



**Universidad de San Andrés**

Departamento de Humanidades

Tesis de graduación | Maestría en Gestión de la Cultura

**CONTAR CHICAS MUERTAS:  
REESCRITURAS MONSTRUOSAS DE  
FEMICIDIOS**

Autor: Belén Caparrós

DNI: 92.892446

Director de Tesis: Pablo Ansolabehere

Lugar y fecha:

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Septiembre de 2022

## Resumen:

El presente proyecto de investigación busca indagar en las narrativas fantásticas y de terror contemporáneas que tematizan la violencia ejercida hacia cuerpos feminizados. Exponentes de un fenómeno *in crescendo* a partir de la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012 y la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos en 2015, estas ficciones se configuran como fuerzas discursivas que ponen en crisis a las identidades normativas que responden a los sistemas binarios de representación falocéntricos.

En diálogo con las luchas sociales contemporáneas, la obra de Mariana Enríquez, Dolores Reyes y filmes como *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel, proponen figuraciones alternas que corroen los procesos del devenir sujeto del proyecto de la modernidad occidental, donde la diferencia tiene una carga peyorativa que habilita la explotación y la no reconocibilidad. Lo sobrenatural, las corporalidades imposibles y el imaginario monstruoso que proponen estas narrativas, así como el modo en el que desde el imaginario se apropian y reescriben la tradición literaria y cinematográfica, se presentan como recursos para el desmantelamiento del *género* como categoría estable, la construcción metafórica de nuevas feminidades y la ampliación del campo de lo humano.

Palabras clave: femicidio | terror | fantástico | *gender* | *genre*.

## Índice

<i>Preludio</i> .....	5
1.....	9
<i>Ponerse una máscara y correrle la cara al monstruo:</i> .....	9
<i>sobre Una Luz en la ventana (1942) de Manuel Romero</i> .....	9
1.1. Extraña en un tren .....	9
1.2. ¡Qué tiempos aquellos!: sobre Manuel Romero y el cine de oro argentino .....	17
1.3. Un ensayo truculento: el terror en Romero y performar los géneros .....	23
1.4. Un monstruo importado y funcional .....	33
1.5. Te comiste la película de la sumisión .....	45
2.....	54
<i>Sin sepultura, sin cuerpo, sin voz:</i> .....	54
<i>sobre intrusas y chicas muertas</i> .....	54
2.1. Colmada de horrendas baratijas de saber y amor monstruoso: “La intrusa” (1966) de Jorge Luis Borges y un cierto canon .....	55
2.2. La agencia del primor: la reescritura prohibida de los cuerpos.....	62
2.3. Horror doméstico y la performatividad del orillero .....	69
2.4. La cola se tensa y la criatura cobra vida: recuperar cuerpos y murmullos .....	78
3.....	92
<i>Quemarse, comer tierra y convertirse en monstruo:</i> .....	92
<i>la terrorífica irrupción del fantástico en Cometierra (2019)</i> .....	92
<i>y “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez</i> .....	92
3.1. Morir mil veces ahí afuera .....	94
3.2. El poder del bicho y voces que retornan: <i>Cometierra</i> (2019) de Dolores Reyes .....	96
3.3. Insurrecciones sobrenaturales .....	103
3.4. Baldíos fantásticos .....	110
3.5. Expresivas como el desierto, viviendo en la herida: “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) .....	111
3.6. Heréticas transnacionales y espacios otros.....	117
3.7. No caer en la repulsión.....	123

4.....	129
<i>Voces tontas, montañas que respiran y un necesario terror:</i> .....	129
<i>Sobre Muere Monstruo Muere (2019) de Alejandro Fadel</i> .....	129
<b>4.1. Lecturas de la gorgona y ovejas que saben</b> .....	130
<b>4.2. Gorgonas travestis: el pastiche del terror</b> .....	134
<b>4.3. Una Mendoza gótica y global</b> .....	145
<b>4.4. Aprender del virus: la subjetiva indirecta libre monstruosa</b> .....	152
<b>4.5. Adiós, me iré: romper la fantasía, romper a la víctima</b> .....	157
<i>Referencias</i> .....	160
<b>Bibliografía crítica:</b> .....	160
<b>Ficciones y poesía:</b> .....	170
<b>Índice de imágenes:</b> .....	173



Universidad de  
**San Andrés**

## *Preludio*

La innegable proliferación actual de narrativas y producciones artísticas<sup>1</sup> que abordan la violencia hacia cuerpos feminizados desde una perspectiva de género es un claro indicio de los profundos cambios a nivel cultural y social que movilizaron, entre otros, la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012 y la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos en 2015. Durante los últimos años, la constelación literaria sobre la temática comenzó a expandirse, dejando en evidencia que los cuerpos vulnerados a causa de la violencia femicida hasta el momento habían sido leídos por los discursos dominantes como corporalidades corridas de lugar, en el umbral de lo simbólico e irrepresentables desde la lógica estatal o el discurso oficial y hegemónico. Aquel silenciamiento de las muertas en los campos de basura ficcionales daba cuenta de una suerte de prohibición de duelo en el campo de la cultura, donde la violencia primigenia se desbordaba de lo real a lo representacional.

En este contexto, y como bien sostiene Nora Domínguez, las escrituras literarias y poéticas se presentan como un recurso “para dar respuesta a los reclamos sociales” (2019: 22) y poner en escena la disputa simbólica por las identidades. Es así como emergen los contrarelatos de femicidios, historias reprimidas que comienzan a reescribirse para reflexionar acerca de la tradición cultural y su vigencia en relación con el presente. En efecto, estas reescrituras disputan los modos clásicos de la representación de las historias de vulneración para proponer “teorías alternativas del poder” (Gago 2019: 9); una potencia deseante que desarticule la pareja binaria fundante de aquellas violencias: las figuras del victimario y la víctima, del opresor y la oprimida como portadora de una diferencia siempre negativa, una dupla que prepara el terreno para una inmolación en nombre del poder regulador y su institucionalidad falogocéntrica.

---

<sup>1</sup> *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).

En tanto que ficción, la representación del femicidio es un artefacto que ha servido desde los inicios de la literatura argentina -y, más adelante, de otros relatos como el cinematográfico- para romantizar o invisibilizar, para “trazar límites, diferenciar y excluir” (Ludmer 2011: 375). Se trata de discursos que han homogeneizado y silenciado a las diferencias; que ficcionalizaron a la alteridad para reconstruirla como vida a ser sacrificada y así fundar simbólicamente a la nación -como bien señala Laera, “el Desierto, en su primera imagen literaria, fue figurado como una mujer cautiva” (Laera 2016: 159)- o merecedora de un castigo por ser una eventual desestabilizadora de los modos de obediencia -como ocurre con “Isidora, la federala y mazorquera” de Ascasubi (1843), aquella que sabía “hacer primores por todas partes donde anda” (2010: 2)-.

En efecto, la escenificación tradicional y letrada de la muerte del sujeto feminizado, así como los discursos y medios oficiales que hablan la lengua del patriarcado, se configuran como sistemas de dominación representacionales que camuflan crímenes de odio para revitalizar las capacidades de control. Desde el terreno de lo narrativo y representacional, se transmuta la barbarie y no se cuenta lo que verdaderamente propulsa al gesto de dar muerte: arremeter contra un sujeto por su no adecuación o sumisión a las expectativas de género.

En claro diálogo con las luchas contemporáneas, las “nuevas” narrativas sobre femicidio vienen a romper una configuración sensible que demarcó la representación de lo subalterno y proponer nuevos modos de inteligibilidad que rebalsen de lo literario a la esfera de lo civil. Se trata de “volver a narrar” la muerte de las *hermosas flores del desierto* para evidenciar cómo esas muertes han protegido un orden en donde la diferencia es excluida y la hombría ocupa un lugar central, pero también de “desplazar a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambiar el destino de lugar, hacer ver lo que no tenía razón para ser visto, hacer escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar” (Rancière 2010: 45).

El presente trabajo se propone elaborar una constelación fundada en las ficciones locales que refleje la trayectoria de (de)construcción de la imagen de la víctima feminizada en el campo de las producciones culturales actuales, profundamente atravesado por los saberes sobrenaturales, lo monstruoso y las corporalidades imposibles. Dicho recorrido partirá de un análisis comparativo de filmes emblemáticos del cine clásico de terror anglosajón y producciones argentinas de la época dorada para culminar en el terror eco-crítico y la reelaboración y traducción local de géneros narrativos -hasta el momento inéditos en las narrativas de femicidio- que parecen brotar como respuesta a un deseo y una necesidad por

inaugurar una desterritorialización de la subjetividades a partir del ensayo de nuevos modos de estar y de ser el cuerpo.



Universidad de  
**San Andrés**

“Por favor, no diga eso. Tenemos que llegar. Yo me muero de frío y de debilidad”.

Irma Córdoba en *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero.

“Usted sufre, Elsa. Y el sufrimiento la embellece. La hace más deseable”.

Guillermo Battaglia en *El ángel desnudo* (1946) de Carlos Hugo Christensen.



“They’re fairy tales, Irena”.

Kent Smith en *Cat people* (1942) de Jacques Tourneur.

Universidad de  
San Andrés

“Porque verla me va a producir algo.

Algo que me va a sepultar”.

Matías Fernández Burzaco. 2021. *Formas propias. Diario de un cuerpo en guerra.*



*Ponerse una máscara y correrle la cara al monstruo:  
sobre Una Luz en la ventana (1942) de Manuel Romero*

### 1.1. Extraña en un tren

Un hombre en pose atlética y de porte renacentista golpea un gong. La vibración del metal se funde con los acordes de una banda sonora que promete intriga. Los nombres de las estrellas y técnicos se suceden en los títulos de inicio que se desvanecerán con la llegada de la imagen de un tren nocturno. Su farol es la única luz entre la lluvia y los granos de película corroídos, comprimidos para la televisión, pixelados, *imagen pobre en movimiento*.<sup>2</sup> La *llegada del tren a la estación*<sup>3</sup> es indicio de un futuro alboroto, promesa de “un nuevo principio estético” (Tarkovsky 2002: 83) para la transición de los nuevos cuerpos que irrumpen desde la gran ciudad para ingresar en la noche rural.

Dos hombres uniformados, única presencia en la desoladora noche, observan cómo la máquina espectral<sup>4</sup> se detiene lentamente en el andén. Una hermosa joven emerge de las penumbras de uno de los vagones para pisar la tarima que le servirá de escenario. Viste un trajecito discreto, pero a la moda. Un sutil plano contrapicado la confirma como objeto de

---

<sup>2</sup> (Steyerl 2014: 33).

<sup>3</sup> En referencia a la proyección de “La llegada del tren” (1896), de los hermanos Lumière. El filme es considerado por algunos sectores de la crítica como la primera -aunque involuntaria- película de terror y casi un acto de adivinación de lo que serían los terrores modernos vinculados a los avances de la ciencia y la técnica. “A medida que el tren se acercaba empezó el pánico en el teatro: la gente saltaba y corría. Ese fue el momento en el que nació el cine; no fue simplemente cuestión de técnica o de una nueva forma de reproducir el mundo. Lo que resultó fue un nuevo principio estético”. (Tarkovsky 2002: 81).

<sup>4</sup> Hay algo de espectral que surge de las malas condiciones de preservación del cine de oro local que podría verificarse partiendo de los postulados de Robert Spadoni en *Uncanny bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of Horror Genre* (2007).

la mirada masculina que encarnan los dos empleados ferroviarios. Sin otro aparente objeto que “analizar el suceso según la lógica material o dramática de la escena” (Bazin 2008: 82), el “montaje invisible” habilita un fraccionamiento de la imagen, una pequeña faena plástica que recorta y re enmarca el rostro. Un rostro que delata desorientación, una adorable desorientación; que oculta la marca de la enunciación a la vez que anula el anonimato de la muchacha: el espectador la reconocerá rápidamente como Irma Córdoba, una de las actrices fetiche del director del filme.



Fig. 1, 2, 3 y 4. Llegada de Irma Córdoba a la estación de tren. Fotogramas de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomados de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

En su materialidad fantasmática, la figura de Córdoba encarna las fantasías masculinas de los espectadores intra y extradiegéticos sobre la debilidad femenina. A partir de la cristalización icónica y el reconocimiento de la estrella por parte del espectador – proceso que la individualiza pero al mismo tiempo borra toda individualidad puesto que se la alinea obligatoriamente con el personaje que la audiencia esperará que interprete-, el sujeto colectivo que observa desde las butacas queda “absorto en una situación *voyeurista* en el interior de la escena que se desarrolla en la pantalla y de la diégesis que parodia su propia situación en el cine” (Mulvey 2001: 374). Como los empleados de la estación, los espectadores -sobre todo, *los* espectadores- entran en un régimen de fascinación que se ancla

en la mirada y el goce del espectáculo del cuerpo de la actriz que se mueve atravesando los fotogramas. La aparición de la mujer, rubia e impoluta bajo la lluvia, detiene la trama para dar lugar a una contemplación, que “pone de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica” (Mulvey 2001: 365): la puesta en escena es concebida en función de situar a Córdoba en toda su “para-ser-mirabilidad” [to-be-looked-at-ness] (Mulvey 2001: 370), codificando su cuerpo como objeto pasivo para la admiración visual de los personajes masculinos, que conforman el único auditorio posible en esa estación de tren perdida en la provincia. Pero ese cuerpo es también *una flecha que sale a escena a punzar al espectador* (Barthes 1990).

En su emblemático ensayo “Placer visual y cine narrativo” (1975)<sup>5</sup>, Laura Mulvey retoma las teorías psicoanalíticas aplicadas al cine de Christian Metz<sup>6</sup> desde un prisma atravesado por los estudios de género y delinea cómo la narrativa cinematográfica del cine clásico de Hollywood responde a las mismas formaciones inconscientes sociales que lo ha producido y, al mismo tiempo las reproduce, estructurándose en una lógica patriarcal binaria donde el vínculo entre mirada y placer y sus variaciones ocupa un lugar central. Según la autora, en el cine narrativo norteamericano la imagen de la mujer se configura como materia prima pasiva para la mirada del hombre (Mulvey 2001: 377). Los sujetos feminizados en su materialidad se conforman como imágenes resultantes de la codificación patriarcal; no exclusivamente como representación o en su carácter indicial, sino que como un elemento en el que se “constituye la experiencia social y cultural como régimen estético” (Dipaola 2007: 2). Atravesadas por complejos sistemas de significación de lo sexual (Cowie 1992), devienen en fetiches que corporizan placer, temor o dolor y, en ocasiones, todas estas sensaciones juntas. Lo “femenino” como categoría se produce entonces en entornos de significación restrictivos como *diferencia* y en sus representaciones converge todo el repertorio de las fantasías y perversiones masculinas, ocupando el paradójico<sup>7</sup> mito falocéntrico de la castración una posición privilegiada.

---

<sup>5</sup> El artículo de Mulver fue originalmente publicado en la revista *Screen* 16.

<sup>6</sup> En *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (1977), si bien posterior al ensayo de Mulvey, se sistematizan las teorías del francés, que concluye sobre el proceso de visionado del cine como un “doble saber”: “...sé que estoy percibiendo un imaginario [...] y sé que soy yo quien lo percibe [...]. Este segundo saber se desdobra a su vez: sé que estoy percibiendo realmente, que mis órganos sensoriales reaccionan físicamente afectados [...] y sé asimismo que soy yo el que percibe todo eso, que ese material percibido-imaginario acaba depositándose en mi interior como en una segunda pantalla, que es a mí donde acude para iniciar su cortejo y componerse como continuidad”. (Metz 1977: 49-50).

<sup>7</sup> “La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en que, para dar orden y sentido a su mundo, depende de la imagen de la mujer castrada” (Mulvey 2001: 365).

Mulvey señala cómo el inconsciente masculino encuentra dos sendas para escapar de la ansiedad de la castración: el *voyeurismo*, una forma sádica de sometimiento basada en la insistencia de una mirada con la capacidad de imponer control, o la *escopofilia fetichista*, que “urbaniza la belleza física del objeto, transformándolo en algo en sí mismo satisfactorio” (Mulvey 2001: 372). En otras palabras,

la preocupación por la reactivación del trauma original (investigando a la mujer, desentrañando su misterio),<sup>8</sup> contrarrestada por la devaluación, el castigo, o la redención del objeto culpable [...]; o bien la completa negación de la castración por medio de la sustitución por un objeto fetiche o por la conversión en fetiche de la propia figura representada, de manera que pase a ser tranquilizadora en lugar de peligrosa (de ahí la sobrevaloración, el culto a la estrella femenina). (Mulvey 2001: 372).

Una lectura formal algo apresurada de la *mise-en-scene* de la primera escena de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero, podría indicar que la joven se encuentra en un lugar de poder: con la impertinencia de la que abandona el refugio doméstico, se la ubica unos metros sobre el suelo, virtuosa y ejemplar, como un cuerpo publicitario destinado a ser rendido culto. Sin embargo, la sobrevaloración sublime de su figura tiene más que ver con una conversión en fetiche de la muchacha que tranquiliza la ansiedad de los personajes masculinos frente a lo *raro* (Fisher 2021)<sup>9</sup> de su irrupción.

---

<sup>8</sup> Este modo es recurrente en el *film noir* en donde, como señala María Negroni en *Film noir* (2021), la *femme fatale* es una figura en donde “reaparecen los miedos masculinos que detectó Mary Wollstonecraft, la madre de Mary Shelley, hace más de dos siglos ante el surgimiento de la *New Woman*. Esta mujer representaba (y representa aún) un peligro. ¿Será que la modernidad le puso en las manos el arma de su propia sexualidad y ahora es capaz de cosas atroces? Si no fuera porque lo tiene todo para seducir (o, acaso, por eso mismo) se diría que es funesta: en ella acecha una catástrofe. Al no estar sometida al control -social, político o económico- de los hombres, puede manipular sus emociones, obligarlos a actuar contra sus intereses, conducirlos, como una *belle dame sans merci* (una bella dama sin piedad), a la disolución más total” (Negroni 2021: 63).

<sup>9</sup> En *Lo raro y lo espeluznante* (2016), Mark Fisher distingue a lo *raro* de lo *espeluznante* y vincula al primero con la sensación de lo *erróneo*: “una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir o que, al menos, no debería existir aquí. Pues si tal entidad u objeto *está* aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas. Al fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben ser inadecuadas” (Fisher 2021: 19).

Esa mujer no debería estar allí, pero lo está. Se trata de una presencia que deviene índice de la vulnerabilidad del régimen que administra las existencias dentro de la ficción, de un ordenamiento de cuerpos que a su vez duplica las disposiciones materiales efectivas de lo representado: un mundo ordenado por el desequilibrio sexual y los binarismos. Los planos cerrados sobre el rostro de la actriz -sin llegar a ser *close-ups* pero sí cumpliendo una función similar- no solamente buscan reforzar un tanto incipiente *star system* local, sino que tienen un efecto abrumador en tanto que modifican las escalas del cuerpo femenino frente al de los dos hombres. La sutil sobredimensión del cuerpo de Córdoba la sitúa en el campo del exceso corporal, “un espacio donde la carne desarrolla sentimientos de perdición” (Barthes 1999: 42): lo monstruoso. Dicho exceso inicial debe ser saldado a nivel simbólico puesto que representa una otredad que no es asimilable por las gramáticas organizadas en función del inconsciente patriarcal: Córdoba como imagen deberá ser tratada con saña puesto que carga con la potencia de destruir un universo fílmico en el que se sedimentan las identidades sexuales y de género socialmente establecidas y admitidas como un “efecto de significado que se produce en la representación” (De Lauretis 1987: 31) para también fundamentarla.

Su cuerpo es fragmentado, se lo disecciona en primeros planos que coinciden con la mirada de aquellos cuya existencia ha sido perturbada -el mundo masculino del trabajo ferroviario nocturno-, casi un adelanto formal de una posible faena en el seno de la narración. Este procedimiento fílmico “refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo” (Mulvey 2001: 368).

El plano de un reloj que marca las once rompe con la temporalidad del fetiche y la puesta en escena del deseo que son esos primeros instantes de suspensión narrativa donde la mujer es pura materia prima de un régimen escopofílico que la fetichiza. Córdoba desciende de las tablas ferroviarias bajo la mirada atenta de los hombres, pero también de una cámara que, como el espectador “cómplice, capturado en la ambigüedad moral del acto de mirar” (Mulvey 2001: 372), no le quita el ojo/lente predador de encima.



Fig. 5, 6, 7 y 8. Encuentro entre Irma Córdoba y empleados de la estación de tren. Fotogramas de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomados de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

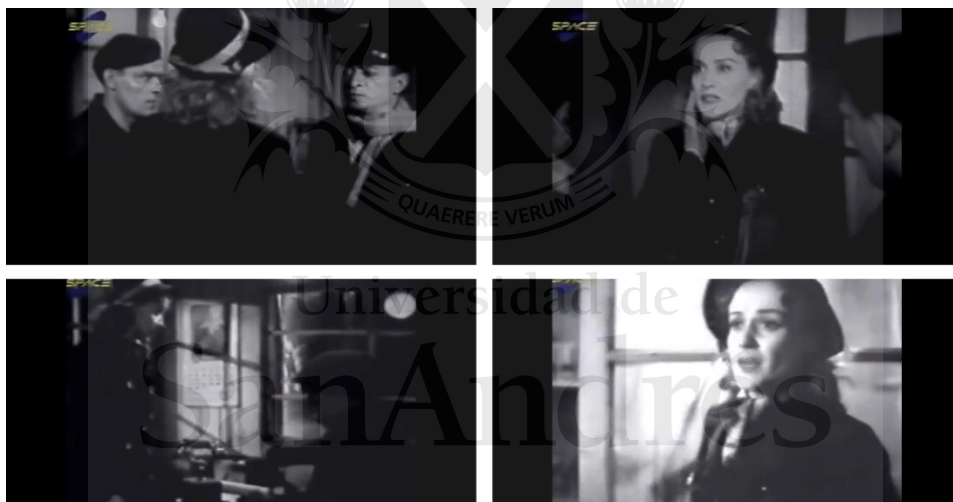


Fig. 9, 10, 11 y 12. Irma Córdoba conversa con los empleados de la estación de tren. Fotogramas de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomados de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

El personaje, objeto de un acto de perversión ocular, inicia un recorrido hacia el eventual castigo simbólico y su cristalización como víctima melodramática a ser sacrificada. La senda hacia la victimización está demarcada por el *insert* del reloj, un “plano de

protección”<sup>10</sup> de las matrices normativas que insiste en el tiempo material y la medición moderna, para que el orden de la razón normativa que organiza ese espacio no pase desapercibido ni sea olvidado por la mujer. Es decir, el reloj le recuerda que no debe estar ahí.

Córdoba desciende entre confusa y preocupada para confrontarse, sin rostro, a los dos empleados de la estación, fundando así una tríada compositiva que refleja las oposiciones binarias sobre las que se sostendrá la segunda parte de la escena. No casualmente es en este momento que conoceremos los motivos del desplazamiento de la mujer: ha llegado al lugar para trabajar.

Desde el montaje se figurará un debate entre las dos posiciones descritas por Mulvey. Por un lado, el plano con referencia en la espalda oscura de Córdoba subraya una mirada masculina perturbada y atónita (“¿Una enfermera para Las Tunas? ¡Qué raro!”, señalan los hombres), confirmando que las categorías que rigen ese universo tradicional rural se han fracturado con la irrupción de un exceso que llega desde la metrópoli.

En la segunda parte de la escena, se produce un quiebre y la dinámica ya no se organiza exclusivamente alrededor de la figura de Córdoba, sino en torno a la sospecha hacia una mujer desconocida, una *intrusa* que necesariamente esconde algo y cuyo rostro es negado, escenificando la incapacidad de aprehender a esa mujer en su diferencia. La composición del plano es un velo que vaticina una *precariedad* que es ruptura con los regímenes de inteligibilidad y por ello no reconocida.

- Si no es curiosidad... ¿qué va a hacer a esa casa usted?
- A trabajar. Leí en Buenos Aires un aviso que pedían una enfermera para una anciana inválida. Escribí y me pidieron que viniera hoy.
- Yo que usted... En fin, cada cual...
- ¿Qué me quiere decir?
- Nada, nada. El chalet queda a dos leguas y media, y es camino de tierra. Tendrá que esperar a que sea de día.

---

<sup>10</sup> Se denomina plano de protección o *insert* a aquellos realizados durante el rodaje para enfatizar un elemento que podría pasar desapercibido en un plano más amplio. También se lo utiliza en el montaje a modo de lograr una mayor continuidad entre los planos.

- ¿Cómo? ¿No hay un coche que pudiera llevarme?
- A esta hora, ninguno. Y para Las Tunas, menos. (Romero 1942).

El plano anterior se intercala con otro que parece proponer lo contrario: ya no la sospecha, sino que la exhibición. El espectador es confrontado con la imagen de la mujer recortada en plano medio, gesticulando exageradamente y recurriendo a un repertorio que forma parte del imaginario de aquello admisible como femenino. Córdoba se transforma en su *performance* en la mujer desamparada, que se equivoca y necesita de contrapartes masculinas que la protejan. Es así como entra por completo en el cuerpo de su personaje: Angélica, una enfermera que llega a la estación de Villar desde Buenos Aires “necesitando tanto ganarse la vida”, en búsqueda de un futuro profesional prometedor y del hogar que nunca tuvo. El latido del filme<sup>11</sup> y su articulación dan cuenta de cómo el espectáculo del mirar se detiene cuando la mujer manifiesta cuál es el motivo de su viaje. Frente a las indagaciones de los dos hombres, curiosos de qué va a hacer una mujer joven al chalet de Las Tunas donde reside una “vieja chiflada” y su futura patrona, las respuestas de Córdoba siempre ocurren en penumbras, de cara a una cámara que niega su reconocibilidad como mujer profesional.

Es necesario señalar que ese manto identitario, esa máscara de feminidad que asume Angélica al momento de dirigirse a los hombres -y a todos los hombres con los que se encontrará en la estación- da cuenta a modo de prolepsis de una tercera operación que organiza las dinámicas de la mirada y la disposición y la representación de los cuerpos feminizados de celuloide. Frente a la escopofilia fetichista y el voyeurismo, el asumirse con distancia como objeto de la mirada se presenta como vía de supervivencia. Si como sostiene Mulvey (2001: 372), la opacidad “proporciona a la pantalla una calidad plana, como de recortable o de icono, en lugar de darle verosmilitud” (Mulvey 2001: 372), el espacio cinematográfico se evidencia entonces como *territorio performático* sobre el puede implantarse una pose a ser exhibida como tal, reforzada en su artificiosidad por los modos de actuación de la época y la gestualidad grandilocuente heredada del universo teatral. La *mascarada* de la feminidad es el modo en que exponer una “diferencia que existe por fuera del sistema y que es terrorífica porque revela la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, y su mortalidad”

---

<sup>11</sup> “Si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón” (Jean-Luc Godard).



(Cohen 1996:12). Frente a la amenaza de ser considerada una extranjera monstruosa, Angélica opta por el rol normativo de la indefensión femenina: “¡Qué estupidez la mía! ¿Y ahora cómo puedo hacer para llegar al chalet?”. Es esta cristalización en la superficie del desamparo y la fragilidad la que engendrará una imagen gestual alrededor de la cual se organizarán las tensiones y los debates de género (*gender*) y entre géneros (*genres*), pero también una cesura en donde confluyen las posibilidades que pueden emerger del conflicto para desmontar las categorías de género y cómo producen identidades fundadas en un orden social excluyente.

## 1.2. ¡Qué tiempos aquellos!: sobre Manuel Romero y el cine de oro argentino

El 3 de mayo de 1942 se estrena *Una luz en la ventana* en el Gran Cine Broadway. Promocionada desde las gacetillas de prensa como la “primera película de intriga, misterio y terror” destinada a “crear emociones fuertes”, la cinta es producto de la poderosa empresa productora Lumiton, que había sido fundada en 1932 por los popularmente conocidos “Locos de la azotea”. Este grupo de hombres profesionales vinculados a la medicina y los negocios -conformado por Enrique Telémaco Susini, Luis Romero Carranza, Miguel Mujica y César Guerrico- interesados en los medios de telecomunicaciones y las innovaciones técnicas aplicadas al espectáculo, el entretenimiento y las informaciones, construyó los estudios de la *major* argentina en la zona norte de la provincia de Buenos Aires y llegó a consolidarse como una de las más fuertes de la llamada Época Dorada del Cine Argentino (1933-1955).

Si bien aquel modo de *conservar el tiempo en latas de metal* (Tarkosvky 2002 18)<sup>12</sup> en donde el pasado se encuentra con su ahora, ese “invento sin futuro” que es el cinematógrafo llegó tempranamente al país y las primeras proyecciones con público se realizaron en el Teatro Odeón apenas un año después de la histórica exhibición de los hermanos Lumière de 1895

---

<sup>12</sup> “Este principio consiste en que, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, el ser humano encontró el modo de fijar el tiempo de manera inmediata, consiguiendo a la vez reproducir, cuantas veces desease, ese instante sobre la pantalla, es decir, volver a él. El ser humano obtuvo así la matriz del tiempo real. Visto y fijado, el tiempo se pudo conservar en latas de metal por mucho tiempo (en teoría, para siempre)” (Tarkovsky 2002: 18).

en el Gran Café de París, el cine argentino se constituyó como un negocio y una industria recién en los años 30.

Las barreras idiomáticas que comenzaron a presentarse entre las *talkies* y la audiencia hispanoparlante, que ansiaba ver un cine hablado en su idioma, así como los avances técnicos que comenzaron a implementarse en el país, dieron lugar a una situación extremadamente favorable para la emergencia de un cine local que apelaba al universo del tango y el discurso criollista, así como a la participación de los artistas de la radio y el teatro en las producciones audiovisuales. Se emularon los modos de producción fabril de las *majors* norteamericanas y en menos de diez años se pasó de seis a cincuenta y seis producciones anuales. Es central destacar que no solamente se importaron tecnología y material fílmico virgen, sino que un sistema económico industrial donde el *star system* y los géneros jugaban un rol esencial.

Como bien categoriza Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (1999), el género cinematográfico no es tanto un término descriptivo, sino una categoría compleja que aglutina una serie de elementos que fueron centrales en el efectivo funcionamiento de la industria de Hollywood y que los grandes estudios locales supieron trasladar de manera casi íntegra al territorio argentino. Los géneros cinematográficos, “patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador” (Ryall en Altman 2000: 35), proveyeron a la escena local de un repertorio de formas narrativas estructurales y estructurantes para componer a los textos audiovisuales, pero también de un sistema simbólico representacional en donde confluían los modos de hacer, exhibir y ver el cine. Es así que los géneros no solamente funcionaron como etiquetas que fueron determinantes para la sistematización de la fábrica de los sueños argentina, sino que también como garantía para un vínculo contractual con la masa de espectadores que era confirmado por la aparición en escena de ciertos actores o actrices que representaban un prototipo puntual o personaje típico que estaba fuertemente arraigado a ciertos temas y modos de narrar. Las empresas productoras locales lograron sacar provecho de estos “formatos preconcebidos bien probados artística y comercialmente” (España 2000: 3) para desarrollar una cinematografía nacional que no se trataba ya meramente de una “aventura comercial” sino que de una “necesidad cultural” (Félix Didier 2002: 82).

Sin embargo, el éxito del cine de oro y de sus más de veinticinco empresas productoras- la mayoría con estudios propios y una producción anual estable-, con el tiempo

se develó como un tanto artificial puesto que, efectivamente, se basaba en una dependencia ideológica y económica para con los Estados Unidos. Si bien incorporaban elementos locales, las traducciones de las ficciones extranjeras terminaron evidenciándose como meras copias que dejaban de lado la cultura nacional y, en consecuencia, el público comenzó a perder interés. A su vez, y tal vez mucho más devastador, el cese de venta de película virgen por parte de los Estados Unidos y el apoyo al cine mexicano como parte de una estrategia de boicot -cuyo móvil era la postura neutral del país frente al conflicto con la Alemania de Hitler- fue el golpe de gracia para el inicio del cataclismo del sistema de estudios local. Como lúcidamente sostiene Félix-Didier en “Soñando con Hollywood: Los estudios Baires y la industria cinematográfica en Argentina” (2002), el modelo industrial argentino era sólido solamente en apariencia y el resultado de un vínculo filial con el mercado norteamericano, tanto a nivel material como cultural:

El cine argentino en el período 1933-1953 se desarrolló según un modelo industrial propio de un capitalismo dependiente y periférico [...] La dependencia de la importación de insumos y medios de producción (película virgen y equipos de Cámara y proyección) y la imposibilidad de lograr la implementación de medidas proteccionistas por parte del Estado, en gran parte debido a la presión ejercida por la industria norteamericana, impusieron límites estructurales tanto al volumen de producción como a la rentabilidad de los estudios y terminaron por ahogar la ilusión de una industria estable para el cine argentino. (Félix-Didier 2002: 81).

Es probable, entonces, que el original e innovador gesto narrativo del “colonizado rápido y febril” (Tarruella 1992: 29) y niño mimado de la Lumiton de rodar una película de terror -o al menos una que incluyera ciertos tópicos del género- tal vez fuera menos el resultado de una búsqueda estética y más un síntoma del decaimiento que estaba sufriendo la industria. Es decir, un intento algo fallido por renovar un repertorio audiovisual para cuya elaboración y consolidación había participado de manera ejemplar, sirviéndose del sainete, el teatro de revistas, el tango, lo barrial, la vida nocturna del cabaret y el fútbol para hacer *fábulas que hablaran de la lucha de clases*.

Romero fue uno de los realizadores centrales del primer cine industrial, dando vida a personajes icónicos que pulularon por una ciudad arquetípica de su autoría, sabiendo “simbolizar en su cine el imaginario popular de un Buenos Aires improbable pero creíble, en la construcción de referentes reconocibles” (Tarruella 1992: 30). El director se apropió de manera magistral de los esquemas narrativos del cine clásico de Hollywood y les imprimió una fuerte identidad local, trasladando los motivos de la comedia de enredos matrimonial (*screwball comedy*) o del policial de Howard Hawks y Frank Capra a un entorno urbano y claramente porteño que funcionaba como escenario para retratar las pericias que debían atravesar las clases populares en pos de sortear los obstáculos implantados por las clases dirigentes: “un campeonato donde se alistan los *guarangos* versus *tilingos* que se inclinaba siempre en favor de los *guarangos*” (Posadas 1982: 43).

En tanto que cine periférico, el de Romero es uno absolutamente autoconsciente, que supo servirse de las herramientas de implantación neo-colonial cultural que son los géneros cinematográficos *made in* Hollywood para intentar retratar a un pueblo argentino auténtico y evocar desde las imágenes un anhelado sentimiento de lo nacional fundado en el costumbrismo urbano. Si bien la obra del autor soporta lecturas políticas -se ha calificado a la primera parte de su filmografía de “pre peronista rebelde” (Posadas 1982; Tarruella 1992: 30)- no se trata de un cine que en efecto resiste o que *dialectiza lo visible* (Didi-Huberman 2014: 77) ni que propone una “contestación a la vez mítica y real del espacio” social (Foucault 2009) en el que esos sujetos -esa masa indiferenciada que conformaba “lo popular”- vivían, puesto que esa masa, verdaderamente, “como unidad, identidad, totalidad o generalidad, simplemente no existe” (Didi-Huberman, 2014: 70). Los integrantes de lo que es llamado “pueblo” son más bien sujetos *imaginables* (Dipaola), fetichizados en identidades funcionales y polarizantes que solidifican una lógica maniqueísta y reproduce los modos de subjetivación dominantes (Guattari, Rolnik 2019: 189): la mujer trabajadora inocente que “da el mal paso”, los cantores galantes pero pobres, las coristas, los choferes y los obreros, todos representantes de la ética, la solidaridad y los valores morales, frente a los hombres de negocios, los dueños de las grandes tiendas, las muchachas ricas y caprichosas, alineados en la ficción al egoísmo, los excesos deshonestos y los intereses extranjeros.

Si bien en apariencia y a nivel molar, es decir, de las grandes instituciones sociales codificadas que suelen organizarse en lógicas binarias, los personajes arquetípicos que integran el imaginario del realizador parecen presentarse como emancipadores, a nivel molecular resultan una “adaptación sumisa al modo hegemónico de subjetivación” (Rolnik

2019: 108) en donde la cuestión de los géneros, las identidades sexuales y las expresiones de deseo responden al modelo patriarcal heteronormativo que implanta la cultura de masas y sus representaciones más canónicas -que también será, por otro lado, el terreno desde el cual corroerlo-. En tanto que productor de sentido, el cine argentino de la Edad de Oro *no sólo reproduce la realidad sino que también la define* (Hall 2001: 343), inhabilitando la emergencia de modos alternativos de subjetivación, comprometiendo y produciendo a los cuerpos, encasillándolos en identidades y reduciéndolos a la figura de un individuo cerrado sobre sí mismo donde toda fluidez es ilegítima y prohibida, expandiéndose dicha interdicción del terreno de la ficción para estructurar el campo de lo social.

Cabe resaltar que si bien “la opresión sexual comenzó mucho antes que la lucha de clases” (Guattari 2013: 131) e incluso, como ha señalado Silvia Federici en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (2004), podría ser considerada como el germen y condición de posibilidad de las divisiones sociales del trabajo y del expansión de un ordenamiento de mundo fundado en el capitalismo, en el universo romeriano las tensiones casi nunca involucran la expresión de las problemáticas de género o la puesta en cuestión de los regímenes discursivos heteronormativos a la que los cuerpos deben ajustarse, sino que esencialmente se trata de pujas de clase fundadas en lo económico y el trabajo, codificadas y valorizadas<sup>13</sup>.

Es cierto que el realizador ha retratado al universo de lo femenino hasta el hartazgo con personajes entrañables e incluso esbozó una cierta problematización de los lugares tradicionales destinados a las mujeres; particularmente en la etapa que comienza hacia fines de los años 30 con los filmes que dieron origen al personaje Catita de Niní Marshall (*Mujeres que trabajan* (1938), *Divorcio en Montevideo* (1939), *Matrimonio en Buenos Aires* (1940), *Yo quiero ser bataclana* (1941), entre otras) y la serie de “comedias sofisticadas” (Di Núbila 1959) protagonizadas por Paulina Singerman. Sin embargo, siempre se aseguró de que las chicas concretaran sus intereses románticos -o cualquier tipo de interés- en la institución del matrimonio -con excepción de las “Rubias Mireyas”<sup>14</sup>, que caen en la perdición a pesar de su

---

<sup>13</sup> Con esto no pretendo sostener que la cuestión de género y la cuestión de clase pertenecen a dos campos excluyentes, sino que los intereses del realizador no parecen direccionarse hacia la desestabilización de las categorías de género y sexo, puesto que usualmente las da por sentadas como si configuraran un campo previo a la constitución del sujeto.

<sup>14</sup> En referencia a *La rubia mireya* (1948), donde el director vuelve a poner en imágenes la letra de un tanto de su autoría, “Tiempos viejos” (1926) -ya lo había hecho en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937)-: “¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya, / que quité en lo de Hansen al loco Cepeda? / Casi me suicido una noche

nobleza-. A través de la codificación de los deseos en un “bálsamo que cura los rencores y por el cual el sistema se recompone” (Tarruella 1992: 30), se asegura la aceptabilidad y la movilidad social y la resolución de la disputa de clases en una conciliación donde la moral permanece intacta. Tal vez con la excepción de Betty, la protagonista de *La rubia del camino* (1938) interpretada por Paulina Singermann, que huye con el camionero del que se ha enamorado hacia un horizonte por fuera de las convenciones sociales, las mujeres de Romero escapan de los mandatos para retornar a las obediencias y tener sus *happy endings* en el altar. “Si yo hubiera encontrado un hombre como él, seguramente no me hubiera dedicado tanto a los libros” declara el personaje de Pepita Serrador en *Mujeres que trabajan* (1938) durante la boda de la protagonista, una joven Mecha Ortiz que, luego de perder toda su fortuna -de lo contrario, no le hubiera pasado nada, como sostuvo alguna vez Sandrini<sup>15</sup> (Posadas 1982: 43-44)- debe mudarse a la pensión donde viven el resto de las jóvenes del título y trabajar como empleada en una tienda. Luego de ser el hazmerreír de sus desalmados ex compañeros de farra *highclassera*, finalmente la muchacha se reivindica en la unión con el hombre -rico, por supuesto- del que siempre estuvo enamorada. Entonces, es necesario reformular: más bien, en Romero las muchachas ingresan en el mundo profesional casi siempre a su pesar, como también declara Serrador: “No trabajamos por placer o por falta de capacidad para vivir la vida de ustedes. Trabajamos por necesidad”. La huida de las imposiciones de los progenitores o la expulsión a los márgenes de la comunidad por parte de una clase alta malvada y egoísta, usualmente es el punto de partida de un relato que es resuelto en los brazos del galán de turno.

Cabe preguntarse: “¿es posible encontrar dentro del costumbrismo romeriano roles que no sean tradicionales? La respuesta es un rotundo NO” (Posadas 1982: 44). De allí que la trayectoria de los personajes femeninos de Romero suela ser inseparable de un viaje iniciático en donde el cronotopo del desplazamiento -ya sea hacia las afueras de la ciudad o las profundidades populares de ésta última como espacio que materializa el regreso a los orígenes de un supuesto ser nacional- se configura como centro organizador del relato a la vez que punto de arraigo y afirmación de los roles de género. En otras palabras, un movimiento que no es cambio, sino que enquistamiento. Es así que en gran parte de sus filmes protagonizados por mujeres, las conexiones temporales y espaciales que determinan

---

por ella / y hoy es una pobre mendiga harapienta. / ¿Te acordás, hermano, lo linda que era? / Se formaba rueda pa' verla bailar... / Cuando por la calle la veo tan vieja / doy vuelta la cara y me pongo a llorar”.

<sup>15</sup> En un reportaje, el actor Luis Sandrini declaró: “Qué mierda le puede pasar a un tipo que tenga plata, no le pasa nada”.

la forma narrativa fílmica se organizan en torno a la confrontación de los personajes femeninos con una tradición disfrazada de otredad -un universo de lo popular donde prima la solidaridad y el sentido de grupo, siendo lo rural su máximo exponente- que finalmente se devela no como una interrogación a las *orillas* impuestas que delimitan a una comunidad sino más bien como la condición de afirmación de estas últimas.

Los usos terroríficos de Romero no serán la excepción. En *Una luz en la ventana*, el realizador supo servirse de un género que tradicionalmente ha señalado o interrogado “los límites de la condición humana” (Wells 2000) y de sus comunidades para revitalizar eficazmente los discursos institucionalizados que se implantaban en un imaginario cultural nacional moderno en construcción sobre el que supieron delinearse una serie de clasificaciones de tipos posibles femeninos que ya se encontraban en funcionamiento en otras producciones culturales y artísticas. El terror aquí no espanta, sino que apacigua.

### 1.3. Un ensayo truculento: el terror en Romero y performar los géneros

En el capítulo “The American Nightmare” de *Hollywood, from Vietnam to Reagan... and Beyond* (2003), Robin Wood analiza el cine de terror norteamericano clásico y sistematiza su fórmula básica: “normality is threatened by the Monster” (Wood 2003: 71). Es decir, se plantea una situación primaria de “conformidad con las normas sociales dominantes”<sup>16</sup>(Wood 2003: 71) que se verá amenazada por una alteridad que materializa las “pesadillas colectivas” de una comunidad para luego ser neutralizada en pos de recomponer el orden inicial. El autor hace especial hincapié en la relación entre el monstruo y la norma, destacando que allí reside la especificidad y el tema central del género: “in a society built on monogamy and family there will be an enormous surplus of repressed sexual energy, and that what is repressed must always strive to return” (Wood 2003: 72).

En tanto que el cine de terror narra “the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses: its re-emergence dramatized” (Leeder 2018: 119), es claro

---

<sup>16</sup> “The definition of normality in horror films is in general boringly constant: the heterosexual monogamous couple, the family, and the social institutions (police, church, armed forces) that support and defend them” (Wood 2003: 71).

que un recorrido por la historia cinematográfica y la evolución de sus repertorios pondría rápidamente en evidencia que de cada período han emergido monstruosidades acordes a las circunstancias. Es decir, los monstruos y los temores sociales que corporizan mutan en función de las ansiedades coyunturales que son compartidas por una comunidad en un momento dado: desde los inicios del gótico, en relación dialéctica con los cambios sociales propulsados con exaltación a partir de la Revolución Francesa; hasta filmes de ciencia ficción como *Invasion of the Bodysnatchers* (1957) de Don Siegel, que representaron, de modo alegórico, los temores norteamericanos por la intrusión comunista. Aquello que amenaza al universo de la ficción, entonces, se ve determinado por las condiciones materiales de existencia y las construcciones culturales y políticas de las que ellas se apropian.

Si las monstruosidades le ponen el cuerpo a “modos de subjetivación que, en cada formación histórica, en cada formación social, entran en relación, ya sea para establecer compromisos, ya sea para oponerse con las relaciones de poder y con las formas de saber existentes” (Deleuze 2017: 140), es necesario reconocer una suerte de torción a la lógica del terror audiovisual en el filme de Romero. En rigor, aquello que ingresa en la diégesis con el augurio de la perturbación de la estabilidad del universo diegético reside no tanto en el cuerpo de un monstruo, sino que más bien en el de su histórica víctima: la *screaming lady*. Dicho desvío podría estar relacionado con ciertas preocupaciones sociales de la época, ya visitadas tímidamente en la filmografía de un cineasta profundamente interesado en las luchas sociales: el ingreso de la mujer en el mundo del trabajo y la conquista de espacios para el ejercicio de la ciudadanía política de las mujeres. No obstante, el de Romero es “un cine al borde de un ataque de feminismo” (Tarruella 1992: 38) que nunca llega a acontecer: la mujer misma es quien reprimirá esa potencia para reconvertirse en un sujeto funcional a la perpetuación de un orden regido por los mandatos del matrimonio monogámico y heterosexual y la constitución de la familia nuclear.

Si bien en el “ensayo truculento”<sup>17</sup> de Romero el entorno de aires gótico de la tormenta nocturna y la estación desolada funcionan como tópicos que anticipan un registro genérico particular, el ingreso del imaginario del cine de terror y su *colección de efectos tradicionales* (Di Núbila 1959: 188) -hasta ese momento inéditos en el país- se hace efectivo con la asunción del rol de víctima por parte de Angélica.

---

<sup>17</sup> Así se llamó a la película en una nota del Diario La Nación. Disponible en: <<https://nim.cinefania.com/nim/index.php?m=trabajos&id=15>>



— Nadie va a Las Tunas, señorita [...]. La gente que vive ahí no es simpática. Ni la dueña ni los sirvientes.

— Pero ¿en qué se basa esa mala fama?

— Es gente muy rara, no se da con nadie. Recién hace dos días llegaron dos tipos de la capital en auto y me preguntaron por el camino de Las Tunas. Trataban de esconder las caras. Se habrán vuelto a ir, pero acá no tomaron nada.

— ¿La mujer es viuda?

— Hace más de veinte años. Al morir el marido se fue con el hijo a Buenos Aires para hacerlo estudiar medicina, pero cuando ya era un cirujano parece que al muchacho le pasó algo.

— ¿Murió, acaso?

— No se supo más de él, por lo menos. La madre con toda su plata se encerró en esa casa quinta hace dos años y no ha vuelto a salir. Dicen que anda medio mal de la cabeza.

— ¿Y con quién vive?

— Tiene una especie de secretario y un peón mudo, grandote. Toda gente muy antipática, pero a lo mejor la estoy asustado.

— Yo no tengo miedo. Además, necesito tanto ganarme la vida.

— ¡Ahí llega un coche! (Romero 1942).

La mujer buscará refugio ante la noche lluviosa en otro de los hombres que habitan esa espacialidad donde “no hay pueblo, solamente una parada de trenes”; un entorno hostigado por la leyenda de los habitantes de una mansión embrujada cercana y en el que se inaugurará la naturaleza performática del personaje femenino -débil pero fuertemente femenino- y el despliegue de roles que efectuará a lo largo de la película para garantizar su supervivencia.

Ahora, no solamente la bella sino también el caballero y el juglar serán quienes habilitarán la entrada de la bestia: al manifestar la mujer que todo temor se ve aplacado por una necesidad económica que será compensada con su desempeño como enfermera; el hombre interrumpe su discurso, negando su reconocibilidad como mujer profesional, para

anunciar a los gritos la llegada de Mario, el galán de la película interpretado por Juan Carlos Thorry, y de su “insoportablemente servicial” (Tarruella 1992: 35)<sup>18</sup> empleado y chofer, a cargo de Sévero Fernández. La figura del cómico es central, puesto que funcionará a lo largo del filme no solamente como *comic relief* sino también como coro trágico, induciendo al espectador a leer el filme de Romero como uno de terror y señalándole aquellas emociones que debiera sentir pero que no necesariamente serán provocadas por las imágenes o el devenir de la narración. “¡Qué noche! Empantanamiento seguro y chalet con fantasmas. ¡Dígame si esto no es una película de miedo!”, declara Fernández antes de subirse al coche que trasladará al trío hasta Las Tunas; donde se descubrirá que Angélica, soltera y sin familia, habría sido elegida no para desempeñarse como cuidadora de una anciana inválida, sino que para participar de un experimento científico a manos del hijo de la mujer, un médico acromegálico interpretado por Narciso Ibáñez Menta en su pobremente conservado debut cinematográfico.<sup>19</sup> El científico monstruoso planea realizar un trueque de órganos, un intercambio de glándulas, un sacrificio ritual que reinscribirá su cuerpo en el campo de la normalidad y garantizará su retorno al campo de la institucionalidad social y el cuidado. No obstante, el doctor termina siendo cautivado por la belleza y la dulzura de Angélica y decide tomar el cuerpo de Mario en su lugar. En una nueva torsión al acto sacrificial, Angélica también decide oficiar de salvadora: solicita que el hombre sea dejado libre a cambio de un

---

<sup>18</sup> “Una luz en la ventana (‘43) [...] es lamentable. Comienza en una estación de tren en medio de la lluvia (en un ámbito parecido MR lograba una magistral secuencia en *Fuera...*) donde llega una enfermera. Narciso compone al Dr. Erdman que padece de acromegalia y explica un texto científico sobre la hipófisis. Los amagues iniciales de composición a lo Dreyer derivan rápidamente en las berretadas Universal con *Abbot y Costello* y en Chiappe. Severo Fernández está más insoportablemente servicial que nunca” (Tarruella 1992: 35).

<sup>19</sup> A la hora de dar con una copia de *Una luz en la ventana* que superara la calidad de las versiones disponibles en YouTube, nos encontramos con que el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hickken no contaba con ninguna copia decente -solamente un VHS que contenía una grabación el canal televisivo Space- ni mucho menos con el original, poniendo en evidencia las precarias -o inexistentes- condiciones de preservación de nuestro cine. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Manual de supervivencia del investigador de medios en la Argentina* (2010), Silvia Romano señala respecto del relevamiento de archivos audiovisuales realizado entre 2001 y 2003: “En el recorrido realizado se puede ver que las condiciones de acceso a los archivos periodísticos televisivos y cinematográficos de carácter histórico de Argentina son, en general, poco propicias para su empleo con fines académicos, tanto en organismos y empresas estatales como privados: la mayor parte de los repositorios no admite la consulta pública y/o no tiene los medios para facilitarla. Esta situación se relaciona en buena medida con el valor económico atribuido a los registros y con los derechos de sus productores. Las condiciones de conservación del patrimonio audiovisual tampoco son las deseables, dependiendo éstas de los recursos y el interés de los poseedores. Y aunque no nos hemos ocupado aquí del análisis de las políticas públicas y la legislación relacionadas con la protección de estos bienes culturales, conviene señalar que a lo largo de ese recorrido destacan la inacción del Estado y la ausencia de normas y recursos que garanticen la preservación y la accesibilidad de los acervos. Como ya lo señalamos, estas cuestiones han quedado libradas a la voluntad y el criterio de las instituciones o entidades que los poseen o custodian. Todo ello conspira contra el derecho de la sociedad a reconstruir tramos de su historia, de su memoria” (Romano 2010: 8).

futuro desdichado junto al monstruo como su esposa. Conmovero por la bondad de la joven, el personaje de Ibáñez Menta finalmente decide respetar los deseos de la pareja por venir y se da muerte en un último y romántico gesto sin duelo para que los tres visitantes puedan regresar a la carretera y proseguir con una rutina cómica que, se intuye, culminará en matrimonio.



Fig. 13. *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Lobby card con Juan Carlos Thorry y Severo Fernández golpeando una puerta en una escena del filme. Colección: Ricardo Colombo / Museo Lumiton.

En resumen, la llegada de la mujer a la estación, antesala de una intrusión orquestada pero fallida al chalet de Las Tunas, marcará el punto de inicio de los acontecimientos terroríficos; pero también la neutralización del horror en pos de una trama que se reconvertirá en una comedia con tintes melodramáticos, donde el sacrificio de la víctima no llega a concretarse justamente por su victimización misma.

Angélica, una *mujer que trabaja* y que habita un espacio urbano plagado de posibles transgresiones, se desplaza de la ciudad al campo para confrontarse con el reservorio de tradiciones que aloja el chalet de Las Tunas. Si en un primer momento, la mansión rural se presenta como una casa no-hogareña y peligrosa, ese espacio luego se reconfigurará para ser

la promesa de la idealización doméstica y el matrimonio para una mujer que debe disciplinarse y así huirle a un destino de ciervo sagrado. Como un espectro, aquellas “buenas costumbres” que habían sido amenazadas por las mujeres del universo tanguero que no podían renunciar a la mala vida y los bailes y, más adelante, por las trabajadoras huelguistas -formidable exponente romeriana *Elvira Fernández* (1942)-, retornan para recordar a los sujetos feminizados cuál es su lugar. En otras palabras, *Una luz en la ventana* ejecuta una “represión de la realidad en un cine que se anuncia como popular” (Tarruella 1992: 31).

La transformación de Las Tunas de castillo gótico a morada celestina funciona como una herramienta que promueve la subordinación femenina a través del lenguaje audiovisual; amaestramiento que es exhibido casi a modo paródico por la protagonista como forma de anular el acceso a su cuerpo, fundado en el engaño que es la proposición de un futuro profesional y un entorno del orden de lo familiar al que pertenecer. Angélica parece saber que la única oportunidad de supervivencia es poner en escena una debilidad que ya no le pertenece, pero que debe recuperar para escapar a una vulnerabilidad real que habilita su conversión en conejillo de indias y sujeto sacrificable en favor de una ciencia cuyo fin último es garantizar la viabilidad de un individuo masculino, que a su vez ha sido apartado y privado de toda sociabilidad por poseer un cuerpo excesivo que atenta contra las gramáticas del posible carnal.

A condición de figurar un “acto punitivo y disciplinador de la mujer” (Segato 2018: 25) que se ha vuelto endeble por correrse del campo simbólico que la ampara, Romero invoca el archivo de terror audiovisual de la Universal Pictures, un “conjunto de convenciones narrativas, iconográficas, de puesta en escena, de caracterización, de motivos, de imaginería, entre otras, que (existía) en la conciencia práctica de los que (manejan) ese lenguaje” (Tudor 1989) es decir, la audiencia. En efecto, *Una luz en la ventana* se presenta como una suerte de homenaje con tintes de plagio al cine de James Whale, gozosamente reconocible para la masa espectral argentina<sup>20</sup>, que sirvió de materia prima para dramatizar una suerte de intervención sobre el cuerpo femenino: devolverlo al mundo privado al que pertenece, a la “no participación en el mundo compartido” (Giorgi; Kiffer 2020: 63). Si bien probablemente inconsciente, la trama parece organizarse en torno a aquellas operaciones de poder ejecutadas

---

<sup>20</sup> *Frankenstein* (1931) se estrena en la Argentina apenas un mes después de su estreno en los Estados Unidos, mientras que *The Old Dark House* (1932) lo hace dos años después.

sobre las disidencias que trazan Gabriel Giorgi y Ana Kiffer en *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (2020), un ansia por:

retrazar [...] las fronteras de lo público, reordenarlas, reforzando su distinción fundante con lo privado. Y quieren suprimir el desorden, la disputa que toda lucha por la igualdad introduce entre las palabras y los cuerpos: que cada cuerpo esté donde le corresponde y en el nombre y la identidad que le pertenece. (Giorgi; Kiffer 2020: 64)

En función de lo planteado, volvamos a la escena anterior, en la que Angélica ve llegar al galán. “¡Señor!” exclama la voz de la joven, una voz cuya fuente se encuentra fuera de campo, excretada de un “encuadre que es limitación” (Deleuze 2008: 29), un cuerpo invisible hasta el momento para el universo masculino conformado por los tres hombres que acondicionan el auto del personaje de Thorry para que el terrateniente y su torpe empleado lleguen sanos y salvos a la estancia a la que se dirigen. Podría decirse que la voz femenina se abre paso hacia el exterior para reclamar un lugar de enunciación, “siempre vinculada a un rostro, aun cuando dicho rostro no está manifestado” (Guattari 2013: 235). La tez blanca de Angélica se recorta sobre el fondo desenfocado de la casilla en donde ha encontrado refugio y donde unos instantes antes había declarado no estar asustada. En el primer plano, la protección se desvanece y el semblante estilizado comunica “tanto la precariedad de la vida como la interdicción de la violencia” (Levinas en Butler 2006: 20) que se resolverá en la mímica, en la exaltación de la debilidad.

La indefensión performativa de la enfermera se proyecta en el lenguaje y la disposición de los cuerpos en el plano da cuenta de los esfuerzos por contener la eventual crisis de una representación codificada por sistemas ideológicos: si la película comenzó “con una mujer como objeto de la mirada combinada del espectador y de todos los personajes masculinos de la cinta” que “aparece aislada [...] expuesta” (Mulvey 2001: 372); la puesta en escena presionará por disminuirla, apareciendo pequeña frente a los hombres que la rodean, particularmente frente al galán. En el rostro de Angélica se refleja el “cambio absoluto” que es el desdoblamiento en una imagen frágil de sí misma para devenir damisela en peligro,

“mutación del movimiento, que cesa de ser traslación para volverse expresión” (Deleuze 2008: 142).

— Señor, quisiera pedirle un gran favor. Estoy sola, con la perspectiva de pasar toda la noche aquí. No conozco a nadie y necesitaría que alguien me llevara hasta el chalet Las Tunas, a unos metros del camino asfaltado. [...] Parece que por aquí la gente teme a esa casa, pero son tonterías, señor. Necesito llegar, cambiarme. ¡No he comido nada desde esta mañana al salir de Buenos Aires! (Romero 1942).

Para ser admitida en el terreno de la viabilidad humana, Angélica recurre a las *tretas del débil* descritas por Josefina Ludmer (1984), aquellos modos de resistencia silenciosa puestos en práctica por quienes son privados del lugar de habla que combinan “sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro” (Ludmer 1984: 49). Ahora, la exacerbación de la máscara de la normatividad que marca el ingreso en el campo de la restricción artificial y arbitraria que es el *género* no termina de resignificar el lugar asignado, aunque sí logra exhibir su contingencia.

La conversión marca la supervivencia de la mujer puesto que es satisfactoria -de una dama sola se espera y requiere un pedido de ayuda que la humanice-, pero no originaria ni concluyente, puesto que exteriorizará otros roles posibles a lo largo del filme. Angélica es “oficiante de una femineidad siempre ceremonial” (Richard 2018: 49), como supo decir Nelly Richard de las travestis en *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer* (2018). Si bien las reconversiones de Angélica no son la teatralización paródica de un desajuste entre significado y significante, como ocurre en las *perfos* travestis, sí funcionan como una suerte de rito que exhibe tipificaciones sexuales y de género y sus articulaciones, en donde no se es víctima, sino que se *hace de* víctima. Es decir, no se involucra con la “esencialidad de lo femenino sino con sus *representaciones*” (Richard 2018: 49).

De alguna manera, Angélica confirma los enunciados de Judith Butler en *El género en disputa* (1990), aquel texto central para la teoría *queer* en donde la autora 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 mediante una reiteración estilizada de actos. (Butler 2007: 273).

Ahora, si bien es cierto que el exceso performático de femeneidad como herramienta de seducción podría ser percibido como una encarnación de una subversión paródica capaz de desencadenar el caos y desarticular la norma heterosexual al multiplicar los sentidos que, arbitrariamente, podría imponerse en su cuerpo; dicho exceso también es endeble al ser reincorporado a los esquemas identitarios, capturándolo y sometiéndolo al momento de su constitución para “volver a circular como instrumento de la hegemonía cultural” (Butler 2007: 170). De este modo, la disidencia cambia de signo para transmutarse en debilidad y espacio corporal de conquista. Es ese raquitismo que se presenta como falta de voluntad y deseo el que justifica una “sumisión intrínseca, de *naturaleza*” (Gago 2019: 77) que hace “legible” a la mujer en una única identidad posible: territorio de apropiación y explotación.

En tanto que *mujer privatizada*, arrojada a la intemperie y sin una familia que la ampare o la perspectiva de concreción del matrimonio, las expectativas de persistencia vital de Angélica residirán en el trabajo servil. Cabe destacar que dicha tarea refuerza el carácter sacrificable de la muchacha, cuyo destino profesional es el de un gasto improductivo que es visto con ojos sospechosos por todos los hombres con los que se encuentra: perpetuar la infecundidad corporal femenina a través del cuidado de una anciana inválida, una vida que debiera ser desecho y privada de un habla porque “la fatiga”, tal como decreta el mayordomo del chalet.

Como si se supiera observada, la victimización de Angélica y la exhibición de una impotencia frente a un contexto que se le presenta como hostil abre la escena a una subordinación que la afirma como sujeto, aparentemente reubicándola en el espacio del cuidado. Sin embargo, lo que verdaderamente se pone en marcha es un *andamiaje de salvataje*

(Gago 2019: 77)<sup>21</sup> que es montado por el personaje de Thorry junto a su empleado, habilitando la toma de decisiones de estos por sobre su cuerpo y ratificando así el encierro femenino en el ámbito de lo doméstico como único lugar posible de resguardo frente a un campo de lo público que se construye como hostil.

Al afirmarse como víctima, “muerta de frío y debilidad”, Angélica comenzará a importar en tanto lo que “provoca, o lo que representa. Ella como mujer no (tendrá) la más mínima importancia” (Mulvey 2001: 370). Para que la trama narrativa encuentre propulsor - pero, también, para que la lógica patriarcal salga indemne-, la mujer debe convertirse en una damisela en peligro a ser escoltada hasta Las Tunas, espacio donde abandonará su agencia y las masculinidades se debatirán por su cuerpo.

Si al recibir la carta que contiene la búsqueda laboral que la salvará de la miseria, Angélica lee en la casona un “paraíso seguro”, esas puertas que repelen al peligro social luego se develarán como una prisión de la que deberá escapar. En línea con el revelador estudio de la mentalidad de los violadores en Sudáfrica de Lloyd Vogelmann que es citado por Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (2003) la llegada al chalet ilustra cómo las "mujeres que no son propiedad de un hombre (las que no están en una relación sexual excluyente) son percibidas como propiedad de todos los hombres. En esencia, pierden su autonomía física y sexual" (Vogelmann en Segato 2010: 30).

La trayectoria hacia el chalet, una suerte de breve *road-trip* por rutas empantanadas, será entonces una voluntad que emana de la máquina narrativa del filme por resituar la deriva de la protagonista hacia el encierro doméstico; en un movimiento que presenta al mundo del trabajo y la independencia económica como un territorio peligroso, habitado por criaturas tenebrosas y deformes; y al del matrimonio monogámico y heterosexual como el único camino viable hacia la salvación.

---

<sup>21</sup> En *La potencia feminista* (2017), Verónica Gago señala la necesidad de “enfrentar la violencia convirtiéndola en una cuestión que no es privada y que tampoco confía en las soluciones estatales” para “salir del confinamiento”. Es decir, “salir de la lógica del rescate y del refugio como única opción para desplazarnos a construir tramas más densas de defensa, autodefensa y protección. La autodefensa, así, desplaza la cuestión a resolver hacia la organización de los cuidados colectivos en condiciones de despojo cultural” (Gago 2019: 76-77).



#### 1.4. Un monstruo importado y funcional

En más de un aspecto -sino en todos- el viaje en auto hacia el castillo rural, donde los personajes se confrontarán con el científico de cuerpo monstruoso, es una traducción de la secuencia inicial de *The Old Dark House* (1932) de James Whale. Esta última comienza con dos hombres y una mujer -también rubia y “que no se asusta fácilmente”- que transitan en automóvil una zona rural británica hostigada por un brutal diluvio. Al igual que ocurre con el trío de Romero, el vehículo se estanca en el fango y, luego del desprendimiento de la cima de la colina que corre junto al camino, los personajes deciden aproximarse a las luces de un caserón perdido que se les presenta como única promesa de asilo ante la tormenta, pero que luego devendrá el teatro en el que se desarrollará una pesadilla nocturna y comentario reaccionario a las rígidas estructuras sociales de clase de la época.<sup>22</sup>



Fig. 14, 15, 16, 17, 18 y 19. Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas atraviesan la tormenta en automóvil. Fotogramas de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

<sup>22</sup> “— My sister Rachel had this room once. She died when she was twenty-one. She was a wicked one. Handsome and wild like a hawk. All the young men used to follow her about. With her red lips, and her big eyes, and white neck. But that didn’t save her. [...] She used to cry out to me to kill her, but I tell her to turn to the lord. She didn’t. She was godless to the last. [...] They were all godless here. They used to bring their women here. Disgraced, in silks and satins. They filled the house with laughts and sin, laught and sin. If I ever went down among them, mi own father and brothers they would tell ME to go away and pray. [...] You are wicked too-“ (Whale 1932) le dice Rebecca Femm, una de las propietarias de la mansión, a la mujer.

Tras golpear reiteradas veces la pesada puerta de madera que funciona de barrera para con el mundo exterior, ésta se abre lentamente al trío, trazando una rendija hacia la dimensión metatextual: el rostro magnificado de Boris Karloff emerge de las sombras, como lo había hecho apenas un año antes en *Frankenstein* (1931), del mismo director. En su suerte de adaptación reversionada, Romero apela al recurso de la abertura que se expande lentamente para develar algo terrorífico y presentar de esta manera al sirviente de Las Tunas, un hombre perturbadoramente alto y dramáticamente silente que recuerda a la versión cinematográfica del personaje engendrado por Mary Wollstonecraft Shelley y que será la antesala de la corporalidad enferma del científico interpretado por Ibáñez Menta. Si bien el “fantasma sordomudo” -como lo llama Fernández-, al borde de lo humano y aparentemente privado de lenguaje, que hace su aparición acompañado por chirridos y truenos; parece marcar el ingreso a un territorio donde reina la barbarie, el chalet se descubrirá lentamente como el espacio que cobija a la tradición -pero no por ello menos peligroso-, un campo de batalla donde se disputarán los discursos representacionales para dar lugar a la metamorfosis de la émesis de la civilización en estandartes de la hegemonía. Se verificará que en Las Tunas no reina el exceso, sino que una obediencia que se preserva en la reclusión.

Universidad de

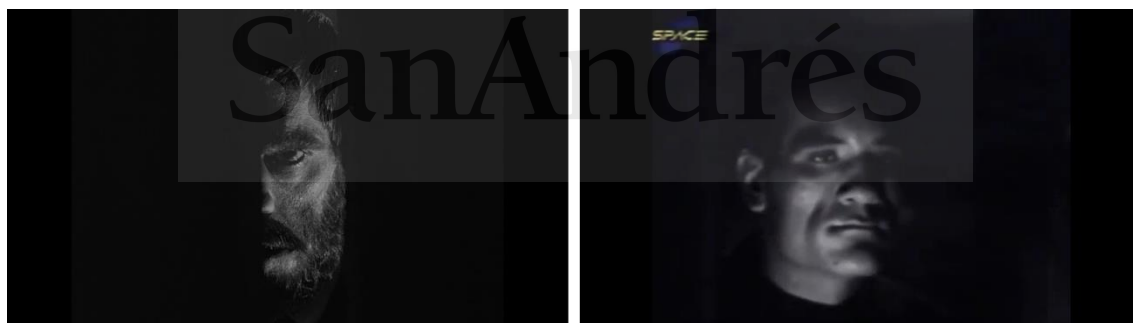


Fig. 20. Boris Karloff asomándose a través de la puerta. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

Fig. 21. Pedro Pompillo asomándose a través de la puerta. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

Si bien goza de mala fama y se presenta como un espacio enigmático para todo el pueblo, clausurado sobre sí mismo y un vacío de sentido sobre el que se proyectan múltiples tenebrosidades, Las Tunas se alza como un santuario de protección al “control patriarcal de la familia nuclear” (Federici 2021: 21), de una domesticidad distorsionada pero institucionalizada que anula y castiga las desobediencias.

El espacio problemático y laberíntico del chalet, cuyas habitaciones se hacen y deshacen, es una reversión del tópico heredado del gótico del siglo XIX de la casa embrujada. Ya desde su presentación, se confirma como *unhomely house* contenedora de un tiempo pasado comprimido que se aloja en las telarañas que cubren las paredes, los espejos cubiertos de sábanas y un mobiliario iluminado únicamente por la luz de las velas que evidentemente no es contemporáneo al momento en el que ocurren los acontecimientos narrados en la película. En concreto, el entorno físico aparece como síntoma de un pasado familiar irresuelto que será zanjado dialécticamente con la intervención del presente.

Como la casa Usher de Poe y el caserón de las sombras de Whale, Las Tunas es un “ser vertical” cuya “verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla” (Bachelard 2010: 49) que es mediada por la escalera barroca del hall de entrada del chalet y centro articulador de las entradas y salidas de los personajes; nexo entre lo familiar y lo científico, lo esperable y admitido y el quiebre de la ley natural. En palabras de Barry, “the staircase mediates the distribution of space, connecting public to private, evident to secret” (Barry 2008: 60). La escalera marca el ingreso de Angélica y su viaje hacia la pira sacrificial, una marcha que luego será invertida para guiarla hacia las entrañas de la construcción y la guarida del monstruo donde moran los traumas que los habitantes del lugar quieren superar.



Fig. 22. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale. Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas en la casa de los hermanos Femm.

Fig. 23. Eva Moore (Rebecca Fenn) descendiendo la escalera. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.



Fig. 24. *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Lobby card con María Esther Buschiazzo leyendo, Persona no Identificada e Irma Córdoba en una escena del filme. Colección: Ricardo Colombo / Museo Lumiton.

Ahora, en contraposición con la casona de Whale, en donde el terror se aloja en los pisos más altos y el ascenso marca un *in crescendo* del *delirium* que se yergue por sobre un presente modernizador que se quiere suprimir -representado por los recién llegados- y al que la herencia traumática reacciona -encarnada en el patriarca centenario postrado y el hijo demente que habita sobre su habitación-; en Las Tunas, como en Poe, el espacio donde se manifiesta el horror se aloja en el subsuelo. Debajo del chalet, hundido y aislado del espacio circundante, se ubica el laboratorio del Dr. Frankenstein de Romero, localización de la desviación y la ambición científica, pero también territorialización de la cartografía de lo dominante. La sala quirúrgica que late por debajo de Las Tunas contiene un inconsciente patriarcal herido que pretende neutralizar la alteridad a cualquier costo, adaptando una corporalidad que se sale de los modos hegemónicos de subjetivación (Gago 2019: 108). Es allí donde los hombres de ciencia se congregan para orquestar un sacrificio, frente al pedido desesperado de una mujer que quiere hacer entrar en razón a un hijo que habita en las penumbras a causa de una malformación congénita y por ello privado de la concreción de

sus deseos. La incipiente solidaridad femenina de la madre hacia la joven es anulada y desestimada en favor de la reivindicación del médico, en quien la desacreditación como ser humano -primeramente, propulsada por él, al referirse a sí mismo como “monstruo”- tiene “un efecto traumático en la esfera micropolítica: la tendencia a lastimar más aún (la) pulsión vital” (Rolnik 2019: 115). El Dr. Herman no persigue “rasgar el velo de las narrativas fantasmagóricas” (Rolnik 2019: 116) que lo arrojan por fuera del circuito de circulación social, sino que reforzar las formas establecidas para vigorizar a una comunidad que lo ha expulsado, pero de la que desesperadamente quiere formar parte.



Fig. 25. *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Lobby card con Irma Córdoba sentada, al lado Nicolás Fregues parado en una escena del filme. Colección: Ricardo Colombo / Museo Lumiton.

Si como sostiene Jeffrey Jerome Cohen en “Monster Culture (Seven Theses)” (1996) al momento de abordar *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, “the creature becomes monstrous by undermining determinations of membership within *le genre humain* that depend on familial status (and, by extension, racial or national membership)” (Cohen 1996: 119);

aquí la interesante confluencia entre monstruo y científico en la figura del Dr. Herman -que, a su vez, repite la ejecutada por James Whale en el protagonista de *The invisible man* (1933) - realiza el camino inverso en tanto que no amenaza la unidad familiar sino que más bien puja por la concreción de las estructuras sociales en el matrimonio.

— Quiero hablarte. Quiero pedirte que reflexiones, todavía estas a tiempo.

— ¿Qué reflexione? Como reflexionaron usted y mi padre al darme la vida, ¿no? Yo soy un ser humano también, tengo un alma, una sensibilidad. Tengo derecho a disfrutar de la vida y del amor, no de morir aquí, encerrado, ocultándome de la gente para no causarle horror. Yo no tengo la culpa de que mi padre fuera un enfermo y de que me arrojara al mundo con esta cosa espantosa en el organismo.

— Hijo, bien sabes que yo daría la vida por tu curación.

— ¡Palabras! Debieron darme la muerte al nacer.

— No lo sabíamos, hasta los treinta años fuiste un hombre como todos.

— ¡Mentira! Desde niño sentí los síntomas de mi mal. No sabía cuál era, pero al estudiar medicina comprendí la terrible verdad. [...] Acromegalia, deformación monstruosa del rostro, del cuerpo, de las extremidades... ¿Y a quién debo eso? A la sangre envenenada de mi padre.

— Perdónalo, está muerto. Y perdóname a mí. (Romero 1942).

Antaño un hogar, los cimientos de Las Tunas son los residuos de la historia de un linaje familiar que quedó trunco a causa de la caída de las figuras masculinas y cuya perpetuidad quiere reconstruirse. “What haunts it is the symptom of a loss -something excessive and unresolved in the past that requires an intervention in the present” (Barry 2008: 60). En el diálogo entre el hombre de ciencia y la madre, puede rastrearse una suerte de infracción originaria -probablemente, del orden de lo sexual<sup>23</sup>- ejecutada por la figura paterna

---

<sup>23</sup> Michel Foucault señala en *Los Anormales* (1999): “Así, se dirá que es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y la de la especie humana, y buscamos la causa, ¿a qué se nos remite? A una infracción del derecho

que retorna en la deformidad del único heredero, quien a su vez resiente dicha transgresión puesto que lo priva a él mismo de una progenie y lo obliga a recluirse en la oscuridad. Herederos del expresionismo alemán, los juegos de luces y sombras del director de fotografía Alfredo Traverso potencian la marginalidad del científico, que acecha a Angélica como un Fantasma de la Ópera. En la penumbra, Herman espera a la concreción de un experimento que produzca unas condiciones de pertenencia social basadas en el ingreso a la seguridad y legitimidad que prometen las fuerzas políticas que por otro lado lo restringen.

Como bien señala Paola Cortés Rocca en “Niñas quietas: Monstruosidad, juego y mirada en Cortázar, Sangunetti y Ocampo” (2015), lo monstruoso no es solamente un “modo de hablar de lo anómalo o de silenciarlo” sino que también un “régimen escópico, un modo de ver, de verse y de darse ver” (Cortés Rocca 2015: 125). Tal es el caso del cuerpo del Dr. Herman, que establece una gramática audiovisual que se funda en el ocultamiento delivado de la deformidad que antecede a la exhibición estilizada del maquillaje artificial del maestro del terror local. La corporalidad exhuberante y sobredimensionada señala la ruptura de lo imposible y es por eso que el médico, en tanto que defensor de la realidad fáctica que él mismo desafía, se esfuerza en no ser visto para defender los valores dominantes de la normalidad social. Como se ha mencionado, dichos esfuerzos cuentan con la complicidad del personal del hogar y de un grupo de aprendices de medicina, pero también de la madre y dueña de la propiedad. Llena de culpa, la vieja viuda no emite órdenes, sino que las acata con absoluto temor devoto en respuesta a un poder patriarcal que no solamente dispone la normativa que regula al hogar en decadencia, sino que el universo del film en su totalidad, pujando por reestablecer las estructuras que constituyen a los individuos tanto dentro como fuera de la ficción.

A fuerza de saldar las rasgaduras que problematizan las programáticas sociales, los personajes que habitan Las Tunas se organizan para ejecutar un plan científico del orden del canibalismo en donde “lo femenino (será) obligado a ponerse en el lugar de dador: de fuerza, poder, virilidad” (Segato 2010: 31). Habiendo sido fríamente seleccionada -profesional y sin parentescos-, el castigo simbólico que se planea ejecutar sobre Angélica es el de

---

humano y el derecho divino, es decir, a la fornicación, en los progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal. Ya que hubo relación sexual entre un hombre y un animal, o una mujer y un animal, va a aparecer el monstruo, donde se mezclan los dos reinos” (Foucault 2010: 69).

una venganza *contra* una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus. Y ese abandono de su lugar alude a mostrar los signos de una socialidad y una sexualidad gobernadas de manera autónoma o bien, simplemente, a encontrarse físicamente lejos de la protección activa de otro hombre (Segato 2010: 31).

Justamente, el personaje interpretado por Irma Córdoba no solamente no tiene padre -en el primer diálogo con la anciana, le narra cómo éste ha muerto cuando ella apenas era un bebé- sino que tampoco ha encontrado en el matrimonio una legitimación ni puesto a disposición su cuerpo dócil para la reproducción que garantiza la consolidación de la familia nuclear. A diferencia de lo que ocurre en *Mujeres que trabajan*, donde la ocupación profesional es válida siempre y cuando se trate de una actividad que se presente como un estadio intermedio para el ingreso final en el reino patriarcal que es el hogar, Angélica se encuentra por fuera de la protección masculina y legal. Es entonces que Las Tunas se convierte en el circo remediador donde ocurre el debate entre masculinidades por el cuerpo de la joven enfermera.

— ¿Qué quieren de mí? ¿Qué significa esto? ¡Hablen! ¡Por Dios, hablen!

— Señorita, usted es enfermera. Tiene nociones de medicina. Además en su curso le habrán enseñado que las de su profesión están obligadas a trabajar en favor de la ciencia, a realizar cualquier esfuerzo por ella si es necesario.

— ¿Y qué es?

— ¿No se prestaría usted a colaborar en un experimento inofensivo que devolvería la salud a alguien que sufre una gran desgracia?

— ¿Y por qué debo ser yo? ¿Qué experimento es ese?

— Quiero prevenirle que hemos dado este paso sin prever las consecuencias, señorita. El experimento se realizará, quiera usted o no. Preferimos rogarle que se preste a él sin temor ni resistencia. Su vida no corre peligro.



— ¡No quiero! ¡No conseguirán eso de mí! ¡Socorro! (Romero 1942).

El sacrificio de Ágelica será el del trasplante, una comunión aberrante entre el monstruo y la mujer que simboliza una suerte de crítica a la estructura social familiar puesto que se trata de un encuentro deforme por fuera de lo conyugal, una excepción transformadora que el personaje interpretado por Thorry lucha por evitar. La película pone en escena el impedimento de la emergencia de la anomalía como excepción para fortalecer la naturaleza anormal del monstruo, que finalmente también rechaza un encuentro con lo otro de sí que podría abrir a una alianza donde los contornos individuales podrían desaparecer, a “trazar la línea de fuga, alcanzar un continuo de intensidades [...] donde todas las formas se deshacen, todas las significaciones también, significantes y significados, en provecho de una materia no formada” (Deleuze y Guattari 1990: 24).

El intercambio de glándulas entre el monstruo y la mujer señala el encuentro de los cuerpos con lo otro de sí mismos, constituyendo “la articulación entre entidades, especies, géneros distintos e interrelacionados como son lo individual y lo colectivo, el macho y la hembra, el hombre y la máquina” (Espósito 2009: 211) que desarticula toda referencia y gramática de lo posible, por lo que es inadmisibile. Es entonces que el aparato narrativo hace virar el interés del monstruo de los órganos vitales de Córdoba a su vitalidad entera, de extraer su glándula hipófisis a poseerla como esposa; previa intención de anular a Mario como contraparte en una demostración de “fuerza y virilidad ante una comunidad de pares” (Segato 2018: 33), que tampoco será efectuada.

— ¿Pero no comprende que ni ella ni ninguna otra podrá ser suya sino se cura? ¿Si no se produce una regresión en su estado por el funcionamiento de una glándula sana?

— Lo sé, pero no debe ser ella la víctima. Me gustaría un hombre, un hombre a quien ella quiera. Es joven, fuerte, puede sustituirla.

— ¡Pero es distinto! ¡Es un hombre conocido! ¡Lo buscarán!

— Ya lo estarán buscando.

- Yo pensaba ponerlo en libertad mañana. Decirle que la joven había sufrido una caída y que hubo que llamar a un cirujano para operarla.
- Ese hombre no saldrá de aquí hasta que se le transplante mi glándula enferma. Hasta que sea lo que yo soy ahora. (Romero 1942).

En *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (2004), Noël Carroll sostiene que la monstruosidad -elemento central alrededor del cual se organiza el género de terror- no se ve determinada por la fealdad o un corrimiento de los estándares de belleza que provoca repulsión, sino que más bien se vincula con el hecho de que el monstruo “es un ser que viola el orden natural, cuyo perímetro está determinado por la ciencia contemporánea”<sup>24</sup> (Carroll 2004: 40) y los discursos institucionalizados e institucionalizantes que rigen y ordenan el campo de lo social. Se trata de seres o agencias que deben presentarse como una amenaza no solamente física, sino que también psicológica, moral y social.

El autor parece seguir de alguna manera la línea trazada por Michel Foucault en *Los anormales*, su curso dictado en el Collège de France entre enero y marzo de 1975. Allí plantea que el monstruo es aquello que aturde un ordenamiento, una “transgresión de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco” (Foucault 2010: 68); en esencia, pura infracción y sinergia de “lo imposible y lo prohibido” (Foucault 2010: 61). El cuerpo mórbido y al borde de la podredumbre, lesionado y abierto del Dr. Herman parece poner en tensión estas categorizaciones; puesto que, si bien la aberración que reside en una glándula desbocada amenaza con sus secreciones con hacer que la normalidad colapse y su “sangre impura” marca un hiato monstruoso en las categorías de lo humano, sus órganos blasfemos sin embargo ansían por llenarse de jerarquizaciones.

“Las manos son asientos de deformidades características: son anchas y gruesas. Los pies están aumentados de volumen y engrosados desde los talones hasta los dedos. En cambio, el cráneo está poco modificado [...] Las más de las veces la acromegalia

---

<sup>24</sup> “But, of course, the sense of “monster” that I am using does not necessarily involve notions of ugliness but rather the notion that the monster is a being in violation of the natural order, where the perimeter of the natural order is determined by contemporary science” (Carroll 2004: 40).

comienza entre los 25 y 30 años de manera muy insidiosa. En la mayoría de los casos, los enfermos se sorprenden del aumento progresivo del número de los guantes, del sombrero, del calzado, o bien sus familias notan deformidades en sus caras” leen los personajes de Thorry y Fernández de un manual que encuentran en la casona.

No casualmente, la enfermedad se manifiesta al inicio de la edad de finalización de los estudios universitarios y de ingreso en el universo de lo profesional, cuando se supone comienza la prestación a un sistema con el que debe colaborar, pero también, momento del inicio de la reproducción sexual. El Dr. Herman no solamente porta un cuerpo deforme, sino que de una “masculinidad fragilizada” (Segato 2018: 37) que busca restituir con el conocimiento científico como única arma que habilita su confrontación con el resto de sus pares. Desesperado por las categorizaciones y con una ciega fe en la disciplina en la que se ha formado al inicio de su afección, direcciona todos sus esfuerzos en abandonar el campo de lo liminal. Respaldado por sus colegas, despliega todo su arsenal cognocitivo para ampliar los límites que podrían incluirlo en el dominio de las *personas*.

A diferencia de sus sucesores contemporáneos locales – la negra rubia de Gabriela Cabezón Cámara (2014), las mujeres que se queman a sí misma en “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez, la bruja adolescente de *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, las *Siamesas* (2021) de María Belén Aguirre, los vampiros traperos de Catriel y Paco Amoros que no duermen en el videoclip de “McFly” (2019) y el poeta y trapero Matías Fernández Burzaco, entre otros- que demandan un sistema propio que admita la polifonía, "a deeper play of differences, a nonbinary polymorphism at the 'base' of human nature" (Cohen 1996: 7) y las mixturas; el Dr. Herman no se resiste a las programáticas corporales sino que insiste en sostenerlas. Rechazar su naturaleza monstruosa es desentenderse de la intempestuosa potencia que allí reside. Debemos, entonces, reformular: no se trata de ampliar límites, sino de la persecución de refugiarse en ellos.

Criatura intersticial, que anuda al científico y a su creación, la razón y el cuerpo bestial, la naturaleza y la cultura; el médico no se reconoce como umbral de salida de la máquina dual moderna de lo humano, sino que es una ofrenda supurada para su prevalencia. Funcional a un régimen que se sostiene en la exclusión de la diferencia -sexual, de clase, de raza, de especie-, el acromegálico no hace del cuerpo un poder, sino que se atrinchera en las “historias rituales de la historia de la ciencia y la tecnología como paradigma” (Haraway 1999: 123) que

residen en ese “cráneo poco modificado”. Para el Dr. Herman, trascender la realidad admitida solamente es posible a través de esos mismos discursos que la constituyen en su repetición, manteniendo así “el edificio de las asimetrías en pie” (Segato 2018: 63).

En “Dialectic of fear” (1982), un análisis de las dos figuras que según el autor aglutinan el miedo burgués del siglo XIX -el monstruo de *Frankenstein* y el vampiro de *Drácula*-, Franco Moretti lee en estas criaturas literarias un refuerzo mistificador para la cultura dominante. En tanto que materializan los movimientos dialécticos que se ponen en marcha en las lógicas de mercado y trabajo del entonces emergente orden capitalista, “the opposites, instead of separating and entering into conflict, exist in function of one another, reinforce one another” (Moretti 1983: 6). Ambas criaturas saldarían metafóricamente y a nivel ficcional el temor por el quiebre del contrato social para el goce -y sometimiento- del lector: “the more a work frightens, the more it edifies” (Moretti 1983: 6). Espectacularmente teatral y al borde del artificio, el *monstruo humano* (Foucault 2010: 61) de Ibáñez Menta se alinea con estos postulados y, a pesar de su liminalidad ontológica, se autoexpele del organismo social para no contaminarlo.

El temor del doctor por ser descubierto por la policía -que goza de una reputación consolidada en la absoluta confianza y es a la que finalmente recurre el héroe para rescatar a la muchacha- evidencia una necesidad por la reinscripción en el campo de la institucionalidad. Puede concluirse entonces que, a pesar de que se denomina a sí mismo como “monstruo”, en el cuerpo del Dr. Herman no reside la amenaza monstruosa. Deformidad ineficaz, el científico es una criatura domesticada que *respeto los límites, los lugares, las reglas* (Kristeva 2013: 11) y solamente se muestra indiferente al poder, dispuesto a revelarse frente al orden policial, para dar lugar a la liberación de los flujos de deseo que se le han negado: escapar con Angélica y poseerla lejos del hogar familiar en un espacio inhóspito y de compensación simbólica, lejos de la mirada normativa que sancionaría dicha unión. En efecto, cuando la muchacha accede a huir con el Dr. Herman para salvar a Mario, se abre un campo de posibilidades fundadas en un erotismo que vaticina la ansiada pero reprimida continuidad perturbadora entre dos seres que difieren en naturaleza corporal -retomando sin pudor el tópico del cuento de hadas de “La Bella y la Bestia”-, pero que luego serán clausuradas para la vigorización no del deseo de lo que se opone a la norma sino de lo establecido.

### 1.5. Te comiste la película de la sumisión<sup>25</sup>

- ¿No sientes curiosidad por saber quién soy? ¿Cómo me llamo?  
¿Por qué he llegado a quererte? ¿No quieres saber cómo soy siquiera?
- Si se oculta, me huye. No quiere que lo vea.
- Temo horrorizarte. ¡Soy un monstruo! Sé que mi vista te causaría una repugnancia invencible que me odiarías. ¡No me verás nunca!  
¡Nunca!
- Usted sufre... Por eso es malo. Se nota que nadie ha sentido piedad por usted, por eso detesta a la humanidad. ¿Cuál es su secreto?
- ¿Quieres saberlo? ¿No te arrepentirás de huir conmigo? Mira.
- ¡Dios!
- Ya ves que tengo motivos para odiar a la humanidad. Esto soy ahora. Yo que fui antes un hombre como los demás, nadie me soporta. Hasta a mi madre causo horror. Mis colegas me soportan porque ven en mí a un sujeto de experimento. Estoy solo. Solo entre los hombres.
- Pobre...Pobre...VERUM
- ¿No huyes de mí? ¿No mueves la cara con asco?
- No huyo de usted, lo compadezco. Lo comprendo.
- Angélica... (Romero 1942).

La confrontación final entre la muchacha y el científico que culmina en reconocimiento es la escenificación de la comunión de dos cuerpos que comparten la diferencia, como si no hubiera una verdadera discrepancia entre un objeto de deseo y un objeto de horror para la mirada patriarcal. Siguiendo a Linda Williams, que en su ensayo “When the woman looks” (1984) sostiene que “the woman’s look at the monster offers at least a potentially subversive recognition of the power and potency of a non-phallic sexuality” (Williams 2002: 65), el modo en que la heroína devuelve al monstruo la mirada en esta escena

---

<sup>25</sup> En referencia a “Miseria” (2021) de The Colorated. Disponible en: <[www.youtube.com/watch?v=fnn00e2nXSsw](http://www.youtube.com/watch?v=fnn00e2nXSsw)>

de *Una luz en la ventana* podría ser el inicio de una unión corrida de lo fálico y un reconocimiento de la potencia desestabilizadora de aquella cohabitación física prohibida.

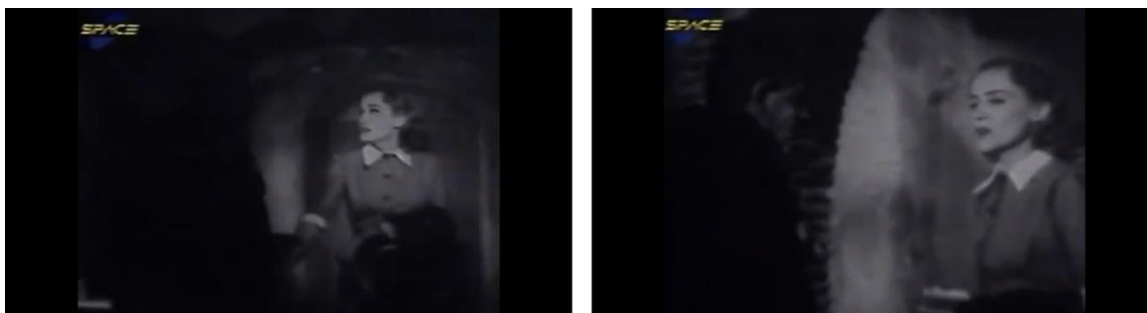


Fig. 26 y 27. Irma Córdoba se encuentra con el monstruo. Fotogramas de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomados de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

La imposible *metamorfosis* de los cuerpos es anticipada a nivel formal en el laboratorio, donde la figura de Córdoba se funde en las sombras que proyecta el cuerpo desconocido y sobredimensionado de Ibáñez Menta. Es así como la puesta en escena y la lógica del montaje refuerzan un encuentro del que podría brotar una fuerza capaz de permitir “que todo viviente se despliegue sobre varias formas de manera simultánea y sucesiva y el aliento que permite que estas formas se conecten entre sí, que pasen una en la otra” (Coccia 2020: 17). Se alternan el primer plano de la enfermera y del monstruo respectivamente y, al revelarse el cuerpo deforme, se yuxtaponen planos medios con referencia para reforzar el intercambio y luego unirlos finalmente en un plano general que da cuenta de su conformación como pareja insólita. Sin embargo, dicha unión durará lo que un instante, dejando entrever un pasadizo hacia nuevos mundos posibles para luego reinsertar a la dupla en el terreno de lo irreconciliable.

En concreto, la “performance de la verdad” (Butler 2014: 55) que reside en la alianza de las disidencias será interrumpida por la llegada del poder patriarcal, que captará a la mujer en el romance -y potencial matrimonio- y castigará al monstruo con el suicidio. Tras experimentar la afinidad en la discontinuidad, tanto la joven como la criatura se niegan a abrir el cuerpo, a devenir umbral de desterritorialización, para afirmar el poder exigido por “un

mandato masculino de violación, de dominación, de control de territorio-cuerpo y del cuerpo como índice de territorio” (Segato 2018: 51).

Debe señalarse que, a pesar de que en efecto se produce una coincidencia intersubjetiva basada en la otredad compartida, la corrección violenta finalmente recae sobre el cuerpo del monstruo, mientras que la muchacha logra escapar hacia los brazos de quien es su verdadero interés erótico -disfrazado, claro está, de un romanticismo absurdo y atravesado por la sentimentalidad moral-. “No sé si lo quiero, pero siento que estos dos días terribles nos han unido para siempre” le dice Angélica al Doctor cuando descubre que los hombres están próximos a salvarla de un futuro junto a la criatura. Frente a la insistencia de Herman por escapar antes de la llegada de Mario y las autoridades, el rostro de Angélica cambia, virando de la ternura y la solidaridad hacia una gestualidad tensa que parece encarnar los límites que hacia instantes la dupla pretendía atravesar, manifestándose como la Medusa que verdaderamente es. En su habilidad de *performer*, Angélica se sabe herramienta de develación de las clasificaciones en su naturaleza arbitraria y amenaza de destrucción del mismo aparato cultural a través del cual la individualidad se constituye como viable. En esa cualidad reside su peligrosa naturaleza: la capacidad de exhibir las contingencias.

Ahora, si bien protagoniza momentos de cierta heroicidad -convence a la madre del médico, por ejemplo, para que le entregue las llaves que le servirán para liberar a Mario-, Angélica debe recorrer el camino inverso al de la heroína y asumirse activamente como víctima, exhibiendo la invalidación de su potencia y capacidad de acción. Cada vez que está en juego su integridad, la muchacha se posiciona en la pasividad exacerbada. “Usted no es cruel. Usted me permitirá que lo vea, que hable con él. Yo le prometo ser su amiga, su enfermera. Estaré a su lado, cuidarlo toda la vida, consolarlo” seduce la impostora en un gesto que es pura mímica de un supuesto cambio actitudinal y promesa de un futuro imposible juntos que finalmente quebrará al científico monstruoso del todo para arrojarse al abandono absoluto: de la ambición científica, del deseo sexual y de la pulsión de vida. Al igual que el acromegálico, huye de la disidencia contestataria para reubicarse en los regímenes de inteligibilidad, sacrificando la “diferencia transformacional” por la “igualdad fundacional” (Richard 1989: 73).

Si como sostiene Gilles Deleuze, el aprendizaje se efectúa con mujeres de piedra (2006)<sup>26</sup>, el endurecimiento gestual de la mujer la desenmascara como la verdadera amenaza

---

<sup>26</sup> El enunciado de Deleuze corresponde a su análisis de *Venus in Furs* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch.

del filme, monstrua de la prohibición que existe “to demarcate the bonds that hold together that system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannot - must not- be crossed” (Cohen 1996: 13).



Fig. 28, 29, 30 y 31. Encuentro entre Irma Córdoba y el monstruo, interpretado por Narciso Ibáñez Menta. Fotogramas de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomados de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

## San Andrés

En tanto que espacio “fiel a la cultura de la devastación” (Sosa Villada 2021)<sup>27</sup> del conservadurismo y la tradición de la normalización, Las Tunas es el territorio para la puesta

<sup>27</sup> “Llevé a mi hija de sesenta años a su primera Marcha del Orgullo Gay, el día más caluroso del año. Mi hija, que antes fue mi madre, que antes fue huérfana y luego la esposa de un hombre que no la trataba bien. Nomás al llegar peló lágrimas de ámbar. Había estado macerando ese llanto desde hacía mucho tiempo, desde el día que supo que su hijo no volvería y que ahora, hasta que la vida fuera vida, sería madre de una travesti. Nos recibían barricadas de maricas empurpurinadas que embellecían a mi hija, ya adulta, ya capaz de andar entre la fauna gay más valiente del mundo. Los maricas latinoamericanos, las lesbianas sudacas, las transexuales hijas dilectas de Juana Azurduy y Frida Kahlo, los chicos trans, viriles y hermosos, con sus preguntas a cuestas, su traer otros modos de ser hombres a este mundo deshecho. Banderas de siete colores, pero también pañuelos y maquillajes y vestidos y pelucas de siete colores.

Mi hija de sesenta años veía por primera vez el corazón del prisma y lloraba.



en escena de las fantasías del patriarcado y Angélica, cuerpo hecho imagen, aparece como la *performer* ideal para la repetición de las normas de género que no solamente garantizan la estabilidad de éstas, sino que también la vida de la joven.

Aferrado a sus cimientos, el chalet es un hogar fallido que se desgarrar con la intromisión de los visitantes. Los tres viajeros abren una hendidura que desarma las distinciones entre lo público y lo privado que preparan el terreno para la legitimación del “acceso violento y privilegiado por parte de los varones al cuerpo de las mujeres y a los cuerpos feminizados” (Gago 2019: 109). En otras palabras, se trata de una lesión que finalmente reordenará al mundo.

Si bien previamente confabulada, la intrusión de Angélica anula a la autoridad masculina pero desviada del Dr. Herman -patriarca del caserón tras la muerte de su padre- al

---

También bebía cerveza y se saludaba con todos mis amigos. A mí me preocupaba un poco que fuera a cansarse, pero sabía que todo iba a salir bien.

Casi llegando al escenario nos encontramos con una niña travesti de apenas ocho años. Su mamá quiso sacarse una foto con nosotras y mientras posábamos, mi hija adulta que había bebido cerveza con el permiso de su madre, hablaba con ella con una desesperación que pocas veces vi en sus ojos. La niña travesti nos miraba con una sabiduría antigua, sin interesarse por los gestos filosos que mi madre dibujaba en el aire. Durante toda la Marcha del Orgullo Gay de ese año, miré atentamente a mi madre observando a esa niña, que bien podría haber sido yo, si ella y mi papá hubieran sido infieles a esta cultura de la devastación.

Al volver ya cansadas a casa, mi mamá habló como si hubiera conocido a su heroína de juventud, a su actriz preferida, a su cantante más amada. Iba como en un sueño pensando en la niña travesti que le había paralizado el tiempo. Y de pronto, cayó. No vio un cantero, tropezó y cayó con todo su cuerpo de mujer de sesenta años. Me asusté muchísimo. Como cuando el hombre que no la trataba bien, la golpeaba. Ese miedo viejo se abrió paso al verla derrumbada en el piso. Mi pequeña hija mayor, a punto de jubilarse, mi herida fundamental.

La ayudé a levantarse mientras la gente se acercaba para socorrerla, pero nos bastó estar juntas en esa caída. Nos sentamos en un banco de cemento. La abracé sintiendo que mi pequeña hija, a quien le robaron la bondad y la universidad y las vacaciones, estaba rompiendo su semilla con un brote moreno. Sería un árbol alguna vez. Su cuerpo era blando, enorme para mis brazos, estaba oprimido debajo del dolor inesperado. De repente, en mi hombro, comenzó a llorar, en silencio. Sus lágrimas mojaban mi vestido y ella lloraba como la había visto llorar tantas veces en su juventud, por todas las putas cosas que salieron mal en su vida. No sabía qué decir, así que la dejé hacer sus lágrimas de verdad, no las que lloró al comienzo de la Marcha. Estas, por las cuales no pregunté y no quise saber.

Era su nacimiento y todo el orgullo gay del mundo la había traído a la vida y la había hecho respirar” (Sosa Villada 2020: 34-35).

hacer de la seducción un arma política (Wayar 2022)<sup>28</sup>. Para escapar del castigo, la muchacha ejecuta “la representación del cuerpo de una mujer” (Doane 2000: 26) o, más bien, de todos los estilos de mujer que pueden ser admitidos como contrapartida pasiva para los hombres que habitan tanto la casa como sus inmediaciones: de damisela en peligro a prisionera cautiva, de enfermera servicial -Angélica lleva la artificiosidad al máximo cuando “se disfraza” de su profesión y viste por primera y única vez su guardapolvo blanco para engañar a los policías- a esposa y amante devota -ya sea del médico o de Mario-.



Fig. 32. *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Lobby card con Irma Córdoba sentada, al lado Nicolás Fregues parado en una escena del filme. Colección: Ricardo Colombo / Museo Lumiton.

Es en la hiperbolización femenina donde reside la subversión de Angélica, puesto que su adecuación “en cada detalle a la apariencia física real de [...] fetiche” (Mulvey 2001) y al estilo de las estrellas norteamericanas que sirven de referencia, expone las prácticas a través de las cuales el género se reproduce por imitación. El personaje de Córdoba, como ella

<sup>28</sup> “Lo que sucede es que tú puedes seducir sin agrardarle a una persona, que es algo que les pasa a las travestis: seducen hombres que no están agrardados con ellas, que tienen problemas para reconocer que las desean. Es una relación muy directa con el deseo y con el miedo. Marlene Wayar dice que es el único colectivo que ha hecho de la seducción un arma política. En vez de armarse, en vez de violentarse, en vez de poner el cuerpo en las maneras tradiciones que tiene la política, las travestis sedujeron” (Sosa Villada 2020).

misma, se coloca la máscara de la feminidad para luego quitársela y dejar entrever una potencial posición política de resistencia a las jerarquías binarias de género y heterosexualidad obligatoria que anida en “its denial of the production of femininity as closeness, as presence-to-itself, as, precisely, imagistic” (Riviere en Doane 2000: 25).

Ahora, no solamente Angélica es “puro teatro”, sino que también el entorno mismo que le sirve de escenario dramático: las habitaciones se hacen y deshacen de acuerdo con las necesidades del Dr. Herman y sus aprendices; el hombre mudo no lo es tal, sino que simplemente simula serlo frente a Mario y su sirviente; la monstruosidad del médico podría ser reversible y el filme en su totalidad solamente presenta la apariencia del terror. En *Las Tunas*, tanto el *genre* como el *gender* se descubren como construcciones sociales plausibles de ser renegociadas y reformuladas infinitamente. Como sostiene Butler, “no hay género sin reproducción de normas que pongan en riesgo el cumplimiento o incumplimiento de esas normas, con lo cual se abre la posibilidad de una reelaboración de la realidad de género por medio de nuevas formas” (Butler 2007: 322).

Si, en palabras de Sylvia Molloy, “exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (Molloy 2021: 44), la pose se presenta no solamente como un modo de supervivencia, sino que también como una herramienta paródica capaz de problematizar el género. Sin embargo, y como advierte Butler, no toda parodia es subversiva, sino que el “desplazamiento paródico [...] depende de un contexto y una recepción que puedan provocar confusiones subversivas” (Butler 2007: 271), de un escenario *entre-medio* (Bhabha 2002) donde sea posible “salirse del lugar asignado, bajarse del árbol familiar, escapar del mandato patriarcal” (Gago 2019: 86) y las diferencias puedan manifestarse en una autoconsciencia periférica. De lo contrario, y eso es lo que finalmente ocurre en la película de Romero, se trata de una parodia vacía que falla a la hora de desestabilizar aquello que parodia -explícitamente, el cine de terror de los países centrales; a nivel implícito y tal vez sin saberlo, las estructuras binarias de género-.

Cabe preguntarse si la ejecución inacabada del terror por parte de Romero tal vez se vincule con aquello que, inconscientemente, estaba dramatizando y que el aparato del filme se esfuerza por suprimir. La invitación a la transgresión por parte de Angélica a partir del desdoblamiento en sucesivas imágenes de sí misma para reapropiarse de los preconceptos identitarios de la feminidad y así refutarlos, es finalmente anulada a partir de un dispositivo que la arroja nuevamente al lugar de la sumisión: el conflicto amoroso. A partir de la

reconversión del filme en un melodrama con tintes de comedia, el lenguaje de la máquina heterosexual patriarcal recupera su capacidad de modelar las formas de lo viviente.

En tanto que aparato ideológico, la película de Romero reorienta el conflicto hacia una búsqueda por el romance y el matrimonio para borrar las negociaciones de poder que debaten las formas de dominación. Disfraza el femicidio que no se concreta de inseguridad, trasladando los conflictos al terreno de lo privado y recodificando la amenaza de la tortura física y sexual en un bolero que invisibiliza la violencia hacia las desobediencias de los imperativos de género. En efecto, la mayor parte de la acción transcurre en el interior del hogar que es Las Tunas, del que Angélica solamente logra huir en escolta de un hombre que cumple el rol de moralizador: de lo que verdaderamente se trata la propuesta de matrimonio implícita de Mario es de un modo de captar el cuerpo de Angélica como trofeo y tributo cuyo fin es alimentar un “mandato de masculinidad” (Segato 2018: 47). A diferencia del monstruo, el personaje de Thorry -quien no casualmente es rico y sí tiene familia- garantiza el ingreso de Angélica al universo de la conyugalidad institucional para la captación de su capacidad reproductiva, así como también habilita la movilidad social a partir del matrimonio. Se concluye entonces que, si bien al inicio del filme el personaje de Córdoba materializa un estereotipo de mujer digno de ser sacrificado para salvaguardar la norma -la mujer que sale del confinamiento-, en su *devenir* víctima esa potencia se reorienta para resituarla como un sujeto funcional a la programática patriarcal. Es así como el movimiento de Angélica va de la intrusión a la confirmación del orden en el que primeramente irrumpe, trayectoria que anula toda posibilidad de terror.

Ahora, si como sostiene Esteban DiPaola en “La producción imaginal de lo social” (2010), “*convivimos entre imágenes y nos hacemos con las imágenes*”, es menester seguir pensando en torno al género desde los géneros. A pesar de su naturaleza repetitiva y acumulativa, la capacidad de funcionar como aparatos críticos y reflexivos de los profundamente codificados géneros narrativos no debiera ser desechada en pos de su consideración como mero entretenimiento, puesto que, como indica Robin Wood, no se escapa solamente *de*, sino que también se escapa *a*.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> “The old tendency to dismiss the Hollywood cinema as escapist always defined escape merely negatively as escape *from*, but escape logically can be escape *to*. Dreams are also escapes from the unresolved tensions of our lives into fantasies. Yet the fantasies are not meaningless; they can represent attempts to resolve those tensions in more radical ways than our consciousness can countenance” (Wood 2003: 70).

La exhibición de su artificiosidad y esquemas básicos sumamente reconocibles habilita y siempre exige ciertas reformulaciones de sintaxis y semánticas específicas, pequeñas variaciones que garantizan la pervivencia del género y su vitalidad; pero que también inauguran nuevos espacios de disputa, sobre todo en el terreno de aquellos géneros considerados “menores”. Las estructuras marginadas de la alta cultura e, incluso, de la crítica ideológica y política más explícita, tienen el poder de corroer las tecnologías de subordinación y normalización desde dentro puesto que en sus figuras alegóricas -disfrazadas de espectáculo para las masas y pesadillas de escapatoria de lo cotidiano- escapan a la mirada del censor y logran así interpelar de modo indirecto a los discursos del poder, resquebrajándolos. Como propone Mariana Enríquez, no debemos aceptar “el argumento de la banalización por el género” (Enríquez 2016), mucho menos cuando se trata de “laburar con los miedos, con el inconsciente, con el terror y la política” (Enríquez 2016).

Tal vez el terror - “el género más serio que existe, muchísimo más serio que el realismo” (Enríquez 2016), aquel que por excelencia ha sabido magnificar las ansiedades sociales y servirse de los cuerpos y sus excesos como materia prima crítica- sea el más apto para poner en escena lo reprimido de los cuerpos, esos cuerpos otros que no han sido narrados. En definitiva, el terror tal vez pueda mostrar el *fuera de campo* de la cultura, aquello que no fue escrito o que fue mal leído. Si los regímenes estéticos duplican las violencias, exhibirlos podría desarticular a esas mismas violencias al poner en evidencia su arbitrariedad simbólica. Es allí donde reside su posible eficacia revolucionaria: “genres thrive, after all, on the persistence of the problems they address”, escribe Linda Williams, “but genres thrive also in their ability to recast the nature of these problems” (Williams 2002: 12).

Si bien en *Una luz en la ventana*, el terror se desvanece y la potencia de la disidencia de aquella que pudo *extrañar* al mundo es transformada en negación, en la imagen invertida de su diferencia; hay algo de las *intrusas* monstruosas y su potencia intersticial que pervive o, en todo caso, que nos interesa rescatar. Tal vez su desestimado indeterminismo sea, en palabras de Homi Bhabha, “la marca de 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). Ahora, esa latencia deconstructiva ya no será saldada en el matrimonio, sino que en la muerte sin sepultura y en su deliberada anulación simbólica. Es ahí donde debemos escharbar.

*Sin sepultura, sin cuerpo, sin voz:**sobre intrusas y chicas muertas*

*El Desierto incommensurable, abierto, y misterioso a sus pies se extiende y se funde en el rostro enrojecido del ejecutor del sacrificio. Los bueyes arrastran la carreta, cómplices sin saberlo. Los hocicos, extensión de las manos; de las manos para siempre entrelazadas de los hermanos. Cubiertas de polvo, las bestias cargan un peso oculto y sagrado, motivo de procesión por el campo que va agrandándose con la noche. Los cueros ahora sin rostro atisban la tormenta que amenaza el campo imaginario. La piel encurtida que es una cosa yace insepulta y avanza sobre la llanura. Más al sur, las siluetas negras de los hombres se recortan en la inmensidad fronteriza. Los colorados, atados por otro círculo, se alejan del pasado espacial rural. Levantando las botas del fango de la hombría perdida, las adentran en el inexpresable límite de la extensión baldía que anticipará el inicio de la urbe moderna. Es en las orillas, en el umbral de convergencia de tradiciones, donde se arrojará el cuerpo secreto de la intrusa, a la espera de la ayuda de los caranchos que la harán desaparecer definitivamente, o de que la levante el carro de la basura desde el cual lanzará con furia insana un monstruoso soplo inflamado al viento. Así termina el relato. Así comienza otra historia.*

Como pudimos rastrear en *Una luz en la ventana*, los regímenes estéticos duplican a los dispositivos biopolíticos ejecutados sobre los sujetos que se corren de los imperativos de género -incluso, de lo humano-. Sin embargo, la ficción también “registra, acompaña, produce y no deja de registrar; [...] desbarata ideas e imaginarios, corroe estereotipos, carga

los tonos de las lenguas con otras historias sobre el daño, el dolor o la precariedad” (Domínguez 2019: 7). En ese sentido, es entonces menester revisar y repensar un corpus que tematiza la violencia ejercida hacia cuerpos feminizados que ha comenzado a tomar forma - que, por otro lado, parece estar desestimando ciertas producciones audiovisuales que pretendemos recuperar- y que se caracteriza no solamente por la ausencia del gesto de narrar el cuerpo de las mujeres muertas sino también el borramiento de sus voces, que son sepultadas en espacios liminares donde los paisajes aún no han sido trazados y se supone la vida es despojada del ser memorializada. Ahora, los campos de basura simbólicos son también “regiones donde el principio de individuación deja de reinar” (Deleuze 2005: 146-148) con la capacidad de poner en evidencia, desde la pluralidad indomesticada, las grietas de los “los *marcos de inteligibilidad* que distribuyen personas de no-personas (Giorgi 2014: 201).

## **2.1. Colmada de horrendas baratijas de saber y amor monstruoso: “La intrusa” (1966) de Jorge Luis Borges y un cierto canon**

En *Sin embargo Juan vivía* (1947), Alberto Vanasco parece notar las distancias entre cuerpo -ciertos cuerpos- y representación; como si advirtiera las dificultades de dar forma al trauma de un vacío jurídico y social -el de la figura del femicidio y la ausencia legislativa de las violencias ejercidas hacia las sexualidades disidentes-, dando cuenta de “un ámbito en el cual lo real es lo posible y lo todavía no existente” (Jitrik en Vanasco 2015: 12). El relato en segunda persona arroja la narración hacia el futuro constantemente para fallar en dar cuenta del cuerpo violentado de la hermana del narrador - “El cadáver -en verdad- será encontrado una mañana a eso de las nueve” (Vanasco 2015: 21)- preanunciando la ausencia, pero también una falta de denominación. Vanasco pone en texto un agujero en el lenguaje que da cuenta de una desaparición aún insalvable, no solamente en el terreno de lo representacional, sino que en el de lo real. La novela pone en escena un vacío de la experiencia y los límites de un universo ficcional que replica a una realidad en donde el femicidio no existe como figura -así como, finalmente, tampoco en la novela- pero que ya ronroneaba en voz baja para perturbar los intersticios de una cotidianidad doméstica que debía hacerse pública. Es decir, unas condiciones materiales e históricas en donde el genocidio contra mujeres, en palabras de Marcela Lagarde y de los Ríos, no es reconocido como un “atentado violento contra la

integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres” (Lagarde y de los Ríos 2008: 216), sino como un crimen extraordinario y materia prima para elaborar un relato policial.

“La intrusa” (1966) de Jorge Luis Borges también aparece como una ficción que no narra o, más bien, que borra cuerpos. Breve y terrible, uno de los más emblemáticos gestos de la literatura de femicidios narra la historia de los Nielsen, dos hermanos de indeciso origen europeo anglosajón y un pasado algo incierto de guardaespaldas de caudillos que viven en Turdera, un barrio del Sur Bonaerense. La máquina narrativa se enciende luego de comprar en un burdel a Juliana Burgos, una mujer “de tez morena y ojos rasgados” (Borges 2001: 15), a quien se llevan a vivir con ellos para adjudicarle alternadamente el rol de sirvienta, trofeo adornado con perlas de fantasía a ser exhibida en fiestas y, finalmente, amante compartida. Hacia el final, se le informa al lector que uno de los hermanos ha decidido dar muerte a la muchacha en un “triste sacrificio” para zanjar los celos y conflictos que la intrusión femenina supuestamente habría desencadenado en el seno del hogar fraternal. Es así como el clímax del relato no coincide con el asesinato, que es casi anecdótico, sino que con el trayecto en el que los rastros de la ejecución violenta deben ser borrados. Habiendo atendido a los dos hombres “con sumisión bestial” (Borges 2001: 17), la muerte de Juliana siquiera es narrada, simplemente se cristaliza en la imagen invisible de un cadáver que deviene basura de carroña. Privada de sepultura, funciona como estandarte de una unión fraterna inquebrantable que no admite la filiación con una otredad que pudiera perturbar una “antigua vida de hombres entre hombres” (Borges 2001: 17).

El primer relato de *El informe de Brodie* (1970)<sup>30</sup>, no solamente condensa - con magistral y cómplice realismo de una mirada patriarcal que define el universo de lo simbólico y los modos de subjetivación- una historia de devoción fraternal que se consolida en el asesinato sino que en esa misma condensación da forma a un secreto que atravesará la totalidad del libro de Borges: la sustracción deliberada de lo sexual<sup>31</sup> que se configura como la verdadera clave para desentrañar un enigma que se articula alrededor de un crimen que nunca se muestra ni escribe. De hecho, ya desde el inicio el autor recurre a la palabra *historia* sin acoplar *de un asesinato* para referir a unos acontecimientos marcados por la imprecisión de la oralidad

---

<sup>30</sup> “La intrusa” es publicado por primera vez en la segunda edición de *El Aleph* (1966), para luego ser incluido en el “intento de cuentos directos” (Borges 2001: 5) que fue *El informe de Brodie* (1970).

<sup>31</sup> Julio Premat señala en “El eslabón perdido: *El entenado* en la obra de Juan José Saer” (1996) cómo en “El informe de Brodie” (1970), “lo sexual es reducido en un mundo fantasmático que no accede a la palabra” (Premat 1996: 77), omitiendo la descripción de las prácticas sexuales tribales de la traducción que origina al cuento.



y atenuar -más que “acentuar o agregar” (Borges 2001: 13)- las circunstancias del desgarramiento que se ejecuta sobre el cuerpo del delito.

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. (Borges 2001:13).

Si bien en el relato se explicita que la violencia se desata para preservar un vínculo entre hermanos, la posesión compartida que deviene recelo parece cifrar dentro y fuera de la ficción la verdadera pulsión que dirige el accionar de los Nielsen. Si, como sostiene Sarlo, se narra no para reconstruir un crimen sino los móviles de los criminales, “La intrusa” pareciera proponer que lo que verdaderamente importa no es tanto la víctima -de la que apenas conocemos su nombre, a pesar de que “entre ellos, los hermanos, no (lo) pronunciaban, ni siquiera para llamarla” (Borges 2001: 16)- sino que los victimarios y sus esfuerzos por sostener la solidez de las reglas que rigen el inestable universo que habitan. En efecto, hay un sentido que es sustraído de la historia puesto que no pertenece a la arrabalera zona gobernada por los códigos de honor entre hombres, así como también se silencia para siempre la posibilidad de acceder a ese saber en la muerte del único testigo que, más que atender contra el pacto entre hermanos, podría develar la verdad de ese pacto y las lógicas que lo atraviesan. Es así como el carácter incompleto de la historia no reside tanto en las vicisitudes de la transmisión oral y el rumor, sino en el deliberado aniquilamiento de la poseedora de una de sus piezas, a quien no se le permitirá hablar por cargar con la culpa de la obscenidad. Como descubrió con el tiempo su amigo Bioy Casares, en tanto que “para Borges el sexo es sucio” (Bioy Casares 1994: 114), debió eliminar a la mujer que había gestado para excluir eficazmente aquel componente que tanto le repugnaba, pero que también funcionaba como motor secreto para el accionar de los personajes.

Juliana se conforma a su pesar como una rasgadura en la existencia endogámica de los Nielsen, por lo que debe ser arrojada al vacío del baldío orillero, aquel límite del que Borges supo hacer un espacio literario. Pero, también, el cadáver de Juliana es un tajo que se traslada al nivel formal para delinear el *fuera de campo* de un universo social imaginario -pero no por eso menos real- localizado en un terreno sin instituciones que es regulado por las

formas de una frágil intrepidez masculina. En efecto, la muerte de la joven señala un umbral en el que no se diferencian, sino que se funden la civilización y la barbarie, lo rural y lo urbano, la tradición y la modernidad que acecha con colonizar e institucionalizar al compadrito, lo liso y lo estriado; así como los atávicos preconceptos de feminidad y masculinidad, el goce y el imperativo de la norma, lo doméstico y lo público. El cadáver de la que se quedará “con sus pilchas” y “ya no hará perjuicios” (Borges 2001: 19) demarca así el *punto exacto* -como diría David, el niño de *Distancia de rescate* (2014) de Samantha Shweblin- donde se construye, arbitrariamente, una exclusión que debe ser olvidada.

Arrojada al desierto orillero e innarrada, la cripta irremediabilmente abierta de Juliana se ubica en una zona que, como bien distingue Sarlo, carece de “instituciones y gobierno, donde el nombre y el honor son cuestiones centrales que llaman a la violencia” (Sarlo 2007: 194). Una violencia que, en el caso de los hermanos Nielsen, se dirige -aunque no exclusivamente- hacia una mujer de la que se supone ambos están enamorados; hecho que, “en el duro suburbio donde un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión” (Borges 2001: 16), los humilla y aparta de una comunidad donde reina una suerte de bravura performativa que debe ser reforzada en la repetición constante para no resquebrajarse. En efecto, la “injuria” dirigida por Eduardo hacia Juan Iberra, que se relame ante la discordia entre los hermanos y lo felicita “por ese primor que se había agenciado” (Borges 2001: 17), responde no solamente a conservar el buen nombre de los Nielsen -que tambalea ante el ultraje de las “decencias del arrabal” (Borges 2001: 16), sino que principalmente a exhibir y garantizar una masculinidad heterosexual ante una comunidad -esencialmente masculina- que la pone en cuestión. Más adelante, el “altercado” con Iberra y el posterior saldo de cuentas se consolidará en la muerte de la joven, en una “violencia expresiva” (Segato 2010) que materializa en el Turdera ficcional los postulados de Segato sobre la violación en *Las estructuras elementales de la violencia* (2010):

El estatus masculino [...] debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte. Como este estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente. [...]. La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de

un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente (Segato 2010: 38).

Ahora, la violencia ejercida sobre el cuerpo de Juliana no se reduce al hecho material sino que se extiende al acto discursivo del narrador: la indeterminación de las circunstancias del asesinato de la muchacha -fundada, como ya se ha dicho, no solamente en la naturaleza fragmentaria del relato que habría sido transmitido oralmente sino también en la imposibilidad de saber desde el cuerpo subalterno de la mujer- garantizan el ingreso de Juliana en el ámbito de la *no-persona*, del puro cuerpo que es el polo negativo de la dupla fundante de la modernidad: la de espíritu racional enaltecido y materia indigna. Dicho vínculo opresivo ha sido desmenuzado por Roberto Espósito en *El dispositivo de la persona* (2011), quien propone que el sometimiento como subjetivación o devenir sujeto -basado en la despersonalización como reverso necesario de la personalización- reside en “el interior del individuo singular” (Espósito 2011: 75). Es resumen, el hombre cartesiano como tipología del sujeto moderno conlleva una rendición esencial del cuerpo a la vida discursiva, donde la razón se instala como regente de una dimensión carnal profana que debe ser ordenada. Es así como el ser *dueño de la propia parte animal* (Espósito 2011) es aquello que posibilita la constitución del sujeto como *persona*. Aquellos que se encuentran más próximos a la fracción inferior de un dualismo fundado en la opresión, aquellos más próximos al “esclavo interno” (Espósito 2011: 75) que es el cuerpo -los otros marcados sexual, racial y étnicamente-, son “signos de una diferencia incardinada, impuesta histórica y negativamente por el canibalismo de un sujeto que se alimenta de sus otros especulares y estructuralmente excluidos” (Braidotti 2005: 159). La expulsión de lo carnal en el universo borgeano parece responder a estas categorizaciones, planteando un universo en donde el cuerpo -sobre todo el cuerpo sexualizado- es una “cosa horrible” (Borges 2006: 73) a rechazar. De aquí que el cuerpo de Juliana carece de valor no tanto por haber sido objeto de comercio, sino por ser objeto de goce. “Putas no es la mujer que cobra, sino la que se acuesta” (Bioy Casares 1994: 114).

En tanto que narrada como una cosa cuya relevancia reside exclusivamente en su materialidad y cualidades de objeto de placer para otros masculinizados -placer al que ella, según quien narra, también accede con Eduardo<sup>32</sup>-, la deshumanización de Juliana se

---

<sup>32</sup> “La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto” (Borges 2001: 17), cuenta el narrador. Este

trasladará luego a los restos que son arrojados a las penumbras de aquello que no puede ni debe ser puesto en lenguaje por su proximidad al caos, el *fatum* impuesto por el oráculo de la norma a quienes deben permanecer invisibles. Es así como Juliana es condenada a una doble caída, a “perecer [...] una muerte no-muerta” (Agamben 2000: 77) en el pajonal.

Citando a Robert Pogue Harrison, Gabriel Giorgi señala en *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014) cómo el rito funerario se constituye como un evento central en la inscripción simbólica del sujeto. Es allí donde el cuerpo muerto se transmuta en sagrado: el ritual *humaniza la muerte* para inaugurar una memoria en el espacio social y así también efectiviza la partición originaria entre naturaleza y cultura. El destino de la no sepultura de Juliana señala entonces una falta de reconocimiento hacia el cadáver que es indicador de la ausencia de las cualidades de sujeto de la muchacha: es una cosa, una *no-vida eliminable* (Agamben 2000) en las que el ultraje post-mortem cesa de ser una prohibición. En consecuencia, las ceremonias de pasaje al *afterlife* que nunca acontecen refuerzan la opresión femenina que regula a esa comunidad, funcionando también como advertencia del peligro resultante de un corrimiento de las *condiciones normativas de reconocibilidad* (Butler 2010: 17) que se transmiten en la reproducción del relato oral y los chismes que circulan por la zona. No hay condiciones estructurales de seguridad que garanticen la existencia de Juliana; como tampoco lo habrá para sus herederas del conurbano, olvidadas por instituciones que corren la mirada, “tiradas a la basura en la bolsa de consorcio: igual que se tira un forro, la cáscara del zapallo, los papeles que no sirven y los huesos del asado entre tantas otras cosas” (Cabezón Cámara 2019b: 161).

De todos modos, “La intrusa” ha sido siempre un cuento sobre dos hermanos y no de dos asesinos. En el relato, la deshumanización sistemática a partir de una doble violencia cuyo resultado son pedazos es camuflada con la pasión y la desgracia compartida. En sintonía con la lectura de Jorge Panesi, “La intrusa” ha pasado a la historia de la literatura como “uno de esos tangos nuevos que lloran enfática y lastimeramente la desgracia de atarse a una mujer” (Panesi 1997: 61) y no como como una dramatización de una desigualdad estructural que desemboca en violencia. Es decir, lo que se narra ha sido leído más como la tragedia de dos hombres que transgreden los mandatos del macho y accionan, de alguna manera, a su pesar – “Se abrazaron, casi llorando. [...] Ahora los ataba otro círculo: la mujer tristemente

---

hecho es central, puesto que es lo que da inicio a la discordia -el goce femenino- y la ulterior fusión de los cuerpos en una suerte de entrega momentánea a la desarticulación de los imperativos de género y goce sexual admitidos.

sacrificada y la obligación de olvidarla” (Borges 2001: 19)- que como la exhibición de una distribución diferencial del dolor donde la experiencia extrapersonal está prohibida por su capacidad de poner en tensión una dominación fundante. Es allí donde tal vez resida el hiato nielsiano: osar desarticular una gramática identitaria en una convivencia sexual compartida con la mujer donde prima una horizontalidad primordial indebida.

Evidenciar y alumbrar aquella transgresión sería entonces el inconsciente gesto de la adaptación de 1979 de Carlos Hugo Christensen. Liberándose del pudor borgiano y arriesgándose a la mutilación de la censura, el filme pone de manifiesto un saber material deliberadamente eliminado de su pretexto literario; un saber que escenifica una rasgadura en las normas de parentesco para dar lugar a otros mundos posibles en el seno de un universo regido por la ley patriarcal y “formas de terrorismo” -como las denominan Caputi y Russell (1992)<sup>33</sup>- ejecutadas sobre los sujetos feminizados y las sexualidades disidentes que atentan contra la familia nuclear y el autoridad del macho. En una suerte de bifurcación, la película amplía el relato con imágenes de una intimidad que abren un pliegue donde las ficciones normativas orilleras se suspenden, interrumpiendo desde el lecho compartido las propuestas deshumanizantes que amenazan con arrojar a las Lujaneras o al *marica que piensa cinco minutos seguidos en una mujer*<sup>34</sup> a los baldíos de lo social. En la película, el pedazo puja por cambiar de lugar.

---

<sup>33</sup> “Femicide is on the extreme end of a continuum of antifemale terror that includes a wide variety of verbal and physical abuse, such as rape, torture, sexual slavery (particularly in prostitution), incestuous and extrafamilial child sexual abuse, physical and emotional battery, sexual harassment (on the phone, in the streets, at the office, and in the classroom), genital mutilation (clitoridectomies, excision, infibulations), unnecessary gynecological operations (gratuitous hysterectomies), forced heterosexuality, forced sterilization, forced motherhood (by criminalizing contraception and abortion), psychosurgery, denial of food to women in some cultures, cosmetic surgeries, and other mutilations in the name of beautification. Whenever this forms of terrorism result in death, they become femicides”. (Caputi; Russell 1992: 15).

“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; Russell en Segato 2006: 3).

<sup>34</sup> “Me quedé pensando y le dije: —Nadie le quita nada a nadie. Si la Casilda te ha dejado, es porque lo quiere a Rufino y vos no le importás.

## 2.2. La agencia del primor: la reescritura prohibida de los cuerpos

Hacia fines de la década de 1970 y desde el exilio carioca<sup>35</sup>, Carlos Hugo Christensen consigue comprar los derechos para trasladar al cine el relato de Borges, aquel escritor que dijo leer diariamente y que adaptar al cine se le presentaba como una gran responsabilidad más que una *atrevida aventurita*.<sup>36</sup> Sin embargo, a la hora de poner en imágenes la historia de los Nielsen -y la de Juliana-, ejecutó una serie de desvíos que no solamente excedían a las coordenadas geográficas. Además de trasladar la acción de Turdera a la Uruguayana brasileña de 1897, el director también filmó aquello que Borges había descartado -pero que siempre estuvo allí- e incluyó escenas explícitamente sexuales que no sólo le valieron la prohibición del estreno en la Argentina hasta después del retorno de la democracia al país, sino que también la indignación del padre de la obra.

La conflictiva relación de Christensen con la censura databa de la realización de *Safó, historia de una pasión* (1943). Si bien había incluido inteligentemente dos frases de corte

---

—Y la gente ¿qué va a decir? ¿Que soy un cobarde? —Mi consejo es que no te metás en historias por lo que la gente pueda decir y por una mujer que ya no te quiere.

—Ella me tiene sin cuidado. Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica. La Casilda no tiene corazón. La última noche que pasamos juntos me dijo que yo ya andaba para viejo.

—Te decía la verdad.

—La verdad es lo que duele. El que me está importando ahora es Rufino.

—Andá con cuidado. Yo lo he visto actuar a Rufino en el atrio de Merlo. Es una luz.

—¿Creés que le tengo miedo? —Ya sé que no le tenés miedo, pero pensalo bien. Una de dos: o lo matás y vas a la sombra, o él te mata y vas a la Chacarita.

—Así será. ¿Vos, qué harías en mi lugar? —No sé, pero mi vida no es precisamente un ejemplo. Soy un muchacho que, para escurrirle el bulto a la cárcel, se ha hecho un matón de comité.

—Yo no voy a hacerme el matón en ningún comité, voy a cobrar una deuda.

—Entonces ¿vas a jugar tu tranquilidad por un desconocido y por una mujer que ya no querés?

No quiso escucharme y se fue. Al otro día nos llegó la noticia de que lo había provocado a Rufino en un comercio de Morón y que Rufino lo había muerto” (Borges 2001: 41) escribe Borges en “Historia de Rosendo Juárez” (1970).

<sup>35</sup> Carlos Hugo Christensen abandona la Argentina en 1954 luego de una serie de disputas con el gobierno peronista. Su plan original era instalarse en México, pero finalmente se radica en Brasil, donde realiza veinte largometrajes. Entre ellos, *Mãos Sangrentas* (1955), *Meus Amores no Rio* (1959), *Esse Rio que Eu Amo* (1960), *Viagem aos Seios de Duília* (1964), *Viagem aos Seios de Duília* (1964), *O Menino e o Vento* (1967), *A Mulher do Desejo* (1975) y *A Casa de Açúcar* (1996).

<sup>36</sup> En referencia a la película del director, *Una atrevida aventurita* (1948).

aleccionador al inicio y al final de la película<sup>37</sup> como para efectivizar la moralina, el afiche publicitario debió ser modificado puesto que el beso de Roberto Escalada en el pecho de Mecha Ortiz atentaba contra las “buenas costumbres”; así como también, puede inferirse, la pareja protagónica cuyo vínculo erótico se exhibía en el cartel-. Más adelante, los estrenos de sus filmes del '46 - *Adán y la serpiente* y *El ángel desnudo*- también despabilaron la mirada de la predatora policía moral, que demandó ciertos cortes para proseguir con la exhibición en el cine Opera, que a su vez fue clausurado por 24 horas. Si la espalda desnuda de Olga Zubarry era excesiva, era esperable que los entrelazamientos corporales de *A intrusa* invocaran a la intervención directa del Estado en la circulación de la película.

Luego del pacífico estreno de 1980 en Río de Janeiro, Christensen entrega una copia al Ente de Calificación Cinematográfico (1968-1984) para gestionar el permiso de exhibición en la Argentina. El sanguinario organismo - que había sido creado en 1969 por medio de la Ley 18.019 del gobierno de facto para darle un rostro a la censura cinematográfica que ya funcionaba en el país- decretó que la película podría ser prohibida de estrenarse en forma oficial y exigió una serie de cortes: específicamente, la escena de la compra de Juliana en el prostíbulo y la del acto sexual entre los dos hermanos y Juliana. Christensen se interpuso fervientemente a la mutilación del celuloide: esa historia exigía carne para ser contada.

*La intrusa* no tiene una escena que no pueda ser vista por un espectador de 18 años. Sus secuencias de sexo son fundamentales, vitales para la historia. Sin ellas sería imposible transmitir al espectador la dimensión del infierno que va invadiendo el mundo de los hermanos Nielsen. Es a través de ellas justamente, que asistimos a la desintegración moral de ambos. Que vemos cómo poco a poco van aceptando la sordidez en que viven, hasta llegar al pacto infame de compartir a una mujer. A partir de ese momento Caín rondará la soledad del rancho. *Esas secuencias ni siquiera son eróticas. Son crueles.* [El destacado es nuestro]. Más que placer denuncian sufrimiento. Inspiran angustia, ansiedad, dolor (Christensen 1981).

---

<sup>37</sup> La película abre con la siguiente leyenda: “Versión cinematográfica de la obra maestra que Alfonso Daudet dedicó a sus hijos, y escribió para enseñanza moral de la juventud de todos los tiempos”; y culmina con una advertencia: “Para mis hijos, cuando tengan veinte años...”.

Tal vez haya sido aquella crueldad que arrojaban las imágenes, crueldad en tanto que apetito de vida, la que escandalizó a Borges hasta llegar a agradecer la intervención de la censura. Ciertamente los torsos desnudos de los Nielsen a la hora de vistear, las penetraciones improductivas, la unión *contra natura* de los cuerpos en las penumbras del rancho y el trío monstruoso parecían emerger del seno del mundo orillero para desestabilizar e inquietar la propuesta borgeana y confrontarla con sus excesos silenciados. Habiendo tropezado con aquello que no debiera estar allí, Borges insiste en la ceguera y vela por la represión de su abominable criatura de tres cabezas. De tres y no de dos, pues la monstruosidad finalmente no reside tanto en la expresión del pánico homosexual, como afirmó Balderston<sup>38</sup> e incluso el mismo Borges<sup>39</sup>, sino que en la figuración de corporalidades no-normativas que escapan a los preceptos de las identidades sexuadas para desarmar el repertorio de identidades disponibles, en el que la homosexualidad no es otra cosa que una categoría cuya realidad, como bien señala Gabriel Giorgi en *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (2004), “es inseparable de su función normalizadora, a la que desde luego contesta y politiza, pero de la que no puede separarse puesto que le es constitutiva” (Giorgi 2004: 18). Es en este núcleo en donde reside la falla del no por eso menos valioso gesto de Martha Mercader a la hora de “recomponer una historia ajena” (Mercader 1989: 192) y publicar “Los intrusos” en *El hambre de mi corazón* (1989). En su reescritura, la autora busca reconstruir la historia fecundada por Borges desde la perspectiva de la mujer, haciendo hincapié en cómo es expropiada como mercancía. A su vez, es claro que persigue repensar e incluso reformular un canon literario reinado por hombres, para *recifrar* “un breve y trágico cristal de la índole de nuestras antepasadas, las mudas milenarias” (Mercader 1989: 192). La emergencia del punto de vista de la mujer, así como también el reemplazo de la voz narrativa por una femenina que, al igual que el narrador borgeano, se confronta con las imposibilidades de reconstruir los abismos de lo real, pone en evidencia

---

<sup>38</sup> “La intrusa” es el texto en el que Borges expresa más claramente lo que Sedgwick y otros han llamado “pánico homosexual”. En el relato, la noción familiar (y a menudo criticada) en Lévi-Strauss de la mujer como medio de canje se establece en el triángulo amoroso que vincula a cada uno de los hermanos Nielsen con Juliana. Sin embargo, como el relato aclara, aquí la mujer es el medio que permite el funcionamiento del deseo homosexual, aunque — en el mundo perverso del relato — ese deseo precisa de la muerte de la mujer: los hermanos Nielsen sólo se hallarán libres de desearse mutuamente cuando su deseo se constituya no en relación a sus recuerdos compartidos de esa misma mujer ya muerta. La mujer debe ser “sacrificada” al deseo incestuoso de los dos hermanos; ella es el tótem fetichizado que posibilita la transgresión del tabú del incesto” (Balderston 1999: 125).

<sup>39</sup> Luego del estreno del filme, y para anular las sospechas de una homosexualidad no dicha pero latente, Borges aclaró que la decisión de narrar la historia de dos hermanos y no dos amigos tenía la intencionalidad de eliminar eventuales conjeturas sodomitas.



cómo, en un contexto en donde las mareas feministas que estallan en las primeras décadas del siglo XXI eran apenas una corriente que fluía taciturna, “lo que es silenciado en determinada época puede emerger con voz fuerte después” (Jelin 2017: 11).

Juliana Burgos nació en un rancho en las afueras de Morón, como sus diez hermanos. Habrá sido cuando las tropas de Mitre marchaban al Paraguay. Era la mayor de las hembras. A su padre no lo conoció. Al cumplir trece años, su madre se la entregó a un señor a cambio de algunos pesos, que ella nunca vio. Le dijeron que se la llevaban a Turdera para trabajar de sirvienta. (Mercader 1989: 193).

Mercader alumbró la historia de Juliana como la puesta en relato de las reflexiones de María Mies, Veronika Benholdt-Thomsen y Claudia von Werlhof (1988) que Verónica Gago recupera en *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo* (2019) para pensar en el cuerpo de las mujeres como “colonias” o “territorios de saqueo sobre los que se extrae riqueza a fuerza de violencia” (Gago 2019: 89). En el cuerpo de Juliana no solamente confluyen el trabajo doméstico asalariado y la violencia sexual - “Después de enumerarle sus nuevas obligaciones, don Cristián la empujó sobre un catre y tras varios intentos la desvirgó” (Mercader 1989: 193)- sino que también ciertos dispositivos colonizadores,<sup>40</sup> haciendo eco de los actuales debates interseccionales propios del feminismo decolonial en donde las cuestiones de sexo, género y raza son inseparables.

Dicho esto, lo que interesa señalar es cómo en “Los intrusos” el acto de insurrección y desobediencia de Juliana no recae tanto en el señalamiento de la ficción regulativa de sometimiento que es el género en su carácter binario, sino más bien en marcar la

---

<sup>40</sup> “Sé que eran altos, de melena rojiza. Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oírían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos” (Borges 2001: 14). El cuento de Borges parece invertir el tópico clásico de la figura de la cautiva en una puesta en escena del uso de los cuerpos subalternos a la hora de fundar la nación, que se hacen evidentes, como bien señala Ludmer, en el género gauchesco: “Si los gauchos sirven, la voz tiene un sentido y un uso posible en la literatura; si no son usables, si se sustraen como Facundo, la voz “gaucho” tiene un sentido negativo. El género se sitúa entre los dos sentidos para pensar su diferencia en los usos diferenciales de las voces. Y la lógica de los usos da otra vuelta más: el género explora el sentido de la voz “gaucho” en y por el uso de la palabra gaucho, y ese uso es a la vez el uso del gaucho, el otro de los sentidos o definiciones del género. El género es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos” (Ludmer 2021: 52).

“improvisación no autorizada” (Butler 1990: 314) que encarnan los actos homosexuales de los Nielsen.

— Eduardo Nielsen es un manflora. En Morón lo sabe todo el mundo.

— ¿Qué estás diciendo, deslenguada – habrá preguntado Cristián? De pie frente a la muchacha, ese hombre temido por el barrio y que probablemente debía alguna muerte, no podía creer que una cualquier desbaratara de un solo golpe el amor propio familiar, tan cuidadosamente apuntalado.

—¡Y usted también! – gritó Juliana-. ¡Sí! ¡Usted también! ¡Manflorón!

Cristián sacó el cuchillo y ahí nomás la sacrificó. (Mercader 1989: 199).

A la hora de imaginar y recomponer el momento de la muerte de la mujer, enunciar y hacer explícito el modo en que los hermanos *actúan* mal el género en el entorno corporalmente restringido de Turdera se constituye como el desencadenante del asesinato. Más que un llamado a quebrar las normas de género y los regímenes de representación que inhabilitan su existencia, la exclamación de Juliana termina siendo una suerte de eco de las imposiciones heterosexuales y una confirmación de los confines comunitarios. Aquí, la diferencia sexual se vuelve “una cosificación que [...] preserv(a) una restricción binaria de la descripción del género, la identidad de género y la sexualidad” (Butler 1990: 314) y Juliana termina alimentando aquellas prohibiciones que la aniquilan. A fin de cuentas, Borges y Mercader parecen coincidir en el carácter natural e inamovible del género y la asunción del lugar de habla parece evidenciarse como insuficiente -aunque necesaria- a la hora de desarticular la violencia femicida y redistribuir cuerpos desde los ámbitos ficcionales.

Entonces, en tanto que condición necesaria para que la heterosexualidad como mandato permanezca indemne, la homosexualidad debe ser ilícita pero también construida como inteligible; es decir, se encuentra dentro de los discursos constitutivos. Es así que “la ley que prohíbe [...] es la misma que la provoca, y ya no se puede aislar la función represora de la productiva” (Butler 2007: 268). En otras palabras, lo que repugna no debe ser rastreado en la sodomía, que como gramática erótica no resulta necesariamente subversiva puesto que,

aunque excluida, está contenida en la cultura dominante; sino que un compartir que anula jerarquías y las ficciones de roles normativos para ampliar así el campo de lo humano. Un compartir tan horrendo que siquiera fue mencionado en los intercambios públicos entre el autor y el realizador.

Por lo general no soy partidario de la censura, ya que es una interrupción de los derechos individuales por el Estado, cosa que nunca he aceptado ni aceptaré. Sin embargo, en este caso me siento paradójicamente muy agradecido, ya que en la película de Christensen sea han hecho sugerencias de homosexualidad, y yo no tengo nada que ver con ese tipo de asuntos. [...] Si Christensen está enojado, debe ser por un problema comercial. Insisto: en este caso estoy de parte de la censura porque me beneficia y porque frente a la pornografía considero aceptable la labor del censor. Vale la pena aclarar mi posición: digo que en lo referente a la pornografía la aplicación de la censura está bien, pero en lo referente a la política no (Borges 1981).

En las secuencias que el Ente avalado por Borges persiguió amputar, puede rastrearse una disolución -o tal vez, una develación- del ordenamiento de cuerpos planteado en el relato del escritor más que un gesto pornográfico; una interrupción del orden instaurado por la sexualidad fálica y binaria para dar lugar a las intensidades de la desposesión.

En el lecho de los Nielsen, por momentos la cualidad de objeto de Juliana es suspendida y los orificios se confunden para dar lugar a un cuerpo sin órganos; un cuerpo formado entre tres que dejan de serlo para pervertir el universo borgeano en un goce total, liberándolo por un instante de la horca de la moral, que en efecto se desintegra. Son imágenes crueles porque provocan el asco de lo real, por fuera del lenguaje, exhibiendo el margen de lo que fue escrito, sugiriendo un orden alternativo a la economía de las identidades sexuales y corporales que ostenta la superficie del relato. “Pornografía” y política son aquí, lo mismo.

Si bien la historia oficial sobre la circulación y recepción de *A intrusa* no solamente trata sobre la desaprobación de un organismo estatal que perseguía aquello que consideraba indecente, sino también sobre un autor enardecido frente a la que no era una “adaptación libre, sino una versión distorsionada” (Borges 1981) de su obra, existen versiones alternativas

sobre la polémica. De hecho, en más de una oportunidad Christensen declaró que en la función privada de 1981 a Borges sí parecía gustarle la película que no podía ver. “Yo observaba que, con la mano, Borges seguía el ritmo de la música de Piazzolla. Cuando finalizó, me dijo en voz alta que le había encantado el filme. Inexplicablemente, poco después, comenzó a hacer comentarios desfavorables sobre el guion” (Christensen 1997: 122).

El autor había asistido a la proyección acompañado de María Kodama, que completaba la oscuridad y los diálogos en portugués con susurrantes descripciones; la artista plástica Susana Rojo, el editor Carlos Frías, encargado de los derechos de su obra; y su amigo Ulyses Petit de Murat, quien relató aquel primer acercamiento en “Vi a Borges en el cine” (1981). En la nota publicada en *La Nación*, no solamente expresa el asombro y angustia que sintió frente al “huracán de imágenes” del transgresor director, sino que, desmintiendo de algún modo a este último, transcribió los supuestos dichos de Borges una vez finalizada la película: “Es un filme terrible. Caramba. No sabía que había escrito un filme tan terrible”. Con el tiempo, la inicial sorpresa del autor mutó hacia un inquebrantable y mojigato rechazo hacia el director, “un señor” que tomó su cuento y lo *enriqueció* “introduciéndole la sodomía y el incesto”, como le dijo alguna vez a María Esther Díaz durante una entrevista. *Enriqueció*, dice. Si bien es evidente que la ironía atraviesa la frase del autor, la elección del verbo “enriquecer” podría dar lugar a un sentido otro que contradiga a la frase original, una suerte de traducción que habilite la movilidad de perspectivas. Después de todo, y como bien destaca David Oubiña en “El espectador corto de vista: Borges y el cine” (2007), el quehacer literario de Borges radica en una “práctica del *misreading* que le permite funcionar en forma desplazada” (Oubiña 2007: 187); es decir, en interpretaciones equívocas y comentarios desviados de los que emerge la ficción. Este comentario, entonces, podría estar en una secreta sintonía con aquello que le escuchó decir Christensen, a la vez que abre al reconocimiento de una cierta invitación a la ampliación que el relato original contenía. En efecto, siguiendo a Aguilar y Jelicié, “allí donde Borges borra, Christensen reescribe” (Aguilar; Jelicié 2010: 132), y el epígrafe vacío de “La intrusa” parece ser la prueba evidente de aquella autorización simbólica.

En el capítulo “La cosa horrible” de *Borges va al cine* (2010), los autores leen en la sentencia deshabitada del epígrafe -que solamente menciona su fuente, “2 Reyes, I, 26” - una suerte de “guiño del escritor que alienta (una) lectura desviada del texto” (Aguilar; Jelicié 2010). Es decir, como si la inclusión de la referencia bíblica -cuyo contenido homosexual

debía ser conocido por el autor- habilitara implícitamente no solamente la inclusión de la totalidad de los versos al inicio del filme; sino la convocación de los cuerpos en la pantalla, aquellos cuerpos que el autor evitó escribir y luego reconocer. En otras palabras, el relato mismo alberga la posibilidad de un desvío para explorar mundos alternativos que, en algún punto, en algún sendero que se bifurca, contradigan, aunque sea tan sólo por un instante, al borgeano. Así como Martín Kohan realiza en “Erik Grieg” (1998) una variación de “Emma Zunz”, Christensen parece desplegar la misma operación en *A intrusa*. Ahora, dicho desplazamiento no debe leerse exclusivamente como la puesta en imagen de la “dialéctica fecal” -tal como la denomina Borges en “Nuestras imposibilidades” (1931)<sup>41</sup>-; es decir, en el gesto de mostrar los intercambios sexuales de los dos hermanos, sino en la puesta en escena de *cuerpos-territorios* (Gago 2019: 108) donde se produce el borramiento de los límites individuales y la propiedad sobre el otro se detiene. En la película, la llegada de aquella que se pasea con el mate como una bruja con sus yuyos, marca la culminación del desarme del espacio doméstico como terreno de propulsión del orden patriarcal y su posterior reinención subversiva. El pliegue que abre Juliana y su peligroso desborde hacia un afuera es por lo que luego deberá pagar la mujer, sobre quien se ejecuta una captación de las fuerzas vitales que, como dice Suely Rolnik, podría dar lugar a “re-imaginar el mundo en cada gesto, palabra, relación con el otro (humano y no humano), modo de existir” (Rolnik 2019: 177).

### 2.3. Horror doméstico y la performatividad del orillero

En el ya mencionado *La potencia feminista* (2019), Verónica Gago se propone, entre otras cosas, exhibir a la espacialidad doméstica como encierro y *continuum* del orden patriarcal a partir de los testimonios de las “ex” hijas de ejecutores del terrorismo de Estado, en los que se pone en evidencia cómo este “trazó una línea de continuidad entre el campo de concentración y las casas familiares de los genocidas, de modo tal que sus hijxs vivieron en una prolongación del campo” (Gago 2019: 111-112). El derrumbe de la frontera entre lo hogareño y las violencias de la tortura marca la irrupción de lo que la autora denomina

---

<sup>41</sup> “Añadiré otro ejemplo curioso: el de la sodomía. En todos los países de la tierra, una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. Abominación hicieron los dos; su sangre sobre ellos dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo -porque lo embromó al compañero. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la viveza, del alacraneo y de la cachada, que tanto infierno encubren” (Borges 1931).

“horror puertas adentro” (Gago 2019: 113), una categoría a la luz de la cual también pueden leerse las espacialidades opresivas que contienen a las mujeres en el ámbito de lo privado. Desarticular lo doméstico como único e imperante espacio de refugio para el sujeto feminizado ha sido una de las tantas tareas de los feminismos, que persiguen alumbrar cómo los hogares no son lo otro del sistema económico y político público, sino que también son “lugares de intercambio (habitualmente en régimen de explotación) de servicios, trabajo, dinero en efectivo y relaciones sexuales, así como de coerción y de violencia” (Fraser 2015: 49). En el caso de Juliana esto se presenta como una evidencia: la muchacha sale del mundo de la explotación sexual y la prostitución para ingresar como trofeo en el del trabajo no remunerado que es el interior del caserón de ladrillo sin revocar. La de los Nielsen es una casa embrujada, un *terrible place* (Clover 2002: 198)<sup>42</sup> en el que se confrontará, en primera instancia, con una tradición amenazadora que luego se develará como la fachada de un secreto mortal.

Pocos, por lo demás, entraron ahí; los Nielsen defendían su soledad. En las habitaciones desmanteladas dormían en catres; sus lujos eran el caballo, el apero, la daga de hojas corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero. (Borges 2001: 14).

Universidad de  
San Andrés

La endogamia secreta de los Nielsen puede inferirse a partir de la construcción del espacio que habitan, que, en una suerte de puesta en abismo, funciona como reflejo ambiental de la subjetividad fantasmática de los personajes, que “sensibilizan los límites de su albergue” (Bachelard 2010: 25). Nadie entra y sale con vida de aquel espacio real y virtual que contiene a su autodestrucción. Los muros de la casa no son solamente materiales, sino que están atravesados por dialécticas irresueltas y es así como el espacio alterna entre distintas funciones que se debaten entre sí: un refugio para la masculinidad, pero también el terreno

---

<sup>42</sup> Clover lo define como el núcleo espacial central del subgénero de terror del *slasher*: “The ‘Terrible Place’, most often a house or tunnel, in which the victims sooner or later find themselves is a venerable element of horror. The Bates mansion is just one in a long list of such places—a list that continues, in the modern slasher, with the decaying mansion of Texas Chain Saw I, the abandoned and haunted mansion of Hell Night, the house for sale but unsellable in Halloween (also a point of departure for such films as Rosemary’s Baby and Amityville Horror), and so on. What makes these houses terrible is not just their Victorian decrepitude but the terrible families—murderous, incestuous, cannibalistic—that occupy them” (Clover 2010: 197).

en el que se pone en cuestión; campo para la explotación femenina pero también lugar de resistencia y emergencia.

En efecto, la caída de los Nielsen es frágilmente contenida entre las paredes ruinosas, a cuyo resguardo las normas que regulan las gramáticas de género y sexuales del compadrito se desestabilizan. A su pesar, los hombres abren brechas que impiden su fijación en “un horizonte simbólico en el cual hay cuerpos que valen más que otros” (Butler 2002: 49), fisuras que, por otro lado, pretenden tapar. “Hiciste bien. Este es nuestro mundo” le dice Cristián a Eduardo cuando en el filme el más joven le niega asilo a un viajero, en un claro gesto de reconocimiento de una improvisación de género fallida que hacia el final será saldada al redirigir la pulsión transformadora hacia una violencia que consolida la represión.

El rancho a medio hacer se alza en una extensión inhóspita, zaguán de transición entre un pasado imaginado y la modernidad, entre las baldosas coloradas y la tierra; donde la luz rojiza de la llanura diurna es aquello que acecha para develar lo que se oculta entre los muros que se vienen abajo. Los planos documentales de una naturaleza expresiva se intercalan con los de la guarida fraterna como indicando que allí reside la verdadera tormenta. La fachada envuelta en las nubes saturadas – que preanuncian el punto de vista imposible de la muerta en la carreta, con la mirada inerte dirigida al cielo- se duplica y exaspera en los interiores en penumbras, donde los cuerpos emergen de la oscuridad como los monstruos de las pesadillas de Fuseli para poseer a la muchacha.

En la primera parte de la película, Cristián aparece por las noches como un monstruo que no es alucinación, sino que la carne en la que se sintetizan los hombres que supieron poseer a Juliana en el pasado prostibulario para actualizarse, a los pies de su cama, en el entorno doméstico. Las primeras escenas sexuales protagonizadas por el mayor de los Nielsen y Juliana están marcadas por la falta de consenso y la posesión que garantizan los pesos que pagan a la Efigenia, la dueña del burdel. En consecuencia, lo que provoca el temor en Juliana -y en el espectador- es el retorno de los recuerdos de explotación y una distorsión que arroja nueva luz sobre lo familiar. Como sostiene Robert L. Platzner en “Gothic versus Romantic: a rejoinder”, en el laberinto de luces y sombras que es el rancho, el terror “no es meramente un síndrome de delirio [...] sino más bien el reflejo subjetivo de un estado objetivo” (Platzner 1971: 267).<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> “Terror is not merely a syndrome of delusions embattled heroines are somehow caught in as long as they remain within the Gothic world of labyrinthine castles and impenetrable darkness (although it is that, too), but

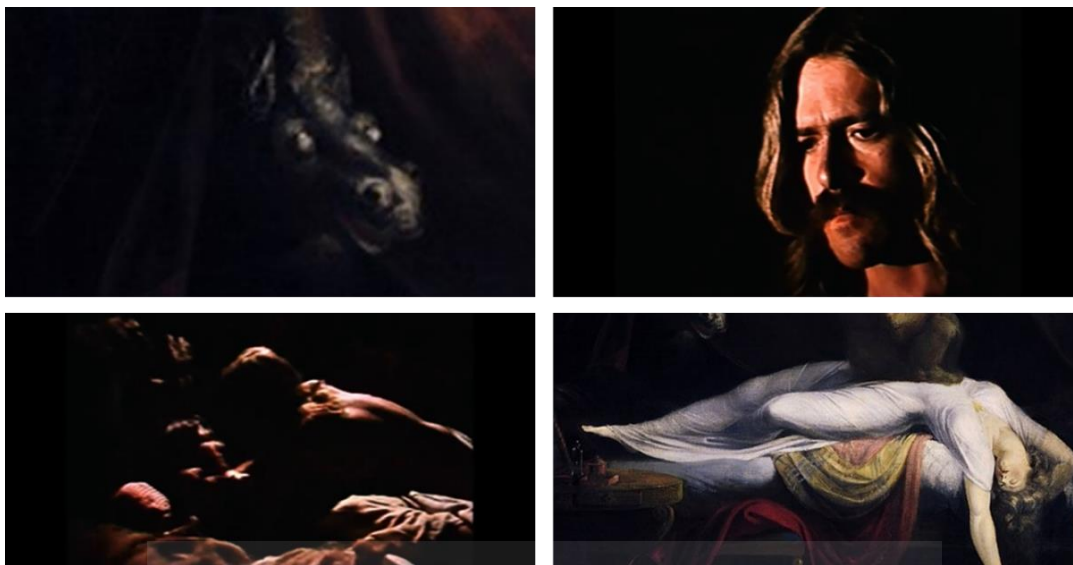


Fig. 33 y 36. Detalle de *La pesadilla* (1781) de Henry Fuseli.

Fig. 34. José de Abreu como Christian Nielsen. Fotograma de *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)>

Fig. 35. Christian Nielsen y Juliana, interpretada por María Zilda Bethlem. Fotograma de *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)>

San Andrés

Es en estas secuencias que se engendra un horror específico que se consolidará en las narrativas sobre femicidios de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI para ejecutar una inversión sobre la tradición gótica local. Si el gótico apareció en el país como un recurso para poner en escena los temores que representaba la pampa bárbarica frente a la civilización modernizadora -como en el caso de Sarmiento o Echeverría-, aquí las emociones que “contraen, congelan y casi aniquilan” (Radcliffe 2002: 14) se manifiestan no en la amplitud indomesticada del desierto, sino que en el interior de las casas de familia.

Si bien es cierto que ciertas “inquietudes en relación con el pasado” (Vedda 2021: 299) aún persisten en la literatura de terror contemporánea argentina, en la que todo indicio

---

rather the subjective mirroring of an objective state. Reality *is* alien, menacing, whether the footsteps heard upon the secret passageway be real or imaginary” (Platzner 1971: 267).



de atraso en un contexto globalizado -como pueden serlo los habitantes de las villas, los inmigrantes ilegales o los pueblos originarios- es entendido como “la irrupción, en la Modernidad urbana, de un pasado de barbarie que remite, por detrás de los tiempos de ascenso del peronismo, a representaciones liberales clásicas sobre el interior y el campo como lo contrario de la civilización” (Vedda 2021: 299) heredadas de la tradición anglosajona; en la actual coyuntura de emergencia de una contraofensiva a los discursos patriarcales y neoliberales también se da forma a nuevos modos del miedo que pretenden problematizar una serie de categorías sobre la que esos mismos discursos se edificaron -como pueden serlo el trabajo, la familia y el rol del cuerpo sexuado-.

Ahora, y como se verá más adelante, la reformulación contemporánea y local del gótico -y de otros géneros narrativos- no se reduce a la puesta en texto y ficcionalización de aquel horror descrito por Gago, atravesado por la reclusión y la violencia doméstica, sino que también desde la literatura se ensayan modos de actualizar el género a partir de la reapropiación y tergiversación política de sus tropos más clásicos. Lo interesante -y, por ende, la potencia- del *horror puertas adentro* es cómo corroe las operaciones discursivas que “determinan la vida cultural inteligible” (Butler 2007: 288), cómo pone en evidencia la naturaleza performática de las fantasías heterosexuales al cambiar el signo del hogar como refugio.

En *A intrusa*, Cristián actúa la violación en una suerte de puesta en escena del imperativo del macho que protege a la extraña cotidianeidad fraternal de las sospechas del afuera. En efecto, en estas escenas la violación es una acción que va dirigida en dos direcciones espectatoriales. Rita Segato delimita estos dos ejes en *Contrapedagogías de la crueldad* (2019) como una teatralización cruel de adhesión al mandato de la masculinidad y las reglas que persiguen fijar la corporalidad sexuada a una identificación binaria de género específica:

Uno, que he graficado como eje vertical, de la relación del agresor con su víctima, es el eje por el que fluye el tributo. La acción a lo largo de ese eje vertical espectaculariza la potencia y capacidad de crueldad del agresor. El otro eje es el que he llamado horizontal, porque responde a la relación entre pares miembros de la fratria masculina y la necesidad de dar cuentas al otro, al cofrade, al cómplice, de que se es potente para encontrar en la mirada de ese otro el reconocimiento de haber cumplido con la exigencia del mandato de la masculinidad. (Segato 2019: 47).

La performance del mayor de los hermanos -que funciona como una suerte de reeducación para el menor que luego lo imitará- es una suerte de filtración y contaminación de los dos regímenes espacio-temporales que organizan a los cuerpos del relato. El primero es aquel que se materializa en el exterior social del hogar y que remite al tiempo mítico de un imaginario cristalizado, en donde pululan las peleas de gallos, las guitarreadas, las apuestas y los tahúres, las farras en la pulpería e incluso personajes de otros cuentos, marcando una continuidad entre universos- por ejemplo, aquel que recupera las máximas de “Historia de Rosendo Juárez” (1970)-. En otras palabras, la convergencia autoconsciente del repertorio estereotipado de las orillas. Dicho *cronotopo*,<sup>44</sup> en términos de Bajtin, se configura como una suerte de *pastiche* o “parodia vacía” (Jameson 2019: 20) en donde la tradición convive con un puro presente o, más bien, una ausencia de tiempo histórico que se desprende de la inserción de elementos que son foráneos a Turdera en varios niveles y que potencian el sentido de lo anacrónico, como los collares de plástico fluorescentes que luce Juliana, los planos abiertos que remiten a los *westerns* hollywoodenses o la fácilmente reconocible música de Piazzolla que, en una operación algo brechtiana, arroja al espectador por fuera de la diégesis y refuerza el efecto teatral. El Turdera de Christensen no es otra cosa que una escenografía en la que confluyen el repertorio borgeano y la cultura popular en una suerte de performance que exhibe la artificiosidad de sus elementos. Se trata de un escenario metatextual que funciona casi como un homenaje, pero que a la vez refuerza la artificialidad de las figuraciones de sexo y género que se desprenden de las políticas de representación orillera.

---

<sup>44</sup> En *Teoría y estética de la novela* (1975), Mijail Bajtin conceptualiza al *cronotopo* como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura [...] En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio» a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento» de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtin 1989: 238).



Fig. 37. Eduardo Nilsen, interpretado por Arlindo Barreto, recorre el campo a caballo. Fotograma de *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen. Tomado de [https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)

Universidad de

San Andrés

El segundo régimen resulta una suerte de contestación a puertas cerradas del exterior. A diferencia del relato de Borges, en donde el incesto y los intercambios eróticos que se salen del mandato heterosexual solamente pueden ser inferidos o sospechados como un rumor, en el filme de Christensen esa suposición se hace efectiva para iluminar “una reinención de lo *común* entre los cuerpos” (Giorgi 2014: 241). El cine se alza como un fenómeno fantasmagórico, marcado por “una hazaña semi mágica en la que se hace presente lo ausente” (Ellin en Curtis 2008).<sup>45</sup> Los torsos desnudos de los Nielsen a la hora de vistear, las penetraciones improductivas, la unión *contra natura* de los cuerpos en las penumbras del rancho y el trío monstruoso parecen emerger del seno del mundo orillero para desestabilizar e inquietar la propuesta borgeana y confrontarla con sus excesos silenciados.

---

<sup>45</sup> “The cinema itself is a haunted phenomenon, described by John Ellis as ‘a half magic feat in that it makes present something that is absent’ (Ellin en Curtis 2008: 18).

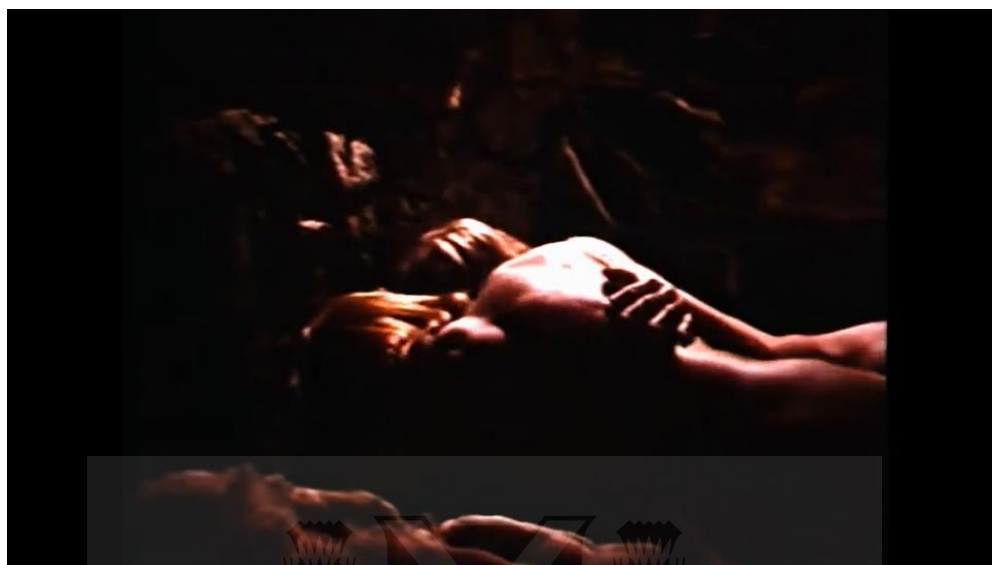


Fig. 38. Los hermanos Nielsen comparten el lecho con Juliana. Fotograma de *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen. Tomada de [https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)

Universidad de

San Andrés

En la segunda parte de la película, marcada por el retorno de Juliana, el caserón turderense de los hermanos funciona como el terreno donde las jerarquías corporales estallan en una voluptuosidad que confunde los límites entre los sujetos y las identidades normativas. Se trata de un contraespacio donde la fantasía sexual heterosexual se suspende para “rever sus propias producciones [...] e impugnar su pretensión de constituir realidad” (Butler 1990: 108), donde el mito de la espacialidad doméstica abandona su naturaleza de encierro para los cuerpos feminizados y el género y los vínculos son intercambiables.

Cuando los dos hermanos comparten, al mismo tiempo, el lecho con la muchacha, todos los cuerpos valen, y valen lo mismo. Destruyendo al cuerpo normado, el trío confluye en una abominable y sensual criatura de tres cabezas que aterrorizará al padre. El hogar muta de resguardo de la amenaza a la tradición -y, entonces, su confirmación- a sala de torturas, para develarse así como un espacio virtual en donde las normas de inteligibilidad de género pueden ser transgredidas en el goce y la continuidad de las pieles. De este saber localizado

en el cuerpo emerge el verdadero acto transgresor de Juliana a ser castigado: señalar la intolerable no universalidad de las leyes que rigen la orilla mítica. Dicho señalamiento, sin embargo, no podrá ser borrado con la muerte.

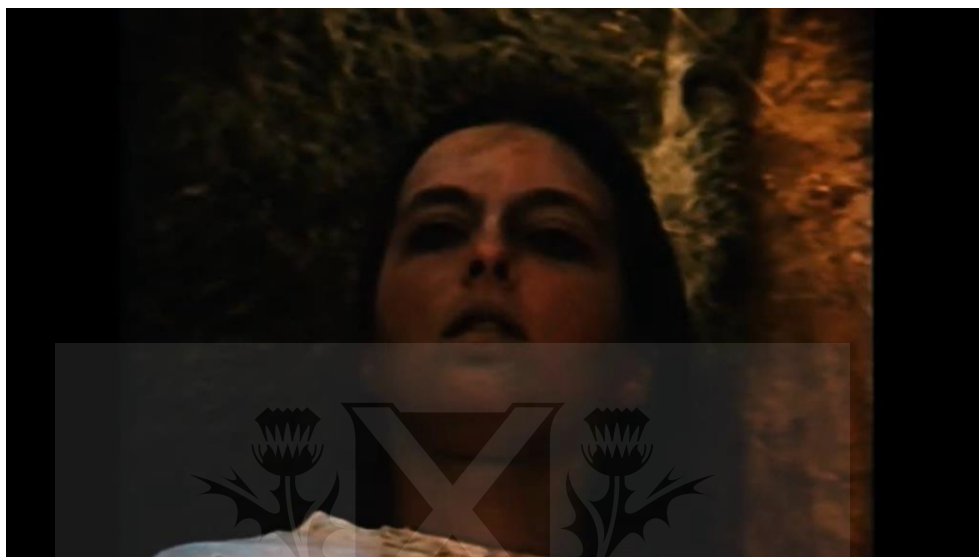


Fig. 39. Cadáver de Juliana. Fotograma de *A intrusa* (1979). Tomada de [https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini) >

En “el Desierto inconmensurable, abierto, y misterioso que a sus pies se extiende” (Echeverría 2022: 9) en donde arrojan a la muerta reemerge ese saber incardinado que quiso ser aniquilado. La inclusión de un primer plano del rostro sin vida de Juliana en la escena del entierro que no acontece la retira del terreno de lo orgánico para devolverla al ámbito de lo *vivible* puesto que, como marca Aumont, “el rostro es humano, y sólo se habla de rostro para un animal, *una cosa* (el subrayado es nuestro) o un paisaje en referencia a un sentido profundo de la humanidad [...], es el lugar de la mirada” (Aumont 1998: 18). Se trata de un rostro de mirada inerte pero intempestiva que interpela a Eduardo, el más joven de los Nielsen, reactualizando el saber de una experiencia compartida de exceso sexual y deseo antinormativo. Es en esta imagen en donde Juliana muta de desecho a abono, indicio del recuerdo de la comunión erótica que supo redistribuir el universo de lo familiar y del parentesco; transgresión que, sin embargo, los hombres no reconocen en ellos mismos, sino que en la irrupción de la intrusa.

El supuesto acto sacrificial que ejecutan los Nielsen sí tiene como fin, a diferencia de lo planteado por Beatriz Sarlo en “Borges y la literatura de crímenes. Una estrofa de Borges y nueve noticias policiales” (2000), borrar un crimen y no una pasión; pero no un crimen que reside en el acto de dar muerte, sino en el de la alianza monstruosa con la otredad. Aquel “triunfo de la pareja de los hermanos [...] digno de un melodrama” (Aguilar, Jelicí 2010: 137) que marca el abrazo final de la película insiste en sostener a Juliana como el chivo expiatorio que ellos precisan para conservar la imperturbable y furtiva endogamia, pero también como advertencia hacia quienes se atrevan a poner en juego los cimientos sobre los que se afirma aquella comunidad imaginaria gobernada por una masculinidad desbocada pero eventual.

Si bien es cierto que el filme de Christensen completa y pervierte la obra original que traduce; esta funciona, al igual que el relato de Borges, como un rito ficcional que “reproduce y pone en escena” (Agamben 2015: 100) el mito del femicidio como un acto pasional y privado, donde las cuestiones de género, sexo y raza se disuelven en una trama melodramática donde la familia y los ardores románticos son irreconciliables.

Si el cadáver de Juliana es la prueba de una desobediencia que alumbra los regímenes de poder y por ello es arrojada sin ceremonia a la descomposición, cabe preguntarse cómo podría asumir el lugar del habla esa pura carne que posee las herramientas para poner en escena las “problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad” (Roas 2001: 27) y abrir el juego de las corporalidades y alianzas representables. Es decir, cómo podría insistir el cuerpo que será despedazado por las aves en violar las reglas que organizan un mundo mítico que no solamente reproduce, sino también construye la realidad social; cómo la literatura podría “testimoniar desde el interior de la muerte” (Agamben 2000: 35) para constituirse como un territorio efectivo de intervención política y hacer presente un fuera de campo imposible pero urgente.

#### **2.4. La cola se tensa y la criatura cobra vida: recuperar cuerpos y murmullos**

Podemos concluir que pueden distinguirse tres características centrales en un texto como “La intrusa”, que resulta ilustrativo a la hora de pensar cómo fueron narrados los

femicidios. Por un lado, se hace evidente cómo desde el imaginario patriarcal se ha privilegiado la narración de crímenes dirigidos a sujetos específicos y no a categorías prefijadas de individuos. Es decir, se ha narrado por qué alguien mata a otro, y no por qué miembros de un grupo destruyen a miembros de otro (Cameron, Frazer 1987), borrándose el hecho de que “a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer” (Almada 2019: 18).

Por otra parte, en las narrativas anteriores a las oleadas feministas del siglo XXI no solamente se priva al cuerpo de la víctima de ser narrado, es decir, de la inscripción simbólica de esa muerte, sino también de la asunción de la voz narrativa. La postura enunciativa de las formas previas anula la focalización en “las trolas que se la buscan y la encuentran” (Cabezón Cámara 2019b: 162) que significa un despojarla de sus cualidades de sujeto dentro de la ficción y un refuerzo de una exclusión real que se consolida en la no sepultura del lenguaje. El cadáver feminizado se configura como una elipsis que se elude llenar, un tajo sin sangre. Es así como la identidad que se presenta como subversiva es revertida en una polaridad debilitada que pasiviza su potencia, para ser reinscrita en la lógica binaria que en su existencia desarticula o ser arrojada al fuera de escena inhóspito de la reconocibilidad.

Narrar hoy las violencias del femicidio implica, entonces, poner en evidencia cómo históricamente se han construido y configurado estos crímenes a nivel cultural y ficcional como una “culminación de la violencia de género hacia las mujeres” (Lagarde y De los Ríos 2005b: 151) y los sujetos de sexualidades disidentes. Se trata de intervenir desde el campo de la ficción en cómo desde ese mismo ámbito se ha extendido una violencia real y material hacia el terreno de lo simbólico, garantizando su invisibilización o sentido equívoco.

En las narrativas que supieron alinearse a la norma capitalista heteropatriarcal no solamente se fija a lo feminizado en un significado inamovible, sino que a su vez puede rastrearse cómo las acciones de furia contra lo que un sujeto representa o encarna se disfrazan ya sea de locura; de actos de venganza ejecutados por amantes despechados -tal es el caso de *Cicatrices* (1969) de Juan José Saer, en donde el desprecio femenino generalizado culmina en el asesinato de la mujer de uno de los personajes que, luego de discusiones y desacuerdos, mata a su esposa con una escopeta de caza<sup>46</sup>- o, en el caso de “La intrusa”, por hombres

---

<sup>46</sup> Osvaldo DiPaolo Harrison y Fabián Mossello señalan en *Femicrímenes. Femicidios en la literatura del siglo XX y XXI* (2020) cómo el “odio masculino” prolifera en la novela y en su normalización disminuye la gravedad del femicidio ejecutado por Fiore. Los autores recuperan los interrogantes de la periodista Marta Vasallo en “La persistencia del machismo” (2015): “¿Por qué ese odio masculino? ¿Es una manifestación de la decadencia

temerosos de que su masculinidad sea borrada en el ámbito de lo público y entonces persiguen devolver al mundo una supuesta estabilidad inicial que corre peligro.

A su vez, se trata también de producir o restituir a nivel discursivo un vacío violento vinculado con la exclusión de las jóvenes que es previa al homicidio (Lagarde y de los Ríos 2005)<sup>47</sup> y que se amplía a la opacidad de las circunstancias de sus muertes y se vincula, siguiendo a Chantal Mouffe, con las “múltiples formas en que la categoría “mujer” se construye como subordinación” (Mouffe 1999: 21). En esta dirección se ubica el gesto de Selva Almada a la hora de escribir *Chicas muertas* (2014), quien en un contexto de “feminización política de cuerpos y de mundos” (Giorgi 2020: 144) ensaya necesarios modos de decir la violencia sistemática ejercida sobre los cuerpos feminizados.

La irrupción de las llamadas “mareas feministas” del siglo XXI en la Argentina marcan un punto de quiebre que resulta central para la aparición de la novela, cuyas múltiples luchas reivindicadoras y pujas por ocupar no solamente un lugar de habla sino también generar condiciones de escucha dan lugar a la insurgencia y retorno de historias olvidadas - en este caso, la muerte de Sarita Mudín, Andrea Danne y María Luisa Quevedo ocurridas en los años del retorno de la democracia en el país- que son resignificadas en torno a la incorporación del femicidio como agravante de la pena de homicidio en 2012 y la visibilización de las violencias de género.<sup>48</sup> Almada regresa a los asesinatos de las muchachas

---

inexorable de la lógica patriarcal, que se subleva contra transformaciones irreversibles en la condición de las mujeres? ¿O indica por el contrario la reversibilidad de las conquistas de las mujeres, la capacidad infinita del machismo para seguir manifestándose bajo angustias o nuevas formas?” (Vasallo en DiPaolo Harrison; Mosello 2020: 45). Dichas conjeturas y sus posibles afirmaciones o negaciones exceden el campo del presente trabajo. Si bien la novela de Saer también puede ser incluida en lo que hemos denominado “canon de la literatura de femicidios”, en el presente estudio se ha tomado a “La intrusa” como relato emblemático y punto de partida para pensar las ficciones contemporáneas y a *Una luz en la ventana* para pensar en los devenires del terror cinematográfico.

<sup>47</sup> “La explicación del femicidio se encuentra en el dominio de género: caracterizado tanto por la supremacía masculina como por la opresión, discriminación, explotación y, sobre todo, exclusión social de niñas y mujeres como propone Haydee Birgin. Todo ello, legitimado por una percepción social desvalorizadora, hostil y degradante de las mujeres. La arbitrariedad e inequidad social se potencian con la impunidad social y judicial en torno a los delitos contra las mujeres. Es decir, la violencia está presente antes del homicidio de formas diversas a lo largo de la vida de las mujeres. Después de perpetrado el homicidio, continúa como violencia institucional a través de la impunidad que caracteriza casos particulares, como en México, por la sucesión de asesinatos de niñas y mujeres a lo largo del tiempo (más de una década desde que se inició el recuento)” (Lagarde 2005: 1).

<sup>48</sup> El 14 de noviembre de 2012 es sancionada la ley 26.7911 que introdujo reformas en los incisos 1º, 4º, 11º y 12º del artículo 80 del Código Penal, resultando en el agravamiento de la pena del homicidio de una mujer o persona trans en casos de estar motivado por su condición de género. El femicidio es así incorporado como una figura agravada de homicidio, aunque no como figura penal autónoma.



para confirmar cómo son representantes de un horror de cuyo silenciamiento y dosificación el Estado y los medios de comunicación fueron cómplices, funcionando como agentes de perpetuación de estereotipos y confirmación de las leyendas terroríficas que siembran el miedo entre las mujeres de las comunidades y las arrojan al sometimiento y la sensación constante de inseguridad que deriva en la reclusión doméstica.

Al principio, el llamado Caso Quevedo, debió competir con los temas que ocupaban la agenda del flamante gobierno democrático y el interés de los ciudadanos: la apropiación ilegal de bebés y niños en la dictadura, el hallazgo de cadáveres no identificados en el cementerio de Saénz Peña, las primeras citaciones a jefes militares para que declarasen en causas de secuestros y desapariciones durante el período de 1976-1982.

[...]

La falta de resultados inmediatos en la resolución del caso, la feria judicial en ciernes, un juez de instrucción de turno, el doctor Díaz Colodrero, juez comercial sin experiencia penal, y una policía con los vicios de la dictadura empantanaron el caso todo ese verano y fueron la comidilla de la prensa que, a falta de novedades, acaba basándose en rumores, chismes, presunciones de los vecinos. (Almada 2019: 152).

El señalamiento de una suerte de autoría compartida entre los asesinos anónimos, los sistemas políticos y empresariales y “las autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes” (Lagarde y de los Ríos 2008: 216) que se repite con distintas modalidades en los

---

“Artículo 80: Se impondrá reclusión perpetua o prisión perpetua, pudiendo aplicarse lo dispuesto en el artículo 52, al que matare:

1º: A su ascendiente, descendiente, cónyuge, excónyuge, o a la persona con quien mantiene o ha mantenido una relación de pareja, mediana o no convivencia.

4º: Por placer, codicia, odio racial, religioso, de género o a la orientación sexual, identidad de género o su expresión.

11º: A una mujer cuando el hecho sea perpetrado por un hombre y mediante violencia de género. 12º: Con el propósito de causar sufrimiento a una persona con la que se mantiene o ha mantenido una relación en los términos del inciso 1º.

relatos sobre las muertes, parece hacer eco del ruido de las marchas de mujeres de las primeras décadas de los 2000, que como una emesis violenta supieron irrumpir en las calles para hacer públicas las muertes cuyas huellas habían sido borradas y batallar así contra los *discursos de odio* (Giorgi; Kiffer 2020) que insisten en ocultar a las muertas en el terreno privatizado al que supuestamente pertenecen. En esos reclamos puede rastrearse la emergencia y consolidación de un nuevo concepto que a su vez se articula en la novela, una reformulación y traducción enriquecida del término inicial de *femicidio* propuesto por Radford y Russell (1992): el *feminicidio*.

En castellano femicidio es una voz homóloga a homicidio y sólo significa homicidio de mujeres. Por eso, para diferenciarlo, preferí la voz feminicidio y denominar así al conjunto de violaciones a los derechos humanos de las mujeres que contienen los crímenes y las desapariciones de mujeres y que, estos fuesen identificados como crímenes de lesa humanidad. [...] Cuando el estado es parte estructural del problema por su signo patriarcal y por su preservación de dicho orden, el feminicidio es un crimen de Estado. (Lagarde y de los Ríos 2008: 2017).

La desidia institucional en plena primavera alfonsinista también habilita demarcar una suerte de continuidad entre las violencias heredadas del llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1986), el trauma de la dictadura, y la no resolución de los crímenes. No solamente a nivel temático, sino que también a nivel formal, la autora entra en diálogo directo con las tradiciones narrativas que abordaron el período y parece reconocer no solamente una herencia, sino que un compromiso por la restitución de la memoria de los cuerpos faltantes, *ni vivas ni muertas*.<sup>49</sup> Para producir algo que no está presente como presencia discursiva (Sarlo 2007: 138), Almada se nutre de un corpus literario que supo ser bien delineado por la crítica literaria

---

<sup>49</sup> En 1979, ya pasados tres años y medio del golpe de estado, la problemática del cómo nombrar los cuerpos que faltan se instala públicamente en una conferencia de prensa en la Casa Rosada. El periodista José Ignacio López le pregunta a Jorge Rafael Videla: “El último domingo de octubre el papa Juan Pablo II se refirió a la Argentina en la Plaza San Pedro. De distintas maneras, pero entre otras cosas habló de un tema que se ha hablado aquí que es el tema de los desaparecidos y los detenidos sin proceso. Le quiero preguntar si usted, que varias veces se ha dirigido al Papa, si le ha contestado a esas expresiones de Juan Pablo II y si hay algunas medidas en estudio en el gobierno”. El presidente de facto responde: “Es una incógnita. Es un desaparecido, no tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo, está desaparecido”. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=-NJARDpxs8>>

(Teresa Gramuglio 2002; Dalmaroni 2004; Drucaroff 2011) y así persigue “juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada 2019: 50).

Por un lado, puede rastrearse el legado de aquellas ficciones que comienzan a gestarse en el mismo momento en que ocurren los asesinatos de las muchachas y cuya problemática central era referencial: cómo rozar el pasado reciente, cómo alumbrar acontecimientos periféricos, vivencias fragmentarias, rumores improbables -pero siniestramente ciertos-.<sup>50</sup> En esta primera etapa, marcada por la censura y la represión del terrorismo de estado, así también como por la publicación del informe final de la CONADEP, el *Nunca Más*, en 1984, y la realización del Juicio a las Juntas Militares en 1985; la fragmentación de la escritura se presenta como una herramienta para atisbar la historia a través de la ficción. Se trata de “narrativas oblicuas, alusivas, fragmentarias, que transformaban o directamente eludían las convenciones de la mimesis tradicional” en donde “parecía retornar con insistencia, de modo casi siempre implícito y algunas veces explícito, una misma pregunta con variaciones: “¿Hay una historia?” o: “¿Qué historia es ésta?”. Y junto a ella: ¿Cómo contarla?” (Gramuglio 2002: 10).

El collage ejecutado por Almada es también una suerte de reflexión “no sólo sobre el orden de la representación sino también sobre el orden de lo representado” (Sarlo 2007: 24): la hibridez formal y las múltiples versiones sobre un mismo hecho se presentan así como una herramienta discursiva para unir metafóricamente los restos de los cuerpos seccionados “en varias partes, sembradas en distintos lugares: los brazos y las piernas en la cámara séptica del departamento que ocupaba la chica; la cabeza, que habría sido arrojada en un descampado y llevada por unos perros hasta el patio de la vecina que hizo la denuncia; el torso, encontrado en este basural” (Almada 2019: 173).

---

<sup>50</sup> *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer como obras representativas.



Fig. 40. *Revelde* (2014) de Azul Cooper. En *Proyecto NUM. Recuperemos la imaginación para cambiar la historia* (2017). Buenos Aires: Madreselva. La obra parece alinearse a nivel plástico con las estrategias de Almada.

Ahora, en esta pulsión por recomponer las pérdidas, Almada necesariamente echa mano a otros materiales para confrontarse a la inmensidad de “la violencia contra aquellos que no están lo bastante vivos -esto es, vidas en un estado de suspensión entre la vida y la muerte” (Butler 2006: 63). La narradora reproduce la voz de los familiares pero también la de los victimarios, en una reminiscencia enunciativa a la segunda etapa de ficciones sobre el Proceso que, frente a la entrada de las voces impúdicas de los represores en los medios masivos, se caracteriza por la experimentación con nuevas formas de tratar las vivencias personales y el testimonio y una no-tendencia hacia el embellecimiento y la ficcionalización, sino más bien todo lo contrario: ser fieles al relato original del horror y a las palabras de quienes lo experimentaron. Se trata de formas narrativas “sujetas al dilema palabra bella/palabra justa, y, por tanto, a la constelación de creencias que [...] tabulaba los modos posibles de pensar conexiones entre literatura y experiencia histórica colectiva” (Dalmaroni 2004: 167).

De ellos fue la idea. Por qué no la esperaban a la salida del baile y le enseñaban cuántos pares son tres botas. [...] A esas calientabraguetas habría que enseñarles. (...) La interceptaron en la oscuridad, la golpearon, le entraron los dos cada uno su turno, varias veces. Y cuando hasta las vergas se asquearon, la violaron con una botella. (Almada, 2019: 20).

Así como la experiencia perturbadora del Proceso de Reorganización Nacional supo adoctrinar y negar los cuerpos, pero también e irónicamente, desorganizar el lenguaje; en la novela de Almada los restos rotos y desatendidos de las víctimas de femicidio tampoco parecen aún poder ponerse en relato y flotan como rumores nefastos y fragmentarios. Como una leyenda urbana, los monstruos usurpan los cuerpos subversivos - en todas sus formas posibles- para sembrar un obediente miedo. La fábula del Sátiro “que podía violarte si andabas sola a deshora o si te aventurabas por sitios desolados” (Almada 2019: 55) convive con los chismes sobre mujeres inmersas en vínculos fundados en una agresiva asimetría y el dominio masculino para exhibir no solamente lo cotidiano de aquellas violencias y su inherencia a las prácticas sociales sino su rol de inmunización.<sup>51</sup> Es decir, los rumores sobre los destinos de las que “se pintaban o usaban ropa ajustada o las veían hablando con otros muchachos” (Almada 2019: 55) funcionan como vacuna colectiva contra la sublevación del resto.

Los muchachos tenían una costumbre, un juego, no sé cómo llamarlo, me cuenta. Le decían un becerro. Marcaban a una chica, siempre de clase baja. Uno del grupo le hacía el novio. La seguía en la calle, le decía cosas, la seducía. Esto se hacía entre semana, no podría llevar muchos días porque el becerro se hacía el fin de semana, la conquista tenía que ser rápida. Una vez que la muchacha cedía, venía la invitación al baile del sábado. Primero a tomar algo en la confitería, después un paseíto en el auto.

---

<sup>51</sup> “Estas escenas convivían con otras más pequeñas: la mamá de mi amiga que no se maquillaba porque su papá no la dejaba. La compañera de trabajo de mi madre que todos los meses le entregaba su sueldo completo al esposo para que se lo administrara. La que no podía ver a su familia porque al marido le parecían poca cosa. La que tenía prohibido usar zapatos de taco porque eso era de puta. Me crié escuchando a las mujeres grandes comentar escenas así en vox baja, como si las avergonzara la situación o como si ellas también temieran al golpeado” (Almada 2019: 56).

Nunca llegaban al baile. El auto se desviaba para el balneario o para algún lugar solitario. Allí esperaba el resto de la barra y la chica tenía que pasar con todos. Mejor dicho, se la pasaban de mano en mano. Después le daban plata para que se quedara en el molde. (Almada 2019: 66).

En *Chicas muertas*, las historias de las “fanáticas de los boliches”<sup>52</sup>, aquellas que se corren del resguardo y ejecutan modos del ser mujer que se apartan del mandato disfrazado de aspiración de “recibirse de maestras y casarse con un hombre bueno y trabajador” (Almada 2019: 110), son reformuladas en fábulas que suelen concluir en los baldíos y la periferia de la ciudad, donde reina la anomia final. Así lo ilustra lo acontecido a María Luisa, que es asesinada el día que ingresa por primera vez a un precarizado mundo laboral, ahorcada “con el mismo cinto de cuero que se había puesto la mañana que salió de su casa al trabajo” (Almada 2019: 26). Se construye una suerte de amenaza que se cierne en torno a la salida del hogar familiar, habilitando así una aceptación y naturalización de un aumento del control sobre los cuerpos que neutraliza y pasiviza subjetividades alternas e identidades que se sitúan por fuera de límites del inteligible femenino -y de todo inteligible-. Las escenas subversivas se anulan y son reformuladas como aceptables al ser reincorporadas al repertorio de identificaciones posibles: una mujer o sujeto vulnerable, que es identificada con lo femenino, es ultrajada por un hombre o sujeto identificado con lo masculino. Es así que la ley, aquel “orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir” que Rancière (2010) denomina *política*,<sup>53</sup> debe salvaguardar a la primera y castigar al segundo, velando así la violencia original: la captura de la pulsión vital de creación alterna al poder (Rolnik 2019).

Ahora, esos mismos cuchicheos que circulan principalmente entre las mujeres son también una suerte de sistema de cuidado silencioso, una resistencia que se construye en los intersticios de las cocinas y las peluquerías combinando “la aceptación de su lugar subalterno

---

<sup>52</sup> En referencia a cómo los medios periodísticos nombraron a Melina Romero, la joven de 17 años que desapareció a la salida de un boliche de la localidad bonaerense de San Martín y cuyo cuerpo fue hallado en un arroyo un mes después.

<sup>53</sup> En *El desacuerdo* (1995), Jacques Rancière señala: “Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de legitimaciones. Propongo llamarlo *política*. [...] La política es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes” (Rancière 2010: 43-44).

(cerrar el pico las mujeres) y su treta: no decir, pero saber” (Ludmer 1984: 51). Como bien ha señalado Federici, el chisme o *gossip* es más un estadio de producción de conocimiento alternativo y alianza femenina que una conversación trivial y difamatoria.<sup>54</sup> La transmisión oral entre mujeres de escenas como la de la madre de la narradora clavándole un tenedor en el brazo a su marido, “que nunca más se hizo el guapo” (Almada 2019: 53), o la de la tía que arremete contra un primo cuarentón que “hacía tiempo se la venía comiendo con los ojos” (Almada 2019: 184) no hacen otra cosa que marcar el momento de la insurrección, así también como desarticular los relatos constitutivos del reinado patriarcal-capitalista, entre ellos, la idea del hogar como refugio.

Ya desde las primeras páginas se extraña al hogar familiar en la escena del parto de la gata en la cama de la narradora cuando es una niña, que a nivel cronológico ocurre al mismo tiempo que el asesinato de Andrea mientras dormía en su propia habitación. Así como el nacimiento de las crías es borrado por el padre y sólo queda “una mancha amarillenta con bordes oscuros en un extremo de la sábana”<sup>55</sup> (Almada 2019: 14), el único rastro del homicidio será la sangre que humedeció la cama de Andrea durante la tormenta. Sin embargo, vestigios suficientes para poner en evidencia que lo siniestro no es aquello que irrumpe en

---

<sup>54</sup> En *Brujas, caza de brujas y mujeres* (2021), Silvia Federici explora los orígenes de la palabra *gossip* para dilucidar por qué ha devenido un modo de denigración a las mujeres cuando su origen etimológico más bien marca lo contrario: “Derivad del inglés, de los términos de *God* [dios] y *sibb* [pariente], *gossip* significaba originalmente “padrino” o “madrina”, aquella persona que tiene una relación espiritual con el niño que se va a bautizar. Sin embargo, con el tiempo el término se empezó a emplear con un significado más amplio. En los inicios de la Inglaterra moderna, *gossip* se refería a las acompañantes en el parto, más allá de la matrona. También pasó a designar a las amigas, pero no tenía connotaciones despectivas necesariamente. En todo caso tenía una fuerte connotación emocional, que podemos reconocer cuando vemos la palabra en acción, señalando los lazos que unían a las mujeres en la sociedad premoderna de Inglaterra” (Federici 2021: 56).

<sup>55</sup> “Esa madrugada me había despertado el ventarrón que hacía temblar el techo de la casa. Me había estirado en la cama y había tocado algo que hizo que me sentara de golpe, con el corazón en la boca. El colchón estaba húmedo y unas formas babosas y tibias se movieron contra mis piernas. Con la cabeza todavía abombada, tardé unos segundos en componer la escena: mi gata había parido otra vez a los pies de la cama. A la luz de los relámpagos que entraban por la ventana, la vi arrollada, mirándome con sus ojos amarillos. Me hice un bollito, abrazándome las rodillas, para no volver a tocarlos. [...] Cuando me desperté solamente mi padre estaba levantado. Mi madre y mis hermanos seguían durmiendo. La gata y sus crías no estaban en la cama. Del nacimiento sólo quedaba una mancha amarillenta con bordes oscuros en un extremo de la sábana.

[...]

Entonces dieron la noticia por la radio. No estaba prestando atención, sin embargo, la oí tan claramente.

Esa misma madrugada en San José, un pueblo a 20 kilómetros, habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía.

Mi padre y yo seguimos en silencio” (Almada 2019: 14-15).

una estable y segura cotidianeidad para destruirla, sino que se aloja en aquellas cuatro paredes que debieran funcionar como protección frente a un exterior peligroso: “Mi casa, la de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos” (Almada 2019: 17).

La prosa de Almada es así una puesta en texto de aquel develamiento de la amenaza que puede representar el hogar y que es continuidad de una violencia pública que hasta el momento había rehuído al lenguaje; una violencia social y estatal que se funda, como señala Lagarde, en “un reconocimiento desigual de los derechos humanos de las mujeres” (Lagarde y De los Ríos 2005: 4). En su novela, Almada sintetiza el terror que ya había asomado en *A intrusa* (1979) y que será retomado por Jimena Monteoliva en su película *Clementina* (2019), a la que volveremos más adelante, en donde lo que produce temor es la revelación de la contingencia del mundo en el retorno permanente de un monstruo que asedia y que “es sólo la metáfora de un monstruo más temible” (Feiling 1997: 13): la guerra contra las mujeres, aquel “intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social” (Federici 2010: 254). La puñalada en el corazón y la conciencia del desamparo serán aquí saldadas con la memoria.

Como guiada por espectros que aguardaron al momento justo para expresarse, la autora construye, desde la autoficción y la recolección de testimonios, un relato coral en el que se entrecruzan una serie géneros que exceden a lo específicamente literario para atisbar así “instantes de verdad” (Arendt en Didi-Huberman 2004: 57) desde los cuales devolver a los huesos pelados una identidad que los personalice por fuera del olvido y el anonimato y así negociar su inserción en la memoria colectiva. En otras palabras, la novela de Almada parece proponer no solamente una enunciación en el marco de la ficción que habilite recuperar la experiencia de víctimas ocurrida en una época en que “en nuestro país, desconocíamos el término femicidio” (Almada 2019: 18), sino también dar cuenta de la reinención de un escenario político que pueda ser conquistado por las voces de otras criaturas una vez reconocidos sus cuerpos.

*Chicas muertas* lidia con las dificultades de habilitar aquel reconocimiento a través de la narración. Frente a la ausencia de testigos de los crímenes, Almada persigue la tarea imposible de llenar el vacío y se construye a sí misma como sobreviviente a partir de la intercalación de escenas de su historia personal en donde “sólo una cuestión de suerte” (Almada 2019: 182) evitó que compartiera el mismo destino de las chicas asesinadas que



enumera con nombre y apellido en el epílogo del libro<sup>56</sup>. La recopilación de notas periodísticas, informes forenses y expedientes judiciales, así como de las versiones de los hechos por parte del círculo de las víctimas, se entrelazan con la voz en primera persona de la narradora y cronista que, como el personaje del folklore de provincia “La Huesera”, “junta y guarda todo lo que tiene peligro de perderse” (Almada 2019: 50). Aquel esfuerzo de reconstitución se develará, sin embargo, como titánico y la narradora no lo logrará saldar el silenciamiento estructural de las víctimas. Su “eterna pregunta” quedará así “sin respuesta” (Almada 2019: 137).

“Ya es hora de soltar”, le dice una de las videntes a la que acude para completar los agujeros de las historias, “no es bueno andar mucho tiempo vagando de un lado al otro, de la vida a la muerte. Que las chicas deben volver allí donde pertenecen ahora” (Almada 2019: 184). La introducción de este personaje como poseedora de saberes alternativos al poder, pero igualmente válidos, da cuenta de la potencia de lo sobrenatural detectada por Almada como herramienta frente una falta de reconocimiento jurídico e institucional de los cuerpos faltantes que colabora a la oscuridad que tiñe la verdad. Lo esotérico irrumpe entonces en *Chicas muertas* como contrapoder frente a la ausencia estatal, que no logra -o quiere-<sup>57</sup> resolver los crímenes. La sentencia de la tarotista debería entonces, reformularse, a la espera de otros modos de contar los cuerpos muertos desaparecidos: las chicas deben volver allí donde pertenecen, *por ahora*.

Universidad de  
San Andrés

---

<sup>56</sup> “Hace un mes que comenzó el año. Al menos diez mujeres fueron asesinadas por ser mujeres. Digo al menos porque estos son los nombres que salieron en los diarios, las que fueron noticia.

Mariela Bustos asesinada de 22 puñaladas en Las Caleras, Córdoba. Marina Soledad Da Silva, a golpes y arrojada a un pozo, en Nemesio Parma, Misiones. Zulma Brochero, de un puntazo en la frente, y Arnulfa Ríos, de un disparo, ambas en Río Segundo, Córdoba. Paola Tomé, estrangulada, en Junín, Buenos Aires. Priscila Lafuente, a golpes, medio quemada en una parrilla y luego arrojada a un arroyo, en Berazategui. Carolina Arcos, de un golpe en la cabeza, en una obra en construcción, en Rafaela, Santa Fe. Nanci Molina, apuñalada, en Presidencia de la Plaza, Chaco. Luciana Rodríguez, a golpes, en Mendoza capital. Querlinda Vásquez, estrangulada, en Las Heras, Santa Cruz” (Almada 2019: 181).

<sup>57</sup> La novela de Almada no solamente pone en evidencia la irresponsabilidad de los medios y la ineptitud del sistema judicial, sino más bien rastrea las continuidades entre los casos irresueltos y el aparato represor de la última dictadura. “La falta de resultados inmediatos en la resolución del caso, la feria judicial en ciernes, un juez de instrucción de turno, el doctor Díaz Colodrero, juez comercial sin experiencia penal, y una policía con los vicios de la dictadura empantanaron el caso todo ese verano y fueron la comidilla de la prensa que, a falta de novedades, acaba basándose en rumores, chises, presunciones de los vecinos”. (Almada 2019: 152).

“Limaste chabón con la lluvia que hay  
Querés que me quede allá afuera”.

Nathy Peluso. 2017. “Corashe”.



“Abusan de mí en las revistas, en la calle, en la oficina, en el barrio, en la tele y en la radio. Me titulan como crimen pasional o femicidio en los diarios. Soy chiruza, atorranta, incoherente, soy a la que le gusta que le peguen. Pero también soy la que piensa, la que abre los ojos y despierta”.

Emicle Soledad Silva. “Soy”. 2017. Proyecto NUM.

“hoy vamos a enterrar a nuestros muertos

que dejen de estar

el sueño maldito que les han confinado

y alejen de sus cuerpos

los dientes que mastican

chillones

tanta muerte gratuita

[...]

de ellos cuerpos

vamos a desorbitar esa memoria

abrasadora y escrita”.

Nicolás Correa. “VII”. 2014. *Virgencita de los muertos*.



Universidad de  
**San Andrés**

*Quemarse, comer tierra y convertirse en monstruo:  
la terrorífica irrupción del fantástico en Cometierra (2019)  
y “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez*

El pelo grasiento tapa el rostro golpeado y las ojeras de Caligari. Un chirrido confunde el espacio, fuera de foco, todos los espacios, cualquier espacio, ningún espacio, *out of joint*. Desencajada. Atrapada. El rostro desaparece, solamente queda un cuerpo anónimo. Ya no unidad que connota subjetividad, sino pedazos que indican una vulnerabilidad extrema que se repite en las paredes empapeladas de dibujos, de fragmentos: un ojo inyectado en sangre, un par de tetas, una dentadura, un Pollock desatado y *cabeza*, una cara que ya no será de nadie pero que, sin saberlo, le pertenece. En un atril, el retrato de un hombre oculto, sin rasgos y culpabilidad velada, regula la escena. Vigila a la artista cautiva que se dibuja frenética. Rota entre la basura, fetiche intruso, desmenuzada, ya muerta. Se rompe a ella misma, se hace un bollo que cae al piso. Descomposición, recomposición fallida, rasguño del crayón que se adelanta a la caída. El televisor se enciende, espectral, y llama al ojo. Se arrodilla frente al oráculo de píxeles. Un baldío, las luces de inseguridad que estallan. No es cualquiera, es la del tatuaje de la estrella en el hombro derecho. Otra corre en la pantalla, arrastrando la pierna, pujando por llegar a una cámara fija y desalmada. El rostro magullado, idéntico. La de la pantalla, ella que no es, que se mira y se ve no verse, le advierte del peligro que exhala fuera de campo. La voz sale rota del parlante incorporado y la figura que asedia se recorta a sus espaldas, el espectro del patriarcado que llega para poner orden. Más gritos sordos antes de que la bolsa de plástico le asfixie la cabeza, antes de arrancársela. El chirrido regresa y escolta la aparición del paisaje del basurero. Entre la mierda, la ropa vieja, las bolsas de consorcio

estalladas, un pie despierta. Lo que queda de una vida. El plano se abre a medida que la muchacha muerta busca respirar entre los caños, las parrillas oxidadas y las botellas de gaseosa arrojadas al olvido. Ella, otra vez, para siempre resto, vuelve a arrastrarse hacia la pantalla. Ella, otra vez, para siempre resto, vuelve a fallar en salvarse, sin poder subvertir el orden de lo vivo. Ella, otra vez, para siempre, resto, “lo que no merece sepultura, sino lo inseputable mismo” (Butler 2006: 61).



Fig. 41 y 42. Victoria Maurette se ve a sí misma en el televisor. Fotogramas de *Atrapada* (2017) de Sergio Marzano. Tomados de < <https://play.cine.ar/> >



### 3.1. Morir mil veces ahí afuera

“El muerto es un peligro para los que se quedan; y si su deber es hundirlo en la tierra, es menos para protegerlo a él al abrigo, que para ponerse ellos mismos al abrigo de su «contagio» (Bataille 1997: 50) escribe Georges Bataille en *El erotismo* (1957), ensayo central en el que indaga en el vínculo entre la muerte y la excitación sexual, dando lugar a un erotismo que es “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille 1997: 15)<sup>58</sup>. Al reflexionar en torno a las motivaciones de las comunidades arcaicas para la conservación de los cuerpos de sus muertos, el autor concluye que la preservación y la memoria no serían los factores determinantes para la incorporación de la tradición de los ritos sepulcrales, sino que más bien una suerte de horror provocado por la materia significativa de la muerte. El cadáver, “el más repugnante de todos los desechos” (Kristeva 2013: 10), no solamente señala el límite y la vulnerabilidad de lo viviente, sino que su irremediable destino hacia la desintegración es la marca de la presencia de una ausencia que espeluzna y por ello significaba una interrupción en los tiempos vitales de la comunidad que podría arruinarla. “Aun inmóvil, el muerto formaba parte de la violencia que había caído sobre él” (Bataille 1997: 50) y la respuesta del pensamiento mítico era hundirlo en la tierra para esperar la descomposición de la carne y la desintegración de los huesos que garantizaban la supervivencia. Cubrir al cuerpo y hacerlo desaparecer, apaciguaba la amenaza de infección de los vivos, pero también marca la irreparable anulación de nuevas “formas de conocimiento, subjetividad y percepción que van más allá de una experiencia corriente” (Fisher 2021: 76) y que se desprenden de aquella alteridad materializada en la carne ya sin vida que rasga los automatismos y los ritmos de lo habitual; que habita el tiempo de lo otro, un tiempo alternativo, “*desarticulado*, descoyuntado, desencajado, dislocado” (Derrida 1998: 31).

La huida comunitaria del desorden de la “podredumbre por venir” (Bataille 1997: 51) reaparece en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2004) de Silvia Federici.

---

<sup>58</sup> “Intentaré mostrar ahora que para nosotros, que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la discontinuidad del ser. La reproducción encamina hacia la discontinuidad de los seres, pero pone en juego su continuidad; lo que quiere decir que está íntimamente ligada a la muerte. Precisamente, cuando hable de la reproducción de los seres y de la muerte, me esforzaré en mostrar lo idénticas que son la continuidad de los seres y la muerte. Una y otra son igualmente fascinantes, y su fascinación domina al erotismo” (Bataille 1997: 17).

En su monumental investigación sobre cómo la caza de brujas fue definitiva en el desarrollo de la acumulación capitalista, la autora describe cómo los condenados a la horca en el siglo XVIII eran diseccionados en una segunda muerte que anulaba el retorno espectral luego del ahorcamiento. La superstición del regreso de un cuerpo mágico en búsqueda de venganza era silenciada a partir de la racionalización de la muerte y la reincorporación del hereje como objeto de una ciencia y conocimientos académicos precoces: incluso antes de atravesar los castigos mortales, los miembros del cuerpo delincuente -y siempre proletario- eran amputados y desmantelados. A nivel simbólico, se anulaba así un potencial acto de insubordinación que atentaba contra un temprano orden social, económico y político capitalista que buscaba consolidarse a partir de la expropiación. Al igual que las piras donde ardían las supuestas brujas, aquellas mujeres que figuraban una “presencia inquietante y atemorizante para la élite de los reformistas modernizadores empeñados en destruir el pasado, controlar el comportamiento de la gente hasta los instintos y anular las relaciones y obligaciones tradicionales” (Federici 2021: 53), la tortura y el posterior fraccionamiento del cadáver, su borramiento de la esfera de lo público y su confirmación en estereotipos demoníacos a castigar y elipsar, conformó un dispositivo de control social que repetía los adoctrinamientos que supieron instalarse sobre los cuerpos de quienes presenciaban la disección o la quema. Para adiestrar y regular los cuerpos, para garantizar su mecanización, era necesario que la muerte no dejara ninguna huella, que *los pedazos no se juntaran*.<sup>59</sup> En la actualidad, la caza de brujas se actualiza como “hipótesis política” (Gago 2019: 64) en distintas formas de ejercer la violencia hacia los cuerpos feminizados y disidentes. Verónica Gago identifica la continuidad contemporánea de estas prácticas en el concebir a estas corporalidades

---

<sup>59</sup> “—¿Sabe de qué se lo acusa, Fiore? —dijo.

Los tres —Ernesto, el secretario, yo— estábamos pendientes de él. Ahora también el tipo se inclinó hacia Ernesto y entrecerró los ojos. Tenía los dientes apretados, como si estuviese haciendo un gran esfuerzo y yo comprendí que la expresión anterior no había sido una sonrisa, o si lo había sido en ese momento se había convertido en otra cosa, más turbia e indefinible. Cuando habló su voz sonó delgadísima, casi en falsete, y muy débil.

—Juez —dijo.

Ernesto no respondió. El tipo se inclinó todavía más y yo vi que sus ojos estaban ya cerrados y apretados.

—Juez —repitió, con su voz en falsete.

Comenzó a sacudir lentamente la cabeza.

—Los pedazos —dijo—. No se pueden juntar” (Sauer 2003: 52-53).

como superficies de colonización, conquista y dominio. Luego, la criminalización de las acciones colectivas protagonizadas por mujeres, como dinamizadoras de movimientos sociales rebeldes. Finalmente, la autoridad masculina y eclesial como clave una y otra vez presente para el llamado al orden de la acumulación capitalista. (Gago 2019: 66).

La desarticulación de estas escenas milenarias que supieron sistematizarse en la modernidad implica una “descomposición del cuerpo minorizado” (Gago 2019: 68), un corroer la carne tirada a la intemperie del basural para fugarse a experiencias colectivas que minen los contornos de lo individual y recobrar así la potencia vital y enunciativa de lo subalterno. Entonces: recuperar los cuerpos para volver a deshacerlos y crear “nuevos territorios existenciales” (Rolnik 2019; Guattari 2013) en los intersticios de lo social. Hacer un *pliegue*, crear una zona de indistinción de continuidad absoluta y pura potencia de vida en su indiferenciación para correrse de las zonas de saber y poder. En los cruces entre política y procedimientos estéticos y narrativos, entre lo esperable y lo imposible, tal vez se encuentre el tajo a través del que pueda llegar la bocanada de aire subterráneo pero vital; un doblez donde sea posible, necesariamente posible, ser cuerpo y ser cuerpo en y con el otro, un espacio simbólico pero localizado de resistencia y redefinición de las cartografías imaginarias y dominantes.

### **3.2. El poder del bicho y voces que retornan: *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes**

“Los muertos no ranchan donde los vivos. Tenés que entender” (Reyes 2019: 11) abre *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, enunciando en una negación cuál será la pulsión que guiará el accionar de la protagonista, una bruja adolescente que come tierra para comunicarse con los muertos, los “otros que querían hablar. Otros que ya se fueron” (Reyes 2019: 11) y resolver así sus desapariciones. Como si el grito de Antígona retumbara en el conurbano bonaerense, la novela comienza con la puja por un cadáver -el de la irremplazable madre de la protagonista- que ha sido asesinada por un padre que se ha dado a la fuga, abandonando a sus dos hijos con una tía que, más adelante, también se correrá de las



responsabilidades de cuidado. La hija insiste en “guardar” a su madre en el hogar y se resiste a asistir al entierro, al que finalmente es arrastrada para ver cómo las pruebas del femicidio se borran en los chismes y las habladurías del barrio y su madre se convierte así en desecho de una comunidad que la depone.

Verla en silencio caer en un agujero abierto en el cementerio, al fondo, donde están las tumbas de los pobres. Ni lápidas, ni bronce. Antes del cañaveral, una boca seca que se la traga. La tierra, abierta como un corte. Y yo tratando de frenarla, haciendo fuerza con mis brazos, con este cuerpo que no alcanza siquiera a cubrir el ancho del pozo. Mamá cae igual. [...] La tierra la envuelve como los golpes del viejo y yo pegada al suelo, cerca como siempre de ese cuerpo que se me llevan como en un robo. (Reyes 2019: 12).

Cometierra -como la llaman despectivamente los vecinos e incluso su familia- se arroja al pozo, aferrándose a la carne materna sin justicia, reclamando el reconocimiento de una muerte que significa lo inviable e invivible. Como el cuerpo de la señora Ana, la maestra de la escuela, que aparecerá “desnuda, con las piernas abiertas y un poco dobladas para los cotados [...] las manos atrás, atadas” (Reyes 2019: 23) en el terreno baldío cercano a un galpón; la de la madre es una corporalidad liminar que es relocalizada en los intersticios de lo que no es posible, de lo que no puede ni será reconocido por la comunidad o la ley; y el cerrar los puños de la hija para atrapar la tierra que la cubre y llevársela a la boca, un grito mudo para que su presencia no sea borrada, un grito que exige interrumpir un orden de dominaciones que las reconstruye a las dos como “sujetos inertes en un paisaje inerte, como sujetos fuera de la historia” (Segato 2010: 142). El de la huérfana es un *ruido* de estreñimiento que reclama la inscripción simbólica de la madre, de aquella que por “carecer de nombre no puede hablar” (Rancière 2010: 38); y la oposición a los ritos, una transgresión a un orden ético y político que insiste en ocultar a las muertas debajo de los azulejos de las cocinas y entre las cáscaras de papa del tacho de basura, devolviéndolas al terreno privatizado al que pertenecen y retirándolas de la proximidad del espacio público.

Más que instituir memoria en la muerte, el sepelio es una suerte de distorsión en lo que queda de esa vida, un ir “al agujero en una tela que es casi un trapo” (Reyes 2019: 14),

un reordenamiento en lo indeterminado y refuerzo de la supuesta excepcionalidad del crimen. La anomia legal se figura en el cadáver de la progenitora, cristalizada en su rol simbólico para siempre, y se significa en la falta de un nombre propio, duplicando un aparato discursivo y jurídico que sepulta la verdadera naturaleza de la muerte y es cómplice de la perpetuación de violencias que son enterradas junto al cuerpo. La negación de la niña a someter lo que queda de su madre al silenciamiento subterráneo de un cementerio que jamás pisaron marca el inicio de una disputa con un sistema que determina los modos de representación aceptados y deseables para la sociedad.

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; el acto de Cometierra no es solamente el lamento por una pérdida no reconocida, sino una demanda por re imaginar y transformar la realidad a partir de una nominación, de una resignificación de la pérdida: “no es un caso aislado, se llama patriarcado” como se ha leído en las marchas.

Si como propone Judith Butler en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2004), “la deshumanización surge en el límite de la vida discursiva [...] por medio de prohibiciones y represiones” (Butler 2006: 63); es decir, la exclusión no es tanto el efecto de un discurso deshumanizante, sino de un rechazo del discurso, el impedimento de la asunción del lugar de habla y del

derecho a aparecer; los poderes de la protagonista de la novela de Dolores Reyes parecen querer saldar la *precariedad* (Butler 2017)<sup>60</sup> de las muertas en una experiencia de hacer comunidad con el resto a partir de actos de habla que *afectan y animan los cuerpos* (Butler 2006).

---

<sup>60</sup> La categoría de *precariedad* según Butler es “una condición social y económica, pero no una identidad” (Butler 2006: 63), que se funda en “la distribución diferenciada de la precariedad. Los grupos más expuestos a ella son los que más riesgo tienen de caer en la pobreza y el hambre, de sufrir enfermedades, desplazamientos y violencia, por cuanto no cuentan con formas adecuadas de protección o restitución. La *precariedad* se caracteriza asimismo porque esa condición impuesta políticamente maximiza la vulnerabilidad y la exposición de las poblaciones, de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencia no aprobadas por los Estados, pero frente a las cuales sus instrumentos judiciales no ofrecen una suficiente protección o restitución” (Butler 2006: 40).

La seño Ana era para mí tan hermosa. Yo nunca había visto el cuerpo de una mujer desnuda. Muerta, sí. Pero como yo había seguido creciendo y la seño Ana no, de a poco nos íbamos acercando a la misma edad. A veces nos sentábamos y hablábamos. Nunca le pregunté: «¿Quién te llevó?», porque si en mi sueño Ana estaba viva, yo tenía miedo de que al decirle algo sobre eso también ahí se pudiese morir. (Reyes 2019: 98).

No obstante es un hecho que la víctima de femicidio<sup>61</sup> no puede ocupar una posición en el intercambio discursivo, es decir, asumir un estatuto dialógico desde el que hablar puesto que narrar la propia muerte es imposible, la transmisión de la perspectiva experiencial de las desaparecidas en la voz de la joven hechicera y el retorno en sueños de la seño Ana es un revertir fantástico de su “interminable condición de espectro” (Butler 2017: 60),<sup>62</sup> una puesta

---

<sup>61</sup> Existe una discusión conceptual en torno al término. Si bien el cambio terminológico ejecutado por Lagarde expande la concepción de la violencia femicida puesto que incluye a los organismos estatales como perpetuadores de esas violencias así como insiste en la perspectiva de derechos humanos, Diana Russell se expresó en contra del *femicidio* en 2012 durante el UN Symposium on Femicide: A Global Issue that Demands Action: “I suspect that many of you here today have also hear of the term femicide. When I was invited to a Seminar on Femicide in Juarez, Mexico, in 2004, that had been initiated by a radical anthropologist and Congresswoman, Marcela Lagarde, she asked me for my permission to translate femicide into Spanish as femicide. Of course, I consented. However, in 2006, Lagarde redefined femicide, adding to my 2001 definition of femicide, the impunity with which these crimes are typically treated in South America, especially by the misogynist departments of justice, or injustice, as well as the misogynist police forces. Now I understand that she and her supporters are claiming that Lagarde coined the term femicide. But it’s not appropriate to consider the redefinition of a term as constituting coining it. Furthermore, a sound definition must separate the phenomenon being defined from the response to it. So, for example, if a man who is a wife batterer finally kills his wife, he is likely to be guilty of femicide. If he is arrested and found guilty of his crime, then by Lagarde’s definition, he is no longer guilty of femicide, because the case wasn’t treated with impunity. This demonstrates why Lagarde’s revised definition of femicide must be rejected. In addition, it is not a user-friendly term, since it is difficult to pronounce. It took me years to master its pronunciation. Try yourself in the lunch break and compare it with saying femicide. Unfortunately, a very destructive conflict had developed in many Latin American countries based on whether feminists have chosen to adopt the term femicide or femicide. The feminists who have adopted femicide typically refuse to work with those who have adopted femicide, and vice versa. I very much hope that this unfortunate situation won’t spread to other countries. For this reason, I was very distressed to read that Ms. Manjoo stated in her UN Summary Report that ‘adopting femicide in English could prove useful when State accountability was at stake’. I strongly oppose this suggestion, for reasons that are hopefully obvious by now. I consider it vitally important to stick with only one term, namely femicide, regardless of the primary language spoken in the country that adopts it” (Russell 2012). La discusión excede a este trabajo, pero, a fines netamente prácticos y sin desestimar los aportes de Lagarde, se utilizará el término *femicidio*.

<sup>62</sup> “Esa noche soñé con la seño Ana. No sé si fue la primera vez que soñé con ella o si me había olvidado de los otros sueños, pero de ella, nunca.

[...]

Tomó aire hasta el fondo y largó:

— Yo quería también quedar embarazada alguna vez. Tener una nena. Una piba así, como ustedes.

en texto del urgente devenir “seres de palabra” (Rancière 2010: 41) de las víctimas y con las que no se puede hacer otra cosa que hablar. En *Cometierra*, las muertas sí ranchan donde los vivos y su aparición “dista de no ser nada. Dista de no hacer nada” (Derrida 1998: 113).

Así como en el cortometraje *Atrapada* (2017) de Sergio Marzano, la repetición fractal e interminable de la escena de la muerte de la mujer por un asesino digno de una película de Tobe Hopper<sup>63</sup> funciona como un señalamiento literario en clave fantástica de cómo el derecho a aparecer de las víctimas de femicidio ha sido históricamente vetado desde el punto de vista legal, en *Cometierra* la presencia espectral de las muertas es un retorno mediatizado por el lenguaje que marca el síntoma de un duelo mal resuelto. La insurrección del regreso al que convoca la protagonista cuando ingiere la tierra se conforma como una subversión frente a los discursos hegemónicos que delimitan las existencias sociales y las presentan como inalterables. La de Cometierra es una invitación a relocalizar a las muertas y un “intento por disolver la verdadera base del orden simbólico, allí donde se establece en el sujeto y a través de este, donde se reproduce el sistema de significación dominante” (Jackson 2001: 148-149). Desde la garganta de la joven bruja, la no-corporalidad de las muertas sin duelo se hace perceptible para dar cuenta de una urgencia por nombrar la omisión estatal<sup>64</sup> y repensar lo jamás-posible.

Si bien la conjuración de las muertas como recurso literario y político ya había sido esbozada por Selva Almada en *Chicas muertas*, donde la narradora y álter ego de la autora interpela a las jóvenes en un diálogo espectral - “¿Dónde estás Sarita? ¿Quién es la otra chica muerta?” (Almada 2019: 17)- y las convoca para que retornen de las criptas baldías y cuenten su historia en primera persona, este gesto es más una suerte de reconocimiento en el otro e identificación extra personal fundada en la sororidad; una figuración literaria de las alianzas y redes de cuidado de los colectivos feministas, que un acto discursivo con la eficacia de hacer visible lo invisible -o, más bien, lo invisibilizado- y de recuperar las voces de las que ya

---

Me miró. Le esquivé los ojos.

— Yo ni loca. Desaparecen – dije y me llené rápido la boca de pipas.

<sup>63</sup> El director, guionista y productor de cine y televisión norteamericano dirigió, entre otras, *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Salem's Lot* (1979), *Poltergeist* (1982) y *Lifeforce* (1985). Emblema del *slasher*, su producción es central en las reflexiones acerca de cine y feminismo, tal como supo hacerlo Carol J. Clover en *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992).

<sup>64</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos insiste en que el feminicidio es un crimen de Estado: “El feminicidio conlleva la ruptura parcial del estado de derecho, ya que el Estado es incapaz de garantizar la vida de las mujeres, de respetar sus derechos humanos, de actuar con legalidad y hacerla respetar, de procurar y administrar justicia, y prevenir y erradicar la violencia que lo ocasiona” (Lagarde y de los Ríos 2015: 235).

no están y siguen siendo contadas por otros. En otras palabras, *Chicas muertas* como artefacto literario no logra arremeter contra aquel modo de producción fantasmático descrito por Jacques Derrida en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1993): un trabajo sobre la muerte que persigue asegurar que el caído “no volverá: deprisa, hacer todo lo necesario para que su cadáver permanezca localizado, en lugar seguro, en descomposición allí mismo donde ha sido inhumado” (Derrida 1998: 113). Aquella experiencia y memoria carnal de las *otras* que la autora persigue por interiorizar es clausurada, sepultada en el baldío, cubierta de capas de tierra y burocracia, a la espera de los rituales que garanticen su retorno y agenciamiento. En el basural es donde el cuerpo vulnerado se confronta con su irremediable destino, pero también el territorio en el que las violencias femicidas se exhiben en toda su crueldad y el caldero desde donde disputar el reconocimiento.

Al principio la tierra es fría, pero en la mano y después en la boca entra en calor. Separé un poco y lo levanté. Me lo llevé a la boca. Tragué. Cerré los ojos, sintiendo cómo la tierra se calentaba, cómo me quemaba adentro, y volví a comer un poco más. La tierra era el veneno necesario para viajar hasta el cuerpo de María y yo tenía que llegar. [...] Y de a poco, como si la hubiera fabricado de noche, vi la cara de María, los hombros, el pelo que nacía de la oscuridad más profunda que había visto en mi vida. [...] María me miraba. Su cara era una queja de tristeza. Por los ojos negros dejaba que se saliese el dolor. [...] El choque con su cuerpo, de frente, me puso de mal humor. No podía moverme para ver en dónde estaban los ojos abiertos más allá de ese cuarto, con un terror que dolía como si me estuviesen pateando. Volvía el dolor, volvía mi cuerpo ahí donde no tenía que estar. (Reyes 2019: 73-74).

Al igual que en “Cuando hablábamos con los muertos”- relato que cierra *Los peligro de fumar en la cama* (2009) de Mariana Enríquez-, en *Cometierra* la aparición y el desdoblamiento de quienes no deberían manifestarse funciona como un modo de escenificar la puja entre las vidas desrealizadas y quienes quieren negarlas. En el cuento de Enríquez, la aparición final del hermano de la Pinocha, la única del grupo de chicas que convoca muertos por las noches a la que “no le desapareció nadie” (Enríquez 2019: 199), funciona como un señalamiento del hacer oídos sordos de algunos sectores de la sociedad argentina respecto de los delitos de

lesa humanidad cometidos por parte del gobierno militar durante el Proceso, un gesto de denuncia y desprecio de aquellos actos de barbarie que “no hubieran sido posibles sin el compromiso, la adhesión, la conformidad de muchos” (Gramuglio 2002: 10). Del mismo modo, en la novela de Reyes el asedio de las muertas y la manifestación indeterminada de sus cuerpos a través de los ritos contranatura de la narradora parecen confirmar que la *espectralidad* es la condición misma de las víctimas de femicidio. Como señala Judith Butler, los contornos culturales de lo humano desrealizan a los sujetos que no se enmarcan en esos límites y los borran del discurso oficial y el terreno de la inteligibilidad.

Así, si la violencia se ejerce contra sujetos irreales, desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas. Pero dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez. Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca “fueron”, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. La violencia se renueva frente al carácter aparentemente inagotable de su objeto. La desrealización del “Otro” quiere decir que no está *ni vivo ni muerto*, sino en una interminable condición de espectro. (Butler 2006: 60).

Cometierra se opone a la negación infinita y funciona como una figura a partir de la cual poner en escena la emergencia de nuevos actores sociales que puján por ocupar el espacio de lo público en nombre de los caídos. La ingesta de tierra marca el desmoronamiento de los límites del baldío como espacialidad imaginaria que delimita, al igual que el matadero, el refuerzo de la distinción irreconciliable entre “la vida eliminable, consumible” y “la vida protegida, [...] evitando que la muerte animal se mezcle, contagie, irrumpa en la vida de la comunidad” (Giorgi 2014: 131).

El baldío como territorio en el que se “circunscriben entidades político-culturales” (Andermann 2000: 9) que nunca son arbitrarias; un espacio que simboliza el desamparo y que impone el orden del desecho para quienes allí rondan, se reconfigura para espacializar los modos en que los cuerpos pueden aparecer. La basura que murmulla se desborda y los

huesos cobran vida enunciativa para que, como sintetiza Balcarce, “la justicia habit(e) el derecho en forma espectral” (Balcarce 2017: 213) y lo disloque; o, en términos de Rancière, la *política* asedie a la *policia*. Al ocupar el cuerpo y los sentidos de Cometierra, María - una muerta en vida que jamás volverá- demarca la interiorización de la perspectiva de la otra pero sin caer en la mismidad sino que en la polifonía; no es la realidad, pero sí la potencialidad de una realidad: el acontecer siempre abierto del espectro, una restancia que es también una resistencia (Cagnolini 2008: 138).

Ahora, sí, como sostiene Derrida, la manifestación de la no-materialidad es la condición ontológica del espectro, es decir, una corporalidad que se hace perceptible en la ausencia, ¿cómo puede aparecer la reaparición de lo desaparecido? ¿Cómo toma cuerpo el espíritu del resto? Este punto es central, puesto que delinea la potencia política de la articulación fantástica que ejecuta Reyes: el *ruido* fenoménico del espíritu deviene *logos* o voz articulada en su encarnación en el otro. La figura de la joven médium es el umbral donde estar y no estar es posible; el estómago hinchado por comer de la basura, el terreno donde se gesta la posibilidad de enunciación y la redistribución de la exclusión. Al hablar desde un cuerpo que deja de ser individual para ser múltiple, las muertas hacen lo impensable: “instituyen otro orden, otra división de lo sensible al constituirse [...] como seres parlantes que comparten las mismas propiedades que aquellos que se las niegan” (Rancière 2010: 89).

### 3.3. Insurrecciones sobrenaturales

En la suerte de *spin off* de *Chicas muertas* desde la perspectiva de quienes “conocen el secreto, aquellos que tienen poderes que ofenden a Dios” (Almada 2019: 46) que es *Cometierra*, la abyección física y extraordinaria del cuerpo múltiple donde confluyen sensibilidades y perspectivas se configura como la única posibilidad de justicia en un contexto en el que ni los adultos ni la ley pueden -o quieren- hacer algo. La irrupción del elemento fantástico no marca aquí los “arbitrios o desboques de la imaginación” sino que es portador de un “sentido metafórico” (Alazraki 2001: 29): es la restitución alegórica del habla de las muertas a partir de la convocación de lo inexplicable y la puesta en texto de la capacidad de los feminismos contemporáneos para, desde alianzas impensadas y monstruosas, amplificar lo silenciado y “transformar no solo subjetividades sino también la forma misma de lo

público” (Giorgi 2020: 146). En definitiva, una transgresión de coordenadas, una re imaginación del mundo y una incitación a su puesta en práctica. En otras palabras -las de Julio Cortázar-, una pulsión urgente por desenmascarar una realidad “maravillosa”, una realidad “prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas, pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones” (Cortázar en García Flores 1967: 10-11). La fuerza de la fantasía es la de mostrar a la “realidad” no como algo que antecede a la existencia del sujeto, sino como un territorio fantasmático que se ha enquistado en la repetición de prácticas culturales y actos de habla que las instituyen y legitiman como naturales.

Si el fantástico es un lenguaje o una lengua de cuyas combinaciones pueden emerger distintas formas de habla o *parole* (Jackson 2013: 19), en *Cometierra* la potencia sobrenatural localizada en el cuerpo se presenta como una herramienta transformadora para instalar el lugar de habla de nuevas corporalidades y subjetividades y así ampliar un imaginario cultural fundado en los binarismos, donde la figura de la víctima tradicionalmente adjudicada a los cuerpos feminizados pueda ser corroída. En el caso de la protagonista, ese gesto es literal: comerse el suelo del territorio donde se oculta a las muertas para desmenuzarlo y transformarlo así en un “deseo en su ética de afirmación de la vida” (Rolnik 2019: 176). Es así que lo fantástico se manifiesta como una repetición subversiva, una “sutil invitación a la transgresión” (Jackson 2001: 152), una inversión de los términos que rigen el *paisaje* en el que se despliegan las existencias y una mixtura distorsionada de sus elementos constitutivos “in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently ‘new’, absolutely ‘other’ and different” (Jackson 2013: 19): un universo sin ilusiones de género ni identidades preestablecidas.

Puesto que, como propone Jens Andermann en *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino* (2000), los paisajes son el “resultado de un conjunto de operaciones culturales sobre un territorio dado” y por ello “núcleos potentes en la construcción de identidades y modos de distribución de la autoridad” (Andermann 2000: 5), la animación siniestra del baldío deriva necesariamente en nuevos modos de subjetivación. El baldío deja de ser el basural del poder biopolítico para convertirse en un espacio virtual que reformula las operaciones violentas ejecutadas sobre los cuerpos allí arrojados; un espacio que se desarticula como paisaje de la otredad para presentarse como un “dispositivo de percepción de lo real” (Cortés Roca 2018: 18) que dé cuenta de las políticas de control del género.



El uso del género fantástico en Reyes, como en Enríquez, no solamente propulsa aquello que Jaime Alazraki supo llamar *neofantástico*<sup>65</sup> hacia nuevos horizontes en el marco de la globalización, proponiendo “perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica.”(Adorno 2006: 256); sino que es un recurso para auxiliar al pensamiento, como lúcidamente supo identificar China Mieville, una herramienta crítica para salirse de las opresivas quimeras del género.

Si bien la literatura fantástica en el Río de la Plata tiene una larga tradición -que supo ser prontamente sistematizada en la *Antología de Literatura Fantástica* (1940) de Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares<sup>66</sup> -, las manifestaciones contemporáneas en torno al género parecen salirse de los confines de sus predecesores o, en todo caso, ampliarlos 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, en todas sus acepciones posibles.

En el prólogo de *Paisajes experimentales: antología de nueva ficción extraña* (2020)<sup>67</sup>, Juan Mattio denomina a estas operaciones mestizas y divergentes como un “uso espurio de los géneros” (Mattio 2021), una suerte de hibridación “entre imaginarios populares y

---

<sup>65</sup> “Digamos finalmente que, si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (Alazraki 2001: 280).

<sup>66</sup> Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Órdiz destacan la relevancia de esta antología en el prólogo de *Latin American Gothic in Literatura and Gothic* (2017): “This text established the first definitions of the fantasy mode in Latin America, although it was not until the sixties that the genre truly flourished, coinciding with, and in part caused by, the editorial phenomenon known as the Latin American Boom” (Casanova-Vizcaíno; Órdiz 2017: 1).

<sup>67</sup> En este punto, debe señalarse que lo planteado por Mattio se solapa o completa, de alguna manera, con las conceptualizaciones de Elsa Drucaroff sobre Nueva Narrativa Argentina: “un conjunto de autores nacidos entre 1971 y 1989 y que comparten experiencias vitales y condiciones de formación similares, entre ellas, la postdictadura, los noventa menemistas y el colapso económico y social de 2001. Una de sus características más distintivas sería la de emanciparse de la influencia castradora ejercida por las generaciones anteriores, víctimas de la dictadura o sobrevivientes de la militancia, para plantear otras preocupaciones y buscar su propio lugar con respecto a los fantasmas del pasado” (. Esta generación se caracteriza por “la hibridez genérica (...) (que cruzan el formato del testimonio con la autoficción o con el registro fantástico y combinan la referencialidad con la autorreferencialidad) y sobre los dispositivos de distanciamiento que proliferan en ellos, como la perspectiva infantil, el humor negro o la ironía”. Es una generación de rebeldía narrativa, que rompe con los modos tradicionales o aceptados para abordar ciertas experiencias desde la literatura, ya agotados y hasta previsibles.

procedimientos narrativos que innoven” (Mattio 2021).<sup>68</sup> Esta nueva modalidad del fantástico se rastrea en *Cometierra* en la convivencia de la cumbia y el reggaetón<sup>69</sup>, las tardes de *Playstation*,<sup>70</sup> los graffitis y las escrituras adolescentes en los útiles escolares<sup>71</sup>, la comida chatarra, el Fernet y las tribus urbanas<sup>72</sup> con el folklore popular, la umbanda,<sup>73</sup> los espectros y los cuerpos que se expanden en sinergia con la naturaleza. Todos estos elementos confluyen en un *modo* literario que se nutre de la tradición fantástica local y del gótico europeo, pero también del activismo político contemporáneo y sus manifestaciones discursivas. “Para mí es difícil separar escribir de militar, y más escribir en sentido amplio”, dice Reyes (Boschi 2020). “La militancia tiene una buena carga de escritura, la escritura es nuestra herramienta para la acción”.<sup>74</sup> Es darle trama y cuerpo ficcional al espectro del futuro que asedia al patriarcado diciendo “Se va a caer”.

---

<sup>68</sup> Mattio considera a la antología -que “no quiso ni pudo ser exhaustiva. [...] entre las ausencias que me gustaría señalar están las de Mariana Enríquez y Samantha Shweblin” (Mattio 2020: 17)- como un “bestiario que pusiera a prueba una hipótesis de lectura” (Mattio 2020: 17): la del *new weird* argentino. Mattio reconoce a esta corriente literaria en una serie de “autores que han empezado a publicar sus ficciones en el siglo XXI y sus imaginarios se construyen, no solo con lo que podríamos llamar la tradición argentina, sino también con múltiples usos del terror, la ciencia ficción y el fantástico que hace la cultura de masas. Es una generación que creció viendo las películas de George Romero o Tobe Hopper, que leyó con entusiasmo los cómics de Alan Moore, que se acercó a la literatura de Úrsula K. LeGuin o Margaret Atwood ya sin prejuicios” (Mattio 2020: 13). El volumen está integrado por relatos de Betina González, Leo Oyola, Marina Yuszczuk, Yamila Begné, Kike Ferrari, Claudia Aboaf, Ever Roman, Laura Ponce, Ricardo Romero, Dolores Reyes y Marcelo Carnero.

<sup>69</sup> “*Cri cri minal*”, repetía todo el tiempo la canción, y no sé por qué eso también me dio ganas de llorar” (Reyes 2019: 40).

<sup>70</sup> “Luchaba contra Shiva. Su cuerpo era oscuro y tenía seis brazos musculosos con los que me podía hacer mierda. Su corpiño, como el de todos los personajes femeninos del *Mortal Kombat*, hacía que casi se le vieran las tetas. En el juego yo había elegido Sub-Zero, que era un varón. Me gustaba no tener que preocuparme por tener un par de tetas enormes aunque fuese en los videojuegos. Yo soy flaquita” (Reyes 2019: 41-42).

<sup>71</sup> “*Avante les pibis* decía grane en la tapa y eso me hacía pensar que ella si debía tener amigas” (Reyes 2019: 95).

<sup>72</sup> “No era la ropa negra ni las cabezas rapadas sino la forma de moverse hacia nosotros lo que te hacía sentir que esos cuatro te podían moler los huesos. El Ale Skin era el único de ellos que llevaba un palo enorme. Mi hermano dijo “es un bate de béisbol” y a mí el miedo me cortó la garganta. En vez de arrancar para los videojuegos, nos quedamos paralizados” (Reyes 2019: 145).

<sup>73</sup> “— Cambiá la cara, nena — dijeron unos labios pintados de rojo, y fue como si una de esas figuras que hay en las santerías caminara descalza hacia mí -. Vos también sos una bruja. Y se rio. Era una mujer de unos cincuenta años y pelo negro, con un cuerpo enorme, como si algún poder terrible necesitara de su carne fuerte para ranchar cómodo. Un collar de mostacillas de muchos colores bajaba por su vestido blanco y lo partía en dos. El pelo, casi tan largo como el mío, se movía acompañando las fuerzas de sus caderas. [...] — Soy la mae Sandra, ¿a qué venís? (Reyes 2019: 103-104).

<sup>74</sup> “Pero para la ficción, generalmente trato de callar mi voz, en la novela tienen que hablar los personajes y la lengua. Pensaba en la forma de mirar, creo que hay una perspectiva que tienen los escritores y es desde dónde narra el personaje, los femicidios, los fratricidios. Esos temas están en la literatura siempre, y sin embargo lo que me gusta hacer es un cambio de perspectiva. Por ejemplo, la hija de un feminicida, la que nunca salió de un barrio del conurbano Esa perspectiva hace que todo cambie, hace que el relato y la recepción vaya a ser otro. Que el lector salga transformado de la experiencia de lectura. Mi fuerza es poca, no puede cambiar mucho, pero

Al igual que supo hacerlo Almada, aquella a quien Reyes reescribe, pero también Gabriela Cabezón Cámara con sus *China Iron*<sup>75</sup>, *Virgen Cabeza*, *Negra Rubia* y *Quity*, que irreverentemente se propusieron arremeter contra la tradición ficcional a partir de las reescrituras de la *potencia*; Reyes construye un personaje que encarna aquel contra-poder que es “invención común contra la expropiación, disfrute colectivo contra la privatización y ampliación de lo que deseamos como posible aquí y ahora” (Gago 2019: 9). Dicho de otro modo, lo sobrenatural se efectiviza como un modo de figurar aquello que Suely Rolnik llama *descolonización del inconsciente* (Rolnik 2019), para invertir y trascender las categorizaciones de individuos posibles y completar, pero también deconstruir saberes.

En *Esferas de la insurrección* (2019), Suely Rolnik parte del discurso psicoanalítico para señalar cómo el régimen colonial-capitalístico se implanta en el inconsciente y captura la fuerza vital del sujeto para reducirlo a su experiencia individual y redirigir sus deseos hacia el cumplimiento de un *modelo de verdad* (Butler 1990) que garantiza su subjetivación en una identidad normativa y opresiva, a la vez que una disociación de su condición de viviente. Esta patología funciona por medio de una *micropolítica reactiva*: frente a los procesos desestabilizadores de un “mundo” que es considerado único y verdadero, el sujeto se aferra a las ficciones regulativas que garantizan su integridad para evitar el caos y llega incluso a actuar en contra de la vida. Frente a los cimbronazos que persiguen desestabilizar individual y colectivamente el orden dominante a partir de la apertura hacia el *afecto* y las experiencias extra personales y extrahumanas,

la subjetividad se atrinchera con más vehemencia en lo instituido y lo defiende con uñas y dientes, logrando llegar a altos niveles de violencia para garantizar su permanencia -incluso la eliminación concreta de cualquier otro que no sea su espejo y cuya existencia tenga como efecto sacudir la fe en la absoluta universalidad de su mundo-. (Rolnik 2019: 13).

---

puede eso al menos” continúa en la discusión compartida con Kike Ferrari y Félix Bruzzone en la Feria del Libro.

<sup>75</sup> La expresión más radical de la autora, sin dudas, es el de *Las aventuras de la China Iron* (2017), donde persigue desde la reescritura del *Martín Fierro* la refundación y la destrucción de los mitos de origen que en sus imperantes búsquedas nacionalistas supieron borrar la heterogeneidad de las otredades raciales y de género.

Como respuesta al *cafisbeo*<sup>76</sup>, la autora propone no limitarse a la redistribución de derechos que persiguen las luchas macropolíticas -puesto que en su promoción de la inclusión y el empoderamiento “tienden a tomar a la cartografía dominante como referencia” (Rolnik 2019: 111) y a no desarticular los regímenes de opresión-, sino que buscar un abrirse a las demandas pulsionales y los *saberes-del-cuerpo* para resistir activamente desde la condición vital del ser. Insistir en el ser afectado por el otro y las fuerzas de la naturaleza y así deshacer a los personajes que configuran a las históricas escenas de las violencias y transfigurar la realidad desde la potencia deseante que se sale de los confines de lo personal.

Soy como ella – me dije -. Sé su nombre y que está viva. Quiero encontrarla. Yo me parezco a María. En los labios, en el pelo, en el color de mi piel está la tierra y está ella: unos ojos que son, para mí, un puntazo en la carne. No voy a dejar que quede ahí, viva y abandonada entre sombras. (Reyes, 2019, p. 75).

En esta línea funciona la insurrección de Cometierra: la narradora y los espectros no solamente comparten la carne y la voz, sino que también los terrores ejercidos sobre sus cuerpos se conectan en la materialidad de la tierra y así se exagera la identificación entre quien investiga y los cuerpos del delito. Hija de una víctima de femicidio, abandonada, sin recursos y marginada de la comunidad barrial, la joven que “parece un bicho y ni siquiera se acomoda el pelo” (Reyes 2019: 11) tiene mucho en común con aquellos<sup>77</sup> cuyas historias y paradero persigue reconstruir para luego resignificar. Tanto en el cuerpo de la que traga tierra como en el de las pibas que desaparecen, una sociedad atravesada por el inconsciente heteropatriarcal lee un desvío amenazante y un corrimiento de los modos de habitar y aprehender el mundo que, a la vez, lo instituyen. “Si ellos no tenían la culpa, ¿quién? ¿Mi cuerpo? No podía solucionar lo que mi cuerpo veía” se pregunta la joven (Reyes 2019: 50).

---

<sup>76</sup> El *cafisbeo* como expropiación y explotación de la fuerza vital que se reproduce performativamente en la vida social para alimentar al régimen colonial-capitalístico es un concepto central en la obra de Suely Rolnik, a la vez que de difícil traducción: “En su sentido usual, el término designa la acción del “cafetao”, cuya traducción varía en los países hispanohablantes: proxeneta, alcahuete, cafisho, macarra, entre otros, siendo que ninguno de estos términos es usado en todos los países. No existe el uso verbal de este término en español como existe en portugués; además, su uso en portugués es bastante común, incluso en el sentido figurado, lo que tampoco es el caso del español” (Rolnik 2019: 20).

<sup>77</sup> Las búsquedas de Cometierra no se limitan a mujeres desaparecidas, sino que también acude a ella la madre de un niño de ocho años, Ian, que ha sido secuestrado.

El de Cometierra es un inconsciente pero claro cuestionamiento a aquellas “tecnologías de opresión colonial y capitalística de captura de la fuerza vital” (Rolnik 2019) que gobiernan el campo de la significación social y que instauran en el inconsciente de los sujetos una imagen puntual sobre los restos de las víctimas de femicidio: lo que queda de los cuerpos -o lo que falta- funciona como índice de un gasto improductivo, una supuesta ruptura del pacto social; en donde salirse del rol asignado destruye la posibilidad de protección y habilita el castigo violento, incluso en la muerte. Es decir, en tanto que el género -pero también el sexo, la raza y, en ocasiones, la religión- “está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación y control de género” (Butler 1990: 311); la representación distorsionada o fallida del género en el propio cuerpo, aquel que se le ha adjudicado al sujeto, conlleva una sanción directa o indirecta que arremete contra la integridad de la vida. Como bien escribe Cabezón Cámara, “si una mujer joven tiene más de un novio o, peor, ninguno, y vuelve en pedo a las seis y salió en vestido corto [...] se está buscando la muerte” (Cabezón Cámara 2019b: 162). Así como Cometierra “actúa mal su género” en pos de sus deseos -abandona la escuela como la mayoría de los chicos del barrio pero no por trabajo o estar embarazada como lo indica el libreto social barrial, bebe cerveza con los más grandes, come lo no nutricional y explora el goce sexual-, muchas de las jóvenes que faltan no son protegidas por correrse de las expectativas del ser mujer que, a su vez, se reproducen en el discurso de la ley: “Me imagine a los otros policías diciéndole: «Ya va a volver, seguro se fue con el novio», y me dio bronca de él y de todos” (Reyes 2019: 66).

Ahora, en el caso de la narradora, no solamente hay un corrimiento de las expectativas de lo femenino, sino también de lo humano. Portadora de un cuerpo mágico, Cometierra anula las gramáticas corporales e ingiere barro para poner en tela de juicio a los dispositivos de poder patriarcales que encarnan las desinteresadas fuerzas policiales. La joven bruja, en efecto, aprende a *hacer del saber del cuerpo un poder* para hablar por las que se fueron “enterrando, clavadas, con el agua y el tiempo que dañaban letras, nombres, números de teléfono, que borraban todo menos el dolor” (Reyes 2019: 56). Desafiante, llena su estómago de visiones y se funde en las corrientes dulces del Delta que le susurran dónde buscar. El de la muchacha es un cuerpo sin límites, en los intersticios de lo vivo y lo inerte, lo humano y lo no-humano; un cuerpo que tampoco tiene nombre, ausencia que, de alguna manera, remite a la horizontalidad de los colectivos feministas en donde desde la discursividad se tiende al plural: con sus acciones, la joven también dice “Vivas nos queremos”.

Fugándose de las máquinas disciplinarias de producción de subjetividad, la historia de *coming of age* en clave fantástica y *feminismo gótico* (Gallego Cuiñas 2020)<sup>78</sup> es sobre todo un aprendizaje de otros modos de habitar el cuerpo que se desprenden de la liberación de un inconsciente que se vacía para ser habitado en sueños por voces imposibles. En el fluir entre cuerpos animados e inanimados que trastocan las coordenadas espacio-temporales, las voces de las desaparecidas dan lugar a una desterritorialización de las subjetividades y habilita el lugar de enunciación de la víctima en una garganta ajena pero que es propia.

### 3.4. Baldíos fantásticos

Si la historia es, como propone Agamben, “el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que hemos producido” (Agamben 2015: 93-94), el trabajo que las ficciones de terror fantástico<sup>79</sup> contemporáneas ejecutan sobre un canon que ha borrado sistemáticamente la barbarie del patriarcado, se consolida como un acto de reescritura ritual que despierta monstruos y donde la reapropiación del espacio del baldío es central. Aquel basural mítico al que se arrojan los cuerpos de las chicas muertas, *analogon* contemporáneo del “artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino” (Rodríguez 2010: 13) que supo ser el desierto y, de algún modo, también la orilla borgeana, abandona su estatuto de cripta para devenir un *tercer espacio* (Bhabha 2002). Como la villa, a la que Cortés Rocca considera “el lugar por excelencia de la globalización” (Cortés Rocca 2018: 1), el baldío comienza a descubrirse como

---

<sup>78</sup> En diálogo implícito con las conceptualizaciones de Glennis Byron acerca del *globalgothic* (2013), en “El feminismo gótico de Mariana Enríquez” (2020) Ana Gallego Cuiñas propone ampliar el término *gótico femenino* acuñado por Ellen Moers en 1976; con el que la autora se refería a escritoras como Ann Radcliffe, Kate Chopin o Charlotte Perkins Gilman “que cultivaban este género como espacio subversivo para mostrar la opresión social y política de la mujer, el encierro en su cuerpo, la marginalización de su trabajo, y la imposibilidad de expresar su libertad sexual” (Gallego Cuiñas 2020: 3-4). Gallego Cuiñas sostiene que Mariana Enríquez “va más allá” y desarrolla una nueva modalidad del gótico para poner “en primer plano la lucha del feminismo contra el capitalismo, dada la imposibilidad de una igualdad de género sin igualdad de clase, a través de un gótico que se abre a interpretaciones más complejas, donde las mujeres y las clases marginales, afantasmadas, devienen peligrosas y portadoras del terror, al ser las más vulnerables y castigadas por el capital” (Gallego Cuiñas 2020: 4). Estos postulados se aplican también a la novela de Reyes, que actualiza los tópicos del género en una clave abiertamente militante y feminista.

<sup>79</sup> El término *terror fantástico* se alinea con cómo María Negroni entiende al *corpus* fantástico latinoamericano: “Leo la literatura fantástica de América Latina como una deriva de la literatura gótica. En ese *corpus* nocturno y afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y del sentido común” (Negroni 2009: 9).

un “reservorio de materiales y procedimientos estéticos” (Cortés Rocca 2018: 1) y políticos. Ya no frontera que fija los márgenes de lo vivible y de la cultura, de lo alto y la bajo, sino un pasaje de confluencia de imaginarios donde incubar la hibridez y desde el cual Juliana podría retornar, entre la descomposición y la ira vital, para contar su historia y disputar las formas de control y obediencia.

Hacia el descampado donde violan y mutilan a las jóvenes de Almada huyen las brujas de Mariana Enríquez en “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), relato en donde la autora no solamente reescribe las crónicas amarillistas misóginas que espectacularizan las violencias,<sup>80</sup> sino también *El desierto y su semilla* (1998), la novela “autobiográfica pero no confesional” (Biza en Avaro 2013: 9) de Jorge Baron Biza. Creando un universo casi apocalíptico y distópico propio de la ciencia ficción, Enríquez invierte el tópico de la mujer víctima de violencia y piel corroída por el ácido de un antiguo amante. La victimización se reformula en agenciamiento para parir a un grupo de mujeres que se queman a sí mismas y logran así “escapar de la vigilancia” (Enríquez 2017: 195) de las autoridades que persiguen restituir un orden carcelario frente la anarquía crematoria de las insurrectas brujas. Entre el *body horror* de Cronenberg y *Mad Max*, sin caer en la dependencia o imposiciones neocoloniales sino que en una consciente actitud de hibridez cultural en donde también hay lugar para la llanura pampeana y ciertas escenas casi documentales extraídas de la vida urbana porteña que sin embargo “tienen visos de pesadilla” (Kohan 2010)<sup>81</sup>, la autora abre un entre-lugar ficcional que se convierte en posibilidad de “desenmascarar la naturaleza relativa y arbitraria del sistema social” (Butler, 1990, p.297).

### 3.5. Expresivas como el desierto, viviendo en la herida: “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016)

---

<sup>80</sup> “Misogyny not only motivates violence against women but distorts the press coverage of such crimes as well. Femicide, rape, and battery are variously ignored or sensationalized in the media, depending on the victim’s race, class and attractiveness (by male standards)” (Caputi; Russell 1992: 16).

<sup>81</sup> La autora ha dicho que los disparadores para el relato fueron dos: el asesinato de Wanda Taddei, que fue rociada de alcohol y prendida fuego por su pareja, el músico Eduardo Vázquez de Callejeros, luego de la tragedia de Cromañón; y como expresó a Página 12, “una chica real que pedía dinero en el subte, estaba totalmente quemada, era muy atractiva y tenía una cuerpo impresionante”.

En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encrespaban las líneas de los músculos de su cara, bastante suaves hasta ese día, a pesar de sus cuarenta y siete años y de una respingada cirugía estética juvenil que le había acortado la nariz (Barón Biza 2013: 21).

En el Prólogo de la edición de 2013 a cargo de Eterna Cadencia de *El desierto y su semilla*, Nora Avaro lee el comienzo de la novela como la conclusión de un melodrama; un momento que parece indicar que ya nada más podría pasar, que todo está irremediablemente hecho, “pues a quienes un dios les sacudió la casa, no les queda ni una sola desgracia que no llegue a gran parte de su estirpe” (Sófocles 2003: 93). La maldición familiar y la “palabra del padre” que condena efectivamente anudan el relato, que es una suerte de ansia puesta en texto por aproximarse y ordenar lo real de los sucesos “para seguir viviendo” (Baron Biza 1986).<sup>82</sup> El mismo autor, habiendo descubierto que “no hay nada que acomodar, ni ocultar, ni exhibir” (Barón Biza 1986), se quita la vida en 2001 arrojándose de un piso 13, al igual que su madre.

El único libro del “hombre del subsuelo”<sup>83</sup>, como lo llamó Alan Pauls, abre con una ficcionalización y transposición literaria de aquel momento en donde se exhibe el destino familiar pero también el de la mujer como individuo. La trama se enciende durante el trayecto hacia un hospital, inmediatamente después de un gesto que fue leído como crimen pasional más que como el extremo de un continuum terrorífico: el momento en que Mario Gageac, álgter ego del autor, acompaña a su madre a una clínica luego de que, en el marco de una reunión en presencia de abogados para discutir sobre el divorcio, el padre le arroje ácido

---

<sup>82</sup> “He luchado con mi historia familiar, con la manera en que debo acomodar los hechos para seguir viviendo. Procuré muchos años no decir una palabra sobre el tema. Después traté de espantar fantasmas, girando con lupa y escarpelo en torno a viejos episodios. Ahora sé que no hay nada que acomodar, ni ocultar, ni exhibir. Que cada amor conserva sus huellas propias, en las que están impresos más allá de las palabras, pero que permanecen firmas, poderosos e inexplicables mucho después que morimos” escribe Jorge Baron Biza en una carta publicada en el diario Clarín en 1986.

<sup>83</sup> “A los veinte años, Jorge Baron Biza vive en Buenos Aires, en un departamento con las paredes pintadas de negro. Mantiene las persianas bajas, las ventanas cerradas y las cortinas siempre corridas. Es su cueva. Lleva ya dos años emborrachándose con regularidad. Coñac, whisky, licores baratos, hasta alcohol de quemar, pero sobre todo ginebra, cuyas botellas amontona bajo la cama a medida que las liquida: beber es el sello de un programa de spleen que también incluye putas, los últimos cuartetos de Beethoven y meter de vez en cuando la cabeza en el horno. Corre 1962, plena era existencialista. Pero el decadentismo de Barón Biza es heredado, y acaso ya fuera viejo cuando el que lo sobreactuaba era su padre, Raúl Barón Biza: dandy, escritor de panfletos pornográficos, millonario, conspirador” (Pauls 2012: 1).



clorhídrico disfrazado de whisky en el rostro, que rápidamente comenzará a desarmarse. Si bien la intención del hombre no es matar a su mujer sino más bien, que sobreviva y viva marginalizada en la deformidad, el suicidio final de Eligia -y de Clotilde Sabattini- hoy debe ser leído como el resultado de un gesto que desde el inicio perseguía “cancelar para esa mujer”, que desde los 16 años fue su propiedad, “todo futuro y toda posibilidad de vida” (Domínguez 2011: 2). En efecto, la de Arón/Raúl Barón Biza- es una violencia que demora en fermentar, pero cuyas únicas y posibles consecuencias son la muerte de la mujer; la del padre es, finalmente, una *hibris* femicida.

La cara ingenuamente sensual de Eligia empezó a despedirte de sus formas y colores. Por debajo de los rasgos extraordinarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo, como hubiera querido Arón, sino una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes. (Barón Biza 2013: 21).

Ahora, la desfiguración de aquel rostro en el que se dibujan “líneas que se (extienden) por caminos inesperados” (Barón Biza 2013: 32) podría abrir también a una ampliación de los límites identitarios a partir de una suspensión del principio de individuación que allí se producen. Lo insólito como posibilidad de insurrección puede ocurrir en las mejillas<sup>84</sup>. El primer plano literario que el hijo elabora “hace del rostro el puro material del *afecto*” (Deleuze 2008: 153) en tanto que apertura a sentir en el propio cuerpo los efectos del otro para salirse de la parálisis del trauma y reconfigurar los espacios del destierro; vivir en llagas siempre abiertas que supuren fuerzas que, como el ácido, carcoman los contornos personales y habiliten una reapropiación de las fuerzas de auto creación para “aprender a pensar de manera diversa en nosotros mismos” (Braidotti 2015: 18), de disputar las representaciones que delinear los modos en que la política puede ligarse a la vida. “Las cosas que perdimos en el fuego” se orienta en aquella dirección, la del agenciamiento de la víctima, para recuperar la fuerza latente de Eligia en las hogueras.

---

<sup>84</sup> “Lo insólito ocurría en las mejillas. La ablación parcial dejaba rebordes de carne que aumentaban la hondura de las cavidades, en donde el bor- botón de los colores ofrecía una falsa sensación exuberante, pintura feroz realizada por un artista embriagado de sus poderes” (Barón Biza 2013: 31).

El relato, sin embargo, no comienza en las piras, sino que en seno de la comunidad: el peligrosamente concurrido subterráneo de la Ciudad de Buenos Aires. “La primera fue la chica del subte” (Enríquez 2017: 185), la primera en identificar la potencia de la abyección como *violencia poética* (Liddell 2015)<sup>85</sup> y llamado a la participación. Al igual que Eligia, ha sido quemada por un hombre al que estaba por abandonar y que “para evitar eso, [...] la arruinó, que no fuera de nadie más” (Enríquez 2017: 186). No solamente la hace arder, sino que “cuando ella no podía hablar, cuando estaba en el hospital y todos esperaban que muriera” (Enríquez 2017: 186), el marido miente -adelantándose a los hechos sin saberlo- y dice que, luego de una pelea, ella misma se habría arrojado alcohol sobre el cuerpo e inmediatamente encendido un cigarrillo. Tanto los familiares como las autoridades le creen, dando cuenta de cómo “los hombres violentos gozan de la complicidad, no necesariamente concertada, pero ideológica y políticamente activa, entre autoridades y agresores” (Lagarde y de los Ríos 2008: 233). Esta puesta en cuestión de la vulnerabilidad de la mujer y de la veracidad de su testimonio se extiende espacial y temporalmente al subte, aquel escenario urbano donde la joven de piel achicharrada solicita diariamente ayuda para pagar el alquiler y comprar alimento puesto que ese cuerpo deformado jamás podría ingresar en el mundo del trabajo asalariado, ni siquiera bajo condiciones precarias.

El cuerpo extraordinariamente vivo y sensual de la muchacha -esta es su mayor aberración-<sup>86</sup> no se esconde entre cuatro paredes, sino que irrumpe en el espacio público como excremento y verdad; se exhibe en todo su horror corporal, paralizando en el asco y la antipatía a los transeúntes y haciendo que la cotidianeidad colapse. El cuerpo ya no como unidad, la fina piel rosada apenas cubriendo los órganos. Los tejidos dañados para siempre y la carne viva anulan así los límites entre lo interno y lo externo, tergiversando las categorías del cuerpo posible; figurando una porosidad corporal que repugna a los espectadores y los confronta con una culpa social compartida pero ignorada, con una necesaria interrogación

---

<sup>85</sup> La dramaturga y directora de escena Angélica Liddell escribe en *El sacrificio como acto poético* (2015): “Sólo quiero convertir la información en horror. Sólo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real. Aquí nos enfrentamos a una gran paradoja. Está claro que la violencia poética es lo que se opone a la violencia real, sin embargo el sufrimiento televisivo acaba siendo irreal porque no nos afecta, no nos hiere (al fin y al cabo la información es una estrategia más del poder), de tal modo que el sufrimiento estético y poético acaban convirtiéndose en el sufrimiento real porque es el que verdaderamente nos afecta, es el único sufrimiento capaz de conmovernos o al menos de hacernos comprender un atisbo de verdad. Así llegamos a la conclusión de que hay que poner el sufrimiento humano en un escenario para que el sufrimiento sea real” (Liddell 2015: 41).

<sup>86</sup> “La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (Enríquez 2017: 186).

de los esquemas que rigen la reconocibilidad. La mujer quemada marca cómo, a pesar de no estar prevista por el derecho,<sup>87</sup> en su irregularidad carnal puede *aparecer* en público.

La distinción entre *lisiadura* y *monstruosidad* señalada por Michel Foucault en el ya citado *Los Anormales* (1999) es en este sentido central para pensar en las reacciones que provoca la *performance* de la chica con “boca de reptil” (Enríquez 2017: 186):

La lisiadura, en efecto, es sin duda algo que [...] trastorna el orden natural, pero no es una monstruosidad, porque tiene su lugar en el derecho civil o el derecho canónico. [...] En cambio, la monstruosidad (obliga al derecho) a interrogarse sobre sus propios fundamentos o bien sobre su propia práctica, o callarse, a renunciar, a recurrir a otro sistema de referencia o, por último, a inventar una casuística. El monstruo es, en el fondo, la casuística necesaria que el desorden de la naturaleza exige en el derecho. (Foucault 2010: 69).

Figuración vital del cuerpo sobreviviente de violencias; no es una lisiada, sino una mutante que en la interpelación a los pasajeros reivindica su “derecho a ser un monstruo” (Susy Shock 2008)<sup>88</sup> y persigue que su cuerpo quemado, aberración para las gramáticas corporales, adquiera nuevos y múltiples significados. La representación prohibida de la joven hace daño no por presentar “algo que por derecho o de hecho está ausente” (Nancy 2007: 37), sino porque activa un volver a ocurrir violento para presentar “lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser como tal, o incluso su sentido o su verdad” (Nancy 2007: 38). La exacerbación de la presentación exhibe las construcciones reguladoras y las disloca o, en todo caso, agita.

---

<sup>87</sup> “La falta de consideración de que el delito es el conjunto de daños que pone en riesgo la vida de las mujeres contribuye a la reproducción de la violencia feminicida. Aún cuando varias formas de violencia contra las mujeres son delitos, no se considera delito violentar a las mujeres. Así opinan, incluso quienes deben perseguir y juzgar a quien las violenta, y deberían proteger y garantizar la seguridad y la vida sin violencia para las mujeres. Desde una perspectiva de género es evidente la ausencia del estado democrático en relación con las mujeres” (Lagarde y de los Ríos 2015: 234). Si bien el marido de la chica del subte termina preso luego de que las autoridades escuchen su testimonio, la mujer no es amparada por ningún régimen de reparación y es abandonada a diversas modalidades de violencia.

<sup>88</sup> En En <<http://susyshock.blogspot.mx/2008/03/yo-monstruo-mio.html>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].

La presencia escénica y monstruosa de la muchacha busca saldar la continuación de un castigo y vaticina el colapso de un poder regulador reiterado y reiterable (Butler 2002). Esta desestabilización provoca la reacción de un hombre de no más de veinte años que arremete contra ella – “empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes” (Enríquez 2017: 187)- y es en este preciso momento cuando las matrices de inteligibilidad se rompen y se germina la vida colectiva que dará lugar a las quemadas. Frente al hostigamiento del varón, la madre de la narradora *actúa* y golpea al agresor,<sup>89</sup> a quien ni su propia progenitora asiste, como expresando una sororidad silenciosa y un reconocimiento en el cuerpo de la otra, que ya no desgarrar y en su precariedad vira de deficiencia a potencia. La chica del subte es la *performer* inaugural que invita a las presentes a participar, “a revelar y valorizar la precariedad emancipadora de lo vivo” (Fabião 2019: 28) en un desborde carnal que ya no podrá ser contenido, en una violencia “necesaria para combatir la violencia real” (Liddell 2025: 38). En definitiva, el horror de lo posible, de lo que puede un cuerpo “que desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (Giorgi 2009: 323) para poner en crisis el imaginario normativo de lo que es o no humano. La monstrea deviene sujeto, los sujetos devienen monstreas y comunidad efectiva y afectiva; ya no están “reducid(as) a metáfora”, a espectros rumiantes, sino que “está(n) ahí, existe(n)” (Negri 2007: 99). Es la seño Ana de Cometierra que no ha muerto entrando en el Galpón Panda para cobrarse su venganza.

Si como sostiene Donna J. Haraway, el desmonte de los dualismos y de los marcos de reconocimiento establecidos “no se trata solamente de deconstrucción literaria, sino de transformación liminal” (Haraway 1995: 303), no solamente de figurar otras vidas y mundos posibles sino de provocar aquella rebeldía del hacer parentesco desde el margen; cabe preguntarse, nuevamente e insistir, en cuáles han sido los cambios en las sensibilidades sociales que fomentaron estas reescrituras. Puesto que tanto el fantástico de Enríquez, como el de Reyes, no son simples mecanismos de evasión de la realidad, sino que artefactos estéticos políticos profundamente contemporáneos,<sup>90</sup> en el sentido que propone Agamben,

---

<sup>89</sup> Es interesante pensar en el rol de la madre de Silvina, la narradora, como quien inicia a la joven en las quemadas y líder del grupo de mujeres ardientes, es decir, líder inaugural de la sublevación monstruosa. Como bien ha señalado Barbara Creed en *The monstrous feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis* (1993) a partir de los estudios de Julia Kristeva, cuando la mujer es presentada en la ficción como monstruosa, esa monstruosidad usualmente se vincula con la maternidad y las funciones reproductivas.

<sup>90</sup> “La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto

que iluminan territorios existenciales marginales para perturbar desde la ficción los límites de la biopolítica y producir imágenes de vida que refracten el campo de lo social. Tal es la pregunta que, casi a modo de oráculo, supo hacerse Nora Domínguez (2011) antes de la consolidación de estas nuevas formas narrativas:

¿Qué hay entre la escena de la violencia burguesa de los 60, retomada luego literariamente y las series de mujeres quemadas de los escenarios actuales? Hay un movimiento feminista que desde entonces a la actualidad pasó por diferentes etapas que llevaron a que ese delito pueda ser, en el codo del cambio de siglo, categorizado como femicidio. Una apropiación política y una determinación conceptual que también es política. (Domínguez 2011: 5).

### 3.6. Heréticas transnacionales y espacios otros

“— Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir; vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enríquez 2017: 192) enuncia casi a modo de manifiesto María Helena, la mujer a cargo del hospital clandestino de quemadas. Como Berenices enfurecidas, las heréticas posmodernas de Enríquez exhiben sus cicatrices y realizan sus ceremonias lejos de la ciudad, apropiándose de los campos abandonados que también habían servido de cementerio de las mujeres anónimas. Ya no el lugar donde borrar los cuerpos mutilados, sino donde auto mutilarse para crearse un cuerpo propio. Como las mujeres abrasadas de Enríquez, el baldío rural se desfigura y resignifica en un lugar desde el que disputar las imposiciones identitarias que se construyeron desde la tradición imaginaria. El límite que marcan las rutas por las que transitan las mujeres que le escapan a los injertos de piel y al castigo represivo del aparato estatal y mediático aparece como un *territorio heterotópico* (Foucault 2009), una virtualidad localizada que es alternativa al tiempo y espacio “real” donde las geografías míticas y las figuraciones que contienen pueden ser invertidas.

---

perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella” (Agamben 2008: 2).

En su conferencia “Des espaces autres” (1967), Michel Foucault indaga en aquello que denomina “utopías localizadas” (Foucault 2009: 20), aquellos espacios otros donde se producen las “rupturas de la vida ordinaria, imaginarios, representaciones polifónicas de la vida, de la muerte, del amor, de Eros y Tánatos” (Defert 2009: 39). Es decir, emplazamientos localizables que invierten y juxtaponen en un solo lugar espacios culturalmente discordantes y así denuncian al espacio “real” en su naturaleza ilusoria. La biblioteca y los museos como casos emblemáticos en su afán por “encerrar en un lugar todos los tiempos” (Foucault 2009: 26), pero también los hoteles *all-inclusive*, las *raves* de música electrónica -actualizaciones contemporáneas de los ritos dionisiacos y sitios de expresión y experimentación para los cuerpos marginados<sup>91</sup>, los telos perdidos en las rutas donde los amantes suspenden momentáneamente la monogamia, el cine y el teatro en su convergencia de lugares y tiempos ajenos. Foucault tipifica a las *heterotopías* y destaca cómo en la actualidad los espacios antaño destinados a “individuos en crisis biológica” (Foucault 2009: 22) -es decir, lugares cuyo objetivo último era alojar a cuerpos transitoriamente fuera sí<sup>92</sup>- están siendo reemplazados por “heterotopías de desviación” (Foucault 2009: 23), aquellas zonas en los márgenes de lo social al que son arrojados los cuerpos improductivos y los desviados, aquellos que no actúan

---

<sup>91</sup> Gabriel Bernardo desarrolla esta idea en el prólogo de *Historia universal del after* (2022) de Leo Felipe: "No es ninguna novedad que las fiestas de música electrónica surgieron como expresión de los movimientos de resistencia de los cuerpos subalternos, negros, latinos y LGBTQIA+, como tampoco lo es que estos mismos movimientos fueron apropiados por las élites blancas. En Brasil sucedió lo mismo. En los noventa, las escenas electrónicas urbanas tenían un espíritu contestatario confuso y nihilista; ya se experimentaba en el campo de la sexualidad, el cuerpo, los placeres y el uso de sustancias, pero de manera exclusiva en los *infernihos* o clubes alternativos. A partir de los años dos mil, se produjo un proceso de homogeneización higienista sobre este paisaje, que pasó a ser combatido por los colectivos que dan vida a las situaciones narradas en este libro. La coreografía crítica que aquí se propone tiene lugar en el ámbito de la ficción, y es pensada como gesto constructivo. Se fabrica una realidad a partir de los afectos que atraviesan el cuerpo, una transducción que lleva las experiencias vividas a otro régimen semiótico. El baile y la experimentación bioquímica (con drogas) hacen del cuerpo un territorio para la reflexión. Un cuerpo que se percibe a sí mismo como cuerpo estándar -pero no por ello menos destrozado- emprende una misión suicida para ver qué es lo que queda cuando todo se termina. En este sentido, una pregunta que quizás se plantea este libro es ¿qué hacemos con los restos? ¿Qué hacemos con los escombros? ¿Cómo se puede eliminar toda esta basura?" (Bernardo en Felipe 2022: 11).

<sup>92</sup> “Las sociedades llamadas primitivas tienen lugares privilegiados o sagrados o prohibidos -como nosotros mismos, por otra parte-; pero esos lugares privilegiados o sagrados están en general reservados a los individuos “en crisis biológica”. Hay casas especiales para los adolescentes en el momento de la pubertad; hay casas especiales reservadas a las mujeres en la época de las reglas; otras para las mujeres en la época del parto. En nuestra sociedad, esas heterotopías para los individuos en crisis biológica poco más o menos han desaparecido. Tengan en cuenta que todavía en el siglo XIX estaban los colegios para los varones, estaba también el servicio militar, que sin duda desempeñaba ese papel: era necesario que las primeras manifestaciones de la sexualidad viril tuvieran lugar *en otra parte*. Y el viaje de bodas no era a la vez una suerte de heterotopía y de heterocronía: era preciso que la desfloración de la joven no tuviera lugar en la misma casa donde había nacido, era preciso que esa desfloración tuviera lugar de algún modo en *ninguna parte*” (Foucault 2009: 22).

de acuerdo con las convenciones sociales. En esta categoría se enmarcan los hospitales psiquiátricos, los geriátricos, las prisiones y -si bien Foucault no los menciona- los baldíos.

El descampado urbano como contra espacio del cementerio -al que Foucault, por otro lado, sí entiende como heterotopía<sup>93</sup>-, es decir, como el costado oscuro que recibe todo aquello que no tiene “derecho a su pequeña caja para su pequeña descomposición personal” (Foucault 2009: 74) supo articularse en la América Latina globalizada, aquel territorio mítico “atravesado por un nuevo lenguaje: el de la violencia” (Tinta Limón en Segato 2013: 9), como el espacio donde sepultar y acumular los cuerpos de aquellos cuyas muertes no serán reconocidas.

Es en el basural humano donde la individualidad se borra entre los juncos y las bolsas de comida rápida<sup>94</sup>, y donde el cadáver se hace nítidamente visible como “terminal de ordenamientos de cuerpos en los que se explicitan distribuciones diferenciales de vulnerabilidad y de protección, entre hacer vivir y dejar morir, entre precarización y «seguridad»” (Giorgi 2014: 214). Es decir, los restos no solamente son en muchos casos físicamente irreconocibles por la disección que es ejecutada sobre ellos, sino también porque en vida tampoco habrían sido sujetos dignos del reconocimiento social, jurídico o político. De esta manera, los cuerpos que aparecen en los baldíos funcionan como un significante carnal de las fronteras de la inteligibilidad.

---

<sup>93</sup> “El cementerio es un lugar distinto respecto de los espacios culturales ordinarios, es un espacio que está sin embargo en unión con el conjunto de todos los emplazamientos de la ciudad o de la sociedad o del pueblo, ya que cada individuo, cada familia resulta que tiene parientes en el cementerio. [...] ... es a partir del siglo XIX solamente cuando se empezó a poner los cementerios en el límite exterior de las ciudades. En forma correlativa a esta individualización de la muerte y a la aprobación burguesa del cementerio nació una obsesión de la muerte como “enfermedad”. Son los muertos, se supone, los que traen las enfermedades a los vivos, y es la presencia y la proximidad de los muertos al lado de las casas, pegados a la iglesia, casi en el medio de la calle, es esa proximidad la que propaga la misma muerte. Este gran tema de la enfermedad difundida por el contagio de los cementerios persistió a fines del siglo XVIII; y es simplemente en el curso del siglo XIX cuando se empezó a proceder a los desplazamientos de los cementerios hacia los suburbios. Los cementerios constituyen, entonces, no ya el viento sagrado e inmortal de la ciudad, sino la “otra ciudad”, donde cada familia posee su negra morada” (Foucault 2009: 75).

<sup>94</sup> En *Chicas muertas*, la acumulación de cadáveres en un mismo descampado da cuenta de su función específica, aunque implícita:

“¿Está sacando fotos para el diario?”

No. Pero tal vez me puede ayudar. Estoy buscando el sitio donde tiraron el cuerpo de una chica, hace unos cuantos años, no sé si se acuerda. ¿Fue acá, en el basural?”

¿La Maira Tévez? Sí, sí, ahí mismo, en ese basural la tiraron.

[...]

No, le pregunto por otra chica: María Luisa Quevedo. ¿También arrojaron su cuerpo acá?”

Ah no. A la Quevedo la dejaron por allá” (Almada 2019: 173-174).

Nora Domínguez ubica a Ciudad Juárez como emblema de esta tipología, “el paradigma (del) territorio arrasado por la presencia de crímenes, calcados sobre un plan de impunidad y terror” (Domínguez 2015: 210), donde las mujeres muertas y mordisqueadas por los perros se acumulan dando lugar a la desaparición de la identidad individual. Como bien supo señalar Fermín Rodríguez respecto de “La parte de los crímenes” en *2666* (2004), la emblemática novela póstuma del chileno Roberto Bolaño, en la proliferación de cadáveres se “aplata la identidad jurídico-política de las víctimas sobre un sustrato anatómico sin forma personal, que reduce a las mujeres de sujetos individuales a mera “especie” arrancada del campo del derecho y arrojadas [...] a un terreno donde lo orgánico es indiscernible de lo inorgánico” (Rodríguez 2012).

La falta de personalización excede a las víctimas y se expande hacia quienes cometen los crímenes, que permanecen para siempre en la protección del anonimato corporativo y estatal, dando lugar a una lógica de perpetuación de las violencias carroñeras que se asemeja, según Rita Segato, “a los rituales que cimientan la unidad de sociedades secretas y regímenes totalitarios” (Segato 2013: 41).

La impunidad, el exceso de lo ilegal y la complicidad estatal en estos crímenes que afianzan el pacto mafioso y al poder disciplinador de la ley, dotan al imaginario y las producciones artísticas en torno a esta zona fronteriza del Estado de Chihuahua -donde “más que en cualquier otro lugar, se vuelve real el lema «cuerpo de mujer: peligro de muerte»” (Segato 2013: 11)- de un aura terrorífica y *espeluznante*.<sup>95</sup> En Ciudad Juárez, los crímenes se asemejan más a una leyenda urbana, a un monstruo totalitario y capitalista que usurpa los cuerpos feminizados expuestos y se los lleva para devolverlos destrozados y así garantizar el dominio sobre el territorio.

La sombra siniestra que cubre la ciudad y el miedo constante que sentí durante cada día y cada noche de la semana que allí estuve me acompañan hasta hoy. Allí se muestra la relación directa que existe entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desreguladas y el sacrificio de mujeres

---

<sup>95</sup> “La perspectiva de lo espeluznante nos puede dar acceso a las fuerzas que rigen la realidad mundana, pero que suelen estar escondidas, del mismo modo que nos puede abrir las puertas de espacios que están más allá de la realidad mundana” (Fisher 2021: 16).



pobres, morenas, mestizas, devoradas por la hendidura donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte. (Segato 2013: 11)

Las descripciones de Ciudad Juárez y las imágenes ambientales con las que Rita Segato abre *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado* (2013)<sup>96</sup> dan cuenta de una suerte de articulación inconsciente entre los tropos y elementos clásicos del gótico y el discurso académico, en donde el género funciona como un modo de poner en escena y dar cuenta de los terrores que asedian a la región -que, sin embargo, no son exclusivamente locales<sup>97</sup>- y de las entidades que se alimentan de los cuerpos y subjetividades de los sujetos. En efecto, la violencia narco se manifiesta aquí como una entidad que oprime desde las sombras a los sujetos feminizados y precarizados, en una combinación de aquellas respuestas ficcionales a los procesos de globalización que supo sistematizar Glennis Byron en *Globalgothic* (2013): “the exploitation of what globalisation enables and produces combined with the frequent demonisation of its processes” (Byron 2013: 5).

En una suerte de traspaso transnacional desfigurado que da cuenta de cómo estas violencias atraviesan fronteras, replicándose y traducándose en distintos contextos; los usos y reelaboraciones del gótico que ejecuta Enríquez se alcanzan como una “vía de acceso a los aspectos embrujados del proceso social” (Mattio 2019: 18), aquel horror de los alcances de la violencia heteropatriarcal que ha sido racional e históricamente borrado. La autora ofrece una libertina respuesta para embestir contra la criatura, una propuesta de modelos alternativos a estos modos de dominación y dar muerte: el único modo de arremeter contra el monstruo es denunciar su contingencia en el gesto de convertirse en uno.

---

<sup>96</sup> Las imágenes sustraídas del terror fantástico se reiteran a lo largo del texto: “Era, sin cualquier exageración, ver-para-creer, estar allí para ser testigo de lo inconcebible, de lo increíble. Pero hago notar, sí, que el cuerpo aparecía en el mismo terreno baldío del centro de la ciudad donde el año anterior fuera encontrada otra víctima. Esa otra víctima era la hija asesinada –todavía niña– de la madre que precisamente habíamos entre visitado la víspera, 25 de julio, en el sombrío barrio de Lomas de Poleo, asentado en el desierto inclemente que atraviesa la frontera entre Chihuahua y el estado de Nuevo México, en el país vecino” (Segato 2013: 13-14).

<sup>97</sup> “Se dijo que México se “Juarizó” (aludiendo a las formas de operar del cartel de Ciudad Juárez, en la frontera norte mexicana), y yo creo que Argentina se ha mexicanizado. [...] En América Latina, desde Centroamérica hasta la Argentina, hay un proceso de mafialización de la nación y un escenario bélico en expansión”. (Segato 2013: 63-64).

No se va a entender, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas por televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego -y capaz que le pegan fuego al cliente también. (Enríquez 2017: 195).

Volviendo a Alazkraki, el recurso del fantástico aquí no es tanto un llamado a “devastar la realidad conjurando lo sobrenatural” sino un “esfuerzo orientado a intuir la y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida” (Alazraki 2001: 29). Lo insólito de la automutilación que no mata sino que fortalece y la “belleza nueva” (Enríquez 2017: 190) como protesta denuncian a un orden simbólico arbitrario que en el relato se tergiversa para desarticular al género y las dinámicas del abuso hacia los sujetos feminizados. Si el baldío y el pajonal supieron ser el espacio ficcional donde borrar a Juliana y a las *chicas muertas*, es necesario tomar ese territorio y convertirlo en fosa de resistencia.

- Podemos filmar una ceremonia – dijo Silvina.
- Ya lo pensamos, pero sería invadir la privacidad de las chicas.
- De acuerdo, ¿pero si alguna quiere que la vean? Y podemos pedirle que vaya hacia la hoguera con, no sé, una máscara, un antifaz, si quiere taparse la cara.
- ¿Y si distinguen dónde queda el lugar?
- Ay, María, la pampa es toda igual. Si la ceremonia se hace en el campo, ¿cómo van a saber dónde queda? (Enríquez 2017: 192).

Las zonas rurales en su inespecificidad, las afueras y, sobre todo, el conurbano,<sup>98</sup> devienen un intersticio donde exhibir más que ocultar los restos del mundo privado que

---

<sup>98</sup> Gabriela Cabezón Cámara explora el conurbano y la villa como espacios desde los cuales construir nuevas formas de lo común. En *La virgen cabeza* (2009), la protagonista trasgrede la ley y delinque en una pulsión vital para humanizar la muerte de una joven carbonizada que encuentra en la calle en un intento de escapar de su proxeneta. La joven quemada y agonizante -que no logra el final de la Beya de *Le viste la cara a Dios* (2019), de la misma autora- por un instante no es un cadáver destrozado:

ingresan en el campo de lo público como basura. Si en el “terror puertas adentro”, lo que acecha es aquello que inminentemente dejará de ser, presionando por sostener “el control del pasado, mediante la propia casa” (Jameson 2009: 303), es decir, la gramática del mandato heterosexual que supo reinar en el hogar; en el relato de Enríquez el lector se confronta con aquello que Mark Fisher supo identificar en sus ensayos con *lo que todavía no es*,<sup>99</sup> una suerte de figuración de otras formas de vida posibles aunque aún no efectivas en el terreno de “lo real”. Los cuerpos vulnerados aparecen no ya como advertencia de lo que no debe hacerse, sino como invitación a la subversión. Es en aquel espacio abierto que es “todo igual” donde se consolida en el derecho a existir la extraña *comunidad del resto* de las “exiliad(a)s de todo sí mismo y de toda propiedad, que asumen el pensar no como el cierre de heridas, sino como el “vivir” en la herida” (Cragolini 2008: 155).

### 3.7. No caer en la repulsión

Ahora, sentar las bases para “nuevas escenas del paisaje social” (Rolnik 2019: 124) debe ser, necesariamente, más que el ansia por un “mundo ideal de hombres y monstruas” (Enríquez 2017: 194). En otras palabras, no se trata de incluir a más personas dentro de los regímenes de reconocibilidad, sino que de redefinir y cuestionar esos mismos límites.

“Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren” (Enríquez 2017: 190) dice hacia el final la chica del subte

---

La vi caer pensando que no se podía mirar una caída semejante sin hacer algo (...) Estaba tan dura que creí que el frío de la noche me haría añicos como si fuera un vidrio, pero no me hizo, el olor de la carne quemada por el fuego no me hizo añicos, abrazar con mi tapado de paño rojo a la mujer que gemía y aullaba y respiraba con estertores de ballena moribunda y que rechinaba los dientes como los condenados del infierno de Dante no me hizo añicos, sentarme en el piso y ponerla en mi regazo como si fuera un bebé para apagarla del todo no me hizo añicos, (...), decirle que se quede tranquila, que ya pasaba todo, mentirle que iba a estar bien no me hizo añicos, acercarle el cañón de la 38 a la sien no me hizo añicos, acunarla no me hizo añicos, embadurnarme de la carne y los fluidos de su cuerpo asado no me hizo añicos y dispararle y quedar bañada con el spray de sangre y sesos que le salió de la cabeza tampoco me hizo añicos (Cabezón Cámara 2019: 49-50).

<sup>99</sup> 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).

con la que abre el relato. Aquí se pone en evidencia que, si bien es cierto que *las nietas de las brujas que no pudieron quemar* dinamizan la norma y las categorías impuestas a partir de los rituales ardientes y sus intentos por invertir las escenas fundantes del femicidio, dichas *performances* aún parecen girar en torno a un vínculo de opresión falogocéntrica que articula la narración. Si bien productiva, la *insurrección macropolítica* (Rolnik 2019: 105) y subterráneamente pública de las brujas es más un intercambio, en el marco de la ficción, de una serie de roles binarios de opresión que una desarticulación efectiva de las relaciones de poder.

Una noche, mientras esperaba el llamado de su madre, que le había encargado antibióticos – Silvina los conseguía haciendo ronda por los hospitales de la ciudad donde trabajaban colaboradoras de las Mujeres Ardientes-, tuvo ganas de hablar con su ex novio. Tenía la boca llena de whisky y la nariz de humo de cigarrillo y del olor a la gasa furacinada, la que se usa para las quemaduras, que no se iba nunca, como no se iba el de la carne humana quemada, muy difícil de describir, sobre todo porque, más que nada, olía a nafta, aunque detrás había algo más, inolvidable y extrañamente cálido (Enríquez 2017: 195).

Aunque las mujeres ardientes se apropian de su deseo y pulsión vital a la hora de ingresar en las piras y se corren de un rol pasivo atribuido culturalmente a lo femenino, cabe señalar que aún en la emergencia del agenciamiento hay una suerte de problema que atraviesa su accionar, puesto que “no basta con subvertir el orden de los lugares destinados a cada uno de los personajes en juego en la escena de las relaciones de poder [...], es necesario abandonar los propios personajes y sus políticas de deseo [...], inviabilizando así la continuidad de la propia escena” (Rolnik 2019: 106). En otras palabras, es necesario desarticular a la víctima como dispositivo de dominación y no trasladar la victimización al victimario.

Si bien no explícitamente, el relato aún responde y simboliza un mandato binario que regula al orden social, en donde lo fálico es el regente de las representaciones sexuales que se sustentan sobre la supuesta estabilidad natural de las identidades. Es cierto que “Las cosas que perdimos en el fuego” se presenta como un punto que ilumina una cierta ruptura de las

categorías impuestas a partir de la redefinición ficcional del tópico de la víctima que elabora, pero aún parece girar en torno a esta figura e incluso la sostiene.

Aquí se encuentra el problema central de la ya mencionada *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva, un claro exponente de la continuidad de la lógica heteropatriarcal como articuladora de la narración, más allá de su aparente propuesta rupturista en la reconversión de la víctima en victimaria. Aun tratándose de una película que sistematiza el “terror puertas adentro”, se trata de una ficción que, a su pesar, incurre en el sometimiento de la institucionalización del género.



Fig. 43. Cecilia Cartasegna como Juana. Fotograma de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva. Tomado de <https://play.cine.ar/>

En una de las primeras escenas del filme, Juana despierta en la habitación de un hospital. Rápidamente se develará que ha sido internada a causa de una golpiza a manos de su pareja -que se ha dado a la fuga- lo que también ha provocado la pérdida de un ansiado embarazo. Sin colaborar con las autoridades, que insisten en protegerla, la protagonista regresa sola al hogar compartido, una suerte de PH palermitano venido a menos y que habría recibido como herencia. Es en ese momento cuando comienza a escuchar ruidos provenientes del cuarto de una hija que nunca será; el teléfono llama incesantemente, pero sin respuesta; los objetos cambian de lugar y la casa se anima, en una suerte de escenificación terrorífica del trauma de la pérdida. La vecina que le propicia yuyos y le habla de “almas que se quedan para cumplir una misión” colabora a la exacerbación de la ambigüedad y lo siniestro, en donde es difícil discernir si Mateo, el esposo violento, se

encuentra al asecho o si todo es producto de la imaginación perturbada de la protagonista. A su vez, y recogiendo la herencia de Polanski en *Repulsión* (1965), los exteriores luminosos y diurnos contrastan con los claroscuros del interior de la casa, que más que resguardo parece ser un entorno perfecto para que se desencadene el delirio persecuta.

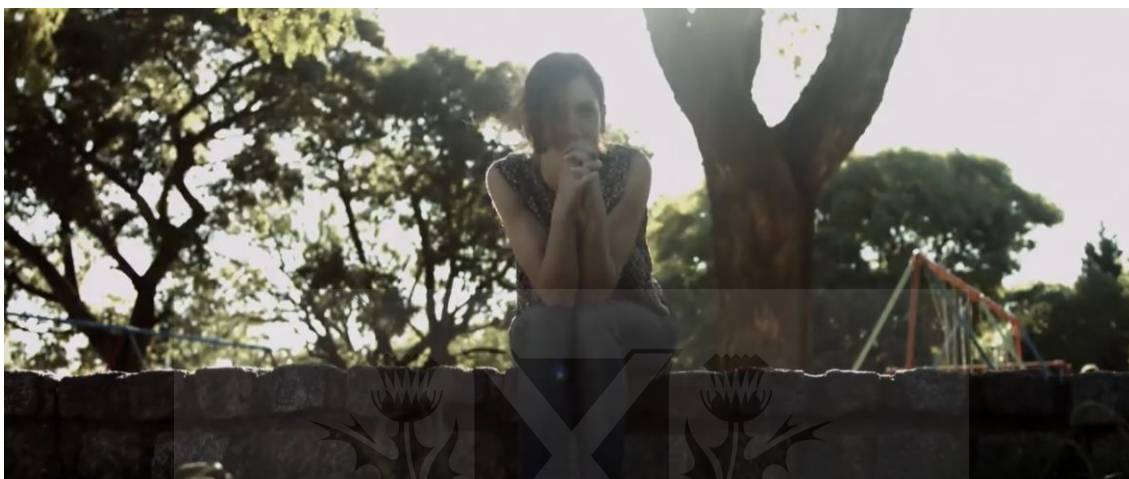


Fig. 44 y 45. Juana. Fotogramas de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva. Tomados de <<https://play.cine.ar/>>





Fig. 46. Cecilia Cartasegna como Juana. Fotograma de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva. Tomado de <https://play.cine.ar/>



Fig. 47. Catherine Deneuve en *Repulsión* (1965) de Roman Polanski.

Hacia el final, el hombre efectivamente retorna, absolutamente fragilizado y peligroso, y se lleva a cabo una cena íntima que parece ser un primer momento para algún tipo de potencial reconciliación. Mateo enuncia sus frustraciones efusivamente frente a la sumisión de Juana, quien deja de comer para plancharle una camisa y luego ser doblegada en un interrogatorio delirante – “Vos querés que yo vaya a trabajar mañana y que la policía me agarre allá” le dice. La escena culminará en una reversión de la violencia que ya se encontraba en funcionamiento dentro de la lógica de la pareja: poseída por entidades cuya naturaleza

nunca será clarificada, Juana logra someter a su marido a una serie de torturas corporales a modo de venganza, en las que intentará intervenir un policía sin demasiado éxito, dando cuenta de cómo el sistema legal-jurídico es aún ineficiente a pesar de sus buenas intenciones.

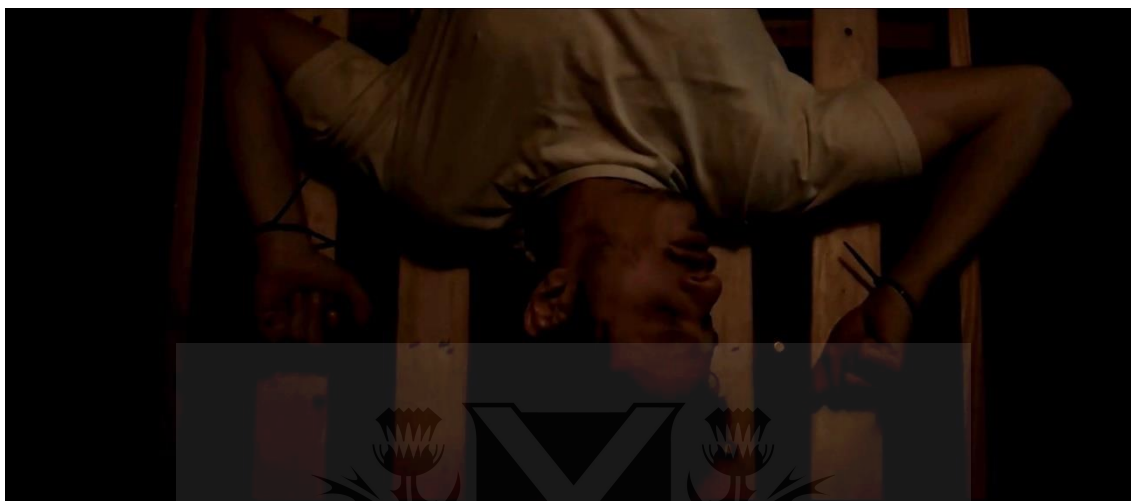


Fig. 48. Emiliano Carrazzone atado antes de ser torturado. Fotograma de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

La película de Monteoliva se debate entre dos respuestas frente a la violencia, dos respuestas que persiguen determinar quién es el culpable del horror de la pérdida de la hija y el desarme de la familia monogámica y heterosexual: “el propio sujeto o un otro cualquiera escogido para cumplir el rol de villano” (Rolnik 2019: 63). En otras palabras, si el terrible desenlace debe ser adjudicado a la Juana poseída por el trauma y las visiones fantasmales o a un marido que vuelve en toda su expresividad y agresividad machista para ser castigado. En todo caso, las perversas dinámicas de poder no terminan de desarticularse desde este tipo de ficciones que se limitan a invertir roles. Reformulando a Mark Fisher, parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin de la fantasía del género.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> En *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (2009), Mark Fisher escribe sobre el filme *Children of men* (2006) de Alfonso Cuarón: “Al mirar *Children of men*, inevitablemente recordamos la frase atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Žižek: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa” (Fisher 2019: 129).



*Voces tontas, montañas que respiran y un necesario terror:*

*Sobre Muere Monstruo Muere (2019) de Alejandro Fadel*

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 *irremediabilmente cae al suelo, cloaca y muerte*.<sup>101</sup> Tiene el cuello atravesado por una línea roja, un tajo que le interrumpe la que parece ser la última respiración agitada, suspiro desencajado de continuidad entre la vida y la muerte. Las vísceras y la yugular rota de la que brotan fluidos ocultos se exhiben en primer plano. Con la cordillera de fondo, el espectador se confronta con un cuerpo abierto. La imagen de los órganos que se hacen escandalosamente evidentes a través de la herida marca la multiplicidad que arrolla los límites de la individuación humana. Es un cuerpo de contornos intermitentes; aún no muerto, pero ya no vivo, donde la voluntad del sujeto estalla. *No hay totalidad, no hay unidad sintética. Hay piezas, zonas, fragmentos. Hay un pedazo después del otro*.<sup>102</sup> Es un brazo que se extiende para conservar una integridad caduca. Una cabeza que se desprende del cuello, amenazando con caer al suelo. Inminente y fatídica caída de la cabeza sobre las rocas para posicionarse junto a las pezuñas de los animales, que ocurrirá fuera de campo. Es el descenso al reino de la corporalidad inhumana, demasiado terrible, *una proximidad extrema, una contigüidad absoluta, una alianza contra natura*.<sup>103</sup> El cuerpo de la víctima

---

<sup>101</sup> (Kristeva 2013: 10).

<sup>102</sup> (Nancy 2007: 28).

<sup>103</sup> (Viveiros de Castro 2009: 171)

en proceso de desintegración, pero vital y pura pulsión de vida; desplazándose como una zombi, le muestra al espectador lo que no puede ser, pero que sin embargo es.



Fig. 49, 50, 51 y 52. Sofia Palomino como Sara, la primera mujer muerta. Fotogramas de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomados de <<https://play.cine.ar/>>

Universidad de  
**San Andrés**

#### 4.1. Lecturas de la gorgona y ovejas que saben

En *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009), Adriana Cavarero propone un giro terminológico y un nuevo vocablo para nombrar aquellas violencias contemporáneas que exceden la condición humana y la ponen en crisis a nivel ontológico. La autora propone el neologismo *horrorismo* frente al *terrorismo* para designar las actuales escenas de carnicería deshumanizante que se consuman en “cuerpo(s) vulnerable(s) reconducido(s) a la situación primaria de lo absolutamente inerme” (Cavarero 2009: 58) y reflexiona, al igual que Judith Butler en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, en torno a la vulnerabilidad como condición igualadora, una recuperación de la “responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros” (Butler 2006: 56) sobre las que sentar las bases para una comunidad común.

Próxima al gesto de Ann Radcliffe en “The supernatural in poetry” (1826),<sup>104</sup> Cavarero parte de las diferencias etimológicas de las palabras *terror* y *horror* para elaborar nuevas propuestas terminológicas que habiliten el hacerse cargo y aprehender las descarnadas masacres posmodernas, desde Auschwitz a Bagdad, de Atocha hasta Ciudad Juárez.

Por un lado, el *terror* sería aquel miedo que se manifiesta en la dimensión física, aquello “que actúa de inmediato sobre el cuerpo, haciéndolo temblar y empujándolo a alejarse con la huida” (Cavarero 2009: 19). En definitiva, una reacción frente al temor de un potencial ultraje corporal. Por el otro, entiende que el *horror* no se vincula con reacciones instintivas frente a la amenaza a la integridad, sino que designa una suerte de estado de parálisis provocado no tanto por el miedo, sino más bien por la ansiedad que provoca la visión de lo repugnante.

No es cuestión de escapar a la muerte. Al contrario de cuanto sucede con el terror, en el caso del horror no hay movimientos instintivos de huida para sobrevivir ni, mucho menos, el desorden contagioso del pánico. [...] Invasión por el asco frente a una forma de violencia que se muestra más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrotándose y erizando los pelos (Cavarero 2009: 24).

La autora lee a las mitológicas Medusa y Medea<sup>105</sup> como representaciones icónicas del *horrorismo* y señala cómo la primera es la figuración de la confrontación con lo repulsivo de la desfiguración del cuerpo, que pierde así su individualidad: la cabeza cortada de la gorgona “encarna un horror mostrado en sus efectos” (Cavarero 2009: 34). El de Medusa se trata de un rostro singular que es desprendido del cuerpo y por ello no se lo puede mirar sin aversión,

---

<sup>104</sup> “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?” (Radcliffe 2002: 6).

<sup>105</sup> Según Cavarero, la madre infanticida encarna una violencia que “muestra justamente aquí que pretende la destrucción del vulnerable, mejor dicho, del inerte, dirigiéndose a «deshacer» la singularidad corpórea sin su estadio criatural. La víctima no es el héroe, el combatiente en la plenitud de su virilidad, el campeón de la recíproca masacre dispuesto a que salga el vulnus en su cuerpo, sino el infante, el niño” (Cavarero 2009: 53-54).

es la materialización del quiebre de la distinción entre *bios* y *zoe*. En otras palabras, aquel “rostro mítico del horror” (Cavarero 2009: 18) alumbra la inestable -pero, como sostiene Giorgi, “demasiado estabilizada” (2019: 23)- distinción entre cultura y naturaleza; entre la vida discursiva y la existencia política reservada al *anthropos*, y la *nuda vida* (Agamben 2008), aquella pura existencia biológica en la que tradicionalmente se ha enmarcado a lo animal y lo no-humano.

El análisis de Caravero se corre del de Sigmund Freud, que entiende a la cabeza de la criatura como la representación de la diferencia femenina y, al volverse piedra de aquel quien la mira a los ojos, como el momento de confrontación con la *abyección* de la genitalidad materna que tan bien supo desengranar Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1980). En definitiva, en “La cabeza de Medusa” (1922), Freud se sirve del mito protagonizado por Perseo para ilustrar su teoría de la castración femenina, una teoría fundada en la ideología falogocéntrica y patriarcal del psicoanálisis tradicional. Como bien señala Barbara Creed en *The monstrous feminine. Film, feminism and psychoanalysis* (1993), en donde reflexiona en torno a los estereotipos femeninos en el cine y cómo la monstruosidad femenina siempre está definida en términos de su sexualidad y genitalidad, la interpretación freudiana

is mediated by a narrative about the difference of female sexuality as a difference which is grounded in monstrousness and which invokes castration anxiety in the male spectator. The sight of the Medusa's head makes the spectator stiff with terror, turns him to stone. The irony of this was not lost on Freud, who pointed out that becoming stiff also means having an erection. (Creed 2007: 2).

Visitado hasta el hartazgo, el mito de la Medusa parece siempre marcar una amenaza a la unicidad, es la *vagina dentata*<sup>106</sup> que “devuelve a los guerreros la imagen más auténtica de

---

<sup>106</sup> Creed nota cómo la interpretación del mito de la Medusa como *vagina dentata* se presenta como un problema para la teoría freudiana, que parece haber desestimado esta otra acepción de la cabeza de la Gorgona: “If we stretch our imaginations, the multiplication of snake symbols on the Medusa's head may suggest a multiplication of the woman's imaginary phallus; they more clearly represent that genital in its castrating aspects. Representations of the snake coiled in a circle, its tail/phallus in its mouth/vagina is a ubiquitous symbol of bisexuality found in all cultures. Freud isolates the phallic and ignores the vaginal significance of the snake as a sexual symbol. To argue that the Medusa's severed head symbolizes the terrifying castrated female genitals, and that the snakes represent her fetishized and comforting imaginary phallus, is an act of wish fulfilment par

su crimen ontológico” (Cavarero 2009: 32) e inaugura la catástrofe simbólica del desmoronamiento de la *persona*, aquel ya mencionado *dispositivo* que se orienta “hacia la división del género humano en categorías claramente diferenciadas y rígidamente subordinadas unas a otras” (Espósito 2011: 19).

Ahora, en su repugnancia, la cabeza de Medusa también marca la insistencia carnal de la dislocación de los regímenes que habilitan las horrendas violencias ejercidas sobre las vidas no-humanas y “una fuga de la concepción dominante del Hombre como señor indisputado de la creación” (Hardt y Negri en Braidotti 2015: 68).

En esta línea se encuentra la muerta viviente con la que abre *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel: la gorgona humana es evidencia de una entidad monstruosa que atenta contra el ordenamiento político de los cuerpos y las categorizaciones de individuos sobre las que se sustentaron las disciplinas modernas, esos *mundos soñados* que se vuelven “contra las propias masas a las que se suponía que tenía que beneficiar” (Buck Mors 2004: 13), habilitando la denigración y explotación de aquellas vidas que no son reconocidas por la comunidad puesto que exceden las condiciones normativas de su reconocibilidad.

En una comunión póstuma con lo que le dio muerte, infectada de aquella aberración, la mujer deviene animal en su desarme y regreso a lo orgánico, trazando una “línea de fuga en toda su positividad, (traspasando) el umbral, (alcanzando) un continuum de intensidades [...] donde todas las formas son desmontadas” (Braidotti: 2005: 178). Las primeras escenas del filme confrontan al espectador con un monstruo que anula las distancias fundacionales entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto (Giorgi 2014: 205); que no es ya destrucción, sino deconstrucción de aquella pareja binaria que divide al sujeto en dos naturalezas que difieren cualitativamente, evidenciando su inestabilidad y oculta permeabilidad a lo móvil.

El tajo que recorre el cuello de la mujer es el lugar de lo que falta y también del exceso; el límite insoportable donde reside la clave de su muerte, un saber del cuerpo que comparte con el personaje comunitario que es el rebaño, a quien el realizador le dedica el primer plano de la película en lo que puede leerse un indicio de la posesión del punto de vista privilegiado por parte de las bestias: los que saben son los animales, las montañas y los no-humanos.

---

excellence. Freud's interpretation masks the active, terrifying aspects of the female genitals - the fact that they might castrate. The Medusa's entire visage is alive with images of toothed vaginas, poised and waiting to strike. No wonder her male victims were rooted to the spot with fear” (Creed 2007: 111).

*Muere monstruo muere* comienza con una materialidad cuyo destino es la podredumbre pero que sin embargo resiste. Un aguante que se actualiza en el rostro agónico de la mujer que arrastra a la *humanidad* como categoría ficcional al vacío y la desfonda, abriendo “un plano o una dimensión alternativa de lo corporal, donde el cuerpo es menos una realidad orgánica estable que un espacio de junturas, de intersecciones, de mixturas” (Giorgi 2014: 251). Es la cabeza decapitada que ha experimentado “lo real” y posee un saber que reside en lo informe, en un cuello que resiste y cuyo destrozamiento es la evidencia de un umbral que señala la fragilidad de la ley. Una Gorgona al borde de la acefalía, “enemigo particularmente peligroso para la autoridad y la sucesión de los dioses celestiales” (Haraway 2019: 87), un exceso de vida que aniquila toda razón, pura frontera entre lo real y lo irreal.

Si el género del terror cinematográfico en Argentina comienza en *Una luz en la ventana* con la emulación formal y un corrimiento de lugar que es domesticado, *Muere Monstruo Muere* insiste en ese corrimiento para ensayar una lengua alternativa y disidente en su carnalidad que dé lugar a una *des-humanización* afirmativa; una inversión monstruosa de las categorizaciones de individuos posibles para figurar nuevos modos de estar y de ser cuerpo que atenten contra las gramáticas que organizan a los sujetos. Entre la mugre, la sangre y las bestias, emerge una virtualidad horripalante sin recortes, un resto que incorpora y trasciende los rituales de representación del género (*gender*) y los géneros (*genre*) así como los modos de sometimiento que históricamente han engendrado, dentro y fuera de nuestras ficciones.

San Andrés

#### 4.2. Gorgonas travestis: el pastiche del terror

Patrullas policiales descienden por el camino rocoso de la montaña hasta un rancho de mala muerte donde se oculta el 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 autoritaria le exige que cuente qué ha ocurrido.

— Bueno, cuénteme, ¿dónde está la cabeza? Cuénteme cómo la mató – exige una voz en off.

— ¿A quién, señor? - responde el acusado.

— A su señora. Es su señora, ¿no? ¿Le puedo preguntar algo? ¿La quería? Tampoco sabe (Fadel 2019).

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.<sup>107</sup> Mientras que en los primeros minutos del filme se ingresa al espectador en el terreno de lo fantástico o lo sobrenatural, el tiempo mítico de la tierra previo a toda enunciación; la ley figurada en el Capitán de la policía rural lo arranca para resituarlo en un mundo más próximo a aquel en el que efectivamente transcurre su existencia, fuera de la sala en penumbras donde observa las imágenes fantasmáticas proyectadas sobre la pantalla. En otras palabras, el golpe es 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

---

<sup>107</sup> “Siempre se tiene miedo de una sola cosa: de la verdad. O, con más precisión, de la representación que nos hacemos de ella. El miedo no es, en efecto, simplemente una falta de coraje frente a una verdad que más o menos conscientemente nos representamos: antes aún está el miedo ya implícito en el hecho mismo de que nos hemos hecho una imagen de la verdad, hemos recibido su nombre y su presentimiento. Es este arcaico miedo contenido en toda representación el que encuentra en el enigma su expresión y su antídoto” (Agamben 1989: 92).

*performatividad* de los géneros narrativos y las repeticiones distorsionadas que anulan la pertenencia absoluta de un texto a una categoría genérica exclusiva<sup>108</sup>.

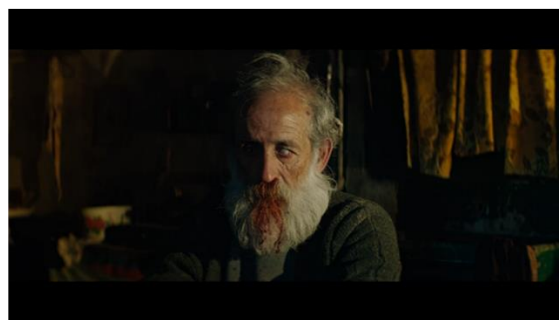
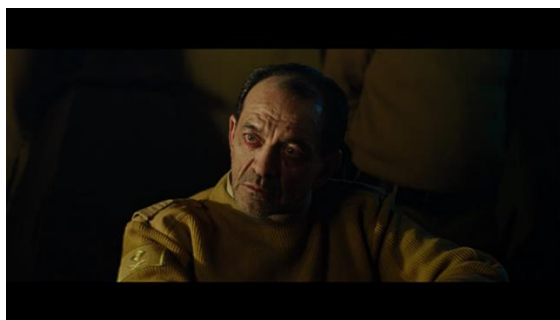


Fig. 53. El capitán, interpretado por Jorge Prado. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

Fig. 54. El marido de Sara durante el interrogatorio. *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

La escena del interrogatorio señala el primer pliegue del filme, la primera actuación fuera de libreto y “subversión performativa”, como diría Butler; donde se produce un desvío teatralizado hacia aquel género que supo problematizar los modos de narrar los vínculos entre crimen y verdad; ese género algorítmico que es el policial y, según Daniel Link (2006), “el modelo de funcionamiento de todo relato” puesto que “articula de manera espectacular las categorías de *conflicto* y *enigma* sin las cuales ningún relato es posible” (Link 2006: 6). Es decir, en su forma, el policial pone en escena los problemas técnicos de cualquier narración.

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 gira en torno a quién podría haber cometido un crimen tan horrible, un asesinato excesivo y premoderno, propio de rituales satánicos, que trasgrede lo esperable dentro de esa comunidad y sus marcos legales. En todo caso, aquel

---

<sup>108</sup> 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).



cuerpo funciona como índice de un universo de subjetividades y corporalidades alternativas -que se actualizará en la figura del monstruo- y por ello es un *enigma* que trastorna y desestabiliza al orden jurídico. Ahora, la ley -que no implica la existencia de justicia sino más bien la presencia de un Estado regulador, figurado en el filme por la policía rural<sup>109</sup>- reorienta la pregunta en torno al autor del crimen 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. La violencia hacia el cuerpo feminizado es 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 y no tanto de aquel mecanismo de opresión que es la desigualdad estructural entre hombres y mujeres.

Los representantes de la norma y el orden reconstruyen 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). La presencia de una ausencia que es la falta de la cabeza y en torno a la cual “se inquietan y se reorganizan las instancias de poder y los campos de saber” (Foucault 2010: 67) configura un enigma que se devela como *representación*, una apariencia de misterio que oculta la verdad.<sup>110</sup> La policía busca subsanar el hiato que introduce la falta de la cabeza en la inversión de la abyección de esa materialidad bajo el signo “de un cuerpo estructurado en la dinámica del abuso” (Rolnik 2019: 126-127). Es así como el problema del cuerpo seccionado y el paradero de una de sus partes no se plantea “en términos de verdad”, sino que se “trata más bien de una asombrosa compensación de errores” (Deleuze 2005: 111), como supo puntear Deleuze respecto de la serie negra en *La isla desierta y otros ensayos* (2005).

---

<sup>109</sup> Como señala Daniel Link en *El juego de los cantos. De Edgar A. Poe a P. D. James* (2006): “La otra variable que define el policial es, naturalmente, la Ley entendida en un arco que va desde las posiciones más formalistas (el caso de la novela policial inglesa) a las más sustancialistas (la novela negra norteamericana). Que haya Ley no significa que haya Justicia o Verdad. Simplemente garantiza que hay Estado, un nivel cada vez más formal en las sociedades contemporáneas. Que haya Estado es una hipótesis garantizada no tanto por la sustancia de la Ley como por su forma, por su carácter formal” (Link 2006: 7).

<sup>110</sup> En “Idea del enigma” (1989), Giorgio Agamben propone que el *enigma* es siempre representación, es decir, que el *enigma* como tal no existe: “El carácter más propio del enigma consiste en que la expectativa de misterio que suscita queda en todo momento defraudada, puesto que la solución consiste precisamente en demostrar que existía sólo la apariencia del enigma” (Agamben 1989: 91).

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<sup>111</sup>-, en el que la policía se inclina erróneamente hacia la explicación sobrenatural; aquí se insiste en mirar a la otredad con vestidura humana, clausurando “la excepción por definición a favor del fenómeno corriente” (Foucault 2010: 63).

Si “el monstruo es el que constituye un problema, [...] quien interroga el sistema médico y el sistema judicial” (Foucault 2010: 67), 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. Se pone así en marcha un “proceso de restitución, [...] o de compensación”, ese fin último de las pesquisas, que nada tiene que ver con perseguir la verdad, sino que con “la perpetuación de un equilibrio que representa a la sociedad entera en su más alta potencia de falsedad” (Deleuze 2005: 111).

En la siguiente escena, la cabeza de la mujer -cuyo nombre nunca será enunciado- aparecerá envuelta en una bolsa de plástico en un chiquero, oculta entre la paja y las heces de los chanchos. Los restos de lo humano son ubicados así al nivel del desecho para reforzar su condición precaria, por fuera de la comunidad y sin reconocimiento. Las

---

<sup>111</sup> “– 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 esas. 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).

políticas del cuerpo se trasladan así a la representación y la muerta-viva e indócil se convierte en basura.



Fig. 55, 56, 57, 58, 59 y 60. Cruz, interpretado por Víctor López, encuentra la cabeza de Sara. Fotogramas de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomados de <<https://play.cine.ar/>>

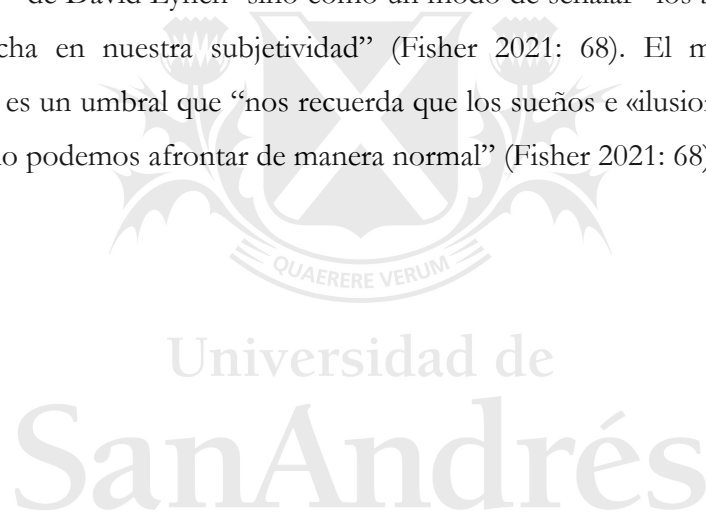


Fig. 61. El cuerpo de Laura Palmer envuelto en plástico. Fotograma de *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. Temporada 1, Piloto.

Fig. 62. Primer plano del rostro de Laura Palmer, interpretad por Sheryl Lee. Fotograma de *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. Temporada 1, Piloto.

Más adelante, luego de que su amante Francisca aparezca degollada en un descampado, será Cruz, un agente insomne de voz gutural y algo tartamudo, quien se pondrá a los métodos de la policía y se unirá a David para aproximarse a la verdad y

devolver a esa imagen sórdidamente fetichizada su unidad. Al igual que Borges,<sup>112</sup> 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 efecto, es Cruz quien, en la lucidez de quien no puede dormir,<sup>113</sup> percibe la artificialidad del entorno en su máxima potencia en la escena del hotel alojamiento; que, en una nueva torsión, 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 que es protagonizada por Cruz – bailando al son de la música extradiegética de “Te irás, me iré” de Sergio Denis- se develará no como una oposición entre lugar idealizado y submundo -como sí sucede, según Mark Fisher, en la serie televisiva *Twin Peaks* (1990)<sup>114</sup> de David Lynch- sino como un modo de señalar “los automatismos que hay en marcha en nuestra subjetividad” (Fisher 2021: 68). El motel, heterotopía foucaultiana, es un umbral que “nos recuerda que los sueños e «ilusiones» son pasajes a lo Real que no podemos afrontar de manera normal” (Fisher 2021: 68).



---

<sup>112</sup> 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).

<sup>113</sup> 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.

<sup>114</sup> La serie es una clara referencia de la película: la banda sonora, así como el vestuario de los oficiales y ciertas caracterizaciones bizarras de los personajes, remiten a ella directamente así como a su versión cinematográfica, *Fire Walk With Me* (1992), que también narran la muerte de una joven a manos de un monstruo que encarna el incesto y al lado B del sueño americano, aquella “oposición entre un Estados Unidos de pueblecitos idealizados [...] y diversos mundos subterráneos o ajenos (criminales, ocultos)” (Fisher 2021: 64).



Fig. 63. Cruz y Francisca en el hotel alojamiento. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

Siguiendo los postulados de Esteban Dipaola en *Producciones imaginales. Cultura visual y sociedad contemporánea* (2007), en donde el autor sostiene que las culturas contemporáneas se caracterizan por un devenir social en imágenes, es pertinente leer en el film de Fadel un brutal y eficaz gesto para “poner en riesgo lo real” y “aprehender los modos ya visuales que ese real encarna” (Dipaola 2010: 29). El director de *Los salvajes* (2012) se nutre del cine mainstream de terror -desde John Carpenter hasta David Lynch- y la cultura popular no para repetir fórmulas, sino que para pluralizar los lugares de emisión. Las imágenes en movimiento engendradas por el director se convierten en un espacio de disputa para el cuestionamiento de las formas de saber y poder que modulan las lógicas de la violencia hacia los cuerpos feminizados. Será de los no tan dormidos cerros, espacio real pero también virtual y simbólico, de donde emanará el repertorio del terror que está contenido en sus cuevas para responder a ciertos procesos de subjetivación y sujeción que dan lugar a “ejes diferenciales de dominación” (Butler 2007: 47).



Fig. 64 y 66. Cruz en uniforme. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <https://play.cine.ar/>

Fig. 65. Secuencia de títulos de *Twin peaks* (1990) de David Lynch.

Exacerbando las operaciones de Mariana Enríquez y Dolores Reyes, Alejandro Fadel se ubica en una generación de parricidas formales -en todos los lenguajes posibles- que han sabido revisitar los tópicos clásicos de los géneros para contaminarlos y así contar los horrores que aquejan al territorio nacional: la violencia sistemática contra los cuerpos que se corren de la norma heterosexual y los supuestos universalismos. Se trata de propuestas narrativas en donde “fantasmas y monstruos a menudo se atreven a hablar en nombre de los oprimidos cuando los humanos eligen permanecer en silencio” (Ancutua en Vedda 2021: 222).

Estas operaciones artísticas habilitan una lectura optimista de la *estética del pastiche* jamesoniana, aquella “parodia vacía” e “imitación de un estilo particular o único” (Jameson 1995: 44) que según Frederic Jameson es el emblema de la práctica artística en la *lógica cultural del capitalismo tardío*<sup>115</sup> y resultado formal de la muerte del sujeto o de los modelos más antiguos

<sup>115</sup> Frederic Jameson supo sistematizar el fenómeno de la posmodernidad como quiebre respecto de la modernidad, a la que definió en términos socioeconómicos y entendió como un nuevo modo de producción en todas sus dimensiones: “tanto marxistas como no marxistas coinciden en la impresión general de que en algún momento posterior a la Segunda Guerra Mundial empezó a surgir un nuevo tipo de sociedad [...] Nuevos tipos de consumo; obsolescencia planificada; un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los medios en general a lo largo de toda la sociedad en una medida hasta ahora sin paralelo; el reemplazo de la antigua tensión entre el campo y la ciudad, el centro de la provincia, por el suburbio y la estandarización universal; el desarrollo de las grandes redes de supercarreteras y la llegada

de individualismo -Picasso o Proust, como casos significativos-<sup>116</sup> y el desfallecimiento del estilo personal e inconfundible propio de los modernismos. Para el autor, el *pastiche* es un simulacro, un “síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” (Jameson 2019: 52); despojo frente a lo que no puede hacerse otra cosa que mirar hacia atrás, hacia estilos ya cristalizados, hacia lo que ya se ha hecho y hacia géneros narrativos (*genre*) completamente codificados.

Ahora, Jameson parece desconocer aquella *ley del género* que, según Derrida, “es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito [...] una suerte de participación sin pertenencia” (Derrida 1980: 5) que podría dar lugar a las regeneraciones y nuevos estilos de cuerpo genérico, *un desborde tan singular como ilimitado* (Derrida 1980: 5). En “La Ley del género” (1980), Derrida conceptualiza en torno a las categorizaciones de los textos y cuáles son sus límites. La presuposición de una ley del género a modo prescriptivo -que señala que los géneros no deben mezclarse para mantener su pureza y especificidades- marca, paradójicamente, la existencia de eso mismo que prohíbe. El autor señala cómo los textos suelen participar de varios géneros y, de esa cohabitación parasitaria, pueden emerger otros. En todo caso, pareciera que la identidad genérica -y aquí no referimos únicamente a la discursiva o del ámbito de lo artístico- “se afirma por medio de un procedimiento de significación, [...] ya está siempre significada y aun así sigue significando mientras se mueve dentro de distintos discursos entretreídos” (Butler 2007: 279).

Si bien los géneros y el género se fundan en la repetición ritual, ¿cómo multiplicar las configuraciones posibles? ¿cómo privar a las “narraciones naturalizadas” (Butler 2007:284) y a las formas preestablecidas de sus “protagonistas esenciales” (Butler 2007: 284), para desplazarlos y así ampliar las posibilidades de significación más allá del marco binario? Como se pregunta Butler en *El género en disputa* (1999): “¿Qué tipo de actuación de género efectuará

---

de la cultura del automóvil [...] Creo que la emergencia del posmodernismo está estrechamente relacionada con la de este nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional. Creo, también, que sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de este sistema social en particular” (Jameson 2019: 37).

<sup>116</sup> En “El posmodernismo y la sociedad”, Jameson señala dos posturas frente a las teorías de la muerte del individuo del pasado de la modernidad: por un lado, la efectiva desaparición del “antiguo sujeto burgués individual” (Jameson 2019: 21) y, por el otro, una segunda posición más radical, la postestructuralista, que sostiene que ése sujeto “no sólo es cosa del pasado, sino que también es un mito; en realidad, y para empezar, nunca existió; nunca hubo sujetos autónomos de ese tipo. Antes bien, esta construcción era una mistificación filosófica y cultural que procuraba persuadir a la gente que “tenían” sujetos individuales y poseían alguna identidad personal única” (Jameson 2019: 21).

y mostrará la naturaleza performativa del género en sí de forma que desestabilicen las categorías naturalizadas de identidad y deseo?” (Butler 2007: 271).

Es en este punto que Butler señala la fuerza contenida del *pastiche*, un procedimiento potencialmente subversivo que identificaría a aquel original que copia como una copia en sí misma, “un ideal que nadie *puede* personificar” (Butler 2007: 270); en definitiva, un artificio que en el *acto* de su exhibición se desorganice hacia otros horizontes simbólicos, corporales y narrativos.

Entonces, esta operación no se trata de una “canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado” (Jameson 1999: 39) sino que de una reiteración y reformulación performática que hace ostensible la sedimentación de las normas que dan lugar a los *estilos corporales*; no es un síntoma mediocre de la desaparición del sujeto individual moderno y la historia en la posmodernidad, sino una búsqueda activa por la deconstrucción de la concepción de aquel sujeto como original y primario frente a un otro colonizado, sexualizado y racializado. En efecto, hoy nos encontramos con autores que destruyen los “conceptos de *unidad y pureza*” (Santiago 1971: 64-65)<sup>117</sup>, revitalizando la tradición terrorífica para desviarse del lugar tradicional de lactantes pasivos de la importación cultural. Tampoco se trata de parodia, de “devolver algo con gesto burlón y transformarlo en ese mismo gesto, sino mostrar el hueco o la falta que hay en todo universalismo, su materia negada que lo hace, a la vez, menos universal” (Aguilar 2009: 7).

Los desplazamientos e incluso la anulación de los significados en el nivel de la ficción - la mujer como víctima, el hombre como victimario; el blanco como heroico, el indio como amenaza social- 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).

---

<sup>117</sup> En “El Entre-lugar del discurso latinoamericano” (1971), Silvano Santiago se adelanta a Homi- Bhabha y demarca: “La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de unidad y pureza: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso aplastador, su señal de superioridad cultural; a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias a un movimiento que activa y destructivamente desvía la norma, un movimiento que resignifica los elementos preestablecidos e inmutables que los europeos exportaban al nuevo mundo” (Santiago 2000: 67).



Si bien el cine de terror -y el género en general- supo ser un monstruo que ha asediado a los realizadores y autores latinoamericanos con la amenaza de una aculturación negativa o la adopción de ideologías extranjeras, películas como *Muere monstruo muere* ponen en evidencia que “una cinematografía, igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo” (Getino y Solanas 1988: 7)<sup>118</sup>. Sin desestimar los mitos locales y la tradición, en el filme puede leerse una traducción cultural del terror como herramienta crítica que habilita el reconocimiento de las agencias de los considerados subalternos y la reconstrucción de las identidades en un contexto de globalización. *Muere monstruo muere* “exemplifies the ways in which gothic tropes and narratives travel with the movements of people and the flows of cultural production, becoming dislocated from specific regions or places and yet at the same time connecting with new narratives, forming new transregional or transnational alliances” (Byron 2013: 6). Ahora, aquella traslación es también la invención de una terrorífica y extraña topografía audiovisual.

#### 4.3. Una Mendoza gótica y global

“The genius of horror and the supernatural precisely lies in its refusal to accept the Natural as ultimate or identical with reality” escribe Brad Tabas en “Dark Places: Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction” (2015). En su artículo, el autor indaga en la relevancia del género de horror para el pensamiento eco-crítico y en cómo la obra de Poe, Lovecraft y VanderMeer se presentan como ficciones efectivamente realistas a la hora de describir los modos codificados de habitar el mundo, pero también sus alternativas. Tabas señala que la condición misma del horror sobrenatural reside en el reconocimiento de una brecha entre lo real y lo que ha sido naturalizado; es decir, en la toma de consciencia de la distinción de aquello que separa a la *naturaleza* del paisaje, el “límite entre materialidad y

---

<sup>118</sup> Es claro que la problemática conceptual que contiene la palabra “pueblo” no puede desestimarse, puesto que “como unidad, identidad, totalidad o generalidad simplemente no existe” (Didi-Huberman, 2014: 70). Es decir, existen representaciones de pueblo como una masa homogénea que supuestamente hace a una nación enmarcada por los límites geográficos, pero verdaderamente debiéramos hablar de “pueblos *coexistentes*” (Didi-Huberman 2014: 70). Si bien este debate excede el campo del presente trabajo, *Muere monstruo muere* parece no ser ajena a esta cuestión.

representación” (Andermann 2018: 19). Es sobre esa fisura donde parece construirse la Mendoza mítica de Fadel.



Fig. 67. Las montañas, guarida del monstruo. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

De modo casi cifrado, el director 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 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.

— 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 – (Fadel 2019) le dice el Capitán a Cruz.

A su vez, la película reelabora el tópico de la naturaleza como mero fondo a ser colonizado y explotado; resituando tanto al desierto como a las orillas en la cordillera mendocina, donde irán ocurriendo una serie de asesinatos de mujeres que se develarán no como obra de un asesino serial, sino como rastros que delinean la trayectoria de un monstruo que habita en las montañas – y también, como se verá más adelante, en la psiquis de los personajes-. El espacio no es ya un puro fondo y decorado para la acción, sino que es una Pachamama embravecida que se desentiende de su rol como madre que nutre para devenir una “fuerza desordenada y salvaje que hay que domar” (Chollet 2019: 227). El enorme baldío rocoso se anima y deviene un caleidoscopio que asedia con quebrantar el frágil mundo interno de los personajes. Como retomando la herencia de Lovecraft, pero también la horizontalidad espacial y los paisajes sublimes del cine de Bruno Dumont,<sup>119</sup> 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.<sup>120</sup>

Universidad de  
San Andrés

---

<sup>119</sup> Fadel ha reconocido abiertamente la influencia de Bruno Dumont, así como de expresiones artísticas que se corren de lo específicamente cinematográfico: “Trato siempre de estar al tanto de las cosas que pasan. Sin embargo, en los últimos años me he refugiado en ver películas del pasado que me gustan mucho [...]. Soy un gran consumidor de literatura, poesía, lo que se me cruza, música... La construcción de una película, el cine, implica el cruce de muchas artes e intento que estén presentes. Un gran cineasta para mí es Bruno Dumont; en poesía mi hermano, Tomas Fadel. En música, hay un cantor que me gusta mucho, Nacho Vegas; también lo que hace un chico mendocino que vive en Buenos Aires: Jorge Crowe, una mezcla de performance y artes visuales, un set que combina electrónica extraña con una puesta en escena audiovisual” (Fadel 2019).

<sup>120</sup> “Lovecraft’s interest in the “background,” what in the above citation from “The Call of Cthuhlu” he terms the “terrifying vistas of reality,” is clearly attested to by his extreme attention to place and setting in his writing, his frequent indulgence in what must be considered the weird equivalent of verbal landscape painting. That said, there is very little in Lovecraft’s descriptions of place that corresponds to the kind of ecomimetic rendering of the landscape that Don Scheese has insisted is central to nature writing. As Lovecraft’s almost Heideggerian opposition between “earth” and “background” makes clear, his interest is in deeper and weirder topographies, not the world as it appears to us as we normally experience it, but the world as it is in its ultimate and deeper dimensions” (Tabas 2015: 15).



Fig. 68. Alexandra Lematre en *Hors Satan* (2011) de Bruno Dumont.

Fig. 69. Cruz en *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Fotograma tomado de <<https://play.cine.ar/>>



Fig. 70 y 72. *Hors Satan* (2011) de Bruno Dumont.

Fig. 71 y 73. *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Fotogramas tomados de <<https://play.cine.ar/>>

Las montañas que alojan la guarida del monstruo son un conjunto espacial que desborda los discursos institucionalizados e institucionalizantes y que 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 marca 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).

En *Lo posthumano* (2015), Rosie Braidotti señala cómo el concepto de “lo humano” supo traer graves problemas y festeja el decaimiento del humanismo, frente al que propone un *posthumanismo* signado por la germinación de una política de la vida que

en vez de ser definida como propiedad exclusiva y derecho inalienable de una sola especie, la humana, sobre todas las demás, [...] es entendida como proceso interactivo y sin conclusiones. Esta aproximación vitalista a la materia elimina los confines binarios entre aquella parte de vida, sea orgánica, sea discursiva, tradicionalmente reservada al *anthropos*, es decir, el *bios*, y la parte más amplia de la vida animal y no-humana, también conocida como *zoe*. (Braidotti 2015: 63-64).

Es entonces que la resistencia y la posibilidad de desmentir a los discursos humanistas dominantes que pugnan por la excepcionalidad humana y patologizan la diferencia pasa, como señala Teresa De Lauretis, por “desenterrar las estratificaciones arqueológicas sobre las que han sido levantados” (De Lauretis 1992: 17-18), siendo las producciones culturales y artísticas-sobre todo las visuales puesto que, de acuerdo con Byron,<sup>121</sup> con mayor facilidad atraviesan las fronteras lingüísticas-, un lugar central para la puesta en marcha de las *tecnologías de género* (De Lauretis 1987) que implantan los discursos hegemónicos y las representaciones de sujetos esperadas y toleradas. Sin embargo, allí reside también su desarticulación, puesto que la edificación del género se ve igualmente afectada por aquello que representa una amenaza latente para sus cimientos, aquello que se inscribe en los márgenes de la micropolítica y resiste por fuera del contrato social heterosexual.

---

<sup>121</sup> En la introducción de *Globalgothic* (2013), Byron insiste en el valor de la cultura audiovisual para dar cuenta de los flujos culturales y la desterritorialización del *gótico*: “It is also significant that there is a predominance of chapters considering film and other visual cultural products. These are necessarily best suited for thinking about the globalgothic because they – obviously – move more easily than literary texts beyond linguistic boundaries and lend themselves to the marketing of a popular culture that can be easily commoditized, sold and consumed. The more visual forms of cultural production have therefore inevitably become more multidirectional than others” (Byron 2015: 4).

— ¿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 (Fadel 2019)- le dice David a Cruz.

Como en *Un gatto nel cervello* (1990) de Lucio Fulci<sup>122</sup>, 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* (1974) de Tobe Hopper- se cuelean en la psiquis del loco de la montaña para también exhibir sus debilidades e insuficiencias a la hora de configurar 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. Pareciera 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 presenció y compartió en la comunión con el monstruo, pero que no ejecutó 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.



Fig. 74, 75 y 76. Leatherface persigue a Sally en *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) de Tobe Hopper.

---

<sup>122</sup> El filme es una suerte de *8 1/2* 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.



Fig. 77, 78 y 79. Fotogramas de *Un gatto nel cervello* (1990) de Lucio Fulci.

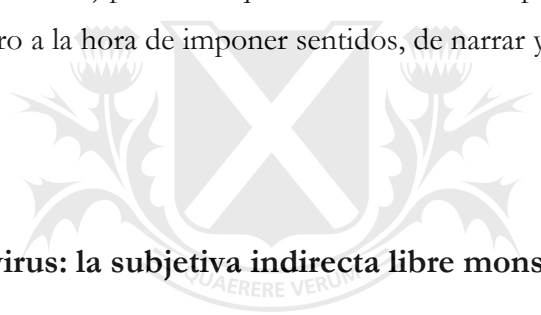
El mundo de *Muere monstro muere* es sumamente autoconsciente de las identidades genéricas y del repertorio de formas narrativas estructurales y estructurantes que los definen, de esas imágenes que entran en juego en los procesos de subjetivación y de interacción corporal. Esta película que se sabe película se sirve de los sistemas simbólicos y representacionales para hacerlos converger en la montaña mágica, reciclando y ensanchando aquello de lo que se alimenta explícitamente -otras ficciones, otros géneros- para crear una “configuración diferente del contenido, (introducir) otros significados culturales” a tono con las mutaciones sociales que “transformen los códigos y reestructuren el universo semántico de la sociedad donde se produce” (De Lauretis 1992: 58). En el filme 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 formas admitidas 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 las metamorfosis del campo de lo social que aún permanecen huérfanas de espacios de enunciación y representaciones justas.

De aquel espacio híbrido y transgénero, donde “la crisis es la nueva normalidad” (Rodríguez 2022: 23), las instituciones se caen a pedazos y los vínculos de parentesco erótico no se fundan en la monogamia ni en una heterosexualidad ejemplar, emergerá una sensual y

obtusa gorgona de vagina dentada y falo asesino que muta por momentos en un fluido que ocupa todos los cuerpos como un virus polifónico, un siseo que rumia para poner en evidencia los ordenamientos que hacen a las existencias inteligibles. En palabras de Cohen, su amenaza es su propensión a mutar, a transicionar entre corporalidades, materias y voces.<sup>123</sup>

El de Fadel es un monstruo carnoso y sin género -o de todos los géneros- que 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.<sup>124</sup> No ingresa en un mundo inestable para arrasarlo, sino que es su reverso y emerge del corazón de la cordillera para 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*<sup>125</sup> “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 del Otro a la hora de imponer sentidos, de narrar y construir comunidades imaginadas.

#### 4.4. Aprender del virus: la subjetiva indirecta libre monstruosa

- 
- ¿Qué quiere decir?
- ¿Qué cosa?
- Muere monstruo muere.
- ¿Vos también lo escuchás? Es una frase y una imagen. MMM. Yo sólo tengo la frase. Si vos tuvieras la imagen, sería más simple.
- ¿Qué estamos buscando?
- ¿Vos o yo?
- Los dos (Fadel 2019).

---

<sup>123</sup> “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).

<sup>124</sup> “Y no sólo el lenguaje es un ser débil sino también el sujeto que se produce en él y que debe resolverlo de algún modo. De hecho, cada vez que el viviente se encuentra con el lenguaje, cada vez que dice “yo”, nace una subjetividad” (Agamben 2017: 22).

<sup>125</sup> En referencia a *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina* (1998), compilado por Nora Domínguez y Carmen Perilli.



En *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (2019) de Donna J. Haraway, una obra de feminismo especulativo próxima a la ciencia ficción en la que se entrecruzan la biología, la cultura y la política; la autora del “Manifiesto Cyborg” (1985) insiste en

la necesidad de cambiar la historia, de aprender de alguna manera a narrar – a pensar- fuera del cuento fálico de los Humanos en la Historia, cuando abunda el conocimiento de cómo matarse mutuamente (y además de entre sí, a innumerables multitudes de la tierra viva). Pensar debemos, debemos pensar. Esto significa, simplemente, que *debemos* cambiar (Haraway 2019: 73).

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 la voz que se cuele en sus cuerpos -esa voz monstruosa que ambos escuchan y que en ellos se encarna vibrante-, sino que también marca el momento de aquel cambio descrito por Haraway del reconocimiento de la necesidad de articular lo hasta el momento inarticulado. Es 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-, un *trance*<sup>126</sup> 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 los cuerpos hasta el momento no dichos. O, en todo caso, es salirse del adormecimiento de los ansiolíticos y las medicaciones que les imparte el aparato médico-psiquiátrico para callar esa voz, “esa frase, o palabra, que llega de

---

<sup>126</sup> 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? En este libro propongo la figura del trance como un modo de pensar esa suspensión del juicio – en su aceptación moderna y kantiana– que Morton intenta captar con los conceptos de hipocresía, debilidad y parálisis. [...] Trance, entonces, de la tierra que emerge en esta experiencia humillante y que nos devuelve del mundo-objeto sometido a la visión soberana del sujeto, al suelo interobjetual de «materialidades vibrantes» que abren paso a una ecología política tendiente a «transformar la división entre sujetos hablantes y objetos mudos en un conjunto de tendencias diferenciales y de capacidades variables» (Bennett, 2010: 108): es éste, a grandes trazos, el relato que me propongo esbozar aquí” (Andermann 2018: 25-26).

repente y se impone”, y percibir así las verdaderas fuerzas que rigen el cosmos en el que viven<sup>127</sup>.



Fig. 80. Cruz y David, el loco de la montaña. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

Como en *They live* (1988) de John Carpenter, 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 Cruz y el loco -ellos mismos, monstruosos y anormales: el primero tiene problemas de dicción, le dicen “tartamudo” y por momentos pareciera que tiene algún tipo de leve retraso intelectual- 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

---

<sup>127</sup> El hospital psiquiátrico aparece en el filme como territorio de domesticación, como espacio de adoctrinamiento de las fuerzas de la montaña, como puede verse en el diálogo entre el loco y la médica:

- ¿Cómo estás con la medicación? ¿La voz está más callada?
- Sí, pero habla.
- ¿Y quién es esa voz? ¿La reconocés? ¿Es una voz familiar?
- 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.
- ¿Agresivo cómo?
- Agresivo. No físicamente. Interiormente. Cuando tengo un contacto sensible, soy agresivo interiormente. Estoy maldito, maldicho.
- ¿Son las palabras solamente las que te agreden?
- Existe también el horror de las imágenes, pero eso no es expresable (Fadel 2019).

*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.<sup>128</sup>

Si bien es Cruz, el protagonista, quien lleva adelante el relato, se trata de un punto de vista infectado por la subjetividad monstruosa. Las imágenes de las montañas animadas y fractales, las carreteras que expanden el espacio al infinito en su repetición y el bosque con sus árboles que murmuran, son todos síntomas de una voz que no admite domesticación. No se trata, como en el cine de terror norteamericano de los setenta y ochenta -al que el filme, como ya se ha dicho, alude en más de una ocasión-,<sup>129</sup> de una cámara subjetiva atolondrada y desesperada por la sangre de la presa, de un 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).

Los aportes de Pier Paolo Pasolini en *Empirismo herético* (2009) son significativos a la hora de reflexionar en torno a esta operación estética que a su vez abre a nuevos lugares de enunciación. En “El cine de poesía”, el cineasta y escritor indaga en las posibilidades de trasladar la técnica del discurso indirecto libre literario al medio audiovisual y concluye que la *subjetiva indirecta libre* en el cine se trata de una suerte de “monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito” (Pasolini 2009: 248) que rastrea en la filmografía de Antonioni, Godard y Glauber Rocha. El director la entiende como una suerte

---

<sup>128</sup> Haraway también se interesa por la figura de la Medusa. La autora lee “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).

<sup>129</sup> En el *slasher*, la focalización en el asesino como recurso es recurrente, como en la primera escena de *Halloween* (1978) de John Carpenter, en donde el espectador ve a las futuras víctimas a través de la mirada del demente niño asesino. Carol J. Clover lo señala incluso como el recurso por excelencia del subgénero: “a current horror-film favorite locates the I-camera with the killer in pursuit of a victim; the camera is hand-held, producing a jerky image, and the frame includes in-and-out-of-focus foreground objects (trees, bushes, window frames) behind which the killer (I-camera) is lurking-all accompanied by the sound of heartbeat and heavy breathing” (Clover 2002: 190).

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.

de “retorno a los orígenes” (Pasolini 2009: 249), un desembarazarse de lo lingüístico hacia la especificidad del cine: “es el momento en que el lenguaje, siguiendo una inspiración diversa y quizás más auténtica, se libera de la función y se presenta como lenguaje en sí mismo” (Pasolini 2009: 255). En la *subjetiva indirecta libre* -aquello que Gilles Deleuze luego llamará *imagen-percepción*- la distinción entre planos objetivos y planos subjetivos se torna imposible: la cámara se hace sentir y “no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo” (Deleuze 2005: 113) sino que se desdobra e “impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja” (Deleuze 2005: 113).

En *Muere monstruo muere* se trata de un punto de vista incardinado; un fluido que transiciona, como el monstruo, entre cuerpos, donde ya no hay distinción entre figura y fondo ni entre subjetividades o imparcialidades. La psiquis del monstruo *es* el espacio donde transcurre la acción y los personajes habitan una pesadilla que no les es propia, donde el espacio de la montaña coexiste con el espacio psicológico. La *subjetiva indirecta libre monstruosa* -que había sido anunciada en los planos iniciales de las cabras y es llevada al paroxismo hacia el final cuando el monstruo habla desde el cuerpo del Capitán de la policía forense en un entorno cadavérico- es renuncia al privilegiado punto de vista del *hombre* y, entonces, la puesta en cuestión de su capacidad de ordenar la historia. Y si el monstruo tiene voz, y el *hombre* puede devenir monstruo, lo que viene a señalar esta presencia es lo fantasmático de la categoría humana y el “terreno mismo de la inteligibilidad cultural” (Butler 2002: 23). El *hombre* como categoría universal dominante se devela como “una piel frágil [...] una tela vieja que podría rasgarse ante el menor contacto con una fuerza externa”, como enuncia tan lúcidamente el demente del refugio en una nota que deja a su mujer muerta antes de morir él mismo, un gesto que refuerza cómo las muertas y lo no-humano no solamente podrían hablar sino también leer y recibir mensajes en lo subterráneo.



Fig. 81. El capitán siendo ocupado por el monstruo. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

#### 4. 5. 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 supo 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 excreta fluidos -; todas las especies en un cuerpo y, en y por esa confluencia, el estallido. Aquí el cuerpo monstruoso se presenta enfáticamente como “pura cultura” (Cohen 1996: 4): en él convergen las ansiedades y fantasías, los morbos y temores del nuevo milenio; pero también es un “vector de cambio”, como diría Fermín Rodríguez. El monstruo huye “de la forma, para luego hacer ver y concebir un contenido que está en ruptura con los posibles e imposibles del poder” (Rodríguez 2022: 15) y esta reconfiguración

de lo sensible ocurrirá no en el 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 escena que remite, compositivamente, a una felatio; una felatio mortal donde el falo es eliminado de la ecuación, invirtiendo el signo erótico - esencialmente, heteronormativo- hacia un signo de muerte, pero muerte que es una continuidad entre corporalidades. La fantasía se desfonda y se destronan los binarismos. Se trata de una imagen que se presenta como políticamente subversiva puesto que invierte la ecuación de los cuerpos. Cruz ingresa en la cueva para intercambiar un brazo por un saber, en una disección que no es tal puesto que lo “enriquece con nuevos poderes” (Federici 2010: 199). Es el saber de las cabezas amputadas que proliferan en la película, que conocen aquella fuerza que la policía desesperadamente quiso ocultar puesto que contenía su destrucción y la propuesta de una multiplicación de configuraciones sexuales e identitarias. Las categorías se develan como inestables en un mundo de horizontalidades imprevisibles que escapan a la ley, donde todos los cuerpos valen lo mismo. Las figuras de víctima y victimario se desvanecen en la comunión erótica de Cruz con el monstruo, aquella alianza inesperada e inadmisibles donde el dispositivo de la víctima se licúa, donde todo puede serlo y nada lo es.

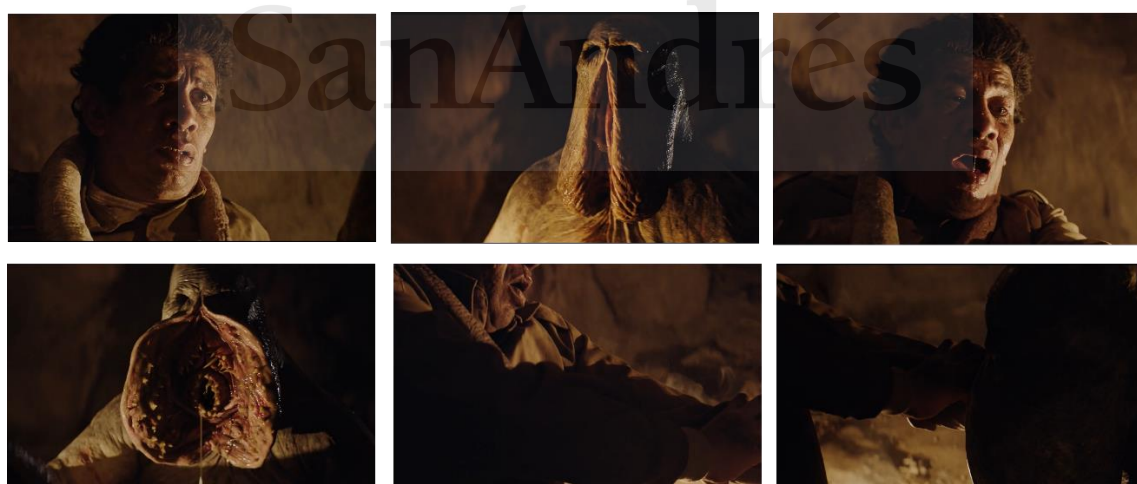


Fig. 82, 83, 84, 85, 86 y 87. Encuentro en la cueva. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>



Fig. 88. Felatio mortal. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <https://play.cine.ar/>

En aquella cordillera que es extensión de los espacios de la mitología nacional pero donde reina la otredad, la Juliana borgeana retorna como una Laura Palmer morena, ni viva ni muerta, con la cabeza degollada que insiste en no desprenderse del cuerpo; caminando entre las bestias para señalar que no hay víctimas ni culpables concretos, sino un sistema fundado en la expulsión necesaria de algunos para la supervivencia de otros. Es en los intersticios donde las imágenes toman posición para liberar la batalla de renegociación de significaciones culturales e identitarias, y los baldíos de la naturaleza serán la trinchera desde la cual aguantar.

## Referencias

### Bibliografía crítica:

- Adorno, Theodor. 2006. *Mínima Moralía. Reflexiones de una vida dañada*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agamben, Giorgio. 1989. *Idea de la prosa*. Barcelona: Ediciones Península.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el Testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre Textos Editora.
- \_\_\_\_\_. 2008. “¿Qué es lo contemporáneo?”. En <<https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-de-buenos-aires/teoria-y-analisis-literario/agamben-que-es-lo-contemporaneo/5532117>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].
- \_\_\_\_\_. 2015. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_. 2017. *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilar, Gonzalo. 2009. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.
- Aguilar, Gonzalo; Jelicié, Emiliano. 2010. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería Ediciones.
- Aguilar, Gonzalo; Romano, Silvia (coords.). 2010. *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. Buenos Aires: ASAECA.
- Alazraki, Jaime. 2001. “¿Qué es lo neofantástico?”. En Roas, David (comp.), *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- Altman, Rick. 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Andermann, Jens. 2000. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- \_\_\_\_\_. 2018. *Tierras en trance. Artw y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: metales pesados.
- Aumont, Jacques. 1992. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Avaro, Nora. 2018. “Prólogo”. En Baro Biza, Jorge, *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bachelard, Gastón. 2010. *La poética del espacio*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Alfaguara.



Balcarce, Gabriela. 2017. "Algunas reflexiones sobre la espectralidad en el pensamiento de Jacques Derrida". En *Convivium. Revista de filosofía*. Universitat de Barcelona. Facultat de Filosofia. Departamento de Filosofía Teorética i Práctica.  
<<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/74495>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].

Balderston, Daniel. 1999. «La "Dialéctica Fecal": Pánico Homosexual y el origen de la escritura en Borges». En *Revista de Investigaciones Literarias y Culturales, Año 7, N° 13. Caracas, ene-jun, 1999, pp. 119. 132.*

Bataille, Geores. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.

Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_. 1999. *Mitologías*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Bazin, André. 2008. *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

Bernardo, Gabriel. 2022. "Prólogo". En Felipe, Leo. *Historia universal del after*. Buenos Aires: Caja Negra.

Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

\_\_\_\_\_. 2013. *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismo vernáculo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Bioy Casares, Adolfo. 1994. *Memorias*. Barcelona: Tusquets.

Borges, Jorge Luis. 1931. "Nuestras imposibilidades". En *Edición digital a partir de Sur: revista trimestral. Año I, primavera 1931, pp. 131-134.*  
<<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc37986>> [Consulta: 22 de septiembre 2022].

\_\_\_\_\_. 1981. "Sí a la censura". En *Somos. Año 6, N.º 273.*

Braidotti, Rosie. 2005. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

Byron, Glennis. 2013. "Introduction". En Byron, Glennis (ed.), *Globalgothic*. Manchester: Manchester University Press.

- Cameron, Deborah; Frazer, Elizabeth. 1987. *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder*. Cambridge: Polity Press.
- 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.
- Carroll, Noël. 2004. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. London: Routledge.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra; Órdiz, Inés. 2017. "Introduction. Latin America, the Caribbean and the Persistence of the Gothic". En Casanova-Vizcaíno, Sandra; Órdiz, Inés (eds.), *American Gothic in Literatura and Gothic*. New York: Routledge.
- Cavarero, Adriana. 2009. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Christensen, Carlos Hugo. 1981. "No a la censura". En *Somos*. Año 6, N.º 273.
- Clover, Carol J. 2002. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film". En Jancovich, Mark (ed.), *Horror. The film reader*. London: Routledge.
- Coccia, Emanuele. 2020. *Metamorfosis*. Buenos Aires: Cactus.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. "Monster Culture (Seven Theses)". En Cohen, Jeffrey Jerome (ed), *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cortés Rocca, Paola. 2015. "Niñas quietas: monstruosidad, juego y mirada en Cortázar, Sanguinetti y Ocampo". En Suárez, Marcela Alejandra; Schniebs, Alicia (comps.), *Saberes y figuras de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Colección Saberes.
- \_\_\_\_\_. 2018. "Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo silencio". En Jitrik, Noé (comps.), *Historia crítica de la literatura argentina. Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé.
- Cowie, Elizabeth. 1992. "Pornography and Fantasy". En Segal, Lynne; McIntosh, Mary (eds.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*. London: Virago.
- Cragolini, Mónica. 2012. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, feminisim, psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Curtis, Barry. 2008. *The dark place: the haunted house in film*. London: Reaktion Books STD.
- Dalmaroni, Miguel. 2004. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Buenos Aires: Melusina.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Defert, Daniel. 2009. "Utopías y heterotopías". En Foucault, Michel; *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

- \_\_\_\_\_. 1991. "Coldness and Cruelty". En *Masochism*. New York: Zone Books.
- \_\_\_\_\_. 2005. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 2017. *La subjetivación. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- 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.
- Di Núbila, Domingo. 1959. *Historia del Cine Argentino I y II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- \_\_\_\_\_. 1998. *La época de oro. Historia del Cine Argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Di Paolo Harrison, Osvaldo; Mosesello, Fabián. 2020. *Femincrímenes. Femicidios en la literatura del siglo XX y XXI*. Buenos Aires: Teseo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 2008. "El gesto fantasma". En *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*. N° 4.
- \_\_\_\_\_. 2014. "Volver sensible/Hacer sensible". En Badiou, Alain, et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia. Trad.: González, Cecilia; Rodríguez, Fermín.
- Dipaola, Esteban. 2007. "Introducción". En Dipaola, Esteban (comp.), *Producciones imaginales. Cultura visual y socialidad contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- \_\_\_\_\_. 2010. "La producción imaginal de lo social". En *VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)*.
- Doane, Mary Ann. 2000. "Woman's Stake: Filming the Female Body" y "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator". En Kaplan, E. Ann (ed.); *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press.
- Domínguez, Nora. 2011. "Hechos, derechos, teorías". En *Cuadernos del INADI, abril 2011*.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Literatura que mata: femicidios, recuento y representación". En *Exlibris, vol. 4, 2015*. <<http://revistas.filu.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/564/433>> [Consulta: 19 de septiembre 2022].
- \_\_\_\_\_. 2019. "Prólogo". En Domínguez, Nora (comp.), *Cuentos, cuentas, cuentos. Relatos argentinos de Género*. Buenos Aires: EUFyL (Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA)).
- Domínguez, Nora; Perilli, Carmen. 1998. *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

- Drucaroff, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relato y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. 2017. “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?”. En *El matadero*, 10, 23-40.  
<<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969/4484>> [Consulta: 6 de agosto 2022].
- Enríquez, Mariana. 2016. “Entrevista: Mariana Enríquez habla sobre su nuevo libro”. En *Los inrockuptibles online*. <<https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-mariana-enriquez-habla-sobre-su-nuevo-libro-8cbca66009c9>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].
- \_\_\_\_\_. 2020. *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Espósito, Roberto. 2009. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- \_\_\_\_\_. 2011. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Fabião, Eleonora. 2019. “Performance y precariedad”. En Hang, Bárbara; Muñoz, Agustina (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fadel, Alejandro. 2019. En *In Mendoza online*.  
<<https://inmendoza.com/tendencias/personajes/alejandro-fadel-la-infancia-en-tunuyan-antes-de-cannes/>>
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- \_\_\_\_\_. 2021. *Brujas, Caza de brujas y mujeres*. Buenos Aires: Tinta Limó.
- Feiling, Carlos Eduardo. 1997. “La pesadilla lúcida”. En Feiling, Carlos Eduardo (comp.), *Los mejores cuentos de terror*. Buenos Aires: Ameghino Editora.
- Félix-Didier, Paula. 2002. “Soñando con Hollywood: los estudios Baires y la industria cinematográfica en Argentina”. En *Studies of Latin American Popular Culture*.
- 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.
- \_\_\_\_\_. 2009. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Fraser, Nancy. 2015. *Fortunas del feminismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

Gallego Cuiñas, Ana. 2020. "El feminismo gótico de Mariana Enríquez". En *Latin American Literature Today*. <[www.latinamericanliteraturatoday.org.es/](http://www.latinamericanliteraturatoday.org.es/)>

Gallina, Mario. 1997. *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión*. Buenos Aires: Producciones Iturbe.

García Flores, Margarita. "Entrevista a Julio Cortázar". En *Revista de la Universidad de México*, vol. 21, num. 7, marzo 1967, pp. 10-13.

Giorgi, Gabriel. 2004. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

\_\_\_\_\_. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

\_\_\_\_\_. 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.

Giorgi, Gabriel; Kiffer, Ana. 2020. *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Gramuglio, María Teresa. 2002. "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar". En *Puntos de Vista, Revista de Cultura*, N° 74, Dic. 2002.

Grupo Cine Liberación / Getino, Octavio; Solanas, Fernando E. "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, D.F.: Fundación Latinoamericana de Cineastas.

Guattari, Félix. 2013. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.

Guattari, Félix; Rolnik, Suely. 2019. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Gubern, Román; Prat Carós, Joan. 1979. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores.

Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.

\_\_\_\_\_. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: consoni.

Harrasser, Karin. 2019. "Allí todos los que tartamudean también deben cojear: Interrumpir el tiempo, agotar los cuerpos, construir mundos". En Hang, Bárbara; Muñoz, Agustina (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Hodgson, Eleanor Marie. 2019. "Mariana Enríquez y el gótico urbano en Argentina". Boulder, Colorado: University of Colorado Boulder.  
<[https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate\\_honors\\_theses/pc289k00t](https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289k00t)> [Consulta: 25 de septiembre de 2022].

Jackson, Rosemary. 2001. "Lo oculto de la cultura". En Roas, D (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, España: ARCO/LIBROS SL.

- \_\_\_\_\_. 2003. *Fantasy: the literatura of subversion*. New York: Routledge.
- Jameson, Frederic. 1995. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 1999. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Editorial digital: turolero.
- \_\_\_\_\_. 2019. "Historicismo en El resplandor". En *Marxismo Gótico*. Buenos Aires: Artefacto.
- Jelin, Elizabeth. 2017. *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jitrik, Noé. 2015. "Prólogo". En Vanasco, Alberto. *Sin embargo Juan vivía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Sur.
- Johnston, Claire. 2000. "Notes on Women's Cinema". En Kaplan, E. Ann (ed.); *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press.
- Kohan, Martín. 2010. "La pesadilla de lo igual". En Cuadernos del INADI, diciembre 2010.
- Kristeva, Julia. 2013. *Poderes de la perversión*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Laera, Alejandra. 2016. "La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés". En *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, núm. 39, enero-junio, 2016, pp. 149-164. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia.
- Lagarde y De Los Ríos, Marcela. 2005. "¿A qué llamamos feminicidio?". En *Por la vida y la libertad de las mujeres. Primer Informe Sustantivo de actividades. 14 de abril 2004 al 14 de abril 2005. Comisión Especial para Conocer y dar seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de la Justicia Vinculada. LIX Legislatura. Cámara de Diputados. H. Congreso de la Unión*.  
<[https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela\\_lagarde/feminicidio.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela_lagarde/feminicidio.pdf)> [Consulta: 21 de julio de 2022].
- \_\_\_\_\_. 2005b. "El feminicidio, delito contra la humanidad". En *Feminicidio, Justicia y Derecho. Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana. H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados, lxx Legislatura*, pp. 151-164.
- \_\_\_\_\_. 2008. "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres". En Bullen, Margaret; Diez Mintegui, Carmen (coords.), *Retos teóricos y nuevas prácticas. XI Congreso de Antropología de la FAAEE*. San Sebastián: Ankulegi.
- Leeder, Murray. 2018. *Horror Film: A Critical Introduction*. New York: Bloomsbury Academic.
- Liddell, Angelica. 2015. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes.
- Link, Daniel. "Prólogo". En Link, Daniel (comp.), *El juego de los cantos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca editora.

- Ludmer, Josefina. 1984. En González, Patricia Elena; Ortega, Eliana (eds.), “Las tretas del débil”. En *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- \_\_\_\_\_. 2011. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- \_\_\_\_\_. 2019. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mattio, Juan. 2019. “Prólogo. Marxismo gótico, una aproximación”. En *Marxismo Gótico*. Buenos Aires: Artefacto.
- \_\_\_\_\_. 2021. En Albani, Leandro. “Paisajes de la nueva ficción extraña”. En *La tinta online*. 21 de octubre de 2021. <<https://latinta.com.ar/2021/10/paisajes-nueva-ficcion-extrana/>> [Consulta: 24 de septiembre de 2022].
- \_\_\_\_\_. 2020. “Prólogo”. En Mattio, Juan (comp.). *Paisajes experimentales. Antología de nueva ficción extraña*. Buenos Aires: Indómita luz.
- Metz, Christian. 2001. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Mieville, China. “Marxismo y fantasía”. En *Proyecto Synco online* <<https://proyectosynco.com/marxismo-y-fantasia/>> [Consulta: 17 de agosto 2022].
- Molloy, Sylvia. 2012. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moretti, Franco. 1982. “The dialectic of fear”. En *New Left Review; London*. Tomo 0, N°, 67.
- Mouffe, Chantal. 1999. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- 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.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Negri, Antonio. 2007. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En Giorgi, Gabriel; Rodríguez, Fermín (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Negrón, María. 1999. *Museo negro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Galería fantástica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_. 2021. *Film Noir*. Buenos Aires: la marca editora.
- Ordiz, Inés. 2019. “De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez”. En Álvarez Méndez, Natalia; Verano, Ana Abello (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española 1980-2018*. Madrid: Visor Libros.
- Oubiña, David. 2007. “El espectador corto de vista: Borges y el cine”. En *Variaciones Borges n° 24*. pp. 133–152.

Panesi, Jorge. 1997. "Mujeres: la ficción de Borges". En Lukin, Liliana (ed.), *Narrativa Argentina. Décimo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*. Buenos Aires: Fundación Roberto Noble.

Pasolini, Pier Paolo. 2005. *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas.

Pauls, Alan. 2012. "El hombre del subsuelo". En *Letras Libres online*. <<https://letraslibres.com/revista-espana/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo/>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].

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.

Petit de Murat, Ulyses. 1981. "Vi a Borges en el cine". En *La Nación, 15 de marzo de 1981*.

Platzner, Robert L.; Hume, Robert D. 1971. "Gothic versus Romantic: A Rejoinder". En *PMLA. Vol. 86, No. 2, pp. 266-274*. Cambridge University Press.

Posadas, Abel. 1982. "Manuel Romero: cine popular o cine populista". En *Crear en la Cultura Nacional, junio a agosto de 1989, Año 2, N° 9, pp. 39-49*, Buenos Aires.

Premat, Julio. 1996. "El eslabón perdido: El entenado en la obra de Juan José Saer". En *Caravelle No. 66, pp. 75-93*. <<https://www.jstor.org/stable/40852529>> [Consulta: 23 de julio de 2022].

Proyecto NUM. 2017. *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Buenos Aires: Madreselva.

Radcliffe, Ann. 2002. "The supernatural in poetry". En *The Literary Gothic online*. <[www.litgothic.com](http://www.litgothic.com)>

Radford, Jill; Russell, Diana. 1992. *Femicide. The politics of woman killing*. New York: Twayne Publishers.

Rancière, Jacques. 2010. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Ribeiro, Djamila. 2020. *Lugar de enunciación. Feminismos plurales*. Madrid: Ediciones Ambulantes.

Richard, Nelly. 1989. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

\_\_\_\_\_. 2018. *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: metales pesados.

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-relacion-con-el-biopoder-2666-de-r-bolano-por-fermin-rodriguez/>> [Consulta: 19 de septiembre 2022].

\_\_\_\_\_. 2013. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia

\_\_\_\_\_. 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].
- Santiago, Silvano 2000. "El entrelugar del discurso latinoamericano". En Amante, Adriana; Garramuño, Florencia (eds.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- \_\_\_\_\_. 2012. "El cosmopolitismo del pobre". En *Cuadernos de Literatura*, núm. 32, julio-diciembre, 2012, pp. 309-325 Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia.
- Sarlo, Beatriz. 1999. «El saber del cuerpo. A propósito de "Emma Zunz"». En *Borges Studies Online. On line*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/bsez.php>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].
- \_\_\_\_\_. 2007. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- 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.
- \_\_\_\_\_. 2013. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- \_\_\_\_\_. 2018. *La guerra contra las Mujeres*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silvana, Boschi. 2020. "Entre lo estrictamente literario y el miedo a desaparecer: ¿los escritores pueden ser militantes?". En *Infobae online*. <<https://www.infobae.com/leamos/2022/05/06/entre-lo-estrictamente-literario-y-el-miedo-a-desaparecer-los-escritores-pueden-ser-militantes/>> [Consulta: 13 de agosto 2022].
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. "¿Puede hablar en subalterno?". En *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39.
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tabas, Brad. 2015. "Dark Places: Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction". En *Miranda online*, 11 |2015, Online since 10. July.2015. <<http://journals.openedition.org/miranda/7012>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].
- Tarkovsky, Andrei. 2002. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la poética y la estética del cine*. Madrid: RIALP.
- Tarruella, Rodrigo. 1992. "Manuel Romero: Entierro y quema en el día de la primavera". En Woolf, Sergio (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

- Tudor, Andrew. 1989. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movies*. Oxford: Blackwell.
- VanderMeer, Jeff. 2008. "The New Weird: "It's Alive?". En VanderMeer, Jeff; VanderMeer Ann (eds.), *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications.
- Vedda, Miguel. 2021. *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2009. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Williams, Linda. 2002. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess". En Jancovich, Mark (ed.), *Horror. The film reader*. London: Routledge.
- Wood, Robin. 2003. *Hollywood: From Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press.
- Zunini, Patricio. 2020. «Camila Sosa Villada: "El discursito lastimero que tiene la gente sobre las travestis no nos está jugando a favor"». En Infobae online. <<https://www.infobae.com/cultura/2020/04/19/camila-sosa-villada-el-discursito-lastimero-que-tiene-la-gente-sobre-las-travestis-no-nos-esta-jugando-a-favor/>> [Consulta: 19 de septiembre de 2022].

### Ficciones y poesía:

- Ascasubi, Hilario. 2010. "Isidora, la federala y mazorquera". En Biblioteca Universal [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)
- Almada, Selva. 2019. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Baro Biza, Jorge. 2018. *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. 2000. *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina La Nación – Planeta.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Ficciones*. Buenos Aires: emecé.
- \_\_\_\_\_. 2009. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Cabezón Cámara. 2018. *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- \_\_\_\_\_. 2019. *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Literatura Random House.

- \_\_\_\_\_. 2019b. "Basura". En En Domínguez, Nora (comp.), *Cuentos, cuentas, cuentos. Relatos argentinos de Género*. Buenos Aires: EUFyL (Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Carpenter, John. 1978. *Halloween*.
- \_\_\_\_\_. 1982. *The Thing*.
- \_\_\_\_\_. 1988. *They live*.
- Christensen, Carlos Hugo. 1943. *Safo, historia de una pasión*.
- \_\_\_\_\_. 1946. *El ángel desnudo*.
- \_\_\_\_\_. 1979. *A intrusa*.
- Correa, Nicolás. 2014. *Virgencita de los muertos*. Buenos Aires: Alto Pogo.
- Echeverría, Esteban. 2002. *La cautiva*. Barcelona: Red ediciones S. L.
- Enríquez, Mariana. 2016. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2019. *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Anagrama.
- Fadel, Alejandro. 2019. *Muere monstruo muere*.
- Favio, Leonardo. 1975. *Nazareno Cruz y el lobo*.
- Fernández Burzaco, Matías. 2021. *Formas propias. Diario de un cuerpo en guerra*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Fulci, Lucio. 1990. *Un gatto nel cervello*.
- Hopper, Tobe. 1974. *La masacre de Texas*.
- Juan José Saer. 2003. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Kohan, Martín. 1998. *Una pena extraordinaria*. Buenos Aires: Simurg.
- Lynch, David. 1990. *Twins Peaks*.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Fire walk with me*.
- Marzano, Sergio. 2017. *Atrapada*.
- Mercader, Martha. 1989. *El hambre de mi corazón*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Monteoliva, Jimena. 2019. *Clementina*.

- Polanski, Roman. 1965. *Repulsion*.
- Reyes, Dolores. 2019. *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo.
- Romero, Manuel. 1938. *La rubia del camino*.
- \_\_\_\_\_. 1938. *Mujeres que trabajan*.
- \_\_\_\_\_. 1942. *Elvira Fernández*.
- \_\_\_\_\_. 1942. *Una luz en la ventana*.
- \_\_\_\_\_. 1948. *La Rubia Mireya*.
- Schweblin, Samantha. 2019. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Shock, Susy. 2008. *Yo monstruo mío*.
- Sófocles. 2003. *Antígona*. Buenos Aires: Losada.
- Sosa Villada, Camila. *La novia de Sandro*. Buenos Aires: Tusquets.
- Tourneur, Jacques. 1942. *Cat People*.
- Vanasco, Alberto. 2015. *Sin embargo Juan vivía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Sur.
- Walsh, Rodolfo. 1956. "Simbiosis". En *Vea y Lea*, n° 249.
- Whale, James. 1931. *Frankenstein*.
- \_\_\_\_\_. 1932. *The Old Dark House*.
- \_\_\_\_\_. 1933. *The Invisible Man*.

## Índice de imágenes:



---

### Capítulo 1

# Universidad de San Andrés

---

**Fig. 1.** Llegada de Irma Córdoba a la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

**Fig. 2.** Llegada de Irma Córdoba a la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

**Fig. 3.** Llegada de Irma Córdoba a la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 4.** Llegada de Irma Córdoba a la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 5.** Encuentro entre Irma Córdoba y empleados de la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 6.** Encuentro entre Irma Córdoba y empleados de la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 7.** Encuentro entre Irma Córdoba y empleados de la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 8.** Encuentro entre Irma Córdoba y empleados de la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 9.** Irma Córdoba conversa con los empleados de la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 10.** Irma Córdoba conversa con los empleados de la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 11.** Irma Córdoba conversa con los empleados de la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

**Fig. 12.** Irma Córdoba conversa con los empleados de la estación de tren. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de [https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)

**Fig. 13.** *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Lobby card con Juan Carlos Thorry y Severo Fernández golpeando una puerta en una escena del filme. Colección: Ricardo Colombo / Museo Lumiton.

**Fig. 14.** Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas atraviesan la tormenta en automóvil. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 15.** Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas atraviesan la tormenta en automóvil. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 16.** Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas atraviesan la tormenta en automóvil. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 17.** Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas atraviesan la tormenta en automóvil. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 18.** Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas atraviesan la tormenta en automóvil. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 19.** Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas atraviesan la tormenta en automóvil. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 20.** Boris Karloff asomándose a través de la puerta. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 21.** Pedro Pompillo asomándose a través de la puerta. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de

<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 22.** Raymond Massey, Gloria Stuart y Melvyn Douglas en la casa de los hermanos Femm. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 23.** Eva Moore (Rebecca Femm) descendiendo la escalera. Fotograma de *The Old Dark House* (1932) de James Whale.

**Fig. 24.** *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Lobby card con Maria Esther Buschiazzi leyendo, Persona no Identificada e Irma Córdoba en una escena del filme. Colección: Ricardo Colombo / Museo Lumiton.

**Fig. 25.** *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Lobby card con Maria Esther Buschiazzi leyendo, Persona no Identificada e Irma Córdoba en una escena del filme. Colección: Ricardo Colombo / Museo Lumiton.

**Fig. 26.** Irma Córdoba se encuentra con el monstruo. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de  
<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 27.** Irma Córdoba se encuentra con el monstruo. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de  
<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 28.** Encuentro entre Irma Córdoba y el monstruo, interpretado por Narciso Ibáñez Menta. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de  
<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 29.** Encuentro entre Irma Córdoba y el monstruo, interpretado por Narciso Ibáñez Menta. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de  
<[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>



**Fig. 30.** Encuentro entre Irma Córdoba y el monstruo, interpretado por Narciso Ibáñez Menta. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de <[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 31.** Encuentro entre Irma Córdoba y el monstruo, interpretado por Narciso Ibáñez Menta. Fotograma de *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Tomado de <[https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab\\_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta](https://www.youtube.com/watch?v=iPbVt5rXbZw&t=950s&ab_channel=NarcisoIba%C3%B1ezMenta)>

**Fig. 32.** *Una luz en la ventana* (1942) de Manuel Romero. Lobby card con Irma Córdoba sentada, al lado Nicolás Fregues parado en una escena del filme. Colección: Ricardo Colombo / Museo Lumiton.



## Capítulo 2

---

# Universidad de San Andrés

**Fig. 33.** Detalle de *La pesadilla* (1781) de Henry Fuseli.

**Fig. 34.** José de Abreu como Christian Nielsen. Fotograma de *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen. Tomado de <[https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)>

**Fig. 35.** Christian Nielsen y Juliana, interpretada por María Zilda Bethlem. Fotograma de *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen. Tomado de <[https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)>

**Fig. 36.** Detalle de *La pesadilla* (1781) de Henry Fuseli.

**Fig. 37.** Eduardo Nilsen, interpretado por Arlindo Barreto, recorre el campo a caballo. Fotograma de *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen. Tomado de <[https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)>

**Fig. 38.** Los hermanos Nielsen comparten el lecho con Juliana. Fotograma de *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen. Tomada de <[https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)>

**Fig. 39.** Cadáver de Juliana. Fotograma de *A intrusa* (1979). Tomada de <[https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab\\_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini](https://www.youtube.com/watch?v=COzKh9S3aRo&t=140s&ab_channel=RubenEmilioSanchezAllegrini)>

**Fig. 40.** *Revelde* (2014) de Azul Cooper. En *Proyecto NUM. Recuperemos la imaginación para cambiar la historia* (2017). Buenos Aires: Madreselva.

### Capítulo 3

**Fig. 41.** Victoria Maurette se ve a sí misma en el televisor. Fotograma de *Atrapada* (2017) de Sergio Marzano. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 42.** Victoria Maurette se ve a sí misma en el televisor. Fotograma de *Atrapada* (2017) de Sergio Marzano. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 43.** Cecilia Cartasegna como Juana. Fotograma de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 44.** Juana. Fotograma de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 45.** Fotograma de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 46.** Fotograma de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 47.** Catherine Deneuve en *Repulsión* (1965) de Roman Polanski.

**Fig. 48.** Emiliano Carrazzone atado antes de ser torturado. Fotograma de *Clementina* (2019) de Jimena Monteoliva Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

## Capítulo 4

---

**Fig. 49.** Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 50.** Sofía Palomino como Sara, la primera mujer muerta. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 51.** Sofía Palomino como Sara, la primera mujer muerta. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 52.** Sofía Palomino como Sara, la primera mujer muerta. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de «<https://play.cine.ar/>»

**Fig. 53.** El capitán, interpretado por Jorge Prado. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 54.** El marido de Sara durante el interrogatorio. *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 55.** Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Cruz, interpretado por Víctor López, encuentra la cabeza de Sara. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 56.** Cruz, interpretado por Víctor López, encuentra la cabeza de Sara. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 57.** Cruz, interpretado por Víctor López, encuentra la cabeza de Sara. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 58.** Cruz, interpretado por Víctor López, encuentra la cabeza de Sara. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 59.** Cruz, interpretado por Víctor López, encuentra la cabeza de Sara. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 60.** Cruz, interpretado por Víctor López, encuentra la cabeza de Sara. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 61.** El cuerpo de Laura Palmer envuelto en plástico. Fotograma de *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. Temporada 1, Piloto.

**Fig. 62.** Primer plano del rostro de Laura Palmer, interpretada por Sheryl Lee. Fotograma de *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. Temporada 1, Piloto.

**Fig. 63.** Cruz y Francisca en el hotel alojamiento. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 64.** Cruz en uniforme. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 65.** Secuencia de títulos de *Twin peaks* (1990) de David Lynch.

**Fig. 66.** Cruz en uniforme. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 67.** Las montañas, guarida del monstruo. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 68.** Alexandra Lematre en *Hors Satan* (2011) de Bruno Dumont.

**Fig. 69.** Cruz en *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Fotograma tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 70.** *Hors Satan* (2011) de Bruno Dumont.

**Fig. 71.** *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Fotogramas tomados de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 72.** *Hors Satan* (2011) de Bruno Dumont.

**Fig. 73.** *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Fotogramas tomados de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 74.** Leatherface persigue a Sally en *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) de Tobe Hopper.

**Fig. 75.** Leatherface persigue a Sally en *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) de Tobe Hopper.

**Fig. 76.** Leatherface persigue a Sally en *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) de Tobe Hopper.

**Fig. 77.** Fotogramas de *Un gatto nel cervello* (1990) de Lucio Fulci.

**Fig. 78.** Fotogramas de *Un gatto nel cervello* (1990) de Lucio Fulci.

**Fig. 79.** Fotogramas de *Un gatto nel cervello* (1990) de Lucio Fulci.

**Fig. 80.** Cruz y David, el loco de la montaña. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 81.** El capitán siendo ocupado por el monstruo. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 82.** Encuentro en la cueva. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 83.** Encuentro en la cueva. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 84.** Encuentro en la cueva. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 85.** Encuentro en la cueva. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 86.** Encuentro en la cueva. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 87.** Encuentro en la cueva. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

**Fig. 88.** Felatio mortal. Fotograma de *Muere monstruo muere* (2019) de Alejandro Fadel. Tomado de <<https://play.cine.ar/>>

