

MATER MONSTRUM

MATERNIDAD Y ABYECCIÓN EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL ARGENTINA

ARIEL GÓMEZ PONCE

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

Introducción

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

- Julia Kristeva (1988:13)

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

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

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

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

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

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

Marco conceptual. Maternidad, abyección y monstruosidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Madres monstruosas. Derivas del cine nacional

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Palabras conclusivas

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

arielgomezponce@unc.edu.ar

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