circulación contraria de las corporalidades y de los despliegues artísticos. Es decir, lo monstruoso se vuelve una ventaja, un aspecto a favor.



Imagen 2. Maconha Sweet (*Miss Argendrag*, 2020)

En las prácticas transformistas, la constitución de la persona *drag* se genera a partir de la utilización de elementos de maquillaje, ropa, prótesis, pelucas, y cualquier otro elemento que pueda ser adherido al cuerpo, junto con la atribución de un nombre para esa identidad. Un ejemplo de una constitución que juega a partir de elementos en apariencia disonantes es Ma-

conha Sweet, participante de *Miss Argendrag*. Ella se presentó a lo largo de la competencia con su barba tupida la cual era combinada con distintos elementos que socialmente son comprendidos como parte del universo de las feminidades. En artistas como Kira Drag, Sharina Raissa y Katrina Raissa, de *Juego de reinas*, lo novedoso se encuentra en que la exploración no se produce en torno a la expresión de género, sino con la identidad en tanto ser humano. Se realizan composiciones que exceden la instancia antropomórfica y exploran lo monstruoso. Estas conformaciones transformistas, que exceden la cuestión de la identidad de género, pueden pensarse en relación con lo que Donna Haraway (1995) plantea al hablar de la figura del *cyborg*. La autora comenta que “la imaginería del *cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos” (311). Propone, con esta figura, trascender la idea propia de los imaginarios occidentales en los cuales los monstruos conformaron los límites de la comunidad. Este gesto de incorporar lo monstruoso al campo de lo humano es realizado también por las prácticas acá abordadas.

A su vez, estos materiales trabajados se acercan a lo monstruoso por su misma presentación en términos audiovisuales. Irrumpen los formatos de competencias ya conocidos y realizados por modelos, que forman parte de la hegemonía cultural, para introducir su monstruosidad y ofrecerla como una alternativa identitaria y cultural. Es decir que la desobediencia se da en diferentes niveles: géneros, identidades, prácticas artísticas, producción audiovisual. En vinculación con esto, Rubino, Saxe y Sánchez (2021) plantean que:

En tanto tecnologías o dispositivos del sexo-género, los medios culturales son de una potencia enorme para el control y el disciplinamiento de la población, para la producción de cuerpos aceptables y vidas vivibles mediante la delimitación de un exterior, las vidas no vivibles, los cuerpos abyectos, ininteligibles, los monstruos. (39)

Es así como estas producciones tuercen ese funcionamiento a favor de las identidades que son, desde los discursos hegemónicos, consideradas como lo monstruoso. También se debe agregar el hecho de que son materiales producidos desde el sur, desde territorialidades alejadas de los denominados centros, con lo cual lo monstruoso se ve reforzado por surgir desde las entrañas de ciudades que ni siquiera son contabilizadas como parte de los polos dominantes en términos globales.

Un aspecto interesante para mencionar es que, en todos los casos, el modo de narración de los materiales es cercano al tradicional. Es decir, el uso del montaje, las angulaciones de cámara como de la escala de planos responde a los programas televisivos tradicionales. En el caso de *Montate Darling*, la utilización que se hace de cámara en mano por momentos conlleva un uso un tanto más disruptivo y vertiginoso que, a su vez, entra en diálogo con los modos de narrar propios de quienes se dedican a producir contenidos para YouTube en tanto es más veloz la transición entre los diversos momentos, el sonido no es homogéneo en cuanto a su volumen y se permiten, como parte del código habitual, planos fuera de foco o una cámara en movimiento que persigue su objetivo a filmar. En relación con esto, es particular, en *Reynas*, la cercanía de la

cámara con la epidermis de les artistas mientras se maquillan, la multiplicación de superficies reflejantes en los camarines y la fragmentación del cuerpo en los planos detalle. Se acentúa la expectativa en torno a la transformación que constituye una parte central de las prácticas transformistas tanto en *Reynas* como en *Montante Darling*.

Lo monstruoso reside también en el modo en que les artistas se nombran a sí mismas cuando se llaman “mostras” y cuando se construye, desde lo verbal, una exaltación de ese lugar alterno donde la sociedad ubica a sus prácticas. En términos formales, en los modos en que esas cinco producciones audiovisuales son filmadas, en general, no se hallan distorsiones que se alejen de los modos tradicionales de narración para instalar una monstruosidad visual. Es por esto que, lo monstruoso es suscitado por la presencia de esos cuerpos que no pueden ser categorizados desde los términos utilizados por el binarismo de la heterocisnorma y que la fisuran. Junto con esto, la pregnancy que se encuentra en estas prácticas de estéticas, ligadas a lo abyecto y lo monstruoso, puede pensarse como reelaboraciones de las violencias ejercidas contra las personas de la comunidad sexo-género disidente.

En este punto, es pertinente observar de qué maneras influyen en las prácticas transformistas las violencias que circundan a la comunidad. ¿Cómo permean las prácticas artísticas y cómo se construyen imaginarios a partir de eso? Estas violencias poseen diferentes tipos: se encuentran agresiones callejeras, discriminaciones sociales, travesticidios y otros crímenes de odio por la identidad o expresión de género. Estas amenazas constantes son inevitablemente incorporadas como parte de las presentaciones artísticas dado que componen las trayectorias de vida de todas aquellas personas que se nos corremos de la heterocisnorma y, por lo tanto, de las que hacen *drag*. La característica histórica del colectivo sexo-género disidente es volver estas violencias ejercidas por el corrimiento de la norma una celebración. De esta manera, la misma diferencia que es marcada con violencia desde el exterior es apropiada por el colectivo que la celebra como una virtud. Esta idea puede ser pensada en relación con el poema de Susy Shock “Reivindico mi derecho a ser un monstruo” el cual fue editado en 2011 en su libro *Poemario transpirado*. En este reivindica su derecho a su “bella monstruosidad” y plantea que “otros sean lo normal”. Esta idea que, en los últimos años, se volvió una bandera de contención para muchas personas dentro del colectivo, resulta transversal en las prácticas *drag* que acá se están abordando. El polo de la normalidad social se distancia a sí mismo de otras identidades a la que cataloga, a partir de una distancia opresiva, como lo alterno y lo abyecto. La operación que producen les artistas transformistas, junto con otra parte importante de la comunidad sexo-género disidente, es volver ese lugar desplazado e incatalogable como uno ligado a la lucidez y a la creatividad.



Imagen 3. Le Brujx (Reynas, *el arte drag queen*, 2016)

Lo monstruoso también debe ser pensado desde la teoría artística como parte de una tradición ligada a lo feo y a lo siniestro, como conceptos de la estética. Se puede pensar lo abyecto en sí mismo como parte de toda una corriente estética dentro del arte contemporáneo tal como lo aborda Elena Oliveras (2005). La capacidad de atracción de lo feo y la introducción de la novedad, que son dos partes centrales en las prácticas transformistas, se corroboran al ver las composiciones corporales que realizan les artistas que se abordan acá. Se introduce así, la idea de la configuración de una persona *drag* que no busca representar a una identidad de género determinada, sino que explora las profundidades de la imaginación y de lo que excede lo humano. El contacto entre lo antropomórfico y lo bestial toma un lugar principal en algunas artistas que son parte de las producciones audiovisuales. Las preguntas que podrían aparecer como centrales en las búsquedas artísticas que se abordaron son: ¿qué tan diferente a un cuerpo humano puede verse un cuerpo humano? ¿Cuánto se lo puede deformar, tensionar y alterar a partir del maquillaje, ropa, prótesis y movimientos corporales?

Cuando Pablo Farneda (2014) estudia las prácticas artísticas de Naty Menstrual, Susy Shock y Effy Beth, plantea una cuestión que retomo para pensar a las identidades *drag* contenidas en estas producciones audiovisuales. Dice que “para estas prácticas artísticas, esas fronteras de los imaginarios culturales [...], como los animales mitológicos, los monstruos, los zombis, las imágenes escatológicas, devienen potencias de exploración y producción de un propio cuerpo” (151). Esos lugares ligados al desperdicio, a lo que tensiona lo que se concibe como humano es una plataforma de potencia para las prácticas transformistas. Como parte de la comunidad sexo-género disidente ubicada en las orillas de la luminosidad propia de la sociedad y de las prácticas artísticas dominantes, les artistas *drag* se ven ocupando los lugares de marginalidad. La estrategia de supervivencia es la reapropiación de ese lugar, como sucede históricamente con esta comunidad. En el caso de los transformismos, lo monstruoso es el lugar de enunciación que es abrazado y convertido en una marca propia. En estas producciones audiovisuales, se juega justamente con esa monstruosidad y se la resignifica. A partir del trabajo de preparación, de los ensayos y de la elaboración de una idea que rija el truco

de cada persona, se habita lo monstruoso desde la práctica artística como una celebración y un espacio de resistencia.

Conclusiones: monstruosidades destellantes

El estudio realizado en torno a *Miss Argendrag*, *Juego de reinas*, *Dragaza*, *Reynas*. *El arte drag queen* y *Montate Darling* presentó una principal dificultad ligada a la multiplicidad de materiales que fueron abordados en un trabajo relativamente breve para dicha variedad. En este sentido, este artículo se presenta como un primer ejercicio de observación de la diseminación que hubo en los últimos años de la década 2010 en lo que hace a producciones audiovisuales que abordan las prácticas transformistas. Es significativo el hecho de que, en todos los casos, son materiales producidos por los mismos artistas quienes desarrollan las ideas principales, se encargan de la producción y, en algunos casos, llevan adelante la conducción. En los cinco casos, se pudo observar que las prácticas transformistas son el centro de la producción la cual es puesta a favor de mostrar, desde un formato competitivo o desde lo documental, las existencias, virtudes y dimensiones de la escena *drag* en distintas regiones del país.

Como se fue señalando a lo largo del trabajo, lo monstruoso aparece encarnado en las personas *drag* que son mostradas. Sus cuerpos escapan de las normas de organización de las identidades que impone la heterocisnorma. En ese desvío, abren un espacio otro donde lo monstruoso, en tanto lo innombrable, lo ajeno y lo torcido, se vuelve un modo de instauración de un territorio propio en el cual es celebrada esa extrañeza. Las identidades *drag* cercanas al universo de lo femenino como aquellas que se acercan a lo fantasioso, por vías diferentes, se escapan de las posibilidades que ofrece la lengua heterocisnormativa y habilitan mundos nuevos. A su vez, como fue observado, este gesto responde a una reapropiación de las violencias sufridas por parte de la comunidad sexo-género disidente. Frente a los ataques y discriminaciones, un gesto de resistencia y de respuesta es apropiarse de las calificaciones en torno a lo monstruoso y exacerbarlas.

De esta manera, reitero lo planteado al comienzo del artículo en torno a que se produce un gesto de reapropiación de la narrativa transformista la cual reivindica el lugar de lo monstruoso en tanto una otredad disruptiva que excede las categorías heterocisnormativas. En el corpus estudiado, parece una resignificación de la concepción de la otredad como monstruosa por medio de la cual se reelabora, en primera persona, esa expulsión social para volverla potencia del lugar de enunciación. Lo monstruoso se halla también en la cualidad que tienen estas producciones de ser interrupciones. Siguiendo la propuesta de val flores, y pensando en las operaciones suscitadas por las cinco producciones acá abordadas: “una interrupción es una herida furtiva en el lenguaje y una necesidad imperiosa de abismarse dentro, de perforar las capas y producir nuevos circuitos tubulares para la circulación y el colapso de la experiencia sensible” (2013: 16). Es así que, en estas producciones, el imaginario en torno a lo monstruoso aparece como una figura positiva, como un lugar propio al cual cuesta más que acceda la norma y, por lo tanto, como una potencia artística y política.

Bibliografía

- Amestoy, Marina Julieta (16 de julio de 2020). "Voguing: cuerpos pulsantes". *LOÏE. Magazine of Dance, Performance and New Media*. Disponible en: <https://loie.com.ar/en/loie-06/reflexiones/voguing-cuerpos-pulsantes/>
- Farneda, Pablo O. (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- flores, val (2019). Con los excrementos de la luz: Interrogantes para una insurgencia sexo-política disidente. *BOLETÍN GEC*, 23, 139-147. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1759>
- (2013). *interrupciones. Ensayos de poética activista*. La Mondonga Dark.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Invernizzi, Agostina y Lozano, Ezequiel (2020). "Prácticas transformistas en el documental latinoamericano reciente: Usos de la voz y flujos musicales". *Panambí*, 10 (9-19). Disponible en: <https://doi.org/10.22370/panambi.2020.10.1992>
- Lozano, Ezequiel (2020). "Cartografía audiovisual del disenso sexopolítico en la performance y el teatro latinoamericanos recientes". *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 96* (45-56). Disponible en: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi96.3926>
- Maldonado, Noelia (31 de mayo de 2020). "'Dragaza', un reality hecho en Córdoba", en *La voz del interior*.
- Negri, Antonio (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (compiladores). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós.
- Oliveras, Elena (2005 [2004]). *Estética. La cuestión del arte*. Ariel.
- Rubino, Atilio Raúl, Saxe Facundo Nazareno y Silvina Sánchez (2021). *Lecturas monstruo: Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. La oveja roja.
- Shock, Susy (2011). *Realidades*. Muchas nueces.
- Trupia, Agustina (2022). "Masculinidades disidentes como disputa al macho: tres videoperformances de Cristina Coll". *Panambí*, 15 (35-45). Disponible en: <https://doi.org/10.22370/panambi.2022.15.2940>
- (2020). "Teatro liminal y género: sobre los procedimientos escénicos utilizados en las prácticas drag king en Buenos Aires". *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 44 (167-188) Disponible en: <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2020.44.05>
- Veliz, Mariano (2019). "Invención y rebelión de los (post)humano. De *Frankenstein* a *La piel que habito*". Fernando Gabriel Pagnoni Berns (comp.). *Frankenstein: celebración de un bicentenario. Ensayos críticos sobre transposiciones*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Agustina Trupia (CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE))

agustinatrupia@gmail.com

Agustina Trupia se encuentra realizando el doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires con una beca interna doctoral del CONICET. Se recibió con medalla de oro de Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En esa misma facultad, es ayudante de primera en la cátedra Historia del teatro I y realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la UBA e integra la Comisión de Géneros y Sexualidades de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

ISABEL SARLI MONSTRUO, ISABEL SARLI 'MOSTRA': GENEALOGÍAS SEXO-DISIDENTES A PARTIR DE FUEGO O CÓMO LA COCA SARLI DEVIENE EN UN ARCHIVO DE SENTIMIENTOS CUIR

POR FACUNDO SAXE

**Isabel Sarli monster, Isabel Sarli 'mostra': sex-dissident genealogies from Fuego or how
Coca Sarli becomes an archive of queer feelings**

Resumen

Este trabajo realiza una lectura desde las disidencias sexo-genéricas en torno a la idea de Isabel Sarli como un “monstruo” cultural que forma parte de un archivo de sentimientos (Cvetkovich, 2018) de las disidencias sexuales. A partir de resistencias y resignificaciones “monstruosas”, aparecen conexiones culturales que han impreso sentimientos en los cuerpos de las disidencias sexuales. Voy a trabajar con la película *Fuego* (1969) y algunas derivas posibles en torno a la idea de ‘monstruo/mostra’, pretendo pensar cierta figuración de Isabel Sarli como un dispositivo cultural ‘monstruoso’ (en un sentido resignificado cuir) que llamaré la Coca Cuira, en una (re)formulación terrorista de terminologías *queer*. Para esto se realizará un análisis del filme focalizado en la relación entre los personajes de Laura (Sarli) y Andrea (Alba Mujica). Luego se abordarán derivas y conexiones *queer* vinculadas a la figura de Isabel Sarli en apariciones culturales en diferentes momentos históricos y espacios geográficos.

Palabras clave: Isabel Sarli, queer, disidencia sexual, monstruo, archivo

Abstract

This paper makes a reading from the sexual dissidences about the idea of Isabel Sarli as a cultural “monster” that is part of an archive of feelings (Cvetkovich, 2018) of sexual dissidences. From “monstrous” resistances and resignifications, appear cultural connections that leave a mark on affective archive of sexual dissidences. I am going to work with the film *Fuego* (1969) and some possible drifts around the idea of ‘monster/mostra’, I intend to think of a certain figuration of Isabel Sarli as a ‘monstrous’ cultural device (in a queer resignified sense) that I will call the Coca Cuira, in a terrorist (re)formulation of

queer terminologies. This paper makes an analysis of the film focused on the relationship between the characters of Laura (Sarli) and Andrea (Alba Mujica). Then, queer drifts and connections linked to the figure of Isabel Sarli in cultural appearances at different historical moments and geographical spaces will be addressed.

Keywords: Isabel Sarli, queer, sexual dissidence, monster, archive

Una introducción monstruosa

En este trabajo me interesa realizar algunas lecturas desde las disidencias sexo-genéricas sobre la figura de Isabel Sarli, abordándola como una suerte emergente monstruoso cultural que se conecta con las genealogías y archivos de sentimientos (Cvetkovich, 2003) de las comunidades sexo-disidentes en diferentes momentos históricos. En particular, me interesa a partir del análisis de algunos aspectos de la película *Fuego* (1969), posibilitar la lectura de Isabel Sarli (en esa y otras películas)¹ como un monstruo *queer/cuir* o sexo-disidente, resignificando la idea de monstruo para retomar sentidos vinculados a lo abyectado de un sistema de disciplinamiento y normalidad binaria cisheteropatriarcal.

El monstruo Isabel Sarli, leído a partir de las lecturas por parte de las disidencias sexo-genéricas, aparece como una posibilidad de subversión sexo-genérica e identificación cuir para la abyección sexual. En ese sentido, la monstruosidad de la Coca Sarli, a partir de sus películas y la recepción de las mismas en diferentes momentos históricos por las disidencias sexo-genéricas, podría configurarse como una suerte de archivo de sentimientos cuir, que conecta y multiplica la posibilidad de construir una genealogía de las disidencias sexo-genéricas muchas veces borrada o invisibilizada. La Coca Sarli como figura cultural, como monstruo cultural, como 'mostra' genérica y sexual, en sí misma, podría ser parte de un archivo de sentimientos para las disidencias sexuales.

La estructura de este artículo se piensa como una deriva cultural caótica producida desde la disidencia sexual como modalidad de construcción de conocimiento. Recorreré algunas reflexiones sobre Isabel Sarli y la película *Fuego* para luego construir un mapa de conexiones que busca torcer el sentido de lectura cisheterocentrado y patriarcal. A menudo, las lecturas sexo-disidentes han habitado de forma camuflada o implícita dentro de representaciones que pueden parecer conservadoras (o contradictorias), en una especie de forma latente que permitió que públicos "entendidos" captaran la subversión sexo-genérica. También ha ocurrido que las lecturas sexo-disidentes han contribuido a torcer o construir una genealogía propia con materiales que parecen (en una mirada general) contruidos desde un régimen heterocentrado.²

1. Algunas películas que se pueden mencionar son *Embrujada* (1976), *Fiebre* (1971), *Intimidaciones de una cualquiera* (1974), entre otras.

2. Podemos pensar en el ejemplo de lecturas *queer* sobre películas como *Dracula's Daughter* (1936) de Lambert Hillyer o *Written on the Wind* (1956) de Douglas Sirk.

Entonces, quiero pensar a Isabel Sarli en *Fuego* en relación a una serie de figuraciones que se pueden conectar con su aparición como un dispositivo cultural monstruoso multidireccional. Además, me interesa tornar sexo-subversiva la lectura que hacemos como espectadoras de algunas derivas de Isabel Sarli o, en otras palabras, visibilizar la parte que entendemos conectada con las disidencias sexuales de la Coca Sarli. Asimismo, me interesa relacionar esta torsión con las apariciones de Isabel Sarli en un sistema de disturbios culturales sexo-disidentes (Saxe, 2021); una torsión que me gustaría llamar, en una suerte de (re)formulación terrorista de terminologías *queer*, la Coca Cuira.

El archivo monstruo Isabel Sarli

Existen diversos trabajos y ensayos críticos y de investigación sobre la dupla Armando Bo e Isabel Sarli, desde textos pioneros como el ensayo “Pornografía y moral” (1976) de Blas Matamoro, pasando por libros clásicos como *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli* (1981) de Jorge Abel Martín, *Armando Bo. El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones* (1984) de Rodolfo Kuhn, *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total* (1999) de Rodrigo Fernández y Denise Nagy, hasta volúmenes más recientes como *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (2020) compilado por Gustavo Geirola, *Argentina voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo* (2021) de Ailin Basilio Fabris y *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli's exploits* (2022) de Victoria Ruétalo. También ha habido diversos artículos críticos que abordan diferentes aspectos de la dupla y su producción cinematográfica (Wolf, 1994; Capalbo y Valdéz, 2004; Goity, 2004; Braslavsky et.al. 2013; Drajner Barredo, 2016; Smith, 2016; Ruétalo, 2018 y 2020; Zangrandi, 2020; Basilio Fabris, 2020 y 2021). En cuanto a enfoques vinculados a perspectivas transfeministas, cuir/*queer* y sexo-disidentes existen algunos textos que abordan aspectos puntuales del cine de Bo y Sarli (Foster, 2008; Rubino y Saxe, 2016; Rubino et.al. 2021). Me interesa aportar a toda esta producción como parte de un trabajo en proceso que busca abordar toda la cinematografía de Isabel Sarli y su impacto cultural en las derivas cuir en nuestro contexto. También quiero proponer dos dimensiones para pensar una lectura torcida de *Fuego* de Isabel Sarli. Por un lado, me interesa quebrar la dupla Bo-Sarli para el análisis que pretendo hacer, alejándome de la figura de Armando Bo y centrándome en Isabel Sarli y algunas escenas de *Fuego*, así como su conexión con una deriva cultural sexo-disidente. Con esto no pretendo negar el lugar de Armando Bo en su propio cine, simplemente me interesa profundizar en algunos aspectos de Isabel Sarli como diva ‘mostra’ cuir que ha posibilitado identificaciones sexo-disidentes y la construcción de genealogías subversivas. Por otro lado, me interesa pensar a Isabel Sarli a partir del cruce de ciertas nociones teóricas vinculadas a lo monstruoso (resignificado) y al archivo de sentimientos como categorías que leo desde las teorías *queer* y el pensamiento sexo-disidente y transfeminista.

¿Por qué Isabel Sarli sería un monstruo? ¿O por qué leerla desde lo monstruoso? Mi apreciación sobre la categoría tiene que ver con pensar su figura por fuera de los binarios obligatorios del cisheteropatriarcado así como por fuera de las ficciones de normalidad. El monstruo al que hago referencia no es el monstruo que construye como otro la mirada cisheterocentrada. Se

trata de una inversión y resignificación de los términos, un pensar qué queda en lo monstruoso como impresión de las vidas sexo-disidentes y cómo devenimos agentes subversivos de esa monstruosidad:

¿Quiénes son lxs monstruos? O quizá ¿quiénes somos lxs monstruos? Queremos pensar también al monstruo como posibilidad feminista, sexodisidente, de subalternidad y precariedad políticogeográfica, la monstruosidad como resignificación de los lugares de abyección y marginación de la sociedad cisheteropatriarcal. ¿Quién queda por fuera de la ficción de normalidad? ¿Qué cuerpos, qué identidades, qué experiencias? ¿Qué pasa con todas las derivas culturales que quedan por fuera del binarismo sexogenérico y del canon cisheteropatriarcal? ¿Por qué no pensar lo monstruoso, lo abyecto, lo subversivo, como lugar de enunciación cultural —y subjetividad contrahegemónica— para la literatura, el cine, la historieta, la televisión y otros medios culturales? (Rubino et.al., 2021: 8)

El monstruo, en este caso en la figura ‘mostra’ de Isabel Sarli en *Fuego*, queda impreso en lo audiovisual y distorsiona las ficciones de normalidad se aleja de lo que Gabriel Giorgi llama “gramáticas del pensamiento y la vida social”:

Por eso encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse: porque los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y las sintaxis, y deja de ver lo que en ellos desborda los modos de inscripción social, jurídica y política de lo humano. El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social. (Giorgi, 2009: 324)

El monstruo, en esta lectura, se convierte en una categoría de análisis para pensar las disidencias sexo-genéricas en la película *Fuego* y la figura de Isabel Sarli como referente sexo-disidente: “Proponemos utilizar esta categoría de lo monstruoso como puerta de entrada para el análisis de textos culturales desde una perspectiva sexogenérica feminista y disidente” (Rubino et.al., 2021: 8).

Asimismo, esta noción de monstruo resignificado para pensar las disidencias sexuales y sus genealogías culturales, me interesa pensarla metodológicamente en relación a lo que Ann Cvetkovich denomina archivo de sentimientos:

El archivo de sentimientos contiene muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. Tiene sus propias formas de claro sentimentalismo [...] Pero también documenta esos momentos en que ya no es posible sentir nada y en que es necesario algo más que una escena familiar o típica para ex-

presar ese sentimiento. [...] Algunas veces el archivo contiene lágrimas e ira, y a veces incluye el silencio sordo de la insensibilidad. Los sentimientos pueden pertenecer a una nación o a muchas, son íntimos y públicos a la vez. Pueden hacer que una se sienta totalmente sola, pero al hacerse públicos, se revelan como parte de una experiencia social compartida. (Cvetkovich, 2018: 380)

La ‘mostra’ Sarli formaría parte de un archivo de sentimientos de las disidencias sexuales en el contexto argentino, una gran red de conexiones vivientes que retoman, tuercen, se identifican, construyen sentidos y genealogías sobre la figura de la diva-actriz y sus apariciones cinematográficas. En ese sentido, la huella, la impresión que dejó Isabel Sarli en los archivos de sentimientos de las disidencias sexuales, tiene que ver con la posibilidad de explorarla como parte de un pasado que está atravesado por la invisibilización, el borramiento y el silencio respecto a las disidencias sexo-genéricas. De ahí que el archivo afectivo del que formaría parte Isabel Sarli (o incluso el que ella misma constituiría a partir de su recepción e identificación en las disidencias sexo-genéricas) tiene mucho que ver con la propuesta de Cvetkovich para pensar el archivo de sentimientos como:

[...] una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, si no en las prácticas que rodean su producción y su recepción. El foco puesto en el trauma sirve como punto de entrada a un vasto de archivo de sentimientos, las muchas formas del amor, rabia, intimidación, pena, vergüenza, entre otras cosas que forman parte de la vitalidad de las culturas queer. (Cvetkovich, 2018: 22)

Fuego cuir en el cuerpo

Fuego es la producción con mayor proyección internacional de la dupla Bo-Sarli. La película tuvo cobertura mediática en el New York Times y estuvo 14 semanas en cartel en Broadway y se estrenó en 83 salas (Fernández y Nagy, 1999: 229). Foster menciona que *Fuego* fue un gran éxito en el mercado estadounidense, comentando el detalle que hasta la década del 2000 todavía se conseguía en Estados Unidos en DVD (2008: 4). Es una de las películas argentinas más exitosas en el exterior, con una historia en nuestro país de censura, conflictos y complicaciones para lograr su estreno completo. La película forma parte de la última etapa de producciones del cine de Armando Bo e Isabel Sarli, la zona de su cinematografía que ya tenía distribución en mercados internacionales.

Fuego narra la historia de Laura, una mujer que sufre, según el filme, de supuesta “ninfomanía” y no puede contener su deseo sexual (tanto por varones como mujeres). A partir de la aparición de un personaje masculino (Carlos) al que ella ama intentará ir por el camino del matrimonio como sanación de su “problema”, que finalmente será imposible. Luego del diagnóstico médico Laura y su marido, sucesivamente, se suicidan. La película termina con una toma

delirante con ellxs como una suerte de fantasmas. Más allá del argumento en sí, la producción se estructura en función del deseo de Laura y sus “recaídas” en el “hambre sexual” que la “devora”. Ahora, hay un detalle que llama la atención, hasta el momento de la llegada del varón con propuesta matrimonial, da la sensación que Laura vive relativamente plena entre sus compañeros sexuales y su ama de llaves y amante, Andrea, interpretada por Alba Mujica. El melodrama hiperbólico y bizarro comienza a partir de la llegada del amor cisheterosexual de un varón que quiere llevarla al altar.

Andrea parece ser de los primeros personajes lesbianos del cine argentino que tiene relaciones con otra mujer en escena. Parte de la crítica ha señalado el aspecto voyeurista cisheteropatriarcal de la introducción de este personaje, apelando a la construcción de lesbianas y sexo entre mujeres para la mirada del varón cisheteropatriarcal consumidor de cine erótico. Pero llama la atención algo más, la narrativa de la construcción de la relación lesbiana para una mirada heterocentrada y patriarcal no parecería funcionar en estas escenas de sexo. Andrea está vestida, Laura desnuda, los planos toman el rostro de Andrea desencajada y su refriego contra el cuerpo desnudo de Laura, Laura gime y siente placer. Todo en los términos habituales de la actuación dramática de Isabel Sarli, que extrañamente parecía subvertir la performance normativa de género. Por supuesto que algo de eso hay, pero al mismo tiempo es muy extraña toda la subtrama entre Laura y Andrea, empezando porque Andrea está configurada como personaje a partir de un estereotipo bastante negativo y prejuicioso sobre las lesbianas, casi como un ama de llaves seria, amargada, con rasgos masculinos (la obviedad de llamarla Andrea), malvada (en cuanto a que atenta contra la “sana” relación “normal” y matrimonial de Laura), etc., que podría emparentarse con otras lesbianas monstruos, criminales o patologizadas en el cine como la condesa Marya Zaleska en *Dracula's Daughter* (1936) o la señora Danvers en *Rebecca* (1940). Andrea es un personaje que está claramente patologizado en la película (Pieniasek, 2020: 96), pero en su caso se podría decir que no está construida para exhibir sexo entre mujeres para la mirada del varón cisheteropatriarcal. En las relaciones sexuales que se retratan entre ellas, Andrea siempre está vestida y el contacto tiene que ver con caricias, besos, rozamientos e incluso el juego con una pluma sobre el cuerpo de Laura (que sí podría tratarse del cuerpo de mujer que está siendo objetivizado para la mirada del varón cisheteropatriarcal).

La primera escena de *Fuego* introduce a Laura saliendo del lago en San Martín de los Andes y recibida por su ama de llaves/amiga/amante, Andrea. “Vamos Andrea, nos están mirando” dice Laura cuando nota que Carlos (interpretado por Armando Bo) las espía. La relación entre Laura y Andrea no es el vínculo principal de la película pero tiene varias escenas de diálogo o referencias a qué lugar ocupa una en la vida de la otra. Hay algo muy interesante en el personaje de Andrea en relación a su aparición en pantalla y ciertas declaraciones que realiza desde su propia voz. Porque también cabría preguntarnos, más allá de que no pretendo defender el guion de *Fuego* (está plagado de prejuicios y construcciones cisheteropatriarcales), ¿cuántas lesbianas que hablen y enuncien y aparezcan en una película en la forma en la que lo hace Andrea existen en el cine argentino? (y estamos hablando de 1969). El final trágico de Laura no aparece asociado a la vida “degenerada” de la mano de Andrea, más bien tiene que ver con correrse

del lugar de relativa tranquilidad con el que aparecen en las primeras escenas de la película y abrazar el amor y el matrimonio monógamos y cisheteropatriarcales. Por supuesto que tanto Andrea como Laura van a ser diagnosticadas por las voces patriarcales, Andrea es tildada por Carlos como una mujer “rara” y “extraña”:

CARLOS. Me llamó la atención esa mujer que la acompañaba. Extraña. Rara. No sé, no me produjo buena impresión.

LAURA. ¿Andrea? Está siempre a mi lado, es mi ama de llaves. Me cuida y me quiere mucho.

Carlos también llama “inmunda” a Andrea en su última escena antes de abandonar la trama:

CARLOS. Váyase ya mismo, inmunda, no quiero verla más.

ANDREA. Me iré cuando me eche Laura si ella se atreve.

CARLOS. Laura, dile a esta mujer que se vaya inmediatamente.

(Laura no responde)

ANDREA. ¿Laura? ¿Él dice que me vaya, tú te atreves a echarme Laura?

LAURA. Sí, Andrea.

ANDREA. ¿Laura? ¿Tú quieres que me vaya?

LAURA. Vete. Será mejor. No te veré nunca más.

ANDREA. El único amor de mi vida. Adiós Laura. No te olvidaré nunca. Nunca.

Esas son las últimas palabras de Andrea en la película, luego no vuelve a aparecer y la acción se acelera hasta llegar al final dramático. Carlos marca a Andrea como un ser monstruoso, abyecto, una amenaza para la posible vida feliz cisheteronormada, monógama y matrimonial. Luego, el médico será el encargado de diagnosticar a Laura y de paso las va a tildar a ambas de enfermas: “Hay muchas enfermas de este tipo, que no satisfechas con el goce natural que les proporciona un hombre buscan otras mujeres que las satisfacen sexualmente de diferente forma, unas son tan enfermas como las otras”.

En todo este momento de la película, hay algo que me interesa precisar, Laura también se autodesigna rara, como Andrea, inicialmente no quiere casarse (y Andrea le pide en una escena que no se case) y dice que no está enferma, que está loca: “yo no estoy enferma, yo estoy loca”. ¿A quiénes se llamó locas en la historia de la humanidad? Tampoco se trata de que la relación entre Laura y Andrea está construida como constructiva o idealizada.³

3. Por ejemplo, en una escena entre ellas se produce la siguiente conversación:

ANDREA. Hoy vas a lucir como nunca para todos esos imbéciles. Pero yo te conozco mejor, ¡nunca podrás dejarme!

LAURA. Por momentos te quiero mucho, en otros... te desprecio.

ANDREA. Como en este, sí. Me desprecias. Claro. Sé lo que estás pensando, pero no. No te dejaré ir.

LAURA. Me iré cuando quiera. Cuando encuentre al hombre que satisfaga todas mis ansias. ANDREA. Eres insaciable, tus ansias no tienen fin, eres una mezcla de ángel y demonio. Te odio.

LAURA. Yo sé que debería calmarme, pero ¿cómo? (...) Bueno. Me voy Andrea. Espérame, por si te necesito.

Hay algo de disciplinamiento del sexo y el placer sexual en la mujer como horizonte pedagógico de la trama, con rasgos afines de la función didáctica del melodrama clásico cinematográfico respecto al rol de la mujer en una sociedad cisheteropatriarcal. Pensemos que cuando ocurre la propuesta matrimonial piensa en la libertad: “Quiero ser libre, no puedo ser fiel a nada ni a nadie”, “Yo no quiero casarme, lucho contra mí misma. No quiero”. Además, Laura se autodesigna rara (“Yo soy una mujer muy rara, tú no me conoces”), como también Carlos llama a Andrea. Las dos mujeres, raras, extrañas, haciendo un juego de palabras, ¿*queer*?

Laura termina aceptando la propuesta matrimonial y luego de un tiempo no puede contener su “fuego” y sale de levante callejero, en una de las escenas más famosas de *Fuego*: ella sale en busca de sexo en la calle, en el bosque y en diferentes lugares. Una escena que también puede ser leída como una salida de yire/*cruising* callejero como narrativa específica de lo gay/homosexual.⁴

Volviendo a la última aparición de Andrea en *Fuego*, hay un detalle que no mencioné de su última escena, durante la primera parte ocurre el siguiente diálogo:

CARLOS. Andrea usted no debe permanecer un minuto más en esta casa.

ANDREA. ¿Por qué señor?

CARLOS. Usted ha abusado de una pobre mujer enferma para satisfacer sus bajos instintos

ANDREA. ¿Bajos instintos? Pero. Pero usted no ha comprendido señor. No son bajos instintos. Esto es amor señor

CARLOS. ¿Amor?

ANDREA. Sí señor. Un amor como el suyo. Un amor puro, de dos seres que se aman profundamente, intensamente.

Por supuesto sigue la línea de prejuicios y patologización sobre el personaje de Andrea como lesbiana, pero hay un detalle que quisiera resaltar. Andrea habla en primera persona y enuncia también en primera persona, cuando la acusan de “satisfacer sus bajos instintos” responde diciendo “Esto es amor señor”. Y no sólo eso, hay una defensa casi orgullosa de ese amor que siente por Laura (y que señala como mutuo y correspondido): “Un amor como el suyo. Un amor puro, de dos seres que se aman profundamente, intensamente.”

Toda la escena es de tensión dramática, Laura sufre y Andrea también. Andrea no vuelve a aparecer en la película. Luego de ese momento, Laura luego viaja a Estados Unidos con Carlos en busca de una cura para su “enfermedad”. Por supuesto esto no niega la patologización ni el prejuicio presentes en la película, pero ¿una lesbiana defendiendo su forma de amar? ¿Qué dice que su amor es tan válido como el amor cisheterosexual? Más allá de las críticas que podamos hacer al amor romántico, esa defensa orgullosa de su amor realizada en primera persona como

4. Recordemos que el sexo en el bosque/parques/plazas luego de la búsqueda en la calle es un tropo habitual en las narrativas homosexuales y gays (Rubino et.al. 2021: 298). Utilizo los términos gay y homosexual en referencia al contexto específico de 1969.

despedida del personaje de Andrea, en 1969, en Argentina, en una película erótica *mainstream*, es, me gustaría decir, sumamente subversivo. O para decirlo en un tono coloquial, es un montón. Quizás es una frase perdida en una película con tensiones, contradicciones y prejuicios, pero que exista ese personaje y esa frase nos habla de eso muchas veces tildado de monstruoso y que fue abyectado por la historia de la humanidad normal. Porque además, ¿cómo habrán leído los públicos sexo-disidentes de la época esta película?⁵

Conexiones monstruosas de un archivo de sentimientos sexo-disidentes

En esta Coca Sarli monstruosa, en la ‘mostra’ Sarli, que ejemplifiqué con algunos rasgos del filme *Fuego*, se construye algo que se puede conectar, a partir de esa monstruosidad, con un archivo monstruo, un archivo de sentimientos que relaciona a Isabel Sarli (en una deriva abierta y en proceso) con emergentes de las disidencias sexuales en distintos tiempos y espacios. Me interesa a continuación ver algunas de esas conexiones posibles.

El primer caso tiene que ver con el John Waters y Divine. En *Fuego*, una parte de la película, hacia el final, se filma en Nueva York, dando lugar a unas de las escenas más famosas de la Coca y una de las que nos ayuda a pensar a la Coca Cuira, el deambular por la calle de Laura, el personaje de Sarli, con la cámara mirándola desde un auto para luego subir y coquetear con el conductor. Esa misma escena está realizada cambiando protagonista y contexto por Divine en *Pink Flamingos* (1972) de Waters, que camina/deambula igual que la Coca. No estoy inventando nada, John Waters lo señala de forma explícita, no olvidemos que es una de las películas favoritas del cineasta estadounidense y la incluyó en su ciclo *John Waters Presents Movies That Will Corrupt You* (2006):

Si ven algunas de mis películas, van a notar cuánto me influyó *Fuego*. Ya me olvidé todo lo que le robé. Vean a Isabel Sarli caminar por Times Square, con extras del mundo real en el fondo, mientras la filma una cámara oculta que la sigue desde un auto. ¡Y vean a Divine hacer exactamente lo mismo en el centro de Baltimore en *Pink Flamingos*! Miren el maquillaje y el peinado de Isabel en *Fuego*. ¿No les recuerda al del personaje de Divine en *Female Trouble*? ¡Podría ser su melliza idéntica! Sólo que más pesada... (Waters, 2009)

Y no me quiero extender en esa cuestión, pero no olvidemos que en la película *Female Trouble* (1974) de Waters, aparece Divine como Dawn Davenport con una performance inspirada en Isabel Sarli en *Fuego*. Esa aparición de Divine es una de las influencias culturales más

5. Isabel Sarli ya era consciente de que su público se iba masificando y atravesando diversas capas de sentido, como ella misma señala: “Primero me veían los hombres. Después las mujeres, a partir de fines de los ‘60. En la época de mediados de los ‘70 un público entre intelectual y snob, que no era el mío, empezó a apreciar nuestro cine emparentándolo con una tipología kitsch. Cuando me dijeron que ese público iba a verme no lo podía creer. Fui conquistando gente de una manera insólita, sin proponérmelo-me diría Isabel.” (Isabel Sarli citada en Romano, 1995: 121).

importantes para un texto que cita el filme de Waters en su nombre: *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler; uno de los libros más importantes de las llamadas teorías *queer* (Rubino y Saxe, 2016). Ahí tenemos una primera deriva monstruosa de la Coca Cuira, de Waters y Divine a Butler y la teoría *queer* que piensan la performance drag de Divine como Dawn Davenport (derivada de Laura en *Fuego*) para teorizar sobre sexo-género y performatividad.⁶ ¿Y si la Coca Sarli es una parodia de género (en términos de Judith Butler)? ¿La Coca Sarli drag? (Rubino et.al., 2021: 302) ¿Cuánto hay de mujer en términos biológicos en esa performance hiperbólica, monstruosa, del personaje de Laura en *Fuego*? ¿Qué ven Waters y Divine en la actuación de Isabel Sarli en *Fuego*? Quizás nos podemos hacer la misma pregunta que Victoria Ruétalo:

Pero tal vez la cuestión de la no normatividad puede aproximarse desde un ángulo diferente. Si las películas fueron tan regresivas en su representación, ¿por qué fueron tan influyentes en defensores de la sexualidad bien conocidos como John Waters y Annie Sprinkle? (2022: 19)⁷

Otra conexión, en 1976, Blas Matamoro publica el libro *Olimpo* (1976, prohibido por la dictadura por “atacar las tradiciones del ser nacional y la moral cristiana”), una suerte de ensayo sobre crítica cultural que aborda personajes de la historia, la literatura, el cine, la política, etc. bajo la figura de “los olímpicos” para pensar la industria cultural y el consumo, en una perspectiva psicoanalítica. ¿Y qué tiene que ver con Isabel Sarli? Primero, un detalle, Blas Matamoro fue uno de los fundadores del Frente de Liberación Homosexual de Argentina a principio de los años setenta, que se exilia en 1976 en España. Mucha de su producción textual la podemos leer hoy desde las disidencias sexuales. Segundo, el libro de Matamoro llama la atención por su tapa. En *Olimpo*, la imagen de tapa es el rostro de Isabel Sarli como imagen central de una especie de caleidoscopio olímpico. La tapa se construye en relación a uno de los ensayos del libro. ¿Qué conexiones monstruosas se imprimen (como huellas) en los textos de las disidencias sexuales en Argentina que retoman a Isabel Sarli? En ese ensayo, llamado “Pornografía y moral”, trabaja la figura de Isabel Sarli y la conecta con algunas de sus películas, incluida *Fuego*. No creo que sea casualidad que Matamoro analice las películas de Isabel Sarli y que su lectura de *Fuego* atraviese cierta idea bisexual para el personaje de Laura. Y por supuesto, convierte a Isabel Sarli en una de sus olímpicas, una de sus divas.⁸

6. En una apreciación inversa, Foster menciona cómo el cineasta argentino Jorge Polaco realiza algo parecido a lo que hace Waters con Divine, sólo que con Isabel Sarli y su participación en *La dama regresa* (1996).

7. “But perhaps the question of nonnormativity can be approached from a different angle. If the films were so regressive in their portrayal, why were they so influential for well-known sexuality champions such as John Waters and Annie Sprinkle?” (2022: 19).

8. Y podría aparecer otra conexión vinculada a la producción de autores *queer*, como señala Lía Gómez: “Manuel Puig reflexionaba, en diálogo con Ricardo Piglia, que para escribir su literatura el cine más interesante era el de Armando Bo con Isabel Sarli. Allí, el autor de *El beso de la mujer araña*, de *Boquitas Pintadas*, encontraba la combinación perfecta entre cultura popular y cultura de masas” (2017: 42).

Por último, la conexión⁹ de Isabel Sarli con el pensamiento travesti argentino aparece en un texto de Marlene Wayar. La importancia radical de Wayar para el activismo LGBTIQ+, el pensamiento travesti latinoamericano, los movimientos transfeministas y las disidencias sexo-genéricas es innegable. Basta con pensar en ejemplos (entre muchísimos otros posibles) como el libro *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena* (2018). En 2007 se publica el primer número de *El Teje*, el primer periódico travesti latinoamericano, bajo la dirección de Marlene Wayar y María Moreno, vinculado a una serie de talleres en el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. En el número 5, de 2009, la tapa la ocupa Isabel Sarli, ya que se publica una entrevista realizada por Wayar a Sarli bajo el título “Coca Sarli a flor de piel (como la nota)”. Wayar en un texto sumamente emotivo relata el significado de Sarli para la comunidad travesti y realiza una entrevista a la Coca que incluye frases como “las voluptuosas tetas de la Coca son como el arquetipo de las desmesuradas formas travestis” (2009: 12). En la entrevista, lo que dice Wayar se acerca al efecto que tuvo la Coca en Divine/Waters, esta mega mujer que rompe todo y se convierte en una “furia infernal” desatada, en una referente de la disidencia sexual, en un modelo para las travestis:

- Supimos que tuvo un gesto solidario con Flor de la V.
- Sí es cierto. Nos quisimos mucho, lo primero que hacía ella cuando llegaba al teatro era ir hasta mi camarín para darme un beso, es amorosa. Después, cada cual siguió su camino. Pero yo tengo dos hijos adoptivos, Isabelita y Martín. Un día, los senté y les pregunté, seriamente, qué les parecía si le ofrecía a Florencia mi apellido. Los dos estuvieron de acuerdo, contentísimos. (2009: 12)

El subtítulo de la entrevista (recordemos nota de tapa de ese número de *El teje* con una foto de la Coca en sus películas) resume claramente la lectura travesti sobre la figura de Isabel Sarli “Nuestra primer gran travesti nos cuenta todo”. Porque la Coca Sarli es nuestra ‘mostra’, en esa configuración identitaria monstruosa, subversiva y sexo-disidente que ocurre en diferentes textos culturales a partir de su aparición en películas como *Fuego*.

Conclusiones provisionarias

David William Foster señala que

Sería ideológicamente hilarante proponer que hay algo de feminismo directo, indirecto, oculto, traslapado, potencial, en los films de Sarli. De más está decir que, concomitantemente, es evidente que ella colaboró con el más rancio (hetero)sexismo de la cultura argentina del momento y que sería difícil verla simplemente como una mujer más que se puso a la total disposición de su ma-

9. Estas son sólo algunas conexiones posibles, podríamos pensar en la actuación de Alba Mujica, la participación de Adelco Lanza en las películas, el vestuario realizado por Paco Jamandreu, o la influencia en Annie Sprinkle, sólo por pensar otras conexiones.

cho, hasta el punto de permitirle una explotación de su cuerpo sin concesiones. Cuesta admitir discrepancias en cuanto a todo esto. (2008: 5)

No estoy de acuerdo con la contundencia de lo que señala Foster, por supuesto que hay algo de todo eso (aunque no todo), pero yo encuentro discrepancias respecto a sus afirmaciones y creo también que hay otras dimensiones, otras impresiones, otras huellas que pueden aparecer en una lectura monstruosa desde las disidencias sexuales en películas como *Fuego* pero también en el efecto disruptivo de parte de su cinematografía en las lecturas y reappropriaciones desde las disidencias sexuales. Porque la “leyenda sarliana” (Romano, 1995: 122) tiene que ver con algo que ocurre con Isabel Sarli y no sólo con lo que hizo el cisheteropatriarcado con una actriz ícono erótico. Recordemos, por ejemplo, que Isabel Sarli combatió la censura y peleó por su libertad. ¿Fue simplemente una mujer sometida a Armando Bo? Isabel Sarli poseía el cincuenta por ciento de las ganancias de sus películas, algo muy poco usual en esa época para una actriz; y gracias a su manejo del inglés negociaba con Columbia Pictures, sólo por mencionar dos detalles (Rubino et.al. 2021: 293). Ya en 1984 Rodolfo Kuhn señala lo camp en el cine de Isabel Sarli. No se trata de una casualidad. Como otra afirmación que me interesa rescatar de Kuhn, su mención a los aportes de Isabel Sarli a su cinematografía (1984: 23). Leo en las palabras de Kuhn que la actriz no fue sólo una actriz, también fue parte creativa de sus películas. Toda una línea por profundizar en la investigación sobre el cine de Isabel Sarli.

Y me pregunto, ¿y si no leemos a la Coca Sarli como una mujer cis? ¿Y si la leemos como una monstruosidad de las nuestras? ¿Y si la leemos, como Marlene Wayar, como la primera gran travesti? Porque Marlene Wayar en su entrevista dice: “A las lectoras travestis, les cuento que encontrarme con la señora Isabel Sarli me remitió a un momento, entre tantos, con otras travas, en los que la identificación es lo que más se pone en circulación” (2009: 12). Por supuesto, no se trata de negar el cisheteropatriarcado en sus películas, pero, ¿y si torcemos y buscamos las identificaciones posibles? ¿Y si queremos jugar a ser la Coca Sarli en su performance hiperbólica, monstruosa, de género? ¿Y si queremos ser Isabel Sarli por todo lo que luchó y construyó como libertad del cuerpo y el sexo? ¿Y si rompemos con los sentidos del régimen cisheteropatriarcal y hacemos otra cosa, otra identificación? ¿Y si nos identificamos con Isabel Sarli? ¿Qué pasa cuando desde lo abyecto nos identificamos con el monstruo como potencia afirmativa?

Desde una perspectiva monstruosa podemos afirmar que Isabel Sarli es parte de un sistema de apariciones culturales que han sido leídas desde la disidencia sexual. Lo que ocurre en sus películas no es simplemente eso que se puede ver en la pantalla, lo que un público cisheteropatriarcal puede haber visto. Lo que podría ocurrir tiene que ver con un dispositivo monstruoso sexo-disidente, con la construcción de genealogías y universos sexo-disidentes.

¿Y si Isabel Sarli en *Fuego*, como monstruo cuir está cerca de la idea de “otros inapropiados/bles” que propone Donna Haraway? ¿Y si *Fuego* es “inapropiado/ble” para la cultura cisheteropatriarcal?:

Ser “inapropiado/ble” no significa “estar en relación con”, esto es, estar en una reserva especial, con el estatus de lo auténtico, lo intocable, en la condición

alocrónica y alotópica de la inocencia. Por el contrario, ser un “otro inapropiado/ble” significa estar en una relación crítica y deconstructiva, en una (racio)nalidad difractaria más que refractaria, como formas de establecer conexiones potentes que excedan la dominación. Ser inapropiado/ble es no encajar en la *taxón*, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco es quedar originalmente atrapado por la diferencia. Ser inapropiado/ble no es ser moderno ni ser postmoderno, sino insistir en lo *amoderno*. (Haraway, 1999: 125-126)

¿Por qué no leer a Laura en *Fuego* más allá de la heterosexualidad obligatoria? ¿Qué lo impide? ¿Quién o qué ha impedido las lecturas desde las disidencias sexuales? Una respuesta puede ser el sistema cisheteropatriarcal y la producción de conocimiento cisheterocentrada. Pero así y todo en las huellas monstruosas que quedan en la cultura las lecturas siguen siendo posibilidades vitales. No creo que sea casualidad la reivindicación de la Coca Sarli ‘mostra’ y travesti, la reivindicación de la libertad sexual de Sarli por parte textos escritos desde las disidencias sexo-genéricas. No creo que sea casualidad el trayecto multidireccional de Sarli en *Fuego* a *Waters-Divine/Female Trouble* y a *Butler/Gender Trouble*, la identificación en su entrevista de Marlene Wayar con la Coca, o el impacto afectivo de Isabel Sarli en referentes del posporno como Annie Sprinkle.¹⁰ En esas derivas *Fuego* se vuelve un texto monstruoso transnacional y subversivo de las normas sexo-genéricas. En esos cruces, la Coca Sarli se convierte en una diva monstruosa de la disidencia sexual, en una referencia, en un dispositivo cultural cuir. Blas Matamoro la llama una de sus olímpicos, quizás, a partir de esa afirmación podríamos pensar en la Coca Sarli como una de nuestras santas, retomando la idea de hagiografía y llevándola al terreno de las genealogías monstruosas sexo-disidentes. ¿Cómo construimos nuestras hagiografías sexo-disidentes? El efecto de la Coca Sarli en la disidencia sexual forma parte de la construcción de una genealogía, la Coca, en ese sentido, puede ser una de nuestras santas, una olímpica, una monstruosidad cinematográfica, subversiva y sexo-disidente, una Coca Cuir. Hace muchos años Armando Bo decía:

¡Isabel va a ser eterna! Ya habrá alguien, dentro de cien años, que le hará su ciclo de revisión, porque sus películas van a quedar en la historia, no van a pasar inadvertidas, porque buenas malas nuestras películas no son intrascendentes. (Armando Bo citado en Fernández y Nagy, 1999: 236)

¿Se habrá imaginado Armando Bo que esa Isabel Sarli eterna podría ser una ‘mostra’ sexo-disidente? Qué puede significar que la actriz y escritora travesti Camila Sosa Villada haya escrito en su cuenta de twitter el 25 de junio de 2019, con motivo de la muerte de Isabel Sarli, lo siguiente:

10. En el libro *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* (2022) de Victoria Ruétalo, Annie Sprinkle escribe un prefacio, titulado “How Isabel Sarli and Armando Bó Changed My Life”, en el que relata el impacto afectivo que tuvo en su vida haber visto *Desnuda en la arena* en 1970 a los 15 años.

ricordo cuando a Flor de la V una señora le hizo un juicio para que se cambiara el nombre, Florencia de la Vega, porque se sentía ofendida de que una travesti se llamara como ella, la Coca Sarli le ofreció su apellido a Flor
Ojalá estés ahorita mismo en el cielo de las travestis¹¹

¿Qué significó el gesto, real, verificado en entrevistas, de la Coca Sarli a Flor de la V., qué impacto tuvo en la comunidad travesti argentina? Tal vez, se trata de que cuando leemos y nos apropiamos del pasado desde una torsión sexo-disidente monstruosa aparece un disturbio que la ciencia de los hombres ha intentado borrar. Por eso creo que se trata de visibilizar a Isabel Sarli como una ‘mostra’, una monstruosidad sexo-disidente, parte de la historia de la disidencia sexual en nuestro pasado y nuestro presente y transformarla, haciendo una reelaboración en términos sexo-disidentes desde una reflexión teórica monstruosa, en la Coca Cuira: la actriz, el personaje, la referencia, la posibilidad de la disidencia sexual como un dispositivo cultural monstruoso que siempre estuvo entre nosotrxs, uniendo a Isabel Sarli con la disidencia sexual. La ‘mostra’ Isabel Sarli, la Coca Sarli, la Coca Cuira, la Coca sexo-disidente, trava, torta, marica, es parte de ese “cielo de las travestis” del que habla Camila Sosa Villada, de ese archivo de sentimientos sexo-disidente que el cisheteropatriarcado ha fracasado y fracasará en intentar negar, borrar u ocultar.

Bibliografía

- Basilio Fabris, Ailin (2020). “Las memorias del deseo: Aproximaciones al consumo cultural desde los públicos del cine erótico en Argentina (1960-1970)”. *Question/Cuestión*, vol. 1, n° 65, abril. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/16696581e253>
- Basilio Fabris, Ailin (2021). “Moral, género y gusto. Críticas cinematográficas alrededor del erotismo de Armando Bo e Isabel Sarli en Argentina (1968-1972)”. *Descentrada*, vol 5, n° 1, marzo-agosto. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/25457284e137>
- Basilio Fabris, Ailin (2021). *Argentina voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Braslavsky, Eliana, Tamara Drajner Barredo y Bárbara Pereyra (2021). “Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante”. *Imagofagia*, n° 08, octubre. Disponible en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/579>
- Butler, Judith (2007) [1990]. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós
- Capalbo, Armando y María Valdéz (2004). “Amor constante más allá de la pantalla. Armando Bo e Isabel Sarli en Columbia Pictures”. Claudio España (dir.). *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia: 1957-1987*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.
- Cvetkovich, Ann (2018) [2003]. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra,

11. En <https://twitter.com/LanoviadeSandro/status/1143511516261552128?s=20>

- Drajner Barredo, Tamara (2021). “¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli”. *Imagofagia*, n° 14. Octubre. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/329>
- Fernández, Rodrigo y Denise Nagy (1999). *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total*. Buenos Aires: Perfil.
- Foster, David William (2008). “Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli” *Karpa*, n° 1.2, verano.
- Geirola, Gustavo (comp.) (2020). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- Giorgi, Gabriel. (2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXV, n° 227, abril-junio (323-329). Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6575/6751>
- Goity, Elena (2004). “Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli”. Claudio España (dir.). *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia: 1957-1987*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.
- Gómez, Lía (2017). “Interferencias televisivas”. Nestor Daniel González y Alejandra Pía Nicolosi (compiladores). *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.
- Haraway, Donna. (1999) [1992]. “Las promesas de los monstruos: Una política” regeneradora para otros inapropiados/bles”. *Política y sociedad*, n° 30 (121-163).
- Kuhn, Rodolfo (1984). *El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.
- Martín, Jorge Abel (1981). *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Matamoro, Blas (1976). *Olimpo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pieniasek, Denise (2020). “Isabel Sarli, ese oscuro objeto del deseo. Entre el erotismo patriarcal y el goce femenino”. Geirola, Gustavo (comp.). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- Romano, Néstor (1995). *Isabel Sarli al desnudo*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Rubino, Atilio, Facundo Saxe y Silvina Sánchez (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La Oveja Roja.
- Rubino, Atilio y Facundo Saxe (2016). “Genealogías de la teoría queer: Judith Butler/John Waters, *Gender Trouble/Female Trouble* y la torsión transnacional de Isabel Sarli”. Lucas Martinelli (comp.). *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: EFFL.
- Ruétalo, Victoria (2004). “Temptations: Isabel Sarli exposed”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13, n° 1, octubre (79-95). Disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/1356932042000186505>
- Ruétalo, Victoria (2013). “Armando Bó and Isabel Sarli beyond the Nation: co-productions with Paraguay”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, vol. 24, n° 1, enero (83-98). Disponible en: <https://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/321>

- Ruétalo, Victoria. (2018). “¡Prohibida! Armando Bo and Isabel Sarli’s struggle with censorship in Argentina”. *Porn Studies*, vol. 5, n° 4, octubre (380-392). Disponible en: <https://doi.org/10.1080/23268743.2018.1513818>
- Ruétalo, Victoria (2022). *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli’s sexploits*
- Saxe, Facundo (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Smith, Adrian (2016). “The girl the whole world is waiting to see more of! Isabel Sarli, and the failed attempt to launch a new star in 1960s Britain”. *Intensities: The Journal of Cult Media*, n° 8, enero (94-99).
- Waters, John (2009). “Carta de un león a otro”. *Página/12*, 23 de octubre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/1046-66-2009-10-23.html>
- Wayar, Marlene (2009). “Coca Sarli a flor de piel (como la nota)”. *El Teje. Primer Periódico Travesti Latinoamericano*, n° 5 (12-13).
- Wayar, Marlene (2018). *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.
- Wolf, Sergio (1994). “Armando Bo con Isabel Sarli. El folletín salvaje”. Sergio Wolf (comp.). *Cine Argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Letra buena.
- Zangrandi, Marcos (2020). “Una mujer desnuda en la selva. Bo, Roba Bastos y El trueno entre las hojas”. *Imagofagia*, n° 14, octubre. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/327>

Facundo Saxe (CInIG-IdIHCS, CONICET-UNLP)

facusaxe@yahoo.com.ar

Profesorx en Letras y doctorx en Letras (FaHCE-UNLP). Investigadorx de CONICET y profesorx adjuntx en la carrera de Letras (FaHCE-UNLP). Ha publicado los libros *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales* (2021, Ediciones UNGS), *Lecturas Monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea* (en co-autoría con Atilio Rubino y Silvina Sánchez, España) y *El cuerpo marica*.

HACERSE PUTO EN LA CÁRCEL. MONSTRUOS, DELINCUENTES Y MARICAS EN EL CINE ARGENTINO.

POR Atilio RUBINO

Becoming queer in prison. Monsters, criminals and fagots in Argentine cinema

Resumen:

En este artículo retomo una de las tesis que Jeffrey Jerome Cohen (1996) planteó para hablar del monstruo en la cultura, la de la policía de los bordes, para pensar dos películas de fines de los noventa y principios del 2000 como *La Furia* (1997) y *Plata quemada* (2000) como una clausura de un modo de representación cinematográfica de la homosexualidad vinculado a la criminalidad y la delincuencia. *Plata quemada* puede ser considerada como una reformulación marica del género de gánsteres. La cárcel se convierte en un espacio utópico en el que, como dice uno de los personajes, uno puede volverse puto. De este modo el devenir marica y criminal se convierte en una liberación respecto al mundo capitalista. Al contrario, en *La Furia* se plantea la historia de un joven encarcelado injustamente y allí se juega la vinculación de la homosexualidad con la violencia machista. Lo que está en peligro es el ano castrado del hombre cis hetero. Ambas películas plantean asimismo diferentes regímenes de la mirada. En esa última se exhibe el cuerpo del protagonista a la mirada marica sólo para sancionarla como perversa y monstruosa. En *Plata quemada*, en cambio, las miradas entre los personajes y del espectador generan un rompimiento de los bordes que separan la camaradería heterocismasculina y la homosexualidad.

Palabras clave: cine argentino, cine queer, homosociabilidad, monstruos, masculinidades

Abstract:

In this article I take up one of the theses that Jeffrey Jerome Cohen (1996) put forward to talk about the monster in culture, that of the policing of borders, to think about two films from the late 1990s and early 2000s, such as *La Furia* (1997) and *Plata Quemada* (2000), as a closure of a mode of cinematic representation of homosexuality linked to criminality and delinquency. *Plata Quemada* can be seen as a queer reformulation of the gangster genre.

Prison becomes a utopian space where, as one of the characters says, one can become a faggot. Thus, becoming a queer and a criminal can turn into a form of liberation from the capitalist world. On the contrary, in *La Furia*, the story of a young man who is unjustly imprisoned is presented, and there the link between homosexuality and macho violence is played out. What is in danger is the castrated anus of the cis-hetero man. Both films also pose different gaze regimes. In the latter, the protagonist's body is exposed to the queer gaze only to sanction it as perverse and monstrous. In *Plata Quemada*, on the other hand, the gazes between the characters and the spectator generate a rupture of the borders that separate cis-hetero-masculine camaraderie from homosexuality.

Keywords: Argentine cinema, queer cinema, homosociability, monsters, masculinities

La policía de los bordes

En el capítulo inicial de *Monster theory. Reading culture* Jeffrey Jerome Cohen (1996) propone siete tesis para pensar el monstruo en la cultura o, como lo dice él, “un método para leer las culturas desde los monstruos que engendran”¹ (1996: 3). La tesis 5 de la teoría monstruo de Cohen sostiene que “el monstruo vigila las fronteras de lo posible”², es decir, lo concibe como la policía de los bordes, como el límite que no se puede cruzar y que define, justamente, el ámbito de lo humano y, por exclusión inclusiva, la zona fronteriza de lo monstruoso:

El monstruo impide la movilidad (intelectual, geográfica o sexual), delimitando los espacios sociales por los que los cuerpos privados pueden transitar. Salir de esta geografía oficial es correr el riesgo de ser atacado por alguna monstruosa patrulla fronteriza o (peor) volverse uno mismo monstruoso (Cohen, 1996: 12).³

Atravesar los límites de lo posible (diríamos, de lo humano definido biopolíticamente) implica ser atacado por la policía de los bordes o (peor) convertirse en monstruo (Cohen, 1996: 12). Esos bordes son los que permiten “establecer vínculos estrictamente homosociales, lazos entre varones que mantienen funcional una sociedad patriarcal”⁴ (Cohen, 1996: 13). La homosexualidad es un borde que no se puede cruzar o es más bien el monstruo que acecha del otro lado del límite geográfico de la normalidad heterosexual o, lo que es lo mismo, homosocial. La cárcel, como lugar de sociabilización entre varones cis sin intervención de mujeres, desde esta perspectiva, se vuelve un espacio propicio para los lazos de camaradería heteropatriarcal con

1. “a method of reading cultures from the monsters they engender”

2. “the monster polices the borders of the possible”

3. “The monster prevents mobility (intellectual, geographic, or sexual), delimiting the social spaces through which private bodies may move. To step outside this official geography is to risk attack by some monstrous border patrol or (worse) to become monstrous oneself”

4. “to establish strictly homosocial bonds, the ties between men that keep a patriarchal society functional”

la posibilidad de volver difusos algunos de los límites pero sólo dentro del espacio-tiempo de la misma, porque romperlos es convertirse en monstruo. Me interesa la configuración y significación de este espacio en dos películas argentinas comerciales de fines de los noventa y principios del 2000: *La Furia* (Juan Bautista Stagnaro, 1997) y *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000). Ésta última narra la historia de un robo y el asedio policial a los delincuentes, pero dos de los mismos tienen una relación homosexual y uno de ellos, El Nene (Leonardo Sbaraglia), sostiene en un momento “Me hice puto en la cárcel”, marcando así la definitiva transgresión de los límites de lo monstruoso. Por otro lado, *La Furia* presenta la encarcelación de un ciudadano inocente, Marcos (Diego Torres) que se ve sometido a todas las vejaciones de ese espacio representadas como el monstruo homosexual. Si la cárcel en *La Furia* implica el peligro del sometimiento homosexual y la pérdida de la masculinidad como baluarte del poder cisheteropatriarcal la referencia de *Plata Quemada* al devenir homosexual en ese espacio apunta a una liberación monstruosa. A su vez, en ambas películas se configuran distintas articulaciones de la mirada y el deseo marica que incentivan o castigan la monstruosidad del espectador.

Maricas, delincuentes y enfermos

Plata quemada (2000) inaugura el nuevo siglo y cierra de alguna manera la década anterior, en la que Marcelo Piñeyro se había consagrado como director de un cine taquillero con películas como *Tango feroz: La leyenda de Tanguito* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997), las tres con guiones de Aída Bortnik. En este caso el guion está realizado en colaboración con Marcelo Figueras y basado en la novela homónima de Ricardo Piglia de 1997. Si la pensamos en el contexto de los años noventa, se trata de una película extraña porque presenta en el cine comercial a una pareja de protagonistas maricas en 1965. El Nene y Ángel (Eduardo Noriega) son amantes y criminales conocidos como “los mellizos” por trabajar siempre unidos. Junto a El cuervo (Pablo Echarri) y a una banda de cómplices que organiza la operación llevan a cabo el robo de siete millones de pesos. Pero algo sale mal y como resultado mueren dos guardias y resulta herido Ángel. Como consecuencia deben “guardarse” primero en Buenos Aires y luego en Montevideo con la intención de cruzar la frontera hacia Brasil, pero un operativo policial los embosca en Uruguay y resisten durante 12 horas hasta terminar muertos, aunque no sin antes quemar el dinero a modo de venganza (que debía dividirse entre todos los cómplices y organizadores del robo).

Con proyección internacional por tratarse de una coproducción con España *Plata Quemada* ha sido leída en el marco del cine queer pero también como parte del cine negro y de gánsteres (von Tschilschke, 2017) o, incluso, como un “Gaynster”, tal como la considera el propio Piñeyro (Lema-Hincapié, 2015:67). La tradición del cine de gánsteres está vinculada a la homosociabilidad porque plantea generalmente relaciones entre varones heterosexuales. Si bien en muchos casos abren la posibilidad a lecturas queer en clave,⁵ en general, como sostiene von Tschilschke, tienen “una actitud homófoba y misógina, ya que, si bien señalan el comportamien-

5. Se puede consultar mi lectura en este sentido de las películas de gánsteres en el primer cine de Rainer Werner Fassbinder en Rubino (2017: 171-184) y Rubino, Saxe y Sánchez (2021: 228-237).

to sexual apartado de la norma, lo estigmatizan al mismo tiempo como dañino, patológico o ridículo” (von Tschiltschke, 2017: 160). *Plata quemada* articula, así, dos líneas narrativas: además del hecho policial, la historia de amor entre el Nene y Ángel, sus encuentros y desencuentros.

Si los personajes están caracterizados por una doble marginalidad, como sostienen von Tschiltschke (2017: 162) y Kokalov (2011: 100), ya que son delincuentes pero también putos dentro del ambiente de la masculinidad y los códigos del heroísmo delictivo, creo que se debe, justamente, al paso de la homosociabilidad propia del género de gánsteres a la homosexualidad afirmativa. De hecho la ruptura del código heroico y del mundo criminal es lo que da origen a la narrativa. Cuando Ángel resulta herido durante el robo, deben dejarlo atrás, pero el Nene decide salvarlo y eso pone en riesgo la seguridad del grupo y tienen que moverse a Uruguay.

Al inicio de la película Ángel rehúsa el contacto íntimo con el Nene, probablemente por las voces que escucha y por su carácter supersticioso. Y recién al final, con el asedio policial, recupera la intimidad afectiva y sexual. Por esa distancia afectiva y sexual, El Nene sale durante las noches de Montevideo en busca de sexo en lugares públicos, baños y cines y comienza, luego, una relación con Giselle (Leticia Brédice). Esto es también motivo de celos por parte de Ángel.⁶

Es importante notar que estos espacios de socialización están marcados en la película, ambos se conocen, de hecho, en los baños de la Estación Constitución donde El Nene iba a buscar sexo casual. La cinta nos muestra ese primer encuentro en un flashback. Se abre la puerta y ambos están cerrándose los cierres de los pantalones, pero completamente vestidos, Ángel con la remera levantada, como si el Nene le hubiera practicado sexo oral. Es interesante esta representación porque da cuenta de un encuentro que podemos pensar en términos de lo que Perlongher llamó relación órgano a órgano en oposición a las relaciones persona a persona que impondría el modelo gay posterior como “una suerte de normalidad paralela” (2013: 41).

La relación amorosa y afectiva entre El Nene y Ángel tiene su origen en la promiscuidad y los espacios clandestinos de sociabilidad homosexual, aquellos caracterizados por relaciones anónimas, entre distintas clases, edades y atravesadas también por la ambigüedad o flexibilidad de las identidades sexuales. Una vez en Montevideo, en los momentos en los que Ángel no quería tener intimidad por las voces que escuchaba, el Nene sale a recorrer la plaza de juegos y deambula también por los espacios nocturnos marcados por la presencia de homosexuales y trabajadores sexuales. Hay dos escenas de levante que se muestran en la película y que marcan la cotidianeidad de esa práctica. En un caso se trata de un cine porno, el movimiento de la cámara muestra hombres en las butacas, algunos practicando sexo oral, lo que ocurre también con el Nene cuando se sienta en ellas.

El otro encuentro resulta interesante porque se da, nuevamente, en un baño. Cuando El Nene y Ángel salen juntos pero se desencuentran, el primero termina en un baño público y el segundo en una Iglesia. El Nene se mira con otro en los mingitorios y comienza a insultarlo: “¿Qué mirás? Maricón, invertido, ¿me oís? Pervertido, puto”. Luego lo apunta con el revólver y sigue:

6. Si bien podemos pensar la relación entre el Nene y Ángel como no monogámica, es importante notar que sus escapadas durante la noche y sus encuentros casuales en el cine o los baños, así como su relación con Giselle, son motivo de celos y crisis en su relación con Ángel.

“sodomita, lacra, ¿Vas a llorar?”. Finalmente se hinca y le practica sexo oral. Luego de una elipsis, el Nene se enjuaga la boca. Estos movimientos están intercalados mediante montaje alterno con el ingreso de Ángel en una iglesia. Ambos personajes se ponen de rodillas al mismo tiempo, sólo que en el caso de Ángel frente a la Cruz se utilizan también tomas en picado. De este modo, la mirada de la divinidad desde arriba marca el poder de los discursos religiosos y contrasta con las prácticas mundanas del Nene. Pero, al mismo tiempo, marca una especie de ascetismo religioso en las prácticas sexuales promiscuas y casuales. Por un lado, Ángel se rehúsa a la intimidad porque piensa que con el semen se le irá la energía (“La leche es Santa y hay que guardarla, si nos quedamos sin semen nos quedamos sin Dios”, le dice). Por otro lado, podemos pensar también la implicación religiosa de las prácticas de El Nene. En el análisis que Eribon (2004: 116-117) hace de la obra de Jean Genet sostiene que las prácticas de abyección son un modo de la ascesis que mediante la humillación se transforma, como en una metamorfosis monstruosa, en orgullo, en reivindicación de sí mismo a partir de lo que la sociedad ha hecho de él. En ese sentido, es interesante el modo irónico en el que el Nene lanza insultos homofóbicos para luego ‘rebajarse’ y encarnar ese lugar. Tengamos en cuenta que para la época también las relaciones homosexuales estaban marcadas por el rol que cumple cada persona, el mote de marica le cabe sólo al pasivo, en tanto el homosexual activo puede mantener su identidad heterosexual.

La escena del sexo oral en el baño en montaje paralelo con la devoción religiosa de Ángel marca un modo de la marginalidad extrema: homosexuales, delincuentes y enfermos, como si encarnaran todos los modos del paria social, pero para subvertir el sistema. Según Eribon, los homosexuales pre-Stonewall han estado sometidos a una represión policial y a una hostilidad que los convierte en monstruos criminales y enfermos (2004: 169). Pero, en ese sentido, también la figura del homosexual como delincuente, uno de los “esquemas organizadores de la literatura homosexual masculina” (2004: 176), constituye un modo de convertir la vergüenza en orgullo. Cuando la homosexualidad se asocia con la criminalidad y la locura, sostiene, ésta “asume plenamente su carácter corrosivo, clama su voluntad de ser un peligro social, un veneno, y se enorgullece de ser un fermento de destrucción del orden establecido, del orden y de los valores que prohíben a los individuos vivir como desean” (Genet, 2004: 190). Desde esta perspectiva, podemos considerar que los delincuentes de *Plata Quemada* representan esa anormalidad monstruosa, encarnan todos los males de la sociedad, para oponerse a ella, para destruirla y, finalmente, para quemar el mayor símbolo de la sociedad mayoritaria, el dinero.

El culo del Cuervo

Para David Foster (2003) *Plata quemada* es una película que resulta queer “malgré lui” (2003: 132), es decir, “a su pesar”, fundamentalmente porque según él Piñeyro no los ve como personajes gay o queer (132), incluso no encajan tampoco en lo que, desde la perspectiva de Foster, en Argentina se denomina maricón (134). Y critica fuertemente la masculinidad macho que sostiene el homoerotismo del filme (2003: 130) y la incapacidad de representar relaciones sexuales entre los dos protagonistas (2003: 132) en tanto sí hay escenas heterosexuales del Cuervo y Vivi y del Nene y Giselle (2003: 133). De modo similar, von Tschilschke sostiene que

hay “una disociación significativa entre las imágenes, que dan más espacio a deseos heterosexuales, y la historia, que se narra más estrictamente desde el punto de vista homosexual” (von Tschilschke, 2017: 165).

Sin embargo, podríamos matizar un poco la carga de homofobia que Foster le atribuye a la película si pensamos el modo en el que las escenas heterosexuales están quizás queerizadas o, más bien, el modo en el que la película produce una mirada marica sin ningún tipo de sanción moral. Cuando todavía están en Buenos Aires y el Nene le está curando el hombro a Ángel, ocurre una escena de sexo entre el Cuervo y Vivi. Pero la vemos en parte desde el punto de vista de El Nene y a través del marco de la puerta, que resalta la puesta en escena de esa relación sexual, como si, tal como sostiene Foster, el exhibicionismo sexual del Cuervo deviniera una transacción erótica con El Nene porque, de hecho, “el Cuervo está actuando para la mirada de El Nene”⁷ (Foster, 2003: 135). Una vez que se cierra la puerta y mientras siguen teniendo relaciones, Vivi le comenta al Cuervo que El Nene los estaba mirando pero él le aclara que seguro lo espiaba a él porque “mirá que yo también tengo un muy buen culo”. Luego le insinúa la idea de invitarlo a El Nene a participar, algo que erotiza también al Cuervo. Para Foster, esta escena sí es propiamente queer porque escenifica “la explotación de la confusión heterosexual”⁸ (2003: 136). En efecto se trata de una triangulación homosocial (Sedgwick, 1998), un modo de sublimar el deseo homoerótico entre dos varones mediante el intermedio de una mujer. Pero lo más interesante es que al enmarcar la escena desde la mirada de El Nene habilita una mirada marica que a partir de la identificación con el espectador erotiza el culo del macho cisheterosexual. La mirada de El Nene se compromete afectivamente con la del espectador y, de este modo, habilita una mirada deseante marica que puede objetivar o convertir en objeto de deseo al chongo hetero e, incluso, al sexo hetero. De este modo, más allá del tipo de relaciones sexuales que se representen en la película, se puede pensar que *Plata quemada*, desde el punto de vista afectivo, propicia una mirada homoerótica.

Como sugiere Subero medio al pasar en las pocas líneas que dedica a la película de Piñeyro, “Este es uno de los pocos filmes en los que la mirada es redirigida para el placer escopofílico de la audiencia gay mediante la erotización de cuerpos masculinos leídos como homosexuales”⁹ (Subero, 2014: 89). Desde esta perspectiva, las escenas de sexo entre El Nene y Giselle pueden también ser torcidas para el erotismo de la mirada marica. De hecho, si bien se trata de relaciones heterosexuales cargadas de erotismo que apuestan obviamente a un espectador mainstream (es decir, hetero), también están construidas para la mirada marica, aquella que tuerce la lógica heterocentrada de la mirada y el deseo como en la escena descrita anteriormente. Así como El Cuervo tiene sexo con Vivi “para” El Nene, se podría decir que el Nene tiene sexo con Giselle para el espectador marica o, tal vez, convirtiendo la mirada del espectador en una escopofilia marica. Por ejemplo, en una de esas escenas, ella lo pone de espaldas y se le echa encima

7. “el Cuervo is playing for El Nene’s gaze”

8. “the mining of heterosexist confusions”

9. “This is one of the few films in which the gaze is redirected for the scopophilic pleasure of the gay audience by eroticising masculine bodies read as gay”

para preguntarle “¿te gusta que te monten?”. La pregunta marca la mirada extrañada desde la perspectiva heterosexual de Giselle sobre las relaciones homosexuales. Pero, al mismo tiempo y aunque se trate de una relación heterosexual y del único desnudo integral de Sbaraglia (y de Brédice), la puesta en escena parece estar motivando también la fantasía marica (como ya había pasado con la erotización del culo de El Cuervo). En ese sentido, aunque El Nene luego invierta los roles para ocupar nuevamente el del activo en la relación, la pregunta de Giselle ya llamó la atención para mirar de forma desviada el acto heterosexual.

Me interesa mencionar una última escena que da cuenta de la relación homosocial entre Ángel y el Nene con el Cuervo. O lo que Foster (2003: 136) llama la confusión heterosexual, es decir, cierta inquietud, como si se tratara de un deseo elidido para no atravesar el límite entre homosociabilidad y homosexualidad. Cuando llegan a las costas de Uruguay, el Cuervo se cambia los pantalones y la ropa interior y nota que Ángel lo mira desnudo. La escena se construye de tal modo que la postura de Ángel arrodillado en el piso y El Cuervo de pie deja sus ojos a la altura de su entrepierna. Como espectadores vemos la desnudez de El Cuervo/Echarri y la mirada de Ángel. Equiparable a la del espectador, la mirada deseante de Ángel pone en cuestión la masculinidad fálica de El Cuervo que, por lo tanto, responde con violencia: “¿Qué me mirás, eh? ¿No sabés que el frío te la achicharra?”, esgrime mientras se pone la ropa. Luego le dice “¿qué querés, seguir viendo?” y vuelve a bajarse los pantalones para enseñarle su pene. Los insultos siguen: “¿Mirás por oligo directamente o mirás por puto? ¿O las dos cosas, cómo es?”, “¿Naciste así o le fuiste tomando gustito de a poco?” Lo que resulta llamativo es que Ángel se enoja no porque lo trate de puto sino de “retrasado” y por eso le da una trompada, a pesar de que El Nene intenta detenerlo. “Puto, te llamé puto, gallego”, insiste el Cuervo. Si bien es evidente la homofobia en los insultos de El Cuervo, a la vez hay también cierta inquietud. Como si la confrontación con una pareja de varones y con la mirada deseante de una marica le dejara el culo también lleno de preguntas y, en confrontación, exhibiera el pene y argumentara sobre su tamaño y las condiciones climáticas como protección ante el peligro de la homosexualidad. Lo cierto es que en esta escena que podría terminar mal, los tres terminan riendo y mostrando, de esa manera, cierta complicidad.

La invitación del Cuervo (“¿querés ver?”) es irónica y homofóbica pero responde también a un tipo de sexualidad permitida: se le puede ofrecer el pene a una marica. Es como si fuera una forma traslaticia y vicaria de ofrecerlo al placer marica de la mirada del espectador, pero siempre en un registro fantasmático, sin práctica real. Se ofrece simbólicamente, como si fuera un deseo que se mantiene en el orden de la fantasía. De ese modo, los comentarios homofóbicos de El Cuervo pueden pensarse en el marco de la homosociabilidad, como un modo de mantener a toda costa el límite que la separa de la homosexualidad y, con eso, de la degradación de lo masculino.

Una de las escenas finales, como se mencionó, marca la recuperación de la intimidad afectiva y sexual entre El Nene y Ángel. Cuando están en el departamento asediado por la policía, tirados en el piso en ropa interior, justo antes de la muerte de El Cuervo y la quema del dinero, Ángel se reposa sobre el pecho de El Nene y ambos tienen una erección. “Te apoyás en mí y se

me pone dura, es matemático”, le dice el Nene. Luego se besan y Ángel le toca la entrepierna y responde “A mí también”. Luego El Nene sostiene entre risas que “No es el mejor momento”. Corte y plano de El Cuervo, apoyado sobre la pared, tomando pastillas y alcohol, que está formando parte de este reencuentro sexo-afectivo entre la pareja. Luego, El Cuervo muere en los brazos de Ángel y se podría decir que, como sostiene von Tschilschke, finalmente “las fronteras entre homo y heterosexualidad se borran una vez más” (2017: 163).

Con el personaje del Cuervo la película introduce la mirada heterosexual pero para socavarla, para marcar que los límites entre heterosexualidad y homosexualidad en realidad son fronteras porosas. O bien que más que una explicación (legal, médica, etc.) de la homosexualidad como desviación de la norma, se puede revelar la heterosexualidad como una sublimación de cualquier tipo de deseo homoerótico.

Hacerse puto en la cárcel

Otro de los aspectos interesantes a tener en cuenta es la afirmación que realiza el Nene en voz en off, parte de su monólogo interior en la novela de Piglia: “En la cárcel me hice puto, drogadicto, tumbero, peronista. Aprendí a pelear a traición, a jugar al ajedrez, a partirle la cara de un cabezazo al que me mira mal”. Foster considera esta afirmación como otro de los elementos que rozan la homofobia ya que, sostiene, no es claro el modo en el que el Nene o Piñeyro pueden llegar a entender qué significa volverse puto (being made “gay/queer”) (2003: 132). Sin embargo, nuevamente resulta interesante retomar las ideas de Eribon sobre Genet ya que dan cuenta de la sexualidad pre-Stonewall. Para Eribon el presidiario es una figura mítica, una idealización, y la cárcel un “mundo de amor (...) al margen de la sociedad” (2004: 144). Allí los límites entre homosociabilidad y homosexualidad se rompen y se vuelve posible el amor sexo-disidente. Implica también la idealización de la masculinidad (2004: 144), pero como objeto de deseo.

Para pensar el modo en el que esta afirmación trae a cuento los imaginarios maricas de la cárcel como lugar utópico, es importante pensar las diferencias con su representación en otra película de la misma época. Me refiero a *La Furia* (1997) dirigida por Juan Bautista Stagnaro con guion de Carlos Mentasti, un filme también altamente taquillero. Probablemente la escena más recordada, que estaba en el trailer de promoción así como en algunos afiches y con la que la anunciaban en sus muchas retransmisiones televisivas, es la violación en la cárcel de su protagonista, Marcos (Diego Torres). La escena de Diego Torres agarrado a las rejas y llamando al guardia se veía una y otra vez en los avances televisivos y quedó en el imaginario de esa época. Ahora bien, ¿qué función cumple esta violación o intento de violación en la lógica de la película?

A diferencia de la película de Piñeyro, *La Furia* plantea la historia de un joven recluido injustamente y transcurre, por eso, mayormente en el espacio de la cárcel. Marcos es hijo de un prestigioso juez y como un modo de apriete a su padre lo detienen en Misiones cerca de la frontera cuando intentaba cruzarla para llevar a su amigo Sebastián (Damián de Santo) a visitar a su madre. Allí le encuentran droga que su amigo había puesto en complicidad con la clase política y la policía. La tensión que recorre la cinta es, por un lado, la vida

en la cárcel y, por otro, la relación con su padre que, como hombre de bien, no cree en su inocencia y, hasta el desenlace final, no está dispuesto a hacer nada fuera de lo legal para ayudarlo. La perspectiva sobre la cárcel como espacio de socialización cambia, ya no es la del delincuente/homosexual que encuentra un lugar utópico de liberación monstruosa, sino la del inocente/heterosexual sometido a los peligros del monstruo anal.¹⁰ En la cárcel se juega entonces todo un imaginario de la violencia sexual y la pérdida de la masculinidad como vinculación de la homosexualidad con la violencia machista. La homosexualidad/delincuencia ahora es un peligro, ya no una liberación. Y lo que corre riesgo es, justamente, el ano castrado del hombre cis hetero.

Carolina Rocha (2012) examina las masculinidades en el cine argentino y se detiene en *La Furia* para analizar el modo en el que el cuerpo de Diego Torres/Marcos es objetivado en la película para la mirada del espectador, un rol que tradicionalmente ocupaba el cuerpo femenino (2012: 173). Por ejemplo, en el interrogatorio policial antes de ingresar a la cárcel, destaca el hecho de que él esté desnudo (2012: 172). En efecto, vemos a varios policías de uniforme sentados y tomando mate frente a Marcos que está parado de espaldas y en ropa interior blanca. Hay, por supuesto, un disfrute sádico por parte de los policías que lo maltratan por “lindo”. Pero al tiempo que se resalta esto, la cámara nos muestra su culo, aquel que de ahora en más va a correr riesgo. Pero es sólo el primer elemento de una escalada de violencia que tiene como objeto el culo de Marcos. En el ingreso al penal, es maltratado por el guardia (Osvaldo Santoro) que lo obliga a limpiar el piso, pero Marcos lo desafía negándose a hacerlo:

GUARDIA. ¿Es machito?

MARCOS. No, señor

GUARDIA. Ah, es puto entonces o tiene la cara demasiado bonita para usar el lampazo.

Ser “machito” es cometer desacato, desobedecer las órdenes, revelarse, convertirse de algún modo en el delincuente que debería ser si está ahí, sin importar su inocencia. Pero la otra opción es ser puto. Esa parece ser la dicotomía carcelaria. Dominar o dejarse dominar, Penetrar o ser penetrado. Luego de esta respuesta tira el contenido del balde y le dice “Usted ensució todo esto, va a limpiar su mierda o quiere que yo le revise el culo”. El trato de los guardias y la policía, como dice Rocha (2012: 176), está articulado en un tono que es marcadamente sexual. Pero se puede agregar que hay también una obsesión por el culo de Marcos/Torres y por las metáforas anales para hablar de relaciones violentas de poder, como un modo de desmasculinizar, de deshumanizar, de la humillación que culmina con la sustracción del último reducto de masculinidad cis hetero que le quedaba: el ano castrado, cerrado.

Esa fijación en lo anal crece hasta la escena de violación. En su ingreso a la celda conoce a

10. Tomo la expresión del capítulo 7 de Rubino, Saxe y Sánchez (2021) que reelabora la idea del terror anal de Preciado (2009) como constitutiva de las masculinidades heterocis.

Del Vecchio (Pepe Novoa), el capo de la misma, que lo invita a sumarse al equipo de fútbol, con marcado tono de ironía y peligrosidad. Pero otro de los internos tiene dudas, como si jugaran al bueno y al malo. Del Vecchio sostiene entonces: “necesitamos un nueve”, pero el otro interno, que está tomando mate, acerca la bombilla a la boca de forma libidinosa y responde: “lo que necesitamos es un siete”, en alusión ahora ya no sólo al rol en el equipo de futbol sino al ano de Marcos. En línea con lo que sostiene Rocha sobre la erotización del cuerpo del efebo, se puede decir que también parece haber una obsesión con su culo. “¿Qué pasa? ¿Te bajó la regla o qué?” le dice Del Vecchio luego de que Marcos lo rechace al día siguiente de haber presenciado una violación durante la noche. Y le aclara a modo también de amenaza: “Si no soy yo es otro, pendejo”.

Hay una equiparación entre la violencia y la demostración del poder con la masculinidad. Si el ingreso en la cárcel implicaba para Marcos la pérdida de la masculinidad, como una especie de castración de la libertad, la violación será el punto cúlmine de ese proceso y el momento más fuerte de la película, exacerbada por una banda de video y sonido en cámara lenta. Y también éste es el climax del drama trágico. Si su padre está engeguedido en su corrección anticorrupción y no ve que es justamente él el que, en un país injusto, provoca todas las desgracias de su hijo por tratar de ser justo, entonces en el momento en el que finalmente se da cuenta, abre los ojos y vuelve a ver es cuando ya su hijo perdió completamente la masculinidad cis hetero, la impenetrabilidad del ano.

Después de la violación lo involucran en el asesinato de Del Vecchio y su padre ya no puede ayudarlo legalmente.¹¹La masculinidad (cisheterosexual) y su pérdida (lo que Rocha llama emasculación) es lo que está en juego en el ingreso en la cárcel, es el peligro que se le presenta a Marcos, a Del Vecchio, al Juez Lombardi. Me interesa retomar otro acontecimiento que resulta significativo en ese sentido. Luego de su ingreso a la celda y antes de presenciar la violación de uno de los internos durante la noche, hay una escena en las duchas que presenta uno de los desnudos integrales del protagonista, rodeado de otros internos. En off escuchamos un flashback de una escena anterior en la que charla con su novia Paula (Laura Novoa) sobre la posibilidad de tener hijos. “Nunca te imaginaste cómo sería un hijo nuestro”, le dice él. Es parte de la escena de sexo del principio, en la que ambos imaginan una familia juntos. Corte, las duchas se desocupan y queda Marcos solo, vemos un plano medio de espaldas, que nos muestra su culo desnudo, el objeto de disputa dentro de la cárcel y el símbolo de la pérdida de la masculinidad y el asedio a la institución de la pareja y familia heterosexual.

A la vez que se nos lo presenta erotizado, se marca la violencia que esa mirada deseante implica sobre el cuerpo del chico bien, comprometido, honesto y, sobre todo, de clase social alta, blanco y cisheterosexual. El cuerpo de Torres/Marcos se exhibe, entonces, para el goce del espectador pero la homosexualidad se asocia en la película a la violencia machista y, por tanto, a la mirada deseante. Entramos, entonces, en una especie de trampa en la composición de la mirada, que nos ofrece el cuerpo del efebo (como lo denomina Rocha, 2012: 174) para un goce que se

11. Es interesante tener en cuenta que este personaje muere empalado. Como si fuera un castigo no tanto por el abuso sexual sino por quitarle la masculinidad sana a otros, termina entonces él deshumanizado, desmaculinizado, empalado.

nos atribuye como perverso, violento y monstruoso. De este modo, quizás sí se puede decir que *La Furia* se trata de una película homofóbica, no tanto por la representación o no de relaciones heterosexuales y homosexuales, sino por el modo en el que organiza la mirada en torno a la homosexualidad como una perversión monstruosa y violenta vinculada a la violación del ano castrado del machito cishetero blanco y de clase alta. Si los cuerpos de Echarri o de Sbaraglia se ofrecen al placer visual marica, el de Torres en *La furia* no. O sí, pero para decirnos que esa mirada es monstruosa y violenta, que profana la institución de la familia heterosexual.

De ese modo, aunque no es exactamente el tópico que trabaja la película, la homosexualidad aparece en la organización de las miradas configurada como un peligro. Al comienzo de la película, hay una escena de sexo entre Marcos y Paula, anterior a los créditos iniciales. Mientras ellos están teniendo relaciones, vemos a su amigo Sebastián fumando en el auto. Al terminar fantasean con la posibilidad de tener un hijo, el diálogo que se escuchará en off como flashback en la escena de las duchas de la cárcel. A Sebastián es a quien van a llevar a la casa de su madre cruzando la frontera esa noche y es también quien los traiciona. El detalle homosocial es que ella se queja de que el amigo siempre está ahí, viéndolos, como si estuviera también cogiendo con ellos. “Parece que está escuchando detrás de la puerta. ¿Por qué no le decís que se venga a acostar a la cama con nosotros?”, le reclama como si la incomodara una especie de intromisión, como si a través de su amistad con Marcos formara parte también de su relación con él. De hecho, se trata de una escena de celos de Paula, que se vuelve bastante explícita. “No seas celosa” le pide él. El peligro en la mirada del amigo que lo va a traicionar está marcado también como una intromisión en la relación de pareja heterosexual. Se trata en este sentido de una amenaza a la heterosexualidad, como si escenificara al monstruo que acecha si se cruzan los límites de la homosociabilidad.

Carolina Rocha analiza la tematización de la frontera en *La Furia* como una pared que simultáneamente atrapa y libera a los ciudadanos (Rocha, 2012: 177). Pero la frontera puede pensarse también, en la línea que venimos desarrollando, respecto de la masculinidad cis hetero. Atravesar la línea divisoria entre la homosociabilidad y la homosexualidad puede otorgar el goce de la liberación sexual (como en *Plata quemada*) pero también el costo de la pérdida de la masculinidad y el aniquilamiento de la familia y la pareja heterocis.

Miradas y castraciones

Hacerse puto en la cárcel no es entonces, en el modo en el que El Nene lo dice en *Plata quemada*, una línea homofóbica, sino que más bien rearticula un modo de la liberación del cuerpo que se aleja del disciplinamiento. Si la boca y el ano son órganos sexuales, puede descubrirse ese placer en la cárcel. O el amor. Como un modo de la ascesis, como sostiene Eribon. Pero también puede ser una forma de humillación y feminización del machito producido por la castración anal, como en *La Furia*.

Plata Quemada me resulta interesante, justamente, por el modo en el que retoma algunas tradiciones, no sólo la del gansterismo cinematográfico homosocial ya mencionada sino también la habitual representación de la homosexualidad como enfermedad, como delincuencia, como monstruosidad, peligro y amenaza al orden heterocis de la sociedad en el cine argentino

de los ochenta y noventa.¹² Pero para darle un giro al asunto, un cambio de signo. Ya que, de hecho, la historia de los dos protagonistas maricas es representada sobre todo al modo de la tragedia (Foster 2003: 127-8, Kokalov, 2011: 95, Lema-Hincapié, 2015: 55), sacando a los personajes “del registro habitual de lo grotesco, de lo cómico, de lo siniestro o incluso pornográfico, para elevarla al registro serio y al nivel más noble” (von Tschilschke, 2017: 164), algo ya marcado en la novela cuando en el epílogo Piglia dice que escuchó la historia como si se encontrara “frente a una versión argentina de una tragedia griega” (Piglia, 2000: 225).

Lo cierto es que el mundo del hampa, extremadamente varonil y violento, es propicio a la homosociabilidad, así como otros espacios habituales de varones cishetero que permiten cierta intimidad, como los vestuarios o la cárcel. *Plata Quemada* trasciende el límite de la homosociabilidad para contar una historia de amor homosexual. *La Furia*, en cambio, en su intento por actualizar uno de los temas del cine argentino de la postdictadura como el de la imposibilidad de llevar una vida justa y recta en una sociedad corrupta,¹³ reactualiza la lógica de exhibición de aberraciones sexuales del destape y su vertiente más homofóbica. La violación de Marcos y todas las escenas de objetivación de su cuerpo son una forma de marcar el modo en el que esa putrefacción del sistema accede y corrompe el cuerpo, en este caso el intocable ano castrado del macho heterosexual. *La Furia* propone, así, una especie de *gaze* marica pero para una salida homofóbica. Propicia una erotización marica para luego volverla monstruosa y antinatural, puesto que el deseo homoerótico deviene cercenamiento de la masculinidad y la familia, intromisión ominosa, ejercicio de la violencia, vejación y violación del cuerpo hetero.

Carolina Rocha lee las masculinidades en el cine argentino *mainstream* de los noventa como una crisis de identidad en relación con el neoliberalismo y la ausencia del Estado, en el caso de *La Furia* figurada en la ausencia del padre. Pero si anulamos la lectura alegórica (Marcos/Diego Torres como la Nación, o Luis Brandoni/Juez Lombardi como el Estado), lo que encontramos es la materialidad de los cuerpos y las miradas y su potencialidad erótica y deseante. Claro que como algo oscuro, vicioso, truculento, antinatural y monstruoso. En *La Furia*, el deseo homosexual resulta, entonces, una violencia monstruosa sobre el cuerpo masculino cisheterosexual, blanco, de clase media o alta y, encima, en el caso de Marcos con ínfulas de compromiso de izquierdas. Lo que la película castiga en última instancia es, justamente, lo que *Plata quemada* propicia: la mirada marica.

Bibliografía

Cohen, Jeffrey Jerome (1996). “Monster Culture (Seven Theses)”. Jeffrey Jerome Cohen (editor). *Monster theory. Reading culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.

12. Por cuestiones de espacio no es posible ahondar en otros casos además de *La Furia*, pero se puede mencionar sólo a modo de ejemplos películas como *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984), *El juguete rabioso* (Aníbal Di Salvo y José María Paolantonio, 1984), *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986) o *Bajo bandera* (Juan José Jusid, 1997), entre otras.

13. Pienso, por ejemplo, en películas como *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983).

- Eribon, Didier (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- Foster, David William (2003). *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Greven, David (2013). "Making Love While the Bullets Fly: *Plata Quemada* (Burnt Money), Representation, and Queer Masculinity". *Bright Lights Film Journal*. April 30, 2013. (s/p). Disponible en: <https://brightlightsfilm.com/making-love-while-the-bullets-fly-plata-quemada-burnt-money-representation-and-queer-masculinity/#.ZCBSt3bMKUk>
- Kokalov, Assen (2011). *Pólvora, sangre y sexo: dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina* [Tesis]. Doctor of Philosophy. Arizona State University.
- Lema-Hincapié, Andrés (2015). "A Gaynster Quasi-Tragedy: Eroticism and Secrets in *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000)". Andrés Lema-Hincapié y Debra Castillo (editores). *Despite all Adversities. Spanish-American Queer Cinema*. New York: Suny.
- Perlongher, Néstor (2013). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- Piglia, Ricardo (2000). *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul B. (2009). "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual". Guy Hocquenghem y Paul B. Preciado (autores). *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina.
- Rocha, Carolina (2012). *Masculinities in contemporary Argentine popular cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan
- Rubino, Atilio Raúl (2017). *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969-1980)*. [Tesis]. Doctorado en Letras. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1406/te.1406.pdf>
- Rubino, Atilio Raúl, Facundo Saxe y Silvina Sánchez (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La oveja roja
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Subero, Gustavo (2014). *Queer masculinities in Latin American cinema. Male bodies and narrative representations*. Nueva York: I.B. Tauris.
- von Tschilschke, Christian (2017). "Cuerpo a cuerpo. El cine negro goes queer: *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro". Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú (editores). *Descubrir el cuerpo: estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Atilio Rubino (CONICET / IdIHCS-FaHCE-UNLP)

atilorubino@yahoo.com.ar

Atilio Raúl Rubino es Profesor y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Jefe de Trabajos Prácticos de Introducción a la Literatura (Letras-FaHCE-UNLP) e Investigador Asistente en el CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones

en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET). Ha publicado artículos y participado en congresos nacionales e internacionales con temas referidos a las disidencias de sexo-género en el cine y la literatura alemanes y argentinos. Es autor junto a Facundo Saxe y Silvina Sánchez de *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La oveja roja, 2021. Asimismo, dicta seminarios en grado y posgrado sobre literatura y género, sobre disidencia sexual y sobre escritura académico-científica y escritura de tesis.

LA EVOCACIÓN MONSTRUOSA DEL PASADO RECIENTE EN EL LARGOMETRAJE LOS OLVIDADOS (LUCIANO Y NICOLÁS ONETTI, 2018)

POR VALERIA ARÉVALOS

**The monstrous evocation of the recent past
in the feature *Los olvidados***

Resumen

Tomaré el largometraje de los hermanos Luciano y Nicolás Onetti, *Los olvidados* (2018) para revisar la construcción de otredad monstruosa que allí se plantea. Tendré en cuenta la configuración narrativa y estética del film, prestando especial atención a los elementos plásticos y sonoros que lo componen. La película alude a la década del ochenta con dos hechos traumáticos y memorables de la historia nacional (la guerra de Malvinas y la inundación de Epecuén) para construir una noción de Otro monstruoso. Partiendo del concepto de monstruo como advertencia (Piñol Lloret, 2015), podemos pensar que la amenaza de la monstruosidad en la sociedad está siempre latente, que las heridas del pasado siguen abiertas y que mirar al monstruo a la cara es reflejarse en un espejo deformante. Los locos y expulsados, destinados a no ser vistos, aquí exigen la centralidad de la mirada a partir de configurarse como monstruos. Por otro lado, el diseño sonoro establece un diálogo entre el pasado y el presente a partir de la utilización de canciones del registro hardrock y del tango.

Palabras clave: cine de terror, Epecuén, pasado, monstruosidad, terror rural

Abstract

I will take the feature film by the brothers Luciano and Nicolás Onetti, *Los olvidados* (2018) to review the construction of monstrous otherness posed therein. I will consider the narrative and aesthetic configuration of the film, paying special attention to the plastic and sound elements that compose it. The film alludes to the 1980s with two traumatic and memorable events in national history (the Malvinas war and the Epecuén flood) to construct a notion

of the monstrous Other. Starting from the concept of monster as a warning (Piñol Lloret, 2015), we can think that the threat of monstrosity in society is always latent, that the wounds of the past are still open and that to look the monster in the face is to be reflected in a deforming mirror. The mad and expelled, destined not to be seen, here demand the centrality of the gaze by configuring themselves as monsters. On the other hand, the sound design establishes a dialogue between the past and the present using hard rock and tango songs.

Keywords: horror movies, Epecuén, past, monstrosity, rural horror

Los hermanos Luciano y Nicolás Onetti, nacidos en la localidad de Azul en la provincia de Buenos Aires, son dos de los referentes más prolíferos del cine de terror argentino con proyección internacional. Nicolás fundó en 2017 (junto a Michael Kraetzer y Catherine Quantschnigg) la productora *Black Mandala* en Auckland (Nueva Zelanda), donde reside actualmente, y desde ella no sólo produjo hasta el momento más de veinte títulos, sino que también facilitó la distribución del cine de género local en mercados asiáticos y oceánicos.

En diciembre del año 2014 el INCAA comenzó a fomentar la producción de cine fantástico, entendiendo por él a aquel correspondiente al género de terror, ciencia ficción y gore a través de la Resolución 3246/2014. El resultado del Primer Concurso de Cine Fantástico 2015¹ dio como uno de sus ganadores al *Proyecto Epecuén* de los hermanos Onetti, que, posteriormente, devino en una saga iniciada por *Los olvidados* (Nicolás y Luciano Onetti, 2018)² cuya secuela *Los olvidados: cicatrices (lo que el agua dejó)* fue vendida a la plataforma Netflix y tuvo su estreno oficial en 2022 en el marco del BIFFF (Brussels International Fantastic Film Festival).

Tomando en cuenta lo revisado por Mariano Veliz con respecto a la otredad en las reescrituras del gótico y el poder de la mirada como una forma de apropiación del otro (2014: 14), me interesa puntualizar en la potencia visual del monstruo, en los elementos que lo componen y lo dan a ver, en su vínculo con el pasado reciente y su carácter de amenaza constante.

Reflotando la tragedia

En *Los olvidados* se reescribe la historia que dio inicio a la tradición del cine rural en Estados Unidos, *The Chain Saw Massacre (La masacre de Texas)*, Tobe Hooper, 1974) situándola en la actualidad en la ciudad de Epecuén. Epecuén es una localidad al sudoeste de la provincia de Buenos Aires que, en 1985, sufrió una terrible inundación a causa del crecimiento del lago. La ciudad completa quedó hundida siete metros bajo las aguas termales que, en otra época, habían sido el motivo del poderío turístico de la zona. Sus habitantes fueron empujados a un

1. Los otros ganadores de esa primera edición fueron: *Soy Tóxico* (Pablo Parés y Daniel De la Vega, 2018), *Aterrados* (Demian Rugna, 2018) y *La casa acecha* (Eric y Mariano Dawidson, 2020).

2. En el Festival de Sitges, durante el 2017, los Onetti recibieron el premio de Best Promising Directors por *Los olvidados*.

exilio obligado a excepción de un único vecino que se negó a abandonar su hogar. Veinte años después, las aguas bajaron develando un paisaje monocromático y mortecino. Bello, nostálgico y tenebroso a la vez.

Los Onetti toman esta referencia de nuestro pasado reciente y elaboran una historia con coordenadas reconocibles para el espectador del subgénero de terror rural. Jóvenes adultxs, sexualmente activxs, realizan un viaje hacia una zona alejada en donde lxs habitantes resultan seres hostiles y se suceden las muertes con métodos muy explícitos y sanguinarios, apegándose a la idea de counter road-movie de Nadia Lie (2017). La autora sostiene que, a diferencia de la idea de modernidad y evolución que caracterizan a las road-movies norteamericanas, las counter road-movies latinoamericanas reflejan la idea del estancamiento. Algo falla, los vehículos no responden, los personajes quedan varados y, agregado, en el caso específico del terror, se encuentran con un otro terrorífico que intenta matarlos. Eso es lo que le sucede al grupo de jóvenes que protagonizan *Los olvidados*. Al llegar a Epecuén, lxs villanxs dañan su auto sin ser vistxs y, a partir de ahí, su destino queda atascado en ese lugar sin ley.

El objetivo del viaje es filmar un documental sobre la tragedia de Epecuén y, para ello, viajan con Carla, personaje interpretado por Victoria Maurette (una de las actrices recurrentes en el cine de terror argentino) quien aporta fragmentos de su pasado, reviviendo el momento de la inundación cuando ella era niña. Dirá, por ejemplo, que cuando el agua entró a la casa y tuvieron que huir, la madre salió cerrando con llave, creyendo que podría volver. Esos relatos cargados de dramatismo funcionan de motor morboso para ese grupo de cineastas que sólo se detiene en la forma de las cosas, en lugar de en el contenido, en si está dando bien en cámara más que en la tristeza de quien les habla. La primera violencia en *Los olvidados*, se da desde lxs recién llegadxs y su constante espectacularización de la desgracia ajena.

El otro mojón temporal que toman los hermanos Onetti como inspiración del film es la guerra de Malvinas. La configuración de los personajes victimarios se asocia a la idea de aquel devenido *outsider* a partir de un hecho traumático como es el campo de batalla. Pero, mientras que usualmente el estado psicológico traumado se asocia al pánico o al miedo, en estos personajes constituirá una sed asesina central para el desarrollo de la trama.

El excombatiente será un personaje perverso, con poca ropa y puro deseo lascivo. Su lugar dentro de la casa es un sillón desde donde mira programas viejos de mujeres haciendo gimnasia y luego a lxs secuestradxs siendo torturadxs. Mientras el resto de la familia “trabaja”, él sostiene un rol más pasivo quizás en alusión a la cesantía laboral que atravesaron y atraviesan quienes regresaron de la guerra en Argentina.

De este modo, la película alude a la década del ochenta con dos hechos traumáticos y memorables de la historia nacional para construir una noción de Otro monstruoso. Si partimos del concepto de monstruo como advertencia (Piñol Lloret, 2015), podemos pensar que la amenaza de la monstruosidad en la sociedad está siempre latente, que las heridas del pasado siguen abiertas y que mirar al monstruo a la cara es reflejarse en un espejo deformante. Los locos y expulsados, destinados a no ser vistos, aquí exigen la centralidad de la mirada a partir de configurarse como monstruos.

Mirar de frente al monstruo

Piñol Lloret dirá que los monstruos “son, para ser vistos” (2015: 38) y que, por ello, la dimensión visual del monstruo es fundamental para expresar lo anómalo, lo otro. En el caso del film, la configuración monstruosa se da a partir de la lógica del fragmento, de los restos. Cráneos y huesos de animales construyen la corporalidad de esos otros marginales que aguardan pacientes hasta que una presa caiga en su poder. En las primeras imágenes del largometraje, la ruta recibe a lxs visitantes con cráneos de ganado, a modo de anticipo de su destino: la conversión propia en ganado y la estética que describirá a sus asesinxs³. Una de las postales más reconocibles de Epecuén es la figura del matadero recortada entre las ruinas. De este modo, un símbolo de progreso económico del pasado deviene zombi, erigiéndose entre la nada disimulando su vacío y falta de actividad. El matadero, escenario central de *Los olvidados*, representa aquello que fue y ya no será, aquello perdido bajo las aguas que rehúsa a esconderse. Al igual que los *outsiders* del film permanecen de pie entre los restos de lo que alguna vez fuera su hogar, el matadero se mantiene de pie a la espera de nuevos cuerpos para carnear, sólo que esta vez, no se tratará de animales.



Imagen 1. *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2018)

3. El ingreso a la estación de servicio, primer contacto con la familia caníbal, nos muestra un llamador colgado en la puerta del local, compuesto por pezuñas y dientes. Más tarde, cuando se desate el conflicto y los personajes conozcan a sus victimarios, estos tendrán máscaras elaboradas con cráneos y huesos de animales. La muerte como elemento constitutivo de lxs habitantes de ese terreno abandonado. Aquello que estuvo vivo, pero devino fósil.

La película abre y cierra con una referencia directa a la tragedia de Epecuén. Con la pantalla en negro una voz proveniente del pasado anuncia, desde un programa de radio, la inundación de la zona y su consecuente desalojo. Tras un salto temporal visual, un dron recorre en la actualidad la zona plagada de ruinas y árboles muertos, dando cuenta de la devastación y el vacío que protagonizará la historia. El verdadero protagonista es Epecuén. La voz de la noticia pregunta, nos pregunta: ¿“quién se acuerda de Epecuén?” estableciendo de manera concreta el vínculo entre el título del largometraje y el status marginal de lxs habitantes de esa localidad. En sintonía con ese comienzo, las escenas finales del film recuperan fragmentos documentales de noticieros de los años ochenta, en donde, desde imágenes aéreas desde helicópteros, se describe la zona con un sensacionalismo propio de los medios de noticias argentinos.

La tragedia dejó tras su paso un sinfín de imágenes terroríficas en voces de sus habitantes. Entre ellas, la imagen de los ataúdes que, debido a la salinidad de las aguas, salieron a flote tras la inundación y vagaron por el pueblo golpeando contra las casas. Además del impacto visual que tiene el ver un sinfín de ataúdes vagando sobre el pueblo hundido, el impacto emocional quebró a las familias exiliadas que, en un vano intento por recuperar a sus muertos, contrataron buzos con la esperanza de hacerse de los restos de sus seres amados. La consecuencia de esta medida desesperada es que les devolvían más cuerpos de los pedidos sin certezas acerca de su identidad. Esta anécdota se recupera en el final del film con un testimonio real de la época y en cierto modo simboliza el carácter que tendrán los personajes negativos, son (no)muertos, son cuerpos que quedaron varados en el pueblo. Son la marca del horror que el agua dejó.

La familia caníbal espera año a año la llegada de turistas para saciar su hambre. Hambre ocasionada por la ausencia de políticas económicas y asistenciales que se encarguen de cuidar a un sector particular de la población. Dentro de las nuevas líneas argumentales que Rocío Alés Fernández analiza bajo el estereotipo de “América profunda” está la que enfrenta a “monstruos reales [a] jóvenes urbanos de clase media” (2018: 15). Para la autora, la vertiente norteamericana de terror rural utiliza la idea de la desintegración de los principales ideales de la tradición más conservadora de USA: “la familia, la seguridad nacional, la confianza en las fuerzas del orden, la inocencia del propio país y sus habitantes, el concepto de *American way of life...*” (65) De este modo, hundiendo las raíces de lo monstruoso en lo profundo de la sociedad, el mensaje resulta claro: el mal proviene del interior.

Al igual que en *La Masacre de Texas*, esta familia se sitúa al costado de la sociedad, en los márgenes destinados a desaparecer. Su supervivencia se basa en el delito, pero, siendo que habitan un lugar sin ley, ¿el delito existe? Una de las características de este subgénero es la inoperancia de los sectores de poder, como la policía. La ausencia de personajes de autoridad en este largometraje es notable. La violencia sucede libremente por las calles de Epecuén y no es necesario ocultar el horror cuando nadie está mirando. Los abundantes planos aéreos utilizados en el film no sólo describen bellamente la ciudad y sus ruinas, sino que también da cuenta de la falta de control en la cotidianeidad de ese pueblo fantasma. Esos planos cenitales parecen indicar que, en ese lugar, sólo Dios está mirando pero que tampoco hace nada. En paralelo a la trama central, que lleva a este grupo de jóvenes a filmar el documental sobre Epecuén, existe una

segunda línea de acción que llevará a un padre en busca de su hija desaparecida. La situación de búsqueda sólo es aludida, ya que el personaje del padre, interpretado por Gustavo Garzón, aparece mayormente oculto entre las ruinas en actitud vigilante. La mirada recortada por la mirilla de su rifle será la que anticipe el peligro previo al desencadenamiento de las muertes. Algo está por suceder, el clima de tensión y de progresión hacia el horror va en un in crescendo desde las primeras escenas.

Aquello que no debería ser visto

Siguiendo el estudio que realiza Pablo Castro Hernández sobre la representación monstruosa en la plástica, tomamos lo monstruoso como un género de criaturas que muestra, presenta y pronostica algo con un significado. Son seres que difieren de las formas tradicionales de la creación o del canon de normalidad del ser humano, centrando su esencia en la deformación o alteración del cuerpo y su naturaleza (2015: 19). En el largometraje, la configuración monstruosa se da desde la lógica de la pérdida. Hay una fuerte impronta animal en la construcción de la monstruosidad física de lxs asesinxs, tomando cabezas de ganado y huesos de animales como parte de su estética. El animal, como primera víctima de Epecuén si retomamos la idea del matadero, se fusiona con el sobreviviente y lo constituye como un cuerpo (no)muerto. Una persona que no debería estar ahí pero que, al estar, expone su rebeldía de no morir. En un pueblo sin sustento, de pura hambre e instintos, quienes lo habitan requieren un cambio de status, un conformarse fuera de la norma. En este caso, conformarse como lo (no)muerto que insiste y, al igual que el zombi, "(...) se puede adaptar sin dificultades a los miedos de la sociedad y mutar con ellos" (Del Olmo Ramón y Suárez Gómez, 2015: 125)

La monstruosidad también se manifiesta desde la exposición de lo destinado a no ser visto. El personaje de la matriarca (Mirta Busnelli) se aleja de la idea de anciana dulce y débil, representando al grado máximo de suciedad. Es la primera habitante que sale al encuentro de lxs extranjeroxs y, lejos de ocultar su desagrado, lxs obliga a comprar comida evidentemente en mal estado elaborada por ella misma. A pesar de tratarse de un personaje en inferioridad física para con las jóvenes, la forma y cadencia de su discurso la ubican en un lugar de poder. La anciana se consolida como el reflejo de un orden cotidiano que mutó, no hay lugar para la hospitalidad ni las buenas costumbres, al ganado no se le habla con respeto. Por otro lado, uno de sus hijos (el excombatiente interpretado por Germán Baudino) representa la lascivia extrema circulando ante los ojos de lxs recién llegadx en ropa interior y masturbándose ante la mirada atónita de lxs visitantes. Se trata de un personaje sin texto, extraviado en la pura corporalidad. Podemos pensar a estos personajes en términos foucaultianos como monstruos morales, cuya monstruosidad está centrada principalmente en un comportamiento patológico (2011).



Imagen 2. *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2018)

Según Castro Hernández “(...) la imagen visual del monstruo se fija en un constructo cultural de los pueblos ubicados en los márgenes del mundo, los cuales reflejan valores, actitudes y formas de vida opuestas a la sociedad occidental, basada en el orden y la civilización.” (21) Al encontrarse con la matriarca dirán que ellxs van desde la Capital, aludiendo a la Ciudad de Buenos Aires. La anciana les hará notar que “capital” viene de “cabeza” y con un gesto lxs degüella anticipadamente. Las lógicas de la civilización no aplican en ese lugar bárbaro. Las advertencias sólo empujan a lxs recién llegadxs a seguir su camino, ridiculizando y subestimando a lxs lugareñxs. La hamartía o error trágico es el primer paso obligado de este subgénero del terror ya que, sin ella, no se cometería el paso en falso que lleva al personaje al horror.

La representación cultural de la otredad en el film de los Onetti expone el imaginario visual que divide a la gente de campo de la gente de ciudad. La diferencia se ve remarcada por el vínculo con la tecnología (cámaras filmadoras, de fotos, celulares) de lxs recién llegadxs, versus el estancamiento en el tiempo de lxs lugareñxs (tv antigua, herramientas manuales), así como también la evidente caracterización de los cuerpos como aquellos devenidos ruinas de aquellos jóvenes y “a la moda”. Mientras que lxs visitantes se asquean con los huesos de animales, lxs lugareñxs se visten con ellos.

¿Qué es lo que repugna en estos personajes marginales? ¿Su exterioridad o la posibilidad concreta de devenir como ellxs? Lxs *outsiders* de *Los olvidados* están atravesadxs por la desgracia y nadie está exento de esa posibilidad por lo que el carácter de advertencia se manifiesta como elemento central de su peligrosidad. En consonancia con los estudios sobre la figura del zombi se puede considerar que

En una sociedad como la occidental, enferma de su propio culto a la imagen y el cuerpo, pocas situaciones hay tan terroríficas como verse reflejado en el zombi

y entender que nuestro cuerpo acabará también mancillado como el resto, paseando su desnudez cárnica pustulante a la vista de todos y verse reducido así a un amasijo informe de carne en putrefacción. (Del Olmo Ramón y Suárez Gómez, 2015: 121)

Acaso el horror provocado por estxs habitantes de los márgenes sea su potencia reflectante, su poder de mostrarnos la fragilidad de nuestra civilizada estabilidad.

Naturaleza muerta

El tratamiento del paisaje cobra un rol fundamental en *Los olvidados*. Al ingresar en el pueblo, uno de los visitantes observa un álbum con imágenes de la inundación y frases pegadas sobre las mismas. Una de las frases dice “Naturaleza manda” y desde esa idea podemos ver todos los planos dominados por el espacio natural de Epecuén. El primer asesinato combina la imagen del asesino con las figuras de los árboles muertos del pueblo. Desde un contrapicado y a contraluz, una subjetiva desde el punto de vista de la víctima equiparará la imagen del personaje negativo con la de los árboles, convirtiendo a la naturaleza en cómplice de las atrocidades que se dan en ese lugar.

Además, en todas las escenas en donde los personajes recorren el pueblo, son enmarcados por una pasarela natural que les indica el camino. Debido a la salinidad del agua, el pueblo quedó cubierto de un tono monocromático. La extrañeza y nostalgia que genera esas postales, así como las idílicas puestas de sol, convirtieron a Epecuén en un destino privilegiado para la realización de producciones fotográficas.



Imagen 3. *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2018)

Lxs visitantes posan de manera divertida y sexy sobre las ruinas de lo que tiempo atrás fuera el hogar de alguien. Incluso uno de ellos posa con una máscara antigas equiparando la zona con un terreno destruido por un desastre nuclear. La curiosidad morbosa actúa como aliciente al miedo a caer en desgracia, el goce se pone en aquello que veo que les sucede a otros, no a mí. Esta acción de retratarse de modo jocoso en una zona trágica viene de la mano de las nuevas configuraciones identitarias del tardocapitalismo y ya ha sido criticado de manera efectiva y cruda por el artista israelí Shahak Shapira quien, a través de su trabajo *Yolocaust* expuso la falta de sensibilidad de los turistas que posaban irreflexivamente en campos memoriales. El artista, harto de ver cómo el objetivo de los espacios para la memoria se veía tergiversado por el boom de las selfies, decidió utilizar fotografías que encontró en distintas redes sociales y combinarlas con imágenes de archivo del exterminio nazi. El crudo resultado se publicó en una página web del proyecto *Yolocaust* con la intención de llamar a la reflexión a través de la vergüenza y generar así un cambio de actitud.⁴ En el caso del largometraje, la reprimenda se da de una manera más mortal.

La imagen del horror en *Los Olvidados* está destinada a no circular. Todo vestigio de vida queda en el pueblo y nunca más sale. Lo filmado por lxs visitantes formará parte de un altar en donde guardan los restos de quienes han pasado por ahí. Didí-Huberman habla de lo inimaginable, de aquello que por demasiado monstruoso no era posible de imaginar (2004: 39). En el caso del film no sólo se borran las huellas del horror, ya que los cadáveres se convierten en comida y desaparecen, sino que también quedan atrapadas allí las imágenes paganas y gozosas de un espacio trágico.

No, tan distintos

Previamente mencioné algunos elementos que daban cuenta de cierta distancia temporal en el sistema de personajes. Lxs lugareñxs de Epecuén quedaron estancadxs en el pasado, hundidxs en la desgracia que llevó a que utilizaran esqueletos como decoración e indumentaria y a seres humanos como alimento. También sus artefactos y herramientas manuales contrastan con la modernidad traída por lxs recién llegadxs. En el plano sonoro, existe otra decisión que da cuenta de los distintos momentos en que se sitúan lxs personajes: la música.

Dos estilos musicales bien marcados y diferentes entre sí identifican a cada grupo humano: el tango y el rock. “Volver” (Carlos Gardel y Alfredo LePera, 1934) y “La casita de mis viejos” (Enrique Cadícamo y Juan Carlos Cobián, 1932) serán los tangos que escucharemos cuando la acción la estén llevando los personajes negativos, mientras que “Sos tan igual”, “Fire”, “Leave me alone II (Leaving alone)” y “Mad”, todas de la banda Acido Plexippus (2018) serán las canciones que se escuchen de fondo en las escenas de inicio y fin de la película, situaciones en donde el peligro existe pero aún no se da a conocer.

4. A partir de la gran repercusión que tuvo el proyecto *Yolocaust*, Shapira recibió correos de disculpas y pedidos de retiro de sus imágenes del proyecto. Lxs involucradxs habrían aprendido la lección. El proyecto fue cerrado por el artista por considerar que ya había cumplido su propósito. Algunas repercusiones y las palabras del propio Shapira se pueden encontrar en el siguiente link <https://yolocaust.de/>

El grupo Acido Plexippus está conformado por cuatro amigxs de la localidad bonaerense de Olavarría.⁵ Sus canciones remiten al rock de los años sesenta y setenta con algunos tintes de blues, soul, grunge y heavy metal. Es interesante notar que todos los temas musicales utilizados en el film pertenecen al disco *Acido Plexippus* cuyo año de lanzamiento coincidió con el año de estreno comercial de *Los olvidados*, resultando entonces evidente que la inclusión de los mismos funcionó como una solapada plataforma de difusión del disco. Considero que, como comenté al comenzar este artículo, este tipo de gestos es propio de los hermanos Onetti y su afán de difundir y promocionar material local.

Los temas de la banda utilizados en el film remiten más a un estado de ánimo (jocoso), a un grupo etario (jóvenes) y a una situación (viaje, vacaciones, paseo) por su tono dinámico y sus notas metálicas más que por sus letras. No obstante, podemos encontrar algunas alusiones al conflicto que cambiará el tono jocoso del viaje: por ejemplo, del tema “Sos tan igual” podemos resaltar la frase: “fue como un shock, mi corazón se desangró por ti” en referencia al enamoramiento que uno de los forasteros sentirá por la joven caníbal para luego ser asesinado por su familia, o “sos tan igual, tan hecha en serie, tan igual así” y a partir de la idea del hecho en serie pensar la cuestión de la producción en cadena y del consumo. Sin embargo, la utilización de los dos tangos de Gardel y Cadícamo tienen una implicancia mayor en la diégesis.

La idea de que “ya vendrán tiempos mejores” plantea una constante disconformidad e inquietud con el tiempo vivido en presente. La esperanza de un futuro prometedor dialoga con la certeza de un pasado mejor e irrecuperable. Los personajes de esta historia se encuentran atascados en un aquí y ahora demorado, enturbiado por una tristeza oscura, en una atmósfera densa que los retiene en un recorte temporal que habilita la irrupción del horror. Son personajes desprotegidos, abandonados a su suerte, devenidos víctimas y victimarios en un mundo en donde existe un dominio de la acción, en donde la inmediatez de la violencia responde a las necesidades de la mera supervivencia.

La alusión a un pasado de bienestar se da a partir de la inclusión del tocadiscos como elemento central de los momentos musicales. Por un lado, el aparato remite a un tiempo distanciado, portando en su materialidad fragmentos del pasado remitido. Por otro, a partir de su funcionalidad, se emiten las notas tangueras que condensan las ideas de nostalgia, desilusión y añoranza a un ideal imposible poniendo en diálogo dos instancias de regreso reconocibles de la historia nacional, por un lado, el regreso de los soldados argentinos de la guerra de Malvinas y, por otro, el regreso impensable de la población de la ciudad bonaerense de Epecuén.

El film de los hermanos Onetti insiste en la dicotomía regreso-abandono. Por un lado, por el personaje de la joven que regresa a su hogar con carnada disponible para su familia caníbal, por el otro, su tío ex combatiente, devenido depravado, loco y asesino que regresa de la guerra y deviene *outsider*. Ambos personajes funcionan como crítica del abandono, la familia que quedó librada a su suerte tras perder sus pertenencias por la inundación tuvo que recurrir a métodos sanguinarios para subsistir desde la indigencia.

5. Josefina Anselmo (guitarra), Franco Giaquinta (bajo), Leandro Elzegbe (batería) y Gerardo Meiller (cantante).

En una de las primeras escenas del film, el grupo de turistas llega a una estación de servicios desvencijada en donde lxs espera la familia caníbal. En la radio del lugar, casi imperceptible, se escuchan los versos del tango “Volver” escrito por Alfredo LePera y con música de Carlos Gardel en 1934:

Volver / Con la frente marchita / Las nieves del tiempo platearon mi sien /
Sentir / Que es un soplo la vida / Que 20 años no es nada, que febril la mirada
/ Errante en las sombras, te busca y te nombra / Vivir / Con el alma aferrada /
A un dulce recuerdo que lloro otra vez.

Regresar luego de veinte años, al igual que lxs sobrevivientes de Epecuén. Volver, con el alma aferrada, en busca de un hogar transformado en ruinas y con un presente incierto a cuestas.

Hacia el final del film se da el momento clímax en donde uno de los caníbales mutila con maquinaria del matadero a una de las víctimas. En plena faena, se detiene para musicalizar el momento y pone un disco de Julio Sosa en el viejo tocadiscos. Comienzan a sonar los versos de “La casita de mis viejos”, con letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián de 1932:

Barrio tranquilo de mi ayer / En un triste atardecer / A tu esquina vuelvo viejo... /
Vuelvo más viejo / Los años me han cambiado.../ En mi cabeza nieves grises ha dejado /
Yo fui viajero del dolor / Y en mi andar de soñador / No fije mi mal de vida /
Pues cada beso lo borré con una copa / Las mujeres siempre son / Las que matan la ilusión /
Vuelvo vencido a la casita de mis viejos / Cada cosa es un recuerdo que / se agita en mi memoria /
Mis veinte abriles me llevaron lejos... / Locuras juveniles, la falta de consejo / Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño /
Y al golpear, como un extraño / Me recibe el viejo criado... / Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz / Tan sólo me reconoció.

Tanto en “Volver” como en “La casita de mis viejos” se pone en primer término la cuestión del regreso, la pérdida y el cambio. Aquel que se fue y vuelve años después con tristeza y frustración. De Malvinas, a Epecuén, el retorno al hogar no es vivido como alegría sino con la angustia de un pasado que pesa y modifica un presente oscuro.

Tomando el estudio de Paloma Martín sobre el tango, diremos que “Mientras emergían desde una urbe paradigmáticamente moderna, el tango clásico y sus letras se desarrollaron bajo un fuerte sentido del pasado, producto del permanente espíritu de desarraigo.” La autora agrega:

Beatriz Sarlo explica esta configuración ideológico-cultural —que ya se expresaba en las primeras décadas del siglo XX— como una estructura articuladora de reacciones y experiencias de cambio: “nostalgia, transformación, recuerdo,

lamento son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable. (2021: 73)

Martín también sostiene que “Por una parte, los textos nos hablan de una nostalgia incrustada en historias de barrio, arrabales, malevos y amores perdidos: por otra, las transformaciones urbanísticas de la ciudad fueron avanzando hacia horizontes de renovación” (74) sin embargo, en el largometraje de los hermanos Onetti, el horizonte de renovación es nulo, el progreso es imposible y los proyectos de bienestar se ven truncados conformando espacios espectrales y lúgubres.

A modo de cierre

En este artículo revisé el largometraje *Los olvidados* en donde la otredad monstruosa expone heridas abiertas de un pasado traumático y un presente poco esperanzador. Estos monstruos encarnan al Otro espantoso y juegan dos papeles antagónicos: por un lado, el Otro, eso que no soy; por el otro, el Yo, eso en lo que me podría convertir. El loco de la guerra y el desterrado funcionan como un recordatorio: “si el pasado no se cierra, acaba comprometiendo el presente” (Ferrer Ventosa, 2015: 145). La amenaza de devenir marginal choca de frente con la superficialidad y el culto a la imagen, aquellxs que se toman selfies sobre las tumbas son rápidamente convertidxs en carnada. La potencia visual del film exhibe el estado de putrefacción de una sociedad que sostiene un goce estético morboso basado en el sufrimiento ajeno.

Por otro lado, el film utiliza de manera efectiva dos referencias musicales en clave de hardrock y tango. Mientras que los primeros exponen el clima inocente y lúdico previo al conflicto, los tangos de Gardel y Cadícamo calan más profundo, remitiendo a una atmósfera afectiva en vínculo con el pasado y las ideas de nostalgia y regreso. Junto con María Aimaretti nos preguntamos, entonces «¿Qué es una canción?, la autora la define como un “Artefacto de memorias, a través de su enorme poder de evocación se inscribe en prácticas, sensibilidades y sentidos compartidos sobre el pasado y el presente, a nivel colectivo, grupal y subjetivo.» (13) Estos tangos componen una narrativa sonora que remite a un pasado mejor (previo a Malvinas, previo a la inundación), auspicioso e irrecuperable y se pone de manifiesto el fracaso del presente que somete a los personajes a la pura supervivencia.

Bibliografía

- AIMARETTI, María Gabriela (2017). “Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos” en *Revista Imagofagia*, n°15, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.
- ALÉS FERNÁNDEZ, Rocío (2018). *El reverso tenebroso de la cultura estadounidense. América Profunda. Cine norteamericano de terror rural*, Madrid: TGB.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo (2015). “La imagen del monstruo en algunas representaciones

- xilográficas del libro de las maravillas del mundo de John Mandeville: aproximaciones metodológicas e historiográficas” en PIÑOL LLORET, Marta (coord.) “La imagen del monstruo a través del tiempo: la representación visual de una creación singular” en *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol 7, Barcelona: Centro de Estudios de la imagen.
- DEL OLMO RAMÓN, Alex y SUÁREZ GÓMEZ, Rafael (2015). “Del no-muerto en la cultura popular europea al zombi cinematográfico como arquetipo de terror posmoderno” en en PIÑOL LLORET, Marta (coord.) “La imagen del monstruo a través del tiempo: la representación visual de una creación singular” en *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol 7, Barcelona: Centro de Estudios de la imagen.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- FERRER VENTOSA, Roger (2015). “Nosotros los zombis (el monstruo en la era del capitalismo avanzado)” en *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol 7, Barcelona: Centro de Estudios de la imagen.
- FOUCAULT, Michel (2011). *Los anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LIE, Nadia (2017). *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*, New York: Palgrave Macmillan.
- MARTIN, Paloma (2021). “Significación y representación urbana en el tango instrumental del siglo XXI. El disco Soundtrack Buenos Aires de Astillero & Orquesta de Cuerdas” en *Revista Argentina de Musicología*, Vol 22, n°2, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- PIÑOL LLORET, Marta (2015). “Ser para ser vistos. La dimensión visual de los monstruos” en *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*, Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- VELIZ, Mariano (2014). “Otridad y punto de vista. Reescrituras cinematográficas de la tradición gótica” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n°9, Buenos Aires: AsAECA.

Valeria Arévalos (IAE, IHAAL, FFyL, UBA)

arevalosvaleria@gmail.com

Doctoranda en Historia y teoría de las artes, Licenciada en Artes y Profesora en Educación media y superior en artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral UBACYT y obtuvo una beca nacional de investigación por el Fondo Nacional de las Artes (2015). Integra los grupos de trabajo CIyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine), dependiente del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA) y CineLat&Pop (Grupo de estudios sobre cine y culturas populares en América Latina), anclado en el Instituto Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Fue adscripta de las materias Historia del cine universal e Historia del cine latinoamericano y argentino, dentro de la Licenciatura de Artes (UBA). Actualmente es docente de la materia Historia del Cine 2 de dicha carrera. Dictó el seminario de extensión “La construcción del otro terrorífico en el

cine argentino de posdictadura” junto a la Lic. Viviana Montes. Participó de numerosos encuentros nacionales e internacionales y publicó una variedad de artículos en distintas revistas especializadas. Su tema central de investigación es: La configuración de la otredad en el cine de terror argentino contemporáneo.

ENTRE LA OPACIDAD Y LA TRANSPARENCIA: CINE, TRANSICIÓN Y MONSTRUOS¹

POR VIVIANA MONTES

**Between opacity and transparency:
cinema, transition and monsters**

Resumen

Los estudios sobre el cine argentino de la primera década posdictadura se han planteado con frecuencia en términos de polarización: opacidad o transparencia, continuidad o ruptura con el cine previo. Otra clave de lectura interesante para abordar la producción audiovisual del decenio puede ser su eminente carácter transicional. El cine de esos años, por un lado, fue testigo y artífice de la transición política entre terrorismo de Estado y democracia; por otro, se vio conmovido por la transición tecnológica que impuso el avance del video como nuevo modo de producción y de circulación de imágenes. Al mismo tiempo vivenció su propia transición, que denominaremos transición cinematográfica.

La transición se presenta como intersticio entre lo viejo y lo nuevo que se entrelazan creando formas que comparten características del tiempo pretérito y del porvenir sin identificarse completamente con ninguno de ellos. La coexistencia –no sin disputa– de narrativas y modos de representación es un rasgo tan frecuente como distintivo. Este trabajo busca indagar en los monstruos que habitan el claroscuro de ese cine constituyéndolo como espacio de querrela entre lo viejo y lo nuevo. Esos monstruos se ligan a la acuciante presencia del pasado reciente en la narrativa cinematográfica del cine de la primera década de la posdictadura argentina y se expresan en las temáticas de los filmes, en la construcción de los espacios o en los vínculos interpersonales que componen los primeros trazos de la(s) memoria(s) que desde el campo cultural comenzaban a escribirse.

1. Una versión anterior de este texto fue presentada durante el mes de septiembre de 2022 en el IV Coloquio de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo organizado por el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA).

Palabras clave: cine argentino, transición posdictatorial, monstruosidad

Abstract

Studies on Argentine cinema in the first post-dictatorship decade have often been approached in terms of polarization: opacity or transparency, continuity or rupture with previous cinema. Another interesting reading key to approach the audiovisual production of the decade may be its eminent transitional character. The cinema of those years, on the one hand, was witness and architect of the political transition between State terrorism and democracy; on the other hand, it was moved by the technological transition that imposed the advance of video as a new mode of production and circulation of images. At the same time, it experienced its own transition, which we will call cinematographic transition.

The transition is presented as an interstice between the old and the new that intertwine to create forms that share characteristics of the past and the future without being completely identified with either of them. The coexistence -not without dispute- of narratives and modes of representation is a feature as frequent as it is distinctive. This paper seeks to investigate the monsters that inhabit the chiaroscuro of this cinema, constituting it as a space of conflict between the old and the new. These monsters are linked to the pressing presence of the recent past in the cinematic narrative of the first decade of the Argentine post-dictatorship and are expressed in the themes of the films, in the construction of the spaces or in the interpersonal links that make up the first traces of the memories that were beginning to be written from the cultural field.

Keywords: argentinian cinema, postdictatorial transition, monstrosity

Transición, claroscuro y monstruos

Durante la última transición posdictatorial argentina se requirió de la creación de nuevos consensos que permitieran establecer las bases sólidas para un proyecto democrático irreversible. El cine acompañó activamente y muy de cerca este proceso de consolidación democrática. Las representaciones del pasado reciente se tornaron frecuentes y gran parte de ese cine se ocupó de hurgar en el horror de los años previos. Cabe considerar que la producción de narrativas sobre el horror del pasado reciente no puede leerse de manera homogénea o unidireccional. Así como la puesta en imagen de lo sucedido durante los años de la dictadura fue necesaria para visibilizar los crímenes que el aparato represivo se había encargado de silenciar y ocultar estratégicamente, también hay que reconocer los efectos negativos que puede ocasionar la sobreabundancia de este tipo de imágenes y relatos. Uno de los riesgos es la saturación y el posible desinterés por parte de espectadores y espectadoras. Por otro lado, no todos los relatos tienen el mismo grado de compromiso ético con las historias que narran y los usos del pasado se tornan diversos.

Excede el propósito de estas páginas indagar en la complejidad de los debates sobre la representación de procesos históricos ligados a dictaduras, autoritarismo o genocidios, aunque

resulta insoslayable tenerlos presentes a la hora de reflexionar sobre este tipo de cine. Finalmente, también es necesario considerar con qué distancia histórica se produjo el filme o el corpus a analizar dado que el contexto inmediato suele tener una fuerte incidencia en las producciones culturales. En este sentido, son productivas las periodizaciones planteadas por Ana Amado y Julieta Zarco para el abordaje de los filmes que se vinculan con la memoria. Amado propone una organización del cine de la posdictadura que “presupone reconocer la incidencia de las estrategias públicas de la memoria del terrorismo de Estado en la sucesión de etapas socioculturales durante los últimos treinta años del país” (2009: 14) y estipula una cronología dividida en tres momentos históricos. El primero, se inicia en la década del ochenta con la recuperación democrática y se caracteriza “por el clima de conmoción de una sociedad ante la dimensión de los crímenes cometidos y también por el inicio de innovadoras actuaciones políticas de los familiares de las víctimas y de los organismos de derechos humanos” (2009: 14). El segundo momento se da en los años noventa mediante la introducción de modificaciones narrativas en torno a ese pasado en virtud de los cambios que operan en el contexto socio-político y el tercero está signado por el relato de los hijos e hijas de la generación protagonista de la escena de los setenta, este último momento comienza con el cambio de siglo. El otro trabajo de referencia es el de Julieta Zarco y su método de corte cronológico se estructura a través de momentos de la memoria. Los momentos que la autora reconoce en las primeras tres décadas de la posdictadura son “Recordar para no repetir: 1983-1989”, “(Re)conciliación e indultos: 1989-1995” y “Reivindicación y crítica: 1996-2013” (2016: 12 y 13).

El abordaje de la producción cinematográfica de la inmediata posdictadura con frecuencia se realizó sobre la base de lecturas que polarizan el análisis entre continuidad y ruptura entre el cine de la dictadura y el de la posdictadura o entre opacidad y transparencia, entre otros ejes similares. Si bien la “estructura de sentimiento” (Williams, 1997) de esos años se caracteriza por la “convivencia de dos tiempos o estados: el terror violencia (por el pasado reciente) y la fiesta-alegría (que trajo el presente)” (González, 2015: 39) y una escena cultural que respondió articulando “la herida postraumática del terrorismo de Estado con el goce de haber recuperado la soberanía sobre los cuerpos” (González, 2022: 13), en esta oportunidad, quiero poner a consideración ese tiempo como un intersticio en la historia del cine argentino cuyo carácter es eminentemente transicional. Esto significa que el cine de esos años se constituye entre el pasado y el porvenir, entre lo que no acaba de retirarse y lo que no acaba de llegar; entre el lastre de los espectros de un pasado reciente sórdido que no termina de disiparse y una novedad que no comienza de manifestarse con insistencia y contundencia hasta mediados de la década siguiente.

Ese presente se configura entre dos tiempos que conviven en fricción y luchan por expresarse. En ese resquicio de la historia emerge lo morbosos, diría Gramsci (1999);² se manifiestan

2. Recordemos el célebre enunciado en el que el filósofo explica el concepto de crisis señalando que “consiste precisamente en el hecho de que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer: en ese interregno se verifican los fenómenos morbosos más variados” (1999: 37). Ese enunciado de Gramsci a menudo se parafrasea como “el viejo mundo no muere, el nuevo tarda en nacer y en el claroscuro habitan los

los espantos, tal como la filósofa Silvia Schwarzböck (2016) denomina a ese resto de la dictadura que persiste en la posdictadura o la barbarie constitutiva de lo que da en llamarse civilización según la línea de pensamiento que desarrolla el historiador Gabriel Ferro (2008). Entre lo morboso, los espantos y lo bárbaro sobrevuelan los monstruos que habitan el claroscuro de la transición. En varios filmes de los años ochenta hay interrogantes que insisten, halos espectrales que acechan, ambientes amenazantes o atmósferas enrarecidas.³ En este caso trabajaré sobre la película *Malayunta* (José Santiso, 1986) con el objetivo de analizar el vínculo otredad monstruosa-violencia-extermio considerando la intolerancia a la diferencia como germen de la habilitación al ejercicio de la violencia que ciertos sectores convalidan y justifican.

Si consignamos que “las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social” (Giorgi, 2009) podemos apreciar todo el espectro de sentimientos y reflexiones que se despliegan ante las narrativas del horror, es decir ante aquellas producciones que retoman los crímenes del pasado dictatorial. Claudia Feld se ha ocupado de analizar en profundidad los vínculos entre imagen e historia reciente y ha insistido en el reconocimiento de un momento fundante en este vínculo que se relaciona con la exposición mediática de cadáveres NN. Como señala la autora, referentes de la escena intelectual y periodística denominaron *show del horror* a esa sobreexposición redundante y macabra de los hechos acontecidos.⁴ Si bien esta denominación apunta a la espectacularización de imágenes de la realidad (fosas comunes, cadáveres, etcétera) resulta innegable que también existió una sobreproducción de ficciones sobre el pasado dictatorial. No solo la cantidad de producciones llama la atención, sino que también es peculiar la dominancia de “relatos transparentes, en los que la representación mimética de la realidad y la sumisión a la linealidad se imponen en contraposición con un pasado colmado de discontinuidades, fragmentación, silencios, ausencias, vacíos y opacidad” (Montes, 2020) que dificulta el entendimiento y que, sin embargo, muchas veces fue, inclusive, (sobre)explicado por el cine. David Oubiña caracteriza al cine de los años ochenta como “un cine obscuro, que mostraba demasiado, que era obvio y que creía debía decirlo todo. Se trata de películas hechas de respuestas apresuradas antes que de preguntas reflexivas” (2018: 24) sostiene el autor.

En algunos casos, la elaboración de la experiencia de la violencia extrema del terrorismo de Estado se retomó desde la metaforización del exterminio del otro. En este marco, focalizaré el análisis en la estructura de personajes del filme *Malayunta* y en las relaciones que se establecen entre ellos para observar modos de devenir monstruos en el ejercicio del grado máximo de violencia: la eliminación del otro. Aún más, la asunción del lugar del verdugo con el convencimiento de que el uso de esa violencia extrema está justificado. En este marco resulta

monstruos”. La idea de claroscuro resulta absolutamente sugerente para el análisis que propongo en este artículo.

3. Pienso en filmes como *Pinocho* (Alejandro Malowicki, 1986), *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985), *Alguien te está mirando* (Horacio Maldonado y Gustavo Cova, 1988) *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988) o *Malayunta* (José Santiso, 1986) por ejemplo.

4. Véase Feld (2015).

oportuno recordar que en abril de 1983 se emitió por cadena nacional la lectura del “Documento final de las juntas militares sobre la guerra contra subversión y el terrorismo” en cuyo inicio puede leerse

la Junta Militar presenta a la ciudadanía un cuadro del desarrollo de la agresión terrorista a lo largo de casi dos décadas y, por su intermedio, las Fuerzas Armadas asumen la cuota de responsabilidad histórica que les compete frente a la Nación en el planeamiento y ejecución de las acciones en las que no se agotan las responsabilidades que frente a la República pudieran corresponder a otros estamentos, sectores e instituciones.

Esta síntesis histórica de un doloroso pasado todavía cercano quiere ser un mensaje de fe y reconocimiento a la lucha por la libertad, por la justicia y por el derecho a la vida.

Ha llegado el momento de que encaremos el futuro; será necesario mitigar las heridas que toda guerra produce, afrontar con espíritu cristiano la etapa que se inicia y mirar hacia el mañana con sincera humildad.

[...] La República Argentina, a partir de mediados de la década del 60, comenzó a sufrir la agresión del terrorismo que, mediante el empleo de la violencia, intentaba hacer efectivo un proyecto político destinado a subvertir los valores morales y éticos compartidos por la inmensa mayoría de los argentinos.

Lo que intento evidenciar con esta selección del texto marcial es el afán de los mandos militares por explicar su accionar reforzando la justificación de la excepcionalidad de sus acciones en la narrativa de una supuesta guerra contra el terrorismo que atacaba los fundamentos morales de la nación implantando el terror y la violencia. La difusión de este documento fue un intento desesperado por querer imponer una autoamnistía que no prosperó, en parte por las características de la transición argentina entre dictadura y democracia.⁵ A propósito del uso de esa narrativa, me interesa recuperar el tono y los mecanismos con que se construye al otro como una amenaza a desactivar y cómo ciertos sectores son capaces de arrogarse la responsabilidad del accionar que derive en su eliminación ya que esta dinámica es la que se observa en el filme a analizar.

Malayunta: la intolerancia y la fascinación por la violencia

La película *Malayunta* se basa en el texto dramático *Paternoster* de Jacobo Langsner. *Paternoster* es una obra de 1972, estrenada durante el exilio de su autor, escrita en un único acto. Los temas que recorren el texto son el fascismo, la exacerbación de la moral y la extrema violencia que tiene como consecuencia la eliminación del otro considerado —por diferente—una

5. Para ampliar véase Novaro (2010). El historiador explica que “el indisimulable colapso del poder castrense, significó que éste fuera incapaz de imponer mayores condiciones a los actores civiles” (Novaro, 2010: 41).

amenaza o un ser que no merece vivir. El inicio de la obra teatral muestra dos significativas referencias espacio-temporales:

Acción: cualquier lugar

Época: actual

Esa indeterminación para ubicar con precisión la acción en espacio y tiempo construye uno de los sentidos potentes del texto ya que implica una consideración atemporal de la violencia como elemento estructural en ciertas relaciones que, por lo tanto, nos atraviesa socialmente. De allí que pueda acontecer en cualquier lugar, aunque tanto en la obra teatral como en la película el espacio en el que la violencia tiene lugar es la casa del protagonista. Ese reducto íntimo, propio y seguro que de pronto, por circunstancias que detallaremos a continuación, deviene un lugar siniestro de igual manera que el Estado que debiera ser garante de los derechos y libertades constitucionales de la ciudadanía se convierte en su verdugo durante un proceso autoritario. Por otra parte, esta indeterminación podría connotar la idea de una actualización y repetición del uso de la violencia para la anulación de ese otro señalado como diferente, elemento que liga innegablemente el texto al contexto socio-político latinoamericano.

El filme *Malayunta* se produjo con un crédito del Instituto Nacional de Cinematografía en el marco de una política de operaprimistas que tendía a favorecer el estreno de primeras y segundas películas y fue impulsado por la primera gestión del Instituto en democracia bajo la dirección de Manuel Antín. Esto permitió, no solo la incorporación al campo cinematográfico de directores y directoras jóvenes, sino también la puesta al día de una generación anterior de cineastas que había visto condicionado el inicio de sus trayectorias profesionales por la dictadura.

La triada que estructura el sistema de personajes e impulsa el relato se compone con Néstor (Miguel Ángel Solá), un joven artista caracterizado como un sujeto bastante peculiar, no parece trabajar formalmente, casi no ingiere sólidos, solo toma leche, duerme de día, sale de noche, se lo presenta con ciertos rasgos de promiscuidad o libertad sexual (según la perspectiva desde la que nos posicionemos) y, en principio, con ciertas actitudes violentas hacia los otros dos personajes que son Bernardo (Federico Luppi) y Amalia (Bárbara Mujica). Esa dupla compone una pareja de mediana edad descrita en el texto dramático como de “aspecto puritano”. Bernardo y Amalia alquilarán una habitación en el departamento de Néstor. Inicialmente pareciera que la relación entre ellos se establece sobre la base de cierto hostigamiento del propietario hacia los inquilinos. Algunas notas que permiten ejemplificar este planteo podrían ser la escena en que Néstor les indica que si escuchan que él vuelve con alguien a la madrugada no salgan del cuarto y que si tuvieran ganas de ir al baño se aguantan. En otra ocasión, les tira la comida que la mujer preparó porque el olor le resulta molesto o les apaga la TV por no tolerar el ruido. Con el avance del relato advertiremos que las reacciones de la pareja ante estas acciones crecen en intensidad hasta tornarse brutales y desmedidas.



Imagen 1. *Malayunta* (José Santiso, 1986)

Antes de notar los espectadores y espectadoras rasgos violentos en Bernardo y Amalia (sobre todo en él) se incorpora un personaje que siembra cierta perplejidad sobre estos personajes. En una caminata por el barrio, el matrimonio se detiene en una plaza a ver un espectáculo infantil. El joven titiritero a cargo del espectáculo instala dudas respecto al pasado de Bernardo cuando lo descubre entre el público e introduce una oscura acusación al grito de “¿qué le hiciste a mi hermano?” Bernardo huye corriendo acrecentando la sospecha. Con el avance del relato sabremos que torturar, asesinar y hacer desaparecer los restos de sus hospedadores es una práctica común para la pareja.



Imagen 2. *Malayunta* (José Santiso, 1986)

Otro personaje interesante en la trama es la niña que vive en el departamento contiguo al que comparten Néstor, Bernardo y Amalia. Ella es una testigo muda de la violencia que acontece en el edificio, no solo la que tiene lugar dentro del departamento de Néstor, sino la que atraviesa toda la narración. A lo largo del filme no emite palabra alguna, pero su mirada subraya los hechos y su presencia inocente evidencia características sombrías en otros personajes, como por ejemplo Bernardo que espía por debajo de su pollera mientras ella realiza una tarea de limpieza en altura subida a una silla. Finalmente, un plano corto de la niña y su mirada a cámara cierran el relato, Néstor ha intentado escapar, pero Bernardo y Amalia regresan en actitud amenazante, portando una cuchilla de importante tamaño, Néstor retorna a su cautiverio sin oponer resistencia y la pareja ingresa sigilosamente pero a paso firme detrás suyo, la puerta se cierra y en los ojos de la infancia que interpelan a espectadores y espectadoras se metaforiza el final. ¿Acaso esa mirada porta la potencia del interrogante sobre el presente y el futuro de la sociedad argentina en su vínculo con la violencia institucional?



Imagen 3. *Malayunta* (José Santiso, 1986)

Asimismo, la violencia tiene su expresión en el plano sonoro. Una voz femenina opera como presencia acusmática y enmarca las acciones creando una atmósfera perturbadora. Esa voz ingresa en la escena, no solo porque la oímos desde el fuera de campo, también es introducida al ser replicada por Néstor que imita a su vecina “Lilian, Lilian, que vengas para acá, te dije ¿Me oís? ¡Lilian! ¿Cuántas veces tengo que decirte que te levantes de una buena vez? No me obligues a ir a buscarte, porque te masacro. ¡Asquerosa! Monstruo te voy a quemar viva. Te voy a despellejar. Te voy a degollar. Te voy a pulverizar.” Según Michel Chion (1993) la acusmática refiere a aquellos sonidos audibles sin la visualización de sus causas. En este caso el personaje es únicamente esa voz, ese discurso cruel que crea en su decir a otro personaje pasible de padecer esa violencia, Lilian es construida según el decir de esta voz como un ser abominable y monstruoso.

Las amenazas son una presencia acuciante, la manifestación de la violencia latente que atraviesa a los personajes y que en cualquier momento puede desencadenarse. Pilar Calveiro (2004) narra su experiencia de detención ilegal durante la última dictadura cívico militar en Argentina detallando los mecanismos de animalización, de construcción del otro como cosa o de negación de su subjetividad tendientes a “facilitar” la tarea de exterminarlo. En *Malayunta*, Néstor es un misterio para la pareja, no saben cómo definirlo y lo interrogan en varias oportunidades cuestionándose si es homosexual, un superhombre, un adicto a las drogas o un terrorista. En contraposición, Bernardo y Amalia esgrimen la voz de la moral cristiana y se ofrecen como guía paternal, más que ofrecerse, en realidad, se imponen a tal punto que la respuesta final ante la negativa del joven a someterse a sus “consejos” es el secuestro, la tortura y presumiblemente, su asesinato. Repongo algunos ejemplos:

AMALIA. Quisimos ser algo así como sus padres. Usted necesita una guía.

BERNARDO. Usted lleva una vida que no puede tolerar, la gente entra y sale a cualquier hora de la noche.

BERNARDO. Somos gente de experiencia y sobre todo, gente con un alto sentido de lo moral. Somos muy cristianos. Y practicantes.

BERNARDO. Está usted muy enfermo. No puede seguir así. (LE HABLA EN TONO PATERNAL.) Aprovechese de nosotros. Somos gente experimentada. Hemos vivido mi mujer y yo muchas experiencias. Déjese guiar.

BERNARDO. Es que usted nos angustia. ¿No se da cuenta de que vivimos torturados por usted?

Con el avance del relato Bernardo registra la habitación de Néstor y quema muchas de las cosas del joven que le parecen obscenas. Néstor termina siendo secuestrado en su propio hogar y torturado por Bernardo en complicidad con Amalia bajo la suposición de que están aplicando una acción correctiva sobre el joven y, por lo tanto, mejorando la sociedad. Como público descubriremos entonces que el matrimonio repite esta experiencia y que esa es la causa de sus constantes mudanzas. Ciertos indicios en las acciones de la pareja y de su vinculación metafórica con el accionar de las fuerzas represivas de la dictadura se pueden rastrear en algunas líneas de diálogo. Por ejemplo, mientras llega con un baúl llamativamente pesado Amalia dice: “Cualquiera diría que cargamos un muerto; o “su odio es casi profesional” enuncia Néstor cuando durante una discusión Bernardo lo amenaza con un cuchillo de cocina.

Foucault (2011) plantea que la sola infracción de las leyes de la naturaleza no constituye en sí la monstruosidad. Hace falta algo más y ese algo más es la transgresión de ciertas prohibiciones del ámbito de la ley civil, religiosa o divina. Tomo esta reflexión como punto de partida para pensar y plantear cómo se construye la alteridad monstruosa en este filme en diálogo con su contexto de producción. En 1977, con ocasión del primer aniversario del golpe de Estado, los militares difundieron un audiovisual titulado “Ganar

la paz”,⁶ algunas de las frases utilizadas allí para construir la alteridad “subversiva” eran: “cáncer de la violencia ideológica”, “invasión siniestra” o “fieras agresivas”. Estas referencias a la enfermedad que supone extirpar el mal a modo de cura o a la animalización del otro despojándolo de su humanidad buscaba representar un juego de víctimas-victimarios que, desde la perspectiva de los perpetradores funcionaba a modo de justificación para la aplicación del grado máximo de violencia que un Estado puede encarnar. Dicha justificación se fundamentaba para los militares en el afán de la restituir y mantener el orden social. Aquí, resulta interesante la operatoria de los personajes de *Malayunta* en tanto los consideremos como roles (Cassetti, 1991): víctimas, victimarios, denunciantes, familiares que buscan hermanos, padres, madres o hijos e hijas, testigos mudos. Recordemos que en el contexto de producción y estreno del filme estas representaciones se mantenían vigentes. Incluso, tomaba fuerza la denominada teoría de los dos demonios, uno de los símbolos innegables de la posdictadura argentina, cuyo origen y contenido carecen de precisión tal como explica Marina Franco (2014). La apelación a la figura demoníaca-monstruo por antonomasia- es irrefutable en términos de construcción de la otredad monstruosa como modo de justificar las acciones violentas sobre ese otro que por diferente es caracterizado como amenazante y, por tanto, merecedor de ser eliminado.

Cuando Silvia Schwarzböck presenta su lectura de la posdictadura sostiene que

Así como las organizaciones revolucionarias son un objeto de la estética por su experiencia de lo irrepresentable, también lo es lo que ellas, cuando triunfaran, harían dejar de existir: los espantos. Al no triunfar la revolución, los espantos permanecen.

Los espantos, por pertenecer al género de terror, piden a la estética para ser leídos. Lo que en democracia no se puede concebir de la dictadura, por más que se padezcan sus efectos, es aquello de ella que se vuelve representable, en lugar de irrepresentable, como posdictadura: la victoria de su proyecto económico/la derrota *sin guerra* de las organizaciones revolucionarias/la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible” (2016: 23).

Y agrega que lo que ese tiempo requería era “una estética protoexplícita [y] no una estética de lo irrepresentable, de lo indecible o del silencio” (2016: 23). Filmes como *Malayunta* conjugan elementos de gran poder simbólico para repensar la construcción de la alteridad y nos permiten reconstruir modos diversos de enfrentar el pasado reciente dictatorial desde los primeros tiempos de la posdictadura, cuando comenzaban a escribirse los primeros trazos de memoria(s) y se buscaba cargar de sentido definitivo la palabra democracia. Esa tarea requería, por un lado, generar nuevos consensos, pero también recomponer el tejido social desmontando

6. El material se puede visualizar en <https://www.youtube.com/watch?v=cFwzF2GxJSA> (última consulta 25/01/2023).

un escenario en que el otro era demonizado convirtiéndose en peligro para las personas y la institucionalidad. Esa construcción de otro/otra a quien se despoja de ciertos rasgos humanos y se le atribuyen cualidades en exceso negativas todavía hoy —a casi cuarenta años de democracia ininterrumpida— emerge en determinados entramados negacionistas y tuvo una expresión por demás impactante en el intento de magnicidio a la vicepresidenta Cristina Fernández de Kirchner⁷.

La apelación a figuras retóricas como por ejemplo la metáfora ha sido frecuente en las épocas de mayor recrudescimiento de la censura, la persecución ideológica y la represión. Por supuesto, este uso se verifica ampliamente en la producción cinematográfica (aunque también en otras artes) entre los años 1976 y 1983 e incluso se extiende considerablemente durante la primera década posdictadura. El historiador argentino Gabriel Ferro trabajó sobre la figura de la metáfora para analizar otro momento de la historia argentina: el rosismo. El autor trabaja la metáfora como fin y como proceso, es decir, el término o construcción resultante y “el uso y la manera en que el productor combina la fantasía y la censura” (2015: 23). Como mencioné recientemente, la metáfora fue un recurso ampliamente utilizado en dictadura que se arrastra a buena parte del cine de la transición y en este filme opera, fundamentalmente, en el juego entre lo doméstico y lo nacional, en los roles que podemos derivar de la construcción de cada uno de los personajes y en el planteo del interrogante con que es posible leer transversalmente toda la película: ¿quién es/quienes son los monstruos? Para completar el sentido metafórico del texto huelga revisar —como se ha desarrollado a lo largo del artículo— cómo se construyen esas monstruosidades a través del discurso ajeno o mediante las propias acciones.

De este modo, se observa que entre todas las posibilidades que despliega la idea de monstruosidad, como amenaza, como potencia, con sentido estigmatizante o liberador dependiendo del posicionamiento de quien enuncie o analice tal categoría, podemos trabajar también la noción desde la perspectiva del *devenir monstruo*. Entendiendo aquí la monstruosidad a partir de su etimología⁸ observo que en *Malayunta* los tres personajes principales (Néstor, Bernardo y Amalia) presentan un desarrollo que elude el maniqueísmo exponiendo que la rebeldía no es necesariamente violencia (Néstor) y que la moral cristiana puede ser tan solo el velo que pretende ocultar el mayor grado de crueldad y perversión. (Bernardo y Amalia). En este caso, los monstruos quedan expuestos en su intolerancia a la libertad del otro.

7. El 1 de septiembre de 2022 una persona gatilló un arma de fuego en la cara de la vicepresidenta Cristina Fernández de Kirchner. El detenido explica que su intención de asesinar a la mandataria se fundaba en la consideración de suponerla culpable por la situación del país y tanto él como otras personas implicadas en el intento de magnicidio replicaban discursos de odio contra CFK.

8. Según la Real Academia Española una de las acepciones del término monstruo es “persona muy cruel y perversa.”

Bibliografía

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Calveiro, Pilar (2004). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, 1ª ed. 2ª reimp.- Buenos Aires: Colihue.
- Cassetti Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chion, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Feld, Claudia (2015). “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del ‘show del horror’”. Feld, Claudia y Franco, Marina (editoras.) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Ferro, Gabriel (2008). *Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea.
- Foucault, Michel (2011). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Marina (2014). “La “teoría de los dos demonios”: un símbolo de la posdictadura en la Argentina” en *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 11, No 2, Winter, pp. 22-52.
- Freud, Sigmund (2018). “Lo ominoso (1919)”, *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras: 1917-1919*. 2da. edición. 13ra reimp.- Buenos Aires: Amorrortu.
- Giorgi, Gabriel (2009). “Política del monstruo” en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio, pp. 323-329.
- Gramsci, Antonio (1999). *Cuadernos de la cárcel. Tomo 2*. 2da. Edición, México: Ediciones Era/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Jelin, Elizabeth (2018). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI
- Langsner, Jacobo (1979). *Paternoster*.
- Montes, Viviana (2020) “Transición cinematográfica y posdictadura” en Koss, N. (Comp.) *Actas IV Jornadas de Investigación del Instituto Artes del Espectáculo*, ISBN 978-987-8363-22-6.
- Novaro, Marcos (2010). “Formación, desarrollo y declive del consenso alfonsinista sobre derechos humanos” en Gargarella, R; Murillo M. y Pecheny, M (comp.) *Discutir Alfonsín*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos: estética y postdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Zarco, Julieta (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Viviana Montes (CONICET, UBA, UNA)

vivimontesgotlib@gmail.com

Viviana Montes es Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Actualmente cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios. Título de tesis: “La reconstrucción del cine nacional: emergencia de óperas primas en la reapertura democrática argentina (1984-1994)”. Fue becaria doctoral UBACyT entre 2017 y 2021 y obtuvo en 2021 beca de Finalización de doctorado del CONICET. Las dos becas fueron radicadas en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA).

Se desempeña como docente en la Cátedra de Historia del Cine II de la Licenciatura en Artes (FFyL, UBA) y es Jefa de Trabajos Prácticos en Historia de los Medios y el Espectáculo (Artes Audiovisuales, UNA).

Realizó una estadía de investigación en la Cineteca Nacional de Chile (2019) con financiamiento de la Universidad de Buenos Aires.

CRÍTICA DE LA LUNA REPRESENTA MI CORAZÓN

POR MATEO INSAURRALDE

Melodía de una madre

Crítica de *La luna representa mi corazón* (2021) de Juan Martin Hsu

La luna representa mi corazón (2021) es una película documental argentina-taiwanesa dirigida por Juan Martin Hsu. El largometraje narra dos viajes que hace el director desde Buenos Aires a Taiwán para visitar a su madre a la cual no ve desde el 2003, cuando ella decidió volver a su tierra natal mientras sus hijos se quedaron en Argentina. El primer viaje es en el año 2012 y al director sólo lo acompaña su hermano Marcelo. El material del primer viaje es poco y bastante crudo. En cambio, el segundo viaje, realizado en 2019, es el que le brinda casi todo el material a la película y tiene una imagen más trabajada ya que al director, además de su hermano, lo acompaña también un equipo de producción. La película es en cierta manera, un viaje, un viaje por el descubrimiento personal, por el familiar, un viaje inconcluso por el pasado.



Imagen 1. *La luna representa mi corazón* (Juan Martin Hsu, 2021)

La primera conversación seria que tienen madre e hijos es en torno al padre de los hermanos y su asesinato, figura que en primera instancia motiva el viaje. La respuesta, fragmentada e inconclusa se va “revelando” a lo largo de la película. Sin embargo, esta pregunta pasa a un segundo plano luego de la doble respuesta de la madre que dice: “Les pido, no piensen en él” y en el mismo gesto recorta al padre de todas las fotos familiares. Luego de esta respuesta que se condice por la llegada de los títulos iniciales, comienza otra película que busca otras respuestas y se hace otras preguntas. El padre pasa a otro plano y ahora la película ahonda en el conocer y conocerse; identidad y familia. Se inician las visitas a tíos, primos y abuelos (vivos y muertos), y con ellos las historias y confesiones del pasado.

Hay una escena clave, pasando la mitad del largometraje, en el cual los dos hermanos discuten en una habitación de hotel. Allí el director, en el precipicio del plano, casi cayéndose, dice que la película “es la familia, [...] tiene que ver con mamá, con nosotros, con los abuelos”. Afirmación en parte verdadera y en parte no. En parte sí, porque la película se va desplazando en las visitas a tíos, primos y demás; y sus diálogos y respuestas, van revelando parte del pasado. Pero el verdadero motor, quien moviliza esta película es la madre, que escucha sin espanto que su padre era espía, que confiesa sin autocompasión dos intentos de suicidio. Esa madre que aparece en el centro de todos los planos y que circunda todas las conversaciones, incluso en las que no está presente. El despliegue de familiares secundarios es relevante, pero la película no es sobre ellos. *La luna representa mi corazón* es sobre la Señora Chen, el desarraigo de vivir en un país ajeno, su valentía de criar dos hijos en un país extraño y el vínculo inconexo pero apabullante con su hijo Juan Martin Hsu. Porque a pesar de la distancia impuesta por los años y los kilómetros, ese vínculo madre e hijo logra, ahora veremos cómo, las formas de mantener el cariño, de seguir encontrándose. Un vínculo que supera el no-reconocimiento y el enojo de las primeras escenas hasta llegar a reencontrarse en la última escena, en un abrazo de despedida.

18.311 km separan Argentina de Taiwán. 18.311 km y muchas (y onerosas) horas de viaje separan a madre e hijo ¿Cómo se une este vínculo esencialmente separado? Porque no son únicamente los miles de kilómetros, las horas en avión, el cambio horario y los abismos culturales sino también la barrera idiomática. Varias escenas dejan entrever este problema comunicativo: Marcelo y Martin buscando palabras en el celular, la madre confesando que su difunto esposo no la dejó tomar clases de español o recordándoles que ellos no querían aprender chino. ¿Cómo puede mantenerse, como puede seguir construyéndose un vínculo que lo único que parece encontrar son obstáculos y paredes de toda índole?

Tres éxitos del rock nacional argentino suenan en la película: “Seguir viviendo sin tu amor”, “Té para tres” y “El amor después del amor”. Las tres canciones, sumergidas en el inconsciente popular, no suenan en el film en su versión original sino en una versión en chino y con una voz femenina. En este gesto de versionar tres canciones tan representativas del rock argentino, se siente la intención de unificar las dos culturas en las que se ve atrapada la familia. No parece casual la elección de una voz femenina, para reinterpretar tres canciones de cantautores masculinos. Esa voz femenina representaría, y a la vez reflejaría, la voz de la señora Chen. Ella y su voz son el lazo primero entre ambas culturas, que la película intenta representar. Las

voces femeninas que no dominan el español, encuentran en el idioma universal de la música una forma de transmitir un mensaje. La música se hace cargo de la imposibilidad idiomática de decir “te amo”.

La barrera comunicativa encuentra su síntesis por la misma vía (lo oral) pero en distinto código. Lo musical subleva lo idiomático y lo que se presenta como muro, se convierte en puente por la intervención de lo melódico. Si seguimos rastreando, veremos que lo musical se configura como momento de conexión, como termino de unión no solo entre las dos culturas, sino intra-familiarmente. Vemos como estos personajes entablan momentos de conexión y lazos a través de lo melódico.

“月亮代表我的心” es el título de una de las canciones chino-parlantes más populares cuya traducción al español da nombre al film: *La luna representa mi corazón*. Título que teniendo en cuenta este lugar central de lo musical sufre una resignificación. La elección del título se transforma en otra manera de hacer puente entre ambas culturas; la misma operación, pero del otro lado de la moneda, si antes se trataba de unir lo argentino con lo asiático ahora es de unir lo asiático con lo argentino. Dos escenas nos permiten ahondar en esta función de lo musical como entramado intrafamiliar: en un karaoke la señora Chen y su novio cantan juntos la canción que da nombre a la película. Antes, ella habla y baila con algunas mujeres de su familia. Los momentos de fraternización, los momentos de disfrute se producen a través y alrededor de la música y lo que genera. Idiomas universales si los hay.



Imagen 2. *La luna representa mi corazón* (Juan Martin Hsu, 2021)

La otra escena se produce durante el primer viaje, luego de la *small talk* sobre Steve Jobs, luego de la pregunta grave sobre el padre. O sea, luego de la incomodidad del primer encuentro y el enojo por la falta de respuesta, llega el primer momento musical que comparten y disfrutan juntos. Una de las pocas veces en que la madre y los dos hijos comparten plano es, oyendo a Shushu (el novio de la madre), tocar “La luna representa mi corazón”, con la guitarra de Marcelo.

Pero la escena no se agota allí, mientras Shushu hace su interpretación, llegan los títulos que dan lugar al segundo viaje y a la segunda parte de la película que se va encargar de explorar distintos aspectos de la primera parte. Luego de los títulos, ya en 2019, la película (y el viaje) retoma donde nos dejó: madre e hijos escuchan a Shushu, que no aparece en cuadro, jugar con la guitarra.

Lo musical funciona como pegamento de la película en varios niveles, no sólo en el aspecto vincular familiar. Dentro del documental se incrustan tres escenas ficcionales, de manera fragmentada y sin ningún hilo particular que conecte la ficción de lo documental, al menos en primera instancia. Un detalle obviamos, a la hora de analizar las canciones y es el momento en que estas se reproducen: cada canción funciona como cierre a cada una de las escenas ficcionales. La música es una herramienta indispensable dentro del lenguaje cinematográfico, necesaria y polifuncional ya que puede cumplir varias funciones, una de las cuales es la de hacer más amable el cambio entre escenas. Función que aparece subrayada y exacerbada dentro de la película. Subrayada, porque al seleccionar tres de las canciones argentinas más populares de los últimos 40 años para cerrar las tres escenas ficcionales, queda expuesta la función conectora de lo musical, quedan a la vista las costuras del artificio.

Exacerbada porque la función está saturada, se la lleva más allá de sus límites, no simplemente une escenas, sino que logra unir ficción con documental. “Seguir viviendo sin tu amor”, “El amor después del amor” y “Té para tres” conectan estos dos planos al mismo tiempo que evidencian el aspecto ficcional de las escenas que cierran. Exacerbada más allá de sus límites, la música también permite entrelazar pasado y presente. En la última escena ficcional se produce un paralelismo entre la señora Chen y una chica taiwanesa llamada Ivy quien se va a mudar a la Argentina y ya sufre los albores del desarraigo. Esta tercera ficción no es un intento de reconstruir el pasado (como lo es la segunda ficción) ya que se ubica en el presente, denotado por los smartphones y la mención a las video llamadas, y además no tiene similitudes específicas más allá de la partida a Argentina. Sin embargo, la película, otra vez a partir de la música arma un puente. Suena “Seguir viviendo sin tu amor”, Ivy, de noche, ve la ciudad en forma de despedida, sabiendo que, al menos por un tiempo, no la volverá a ver. El plano corta, una chica joven, que no es Ivy, ve caer el atardecer en un parque, pero lo que importa no es el parque sino esa cara modulada entre la tristeza y el dolor que mira, con los ojos vacíos y perdidos, a ningún lugar. La música en ningún momento se detiene, pero el plano vuelve a cortar y pasa a la señora Chen, se repite esa cara, se repiten esos ojos perdidos mirando a la nada. Ficción y documental unen ese desarraigo. Pasado y presente parecen conciliarse.

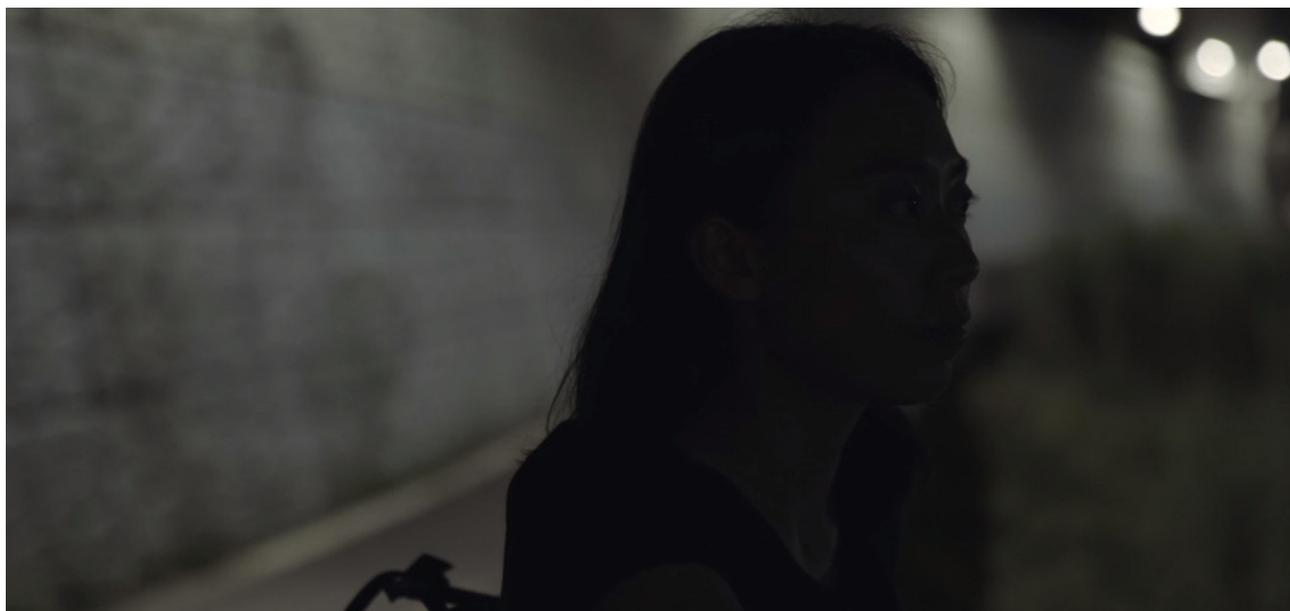


Imagen 3. *La luna representa mi corazón* (Juan Martin Hsu, 2021)

Una pregunta por el padre motiva esta película que termina ubicando en el centro a la madre y la relación con sus hijos. Lo musical aparece como la manera en que Juan Martin Hsu, su hermano Marcelo, su madre y el resto de su familia eligen para compartir juntos. En la película este carácter de la música se ve llevado a su máxima potencia: no sólo es el lugar de encuentro familiar sino el elemento cohesivo de las escenas incompletas y de los elementos heterogéneos de *La luna representa mi corazón*. Pasado y presente, ficción y documental, madre e hijo, Argentina y Taiwan; escenas fragmentarias y preguntas inconclusas, toman forma y significado a través de lo musical.

Discografía

Páez, Fito (1992). Versión anónima de El amor después del amor [Canción]. En *El amor después del amor*. Warner Music

Soda Stereo (1990). Versión anónima de Té para tres [Canción]. En *Canción Animal*. Critería Recording Studios

Spinetta, Luis Alberto (1991). Versión anónima de Seguir viviendo sin tu amor [Canción]. En *Pelusión of milk*. EMI Argentina

Teng, Teresa (1977) La luna representa mi corazón [Canción]

Mateo Insaurrealde (FFyL, UBA)

mateoinsa@hotmail.com

Estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Aficionado al cine. Recién está dando sus primeros pasos en materia de investigación y docencia.

RESEÑA DE LA VÍA SUBTERRÁNEA. VANGUARDIA Y POLÍTICA EN EL CINE UNDER ARGENTINO

POR IVÁN PINTO

Reseña de Paula Wolkowicz. *La vía subterránea. Vanguardia y política en el cine under argentino*. Buenos Aires: Librería, 2022, 348 pp., ISBN 978-987-3754-29-6

En su canónico análisis sobre el expresionismo alemán, Sigfried Kracauer no dejó de insistir en la potencia pre-figurativa del movimiento a la luz del posterior ascenso del nacional socialismo. De ahí esa obsesión por las figuras autoritarias y la construcción a larga escala de varias de sus alegorías sociales recurrentes, que oscurecían la narración a favor del aspecto subjetivo de temor o incertidumbre. El antecedente expresionista como movimiento (y su lectura) sirve como modelo para abrir una serie de preguntas respecto a movimientos cinematográficos en Latinoamérica y Argentina, lugar donde la primacía del documento cinematográfico ha derivado en una conjunción teórico-interpretativa balanceada hacia las dimensiones más “realistas” que “formativas” de la imagen cinematográfica, siguiendo al propio Kracauer.

Cito esto, a la luz del estudio *La vía subterránea. Vanguardia y política en el cine under argentino* solo para poner de relieve una circunscripción algo más amplia de su valor relativo no solo a la historia del cine argentino si no también a otros arcos de relación (movimientos de vanguardia, cine latinoamericano, cine político) y su vinculación a una determinada agenda de lectura, esto a la luz de un grupo de películas y cineastas donde la primacía de la ficción- comprendida en una zona amplia y densa de trabajo- parece estar presente desde un inicio como *programa*, desplazando el valor testimonial y documental hacia el espacio de la alegoría, la subjetividad y la opacidad.

Tal como se recalca en la introducción el libro de Paula Wolkowicz es el primer acercamiento a un grupo de directores y sus obras (Edgardo Cozarinsky, Bebe Kamin, Miguel Bejo, Julio Ludueña, Edgardo Kleinman, Alberto Fischerman) durante un período (1968-1978) , mayormente ignorados por la crítica, los cuales habían sido abordados algo de refilón pero nunca directamente, ensombrecidos, quizás por otros acercamientos vinculados al cine militante o el cine experimental, dos corpus de los que el estudio marca su equidistancia.

Basado en su tesis doctoral, el libro está estructurado en tres grandes secciones. La primera (*La vía subterránea*), abarca las filiaciones grupales, las estrategias económicas, materiales

e intelectuales que podrían circunscribir la actividad de este grupo, posicionando la figura del intelectual crítico (por sobre la del intelectual comprometido), cuestión que se reconstruye a la luz de las intervenciones en textos y entrevistas del período en revistas especializadas como *Cine & Medios* o *Filmar y ver*. Aquí se estudia tanto su origen intelectual así como procedencia (más bien del mundo de la publicidad), así como sus afinidades intelectuales (la filosofía, el psicoanálisis, el estructuralismo). La segunda parte (*Intersecciones: el underground y el campo cinematográfico marginal*), establece el diálogo con referentes y debates del campo cinematográfico argentino que sitúan antecedentes inmediatos: aquí se aborda tanto la (no) relación con la vanguardia propiamente experimental del período (Claudio Caldini, Narcisa Hirsch, el Di Tella) y su cercanía más bien a tres filmes que los intersectan: *The players vs Los Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969), *La hora de los hornos* (Grupo cine liberación, 1968) e *Invasión* (Hugo Santiago, 1968), tríada que se sitúa como antecedente inmediato de los filmes del cine “under”. De estos tres, *The players..* es el que más se acerca al grupo, ya sea por las estrategias formales adoptadas como por el rol de Fischerman como padrino espiritual del grupo, y cuyo mediometraje *La pieza de Franz* (1973) la autora sitúa dentro del propio movimiento. Respecto a la *La hora de los hornos* se trata de una de las apuestas interpretativas del libro, ya que la autora sitúa a contrapelo de los propios textos y debates de los autores, una vinculación directa de estos autores con varios procedimientos del cine militante (como la crítica a la cuarta pared, la cuestión de la violencia o su modo de producción), lo que está directamente vinculado al *happening* político desarrollado por este grupo conocido como “La noche de las cámaras despiertas”, serie de cortometrajes con inspiración de los *Cine-tráctcs* del 68 parisino, que fueron realizados en pocos días y proyectados en un acto político en Santa Fe a modo de protesta contra la censura¹. La cercanía con *Invasión* se vuelve más visible a partir menos de un modo de producción, que de su cercanía a una cartografía fantasmática de la ciudad y la vía de la ficción (posición defendida por los autores por sobre el documental) como la posibilidad de construcción alegórica.

Esta triple intersección, marca un territorio amplio de relación para el grupo de filmes compuesto por el cine subterráneo en los que centralmente Wolkowicz ubica a: *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), ... (*Puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970), *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (Edgardo Kleinman, 1972), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1973), *La pieza de Franz* (Alberto Fischerman, 1973), *El Búho* (Bebe Kamin, 1974-1975) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1978), para cuyos análisis la autora deja la tercera sección *Entre la vanguardia y la política*.

En esta sección, podemos, al fin, materializar las obras y comprender con mayor claridad las características específicas que podrían aunar a este “movimiento inestable” como lo llama la autora, en tres grandes ejes o características. Por un lado **la violencia**, una violencia que es tanto referido a una violencia representada (particularmente referida a la de la dictadura que

1. Se trata de una de las pocas pero contundentes referencias al grupo en cuestión, realizada por Beatriz Sarlo en el libro *La máquina cultural* (Siglo XXI; 1998), cuestión que inspiró el documental “La noche de las cámaras despiertas” (Víctor Cruz, Hernán Andrade, 2002), el que puede verse en Youtube.

los enmarca), cuestión que aparece con marcada presencia en filmes como *El búho* y particularmente *Alianza para el progreso* (quizás la más directa políticamente del grupo) a través de acciones físicas como la tortura, el asesinato o el suicidio. Pero se trata, a su vez, de una violencia presente en la propia representación, una lectura que se establece desde una cierta idea de ruptura formal, en línea con las lecturas de Jean-Louis Baudry, Ismail Xavier y Noel Bürch en ejes como la opacidad, la reflexividad, la fragmentación o las nuevas formas de actuación teatral, todas confluyentes en una “estructura de agresión”, siguiendo a Bürch, comprendidas como acciones formales y materiales de sentido de cara al espectador.

Basada tanto en la estética del *trash* norteamericano como en la llamada “estética do lixo” en Brasil referidas al Cinema Marginal (con quienes la autora busca un vínculo), la estética de la **basura** es algo que también se vuelve gravitante en estos filmes, ya sea por una vocación por “lo feo, lo inorgánico, lo antiestético” (199), como por una estética del palimpsesto situada a modo de inter e hiper-textualidades: referencias a otros filmes, como el caso de las citas a Mario Bava o Murnau, o la relectura subversiva de textos mayores, como es el caso de Shakespeare, o las citas abiertamente a géneros menores como el noir, el cómic o el terror.

La que, quizás, sea la operación que le da mayor sustento a la lectura, es, por cierto, la última, la veta **alegórica**, cuya dimensión se vuelve relevante a la luz de los contextos sociales y políticos que enmarcan al cine subterráneo, y cuya densidad material y subjetiva se vuelve correlativa con un espacio donde la autoridad, la violencia, el complot o la persecución propios de las dictaduras que asolan el país entre 1966 -1973 y 1976-1983. Es aquí, quizás, donde a su vez se nuclea el carácter radicalmente escéptico de estos filmes, cuestión que los diferencia radicalmente con el cine militante del período, particularmente en sus vetas nacionalistas y populistas, pero así también con la tendencia alegórica de corte nacional como se visualiza en filmes como los de Subiela o Solanas en el período de la década del ochenta². Una crítica particularmente relevante ilustra aquí esa línea de diferencia respecto al “Nuevo cine latinoamericano” y esta es la crítica a la épica histórica, particularmente al héroe revolucionario y el rol de una vanguardia iluminada. Un interregno interesante que no despolitiza estas obras si no que en muchos casos confronta el agotamiento de algunas estrategias, como es la llamativa crítica al “intelectual revolucionario” (crítica coincidente con otros acercamientos latinoamericanos hacia la década del 70 como son Luis Ospina, Glauber Rocha o Raúl Ruiz). Esta crítica actualiza el reparto de los imaginarios al cual este cine hace frente, en el marco de una validación internacional del cineasta revolucionario que filma el padecer latinoamericano.

Una última parte del libro se vincula tanto a su recepción, como su circulación e itinerario posterior. Aquí se registra el anacronismo de estas obras: incomprendidas por las revistas especializadas de su tiempo y a larga escala criticadas por no cumplir con las expectativas latinoamericanistas. Para luego descubrir una tardía y lenta recuperación, aunque cabe decir no

2. Se trata de otra diferenciación con las agendas de lectura que cabría profundizar y es la relativa al cine barroco de los ochenta. Sobre esto ver: “El barroco en el cine de los años ochenta en América Latina” (Romero, 2019, FCE)

a modo de movimiento si no desde la especificidad de algunos autores (de ellos Cozarinzky es quien más ha contado con una trayectoria posterior de reconocimiento).

La lectura del libro de Paula Wolkowicz se vuelve sugerente a la luz del itinerario propuesto, la documentación es generosa en detalles para construir un objeto de bordes definidos, en una estrategia concéntrica que va desde los bordes (las condiciones, las ideas, la filiaciones, el campo, lo colindante) hasta su núcleo (sus operaciones materiales y finalmente sus discursos ideológicos), para terminar en su proyección y tardía recuperación como movimiento. A partir de aquí surgen algunas ideas que comparto.

El cine subterráneo se vuelve un fenómeno sumamente llamativo a la luz de los estudios históricos sobre cine argentino y latinoamericano, construyendo un espacio para una línea de interrogantes que bien podríamos trazar en variaciones amplias: una posición situada políticamente que dialoga, valida y disputa las estrategias del nuevo cine latinoamericano, una especie de continuación por otra vía, que lo emparenta a las estrategias de radicalización formal del modernismo político, y encuentra un lugar intermedio que supera la dicotomía “vanguardia del contenido” vs “vanguardia de la forma” como Peter Wollen circunscribió las “dos vanguardias” en su momento.

En el marco de un autocuestionamiento de la historia del cine latinoamericano de los últimos años (nuevos corpus, enfoques, problemas, cronologías), esta resistencia “desde dentro”, se politiza al momento de debatir las circunscripciones de la división internacional del trabajo intelectual dictadas desde el primer mundo, una “falla” que estuvo presente incluso en Fredric Jameson acerca de su debate en torno a la alegoría nacional y las producciones artísticas de los países del tercer mundo. Habría que profundizar a la luz de ello un debate que asoma en la dimensión ideológico-alegórica del libro que vislumbra una salida heterogénea y radicalmente prolífica que toma la experimentación, la densidad ideológica y el discurso crítico como orientaciones rectoras para un territorio de análisis futuro, en una línea exploratoria y latinoamericana que bien podría redefinir las distancias entre política y experimentación como cuestión escindida, para abrirnos a un correlato subterráneo y maldito (pienso rápidamente en: Cristián Sanchez, Carlos Flores, Carlos Mayolo, Luiz Rosemberg Filho, Luis Ospina, Andrea Tonacci, entre otros).

Del lado de la *ficción* como posibilidad radical de lectura – en una definición que nos retrotrae a Piglia, Saer y Borges- podríamos pensar esa consonancia expresionista que buscábamos citar al inicio. La necesidad radical de pensar las potencias ficticias, imaginales y formativas de la imagen cinematográfica latinoamericana.

Iván Pinto (CYTV, FCEI, Universidad de Chile)

ivanpintoveas@gmail.com

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en estudios latinoamericanos, Universidad de Chile. Licenciado en Estética de la Universidad Católica de Chile y de Cine y televisión en Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires).

Editor general del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Fundó y dirigió hasta el 2021 <http://elagentecine.cl> sitio dedicado a la crítica de cartelera, festivales y estrenos de circuito independiente. Ha sido co-editor de las antologías *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar 2010, junto a Valeria de los Ríos), *La zona Marker* (Ediciones Fidocs, 2013, en conjunto con Ricardo Greene) y de *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (Ediciones Calabaza del diablo, 2016, junto a Álvaro García y Ximena Vergara.); *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2020-2020* (Metales Pesados, 2021, junto a Carolina Urrutia); *Raúl Ruiz: Potencias de lo múltiple* (Metales Pesados, 2023, junto a Ignacio Albornoz) y junto a Claudia Aravena co-autor del libro *Visiones laterales. Cine y video experimental 1957-2017* (Metales Pesados, 2018). Ha realizado clases en varias universidades nacionales, entre ellas: Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile, Universidad Católica, Usach. Entre los temas que desarrolla se en docencia, se encuentran: cine documental, cine latinoamericano, crítica de cine y cine contemporáneo. Co-dirige la colección de ensayos de cine La Fuga+ Metales Pesados junto a Carolina Urrutia. Durante el 2023 finalizó proyecto Fondecyt posdoctorado en el Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

ENTREVISTA A LAURA SÁNCHEZ ACOSTA

POR VALERIA ARÉVALOS

Laura Sánchez Acosta es una joven cineasta oriunda de la provincia de Entre Ríos. En esta charla repasamos los procesos creativos de su largometraje *Relicto. Un relato mesopotámico* (2016) y del corto *La Solapa* (2019), los nuevos proyectos, la noción de gótico mesopotámico con el que la directora define el terror que emerge de la zona del litoral, la impronta política en su cine y la importancia de recuperar los relatos orales de la infancia.

VA – Actualmente estás radicada en Inglaterra, ¿no?

LSA – Trabajo en Londres hace tres años. Estudié cine en La Plata y a partir de los cortos de terror en la facultad empecé a hacer efectos visuales porque la parte técnica y el trabajo con la computadora me resultan bastante fácil y después me empezaron a pagar por eso. Se convirtió en mi segundo trabajo. Me encanta y financieramente me rinde mucho más y con eso junto plata para hacer las películas.

VA – ¿Y tu idea es instalarte definitivamente en Londres?

LSA – No, no por siempre. Pasó que justamente vine unos meses antes de que empezara la pandemia y me tuve que quedar. Cerraron las fronteras y Argentina era zona roja así que no pude volver por dos años y medio.

VA – ¿En ese tiempo que tuviste que quedarte seguiste trabajando en efectos visuales?

LSA – Sí, porque vine contratada, una empresa me llamó para venir a trabajar y ahí fui conociendo gente del medio, entonces me iban recomendando y siempre tuve trabajo de lo mío.

VA – ¿Te resulta factible avanzar a la distancia con los proyectos que tenés pendientes acá?

LSA – Siempre se hace un poco más complicado planificar por medio de la virtualidad, pero por ejemplo nosotros ahora estamos con el largo de *La Solapa*. El año pasado estuvimos en Ventana Sur en los *pitch*, pero también sucede que hacer los largometrajes es encarar procesos muy muy largos. Es una pelea constante a tu paciencia porque, por ejemplo, de *La Solapa* hubo varias versiones. El argumento inicial se escribió en el 2019 y creo que de él sólo quedan los dos personajes principales porque después la historia es totalmente diferente. Porque lo que pasó fue que

ganamos un premio con ese argumento, con esa plata se sumó un guionista, se destruyó toda la historia, se volvió a armar, se armó otro equipo, se buscaron coproductores, se empezó todo el proceso y lo que pasa es que hacer películas es muy caro. Esta película tiene un presupuesto de 800.000 dólares... y tenés que juntar los 800.000 dólares. Entonces, desde que presentás todas las cosas al INCAA, que el INCAA te de el visto bueno que es el 40% pero que viene en partes. Es necesario buscar otras alternativas de financiamiento, nosotros ahora estamos cerrando una coproducción con Uruguay pero que por temas burocráticos demora como seis meses. Todo el proceso se alarga, si estuviera todo el dinero junto como pasa con Netflix o con casas productoras como Blumhouse sería más dinámico porque compran el guion y ponen el dinero todo junto entonces en cinco meses ya estarías filmando. En nuestro caso el camino es más largo.

VA – Un camino que demanda paciencia, pero sobre todo seguir manteniendo el deseo vivo por esa idea que lo originó.

LSA – Sí, es caminar siempre hacia adelante, aunque no veas el final del camino, en algún momento llegarás. Si abandonás nunca vas a saber qué tan lejos quedaste de lograrlo. Yo aprovecho cuando voy para Argentina, que por lo general me quedo dos o tres meses, y hago cosas allá. Entonces, por ejemplo, en el último viaje me junté con una editora de un corto que teníamos hecho hace un rato y nunca lo terminábamos y terminamos ese corto. Ahora sólo restan los VFX, es un corto de 9 minutos, pero con millones de efectos.

Después, yo siempre trabajo con un chico de Concordia, de donde soy yo, que es músico. Él compone la música de todo lo que yo hago y con él es bastante virtual siempre porque vive en USA, así que, en ese sentido, no hay una diferencia de que yo esté acá. Tenemos reuniones, nos mandamos archivos y, además, nos conocemos mucho, nos criamos juntos. Y musicalmente también nos criamos juntos porque los dos aprendimos a tocar instrumentos juntos, entonces nos conocemos mucho, cuando yo quiero transmitir algo él sabe cómo hacerlo y yo sé cómo trabaja, él es compositor de orquesta, sé hacia donde va, cuales son sus referentes. Sé también cómo hablar con él. La cuestión es seguir haciendo, pero encontrándole la forma. Ahora voy a hacer un corto con gente de acá. Es seguir haciendo. A todo esto, hay que sumarle que está la presión de migrar, que se destartala toda la vida y hay que volver a acomodarla. Hasta que se balancea todo. *La Solapa* se hizo, pero con un equipo que siempre estuvo armado, por ejemplo, Fede (Federico Ricaldoni) que es el productor del corto también lo es del largo. Sumado al socio de él de Cruz del sur. El año pasado se sumó Sueco Films de Uruguay, es tener un apoyo atrás de gente que sabe y acompaña el proceso.

VA – Con el guion del largometraje de *La Solapa* ¿van a mantener la estructura del corto? ¿Será una extensión de esa historia o servirá como disparador?

LSA – No, no es una continuación, sería como una adaptación a partir del corto. Sí se mantienen ciertos elementos, pero ahora son dos hermanas y más grandes, también se mantiene eso de que llega alguien de afuera a Entre Ríos, el tema de los abuelos, ahora hay abuelo y abuela, pero, la mayor diferencia es que va a tener subtramas que en un cortometraje es más complicado de desarrollar. La idea siempre fue, desde el guion del 2019, que el terror es político. Es una idea que sostengo desde mi tesis de licenciatura. Es una forma de denunciar un horror, desde

sus inicios, desde Frankenstein, desde Drácula. El terror es la denuncia de un horror que está atosigando a una sociedad en cierto contexto sociopolítico, histórico y geográfico. Frankenstein era a la revolución industrial, Drácula era desde la emancipación de las mujeres con las vampiras hasta la hemofilia de ese momento. A Quiroga lo estudié mucho cuando hice mi tesis, en él también se pueden leer la influencia del psicoanálisis y el comienzo de la duda para con los límites de la mente. También todo el tema de los avances de la biología molecular y el estudio de los microbios, lo podemos ver en “El almohadón de plumas”. En “La gallina degollada” aparece ese miedo a lo otro, el cuestionamiento de hasta donde llega la mente. Partiendo de esa base, mi decisión es que siempre el horror es político. Como yo me identifico dentro de lo que sería un gótico mesopotámico, un terror con una impronta de la región, nuestro rol también es parte de una denuncia política, de una cuestión de preservación. *La Solapa* es no vayas al monte en la siesta, te vas a perder y no te encontramos más. Y así es todo, muchas de estas mitologías son mezcladas desde lo guaraní con las misiones jesuíticas, entonces los jesuitas se aprovechaban para que los aborígenes que estaban dentro de las misiones no se escapen. Hay mucha mezcla, es difícil conocer la raíz original de estos mitos. También depende de qué área cuente la historia tendrá distintas variantes y eso también se debe a que la cultura guaraní al no tener, en nuestro país, cultura escrita, carece de registros escritos y la tradición oral va mutando con el tiempo. Yo pienso en la Solapa hoy, ¿cuál es el verdadero miedo que está trabajando? La idea de que el niño no debería salir solo y la realidad es que todo lo que es en el río Uruguay, desde Paraguay a Buenos Aires, de los casos de desaparición forzada de personas, de la trata de personas es un tema que se sabe y que pasa. Ese fue el tema que planteé y sobre el que centramos la investigación, es una mezcla con esa leyenda, que es un ser que existe y captura personas, pero que las captura para cuidarlas, porque piensa que está perdida, pero ¿qué pasa? Hay gente que utiliza la figura de la Solapa para secuestrar gente de verdad y venderla. Entonces, el trasfondo es una denuncia social a la trata y desaparición forzada de personas a lo largo del río Uruguay. El río Uruguay es tan largo, la frontera es tan extensa y es tan fácil de cruzar que es muy difícil de controlar, sobre todo en la parte de Entre Ríos, de Concordia hacia el sur vas con una lancha, y más ahora que hay sequía, caminando cruzas. Cruzó, se fue. Eso es algo con lo que yo crecí. Parte del largometraje ahora es no solo reapropiarse de las leyendas y seguir manteniéndolas presentes, sino también denunciar desde otro lado estas situaciones que suceden. También de lo que queremos hablar es de que, el grupo que encabeza esta trata es una mujer, porque no es una cuestión de género, es una cuestión de patriarcado, de machismo y de derechos humanos que excede el hecho de ser mujer o no. Uno de los casos que tratamos es el de Marita Verón que, por ejemplo, la cabeza de ese grupo era Irma Medina, mujer. Ella y sus hijos manejando la parte de Tucumán. Lo que queremos contar es eso y también que siempre existe la ayuda de alguna fuerza. Porque detrás de estas cosas hay una red que sostiene para que sigan sucediendo estas cosas.

VA – Creo que esa es una característica del género de terror en Argentina, la alusión a cuestiones sociales y políticas del contexto inmediato sin demasiada necesidad del paso del tiempo para elaborar una catarsis, como quizás sí necesitan otros géneros. Pienso, por ejemplo, en *Hipersomnia* (Gabriel Grieco, 2016) que también toca el tema de la trata de mujeres o, en el

cortometraje *Los extraños* (Sebastián Caulier, 2009) que toma justamente esto que mencionás, la desaparición de mujeres en una casa cercana a la frontera y el hecho de que nadie haga nada. Todo esto de la mano del mito del Pombero. Y también creo que es importante, además de tu decisión de hacer terror político, el anclaje regional. Estudiaste en La Plata y vivís en Inglaterra, pero tus historias elegís contarlas desde Entre Ríos.

LSA – Esa es una decisión muy personal. Mi forma de ser, mi cultura, las cosas que escucho y como yo me represento es como de Entre Ríos. No tengo influencias platenses, no soy una persona de ciudad. La ciudad no me da miedo, a mí me da miedo el campo, a mí me da miedo el silencio. Cuando hay ruido está todo bien, cuando todo se calla es ahí donde me da miedo. Pero es también de donde viene mi imaginario, yo me crié ahí. También tuve suerte de tener este tipo de crianza, mis viejos son investigadores y de todo de lo que se me ocurriera investigar ellos me iban a conseguir los libros. Y no era fácil conseguir en los noventa libros sobre leyendas, pero yo tenía mi colección. Mis viejos viajaban y de algún lado volvían con libros. Y esa colección la sigo completando con los años. Especialmente acá en Inglaterra que es el país ideal para todo lo que es leyendas, mitologías, ocultismo. Acá tengo todo.

Nosotros somos una familia de viajeros. Viajamos toda la Argentina y mis dos viejos trabajaron siempre en el campo, así que para nosotros estar en el campo es normal y también viajar. Viajar te abre mucho la cabeza, te enseña a apreciar cosas, a mirarlas de una manera diferente. A valorarlas desde otra perspectiva. Yo me identifico con Entre Ríos, me ubico ahí. Todos los que somos del interior tenemos a alguien del campo que viene con historias fantásticas y en el momento decís “no le creo nada” pero después ¡quedás aterrado!

VA – También puede ser que la vida en la ciudad, al estar rodeados de ruido y estímulos, nos vaya aplacando el contacto con lo natural y con la posible irrupción con lo fantástico. Es notable la diferencia en los abordajes del paisaje en las producciones que surgen en la ciudad y que toman locaciones periféricas desde lo visual, lo estético, de aquellas que surgen del propio lugar, en donde la mirada es otra y le otorga un plus de potencia al espacio natural, una potencia siniestra.

LSA – Hay algo de eso que yo analicé en mi tesis y que refiere a la cultura mesopotámica y es que nosotros en el espacio estamos de prestado. Hay normas, tenemos que cumplir ciertas reglas para estar bien. Más que nada lo ves en la gente grande y la gente de campo. Ese respeto al espacio en donde sos vos quien se adapta a las reglas del espacio y no al revés, si te pasa algo, algo habrás hecho mal para romper ese equilibrio. Se arma una dinámica muy fuerte que te lleva a terminar haciendo cosas que no sabés por qué lo hacés, pero, por las dudas, lo hacés. Ejemplo, todas las casas tienen ristras de ajo en la puerta, por qué, nadie sabe, pero hay que tenerla. Después en la zona también hay mucha devoción al Gauchito. Pasas por su altar y hay que saludarlo. También la Difunta Correa y de Leman ja, es común estar en el río tomando mate y ver en la orilla gente vestida de blanco rindiendo culto. Totalmente normal. Yo crecí con eso. Hay un lugar específico, el Saladero, que está lleno de leyendas y era ir a ver cuántos rituales umbanda había. Para mí eso es lo normal.

VA – Y todo eso es super inspirador.

LSA – Es parte de mi naturaleza. Para mí, lo que planteo en mis películas, es que lo mágico es una capa más de la realidad. No es algo externo. Lo mágico está ahí y convive. Es parte de la cultura latinoamericana en su esencia. Ir al curandero es algo normal. Tengo mil anécdotas, más, de mis amigas. Es parte de mi realidad. Hay gente que escribe de esto, por ejemplo, Mariana Enríquez que tuvo la oportunidad de ir a una de sus charlas y le pregunté si ella creía en esto, más que nada basada en su última novela (*Nuestra parte de noche*), porque sabía que ella tenía familia de Misiones y me dijo que le gustaría creer pero que nunca le pasó nada que lo justifique. Entonces, yo creo que eso se asocia al vivir o no vivir en el contexto porque ella lo sabe a la perfección, sabe cómo las cosas funcionan, pero en su vivir no lo experimentó. Vivir en este contexto te configura a ver las cosas de otra forma, a aceptar posibilidades de otra forma. Eso es lo que quiero reflejar en las pelis, que lo fantástico forma parte de la realidad, no es lo raro. Es raro para el espectador, pero en la narrativa, salvo el que no cree, no duda, es parte de la realidad. Es parte de criarse en esa zona, es lo que me gusta del realismo mágico de García Marquez o Allende, es parte de lo real.

VA – Claro, lo fantástico acompaña lo real, no produce rechazo.

LSA – Desde mi perspectiva y compartida con mucha gente del litoral es esta consideración de lo mágico no como lo extraordinario sino como parte de lo ordinario.

VA – Es interesante como en *Relicto*, por ejemplo, están en juego ambos polos, por un lado, está el pensamiento pragmático y el rechazo a lo extraño y, por el otro, la mirada de la protagonista que no sólo acepta esa existencia fantástica, sino que la introyecta. Ella es parte de ese ser y ese ser lo es de ella. Tanto en *Relicto* como en *La Solapa* las dos protagonistas atraviesan el contacto con eso otro fantástico desde la fascinación y el horror, pero siempre desde la convicción.

LSA – Sí, eso era algo ya planteado desde el inicio en *Relicto*. Tamara (Liberati) desde el comienzo siempre fue la que tuvo acceso al guion y Oscar (Molinari) era la resistencia. El, de hecho, no sabía que iba a estar en una película de terror.

VA – Eso te iba a preguntar ¿qué originó la idea de que la actriz fuera quien conociera el guion, mientras que el coprotagonista basara su participación en la improvisación pautada?

LSA – Todo se originó en un *paper* que armé en la facultad con un profesor, que luego fue quien me dirigió en la tesis, en donde quería comparar el parateatro con *El Proyecto Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, 1999), porque el PBW hace esto, los personajes son los nombres reales de los actores y crean una situación que excede la película en sí. Es más, los hicieron como desaparecer y publicaron un reporte de búsqueda y cosas así. Tuve un intercambio con Eduardo Sánchez (uno de los directores del PBW) en donde le consulté, basado en su experiencia, cómo encarar ciertas decisiones, cómo llevarlas a cabo. Aproveché la instancia de tesis para investigar con todo. Yo venía con una racha muy fan del Dogma 95 y siempre me gustó mucho trabajar a partir de la limitación. El Dogma, en ese sentido, me empezó a despertar un montón de preguntas, en especial el hecho de decir cómo se puede hacer una película improvisada. Luego ver la evolución del Dogma, en donde todos esos directores tienen su etapa Dogma y luego de PosDogma. Ver películas como *Anticristo* (*Antichrist*, Lars von Trier, 2009), *Dogville* (Lars von Trier, 2003), *La cinta blanca* (*Das weisse band*, Michael Hanecke, 2009), *Fun-*

ny Games (Michael Hanecke, 1997) y otras tantas que incorporan mucho de esta improvisación, pero que viene con un entendimiento más fuerte de lo que es la improvisación. Está basado en el método de improvisación de Stephen Nachmanovitch que tiene un libro llamado *Free play* (2004) en donde habla de la improvisación en general pero principalmente basado en la música. Oscar, el actor de *Relicto*, es músico, él fue el que me trajo este material cuando le dije que quería trabajar la improvisación porque le dije que él no iba a conocer el guion de la película, entonces empezamos a trabajar el cómo hacer esas improvisaciones. La improvisación no es sacar algo de la nada, es una acción determinada basada en una historia previa. Es entender de antemano eso de lo que vas a hablar. Es la construcción tan fuerte del personaje que el personaje vive por sí mismo. En el *PBW* hicieron la previa, escribieron el documental, tienen el guion, los personajes vivieron la prehistoria del *Proyecto Blair Witch*, hicieron las clases en la universidad, estaban actuando y creando esos personajes. Basándome en eso, se empezó a construir la prehistoria de esos personajes, porque la historia de *Relicto* pasa en tres días, pero ellos para llegar a esos tres días vivieron seis meses como esos personajes. Tamara tenía sus guiones e íbamos improvisando. Nos juntábamos, por ejemplo, en una casa a la salida de Tamara del colegio y la improvisación rodaba eso, el cómo le fue en el colegio, pero a su personaje. En los ensayos la madre estaba viva, la madre muere en los ensayos. Todo eso está preguionado. Tuve que guionar cómo iban a ser los ensayos. Cuando la madre muere, ellos van a terapia. La terapeuta con la que habla el padre en la película es la terapeuta que existió en los ensayos. Sesiones de terapia de sus personajes. Seis meses de trabajar esto para que al momento de escribir el guion final yo ya sabía qué es lo que se iban a responder, ya los conocía. Ella sabía todo, tenía toda la información. Tenía una conversión en distintos niveles, del uno al diez. El nivel diez es la resolución de *Relicto*. Al comenzar la escena ella sabía qué nivel de conversión tenía su personaje a la vez que la línea de acción que tenía que seguir para lograr determinada cadena de repuestas en el personaje del padre. Con el padre pasaba lo mismo, se manejaba con objetivos. A veces tenían objetivos contrapuestos para generar un choque entre ellos. ¿El porqué de hacerlo así? Primero porque quería probar a ver qué salía y después porque hay algo que a mí me suele molestar de las películas de terror y son los diálogos. Yo siento que nunca voy a ser una buena guionista de diálogos y creo que para hacer hablar bien al personaje me sirve más hablar con los actores y que ellos me ayuden a hacer hablar al personaje. También lo tomo como un gesto, correrse del ego y entender que el cine es colectivo. A mí no me gusta cuando dicen “una película de” y atrás hay ciento cincuenta personas. Es apropiarme de la colectividad del hacer cine y abrirme al proceso de reescritura. Una de las cosas que aprendí con el *Dogma* es eso: se escribe el primer guion, se reescribe cuando se filma, se reescribe cuando se monta y se vuelve a reescribir cuando lo ve el espectador. Entonces, por qué no hacer más evidente y más activa esa reescritura que va a tener el guion y a su vez si una tiene un equipo, por algo está ese equipo, una los eligió, entonces para mí también es estar abierta a sugerencias de otras personas que quizás yo no estoy viendo. Sacarme el ego de directora y decir “si, está bien, es mi visión, pero no porque sea mi visión tiene que ser todo lo que yo digo”. Por ejemplo, en *La Solapa* hay muchos planos que no son los que yo había puesto originalmente, son de Eric (Elizondo) que es el cámara. Me dijo por qué no

juntamos estos tres planos y hacemos este solo y listo, hagámoslo. Quedó mejor. Correr el ego y trabajar desde lo comunitario. *Relicto* para mí fue eso, yo tenía una cámara y la otra no sabía lo que estaba filmando. Con Ramiro (Alfonso) habíamos ensayado filmar antes en los ensayos con los actores, entonces teníamos la coordinación, sabíamos hacia donde íbamos, pero el tema es confiar. Para mí el proceso de *Relicto* fue de mucha experimentación y tiene algo de la sensación de la pérdida de equilibrio, la pérdida de control.

VA – Hay un elemento central en ambas películas que funciona de manera muy efectiva y, a la vez ambivalente, que es la música. Tanto en *Relicto* como en *La Solapa* las protagonistas repiten unas canciones infantiles que, por un lado, sirven de anclaje regional y temporal, como en *Relicto* que habla de la hora de la siesta y nombra al niño como *gurí*, dando cuenta de que la acción se da en la zona del litoral y, por otro lado, en *La Solapa* se la presenta con el chamamé homónimo que dice cómo es el monstruo y qué es lo que hace. A partir de estos temas se deduce la cuestión del control sobre los cuerpos infantiles/juveniles, femeninos en estos casos, a la vez que se juega con el doble afecto y emoción que genera la voz inocente cantando, una mezcla entre la ternura y el miedo, la amenaza del peligro.

LSA – Parte de lo que significan estas canciones es de lo que hablábamos antes, es parte de la vida de esa zona. Nosotros nos criamos escuchando folklore, chacarera, yendo a peñas, la parte musical en la región es muy importante. Todo el mundo toca un instrumento. Siempre existen canciones que te cuentan la historia de algo y si no existe te la inventamos como el tema de *Relicto* (risas). La de *La Solapa* es una chamarrita que es muy divertida, estuvimos semanas intentando darle un tinte tétrico, pero no funcionaba y la idea de cantarla de esa forma fue de Lola (Ahumada), estábamos en los ensayos y nos dijo “si yo estoy molestando a mi hermano se la digo así, no se la canto, se la digo” y fue así, hay que escuchar. Si no encuentro la solución, pregunto, escucho.

VA – En esa sugerencia de la actriz se ve el trabajo previo con el personaje que nos contabas antes. Ella sabía cómo decir el texto de la canción desde su personaje en esa situación y lo resolvió.

LSA – Por eso también me encanta su interpretación, además de que el personaje de Malena fue escrito para ella. La conozco desde que tenía cinco años. Malena es Lola. Estaba basado en ella. En el largo también hay un personaje que es ella, ya no es la hermana más grande sino la más chica, pero sigue siendo ella. Para mí siempre cada personaje está basado en una persona que realmente existe. Sino no tienen anclaje. Yo guiono en base a lo que sé asique no puedo guionar en base a algo que no investigué, que no estuve observando. Creo que en eso también va la organicidad. La relación entre esos hermanos es la relación que tuve con mi hermano, que se llama Santiago como el personaje. La yaya es porque los hicimos judíos rusos, un poco para mostrar también que en esa zona de Entre Ríos somos todos inmigrantes, somos todos gringos. Los gringos negros del campo (risas). Hay lugares en la provincia en la que te hablan en alemán, porque es colonia alemana. Es un poco mostrar estas cosas que para nosotros es normal pero que para un montón de gente es lo raro.

VA – El corto fue filmado en Puerto Yerúa, ¿no?

LSA – Sí, Puerto Yerúa que es departamento de Concordia. Más al sur. *Relicto* fue filmada pasan-

do Benito Legerén que es a unos veinte kilómetros de Concordia y Puerto Yeruá está a cuarenta y cinco kilómetros de Concordia como yendo para Buenos Aires, pero está abajo del río. Es más fácil llegar por el río que por tierra.

VA – ¿Y las locaciones las elegiste por algo en particular o son casas conocidas?

LSA – Son casas de mis amigos, son los lugares en donde yo me crié. O sea, para *La Solapa*, siempre para mí el miedo estaba en la casa de mi amigo, que, es más, el monte donde filmamos es el monte de la casa de mi amigo en donde nos perdíamos nosotros. En realidad nosotros no le teníamos miedo a la Solapa sino que le teníamos miedo a una oveja. Porque las ovejas son malas y te persiguen. Eso que le pasa a la protagonista con la Solapa en el monte, a nosotros nos pasaba con una oveja. Íbamos caminando y la oveja nos veía y empezaba a perseguirnos. Las locaciones están basadas en casas en donde yo estuve. La de *Relicto* también es la casa de alguien, aunque se guionó pensando en una casa *random*, como ninguna en particular. Ahora el largo está basado en lugares específicos de Concordia, un camping, unos acantilados específicos.

VA – ¿El largometraje de *La Solapa* en qué etapa está?

LSA – Ahora estamos en financiación. Presentamos todos los papeles al INCAA y aún no nos han respondido, calculamos que lo harán para mitad de año así que con suerte estaremos filmando el año que viene. Mediados, aunque también necesitamos que sea todo en exterior así que hay que ver en qué época filmar. Tenemos que ver en qué fechas se filmaría, pero yo supongo que se filmará el año que viene, que era uno de los primeros estimativos que teníamos, que iba a ser para el 2024 y, con suerte, el estreno para el 2025. Como es con apoyo del INCAA será con estreno en cine. Las otras pelis se estrenaron en cines, pero de Entre Ríos.

VA – Yo *Relicto* la vi en el BARS, una función que presentaste vos con el músico.

LSA – Claro, también estuvo en el BARS.

VA – Y *La Solapa* está en CINE.AR desde hace largo rato.

LSA – Sí porque *La Solapa* fue por un concurso del INCAA, el Blood Window, entonces nosotros teníamos los primeros dos o tres años para hacerlo circular en festivales y, luego de eso, para Argentina quedaba en CINE.AR. Y también estamos con ese corto que te comentaba al principio que tiene un millón de VFX que es más ciencia ficción que terror, se trata de la posibilidad de una invasión alienígena pero que cambiaría nuestra perspectiva del alien porque no sería como se representa siempre a esos seres, sino que serían bacterias, así que sí... mil efectos especiales. Con ese se hará el recorrido por festivales de siempre, seguro arrancaremos por el de Bruselas que ya somos amigos de la casa porque fui con mis pelis y con *Daemonium* (Pablo Parés, 2011) que produjo. Y luego, como siempre, pasará por el BARS.