

# *LA OTREDAD MONSTRUOSA EN EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO*

POR VIVIANA MONTES Y VALERIA ARÉVALOS

## **Introducción**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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