

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

POR BELÉN CAPARRÓS

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

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

El horror de lo abierto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gorgonas travestis: el pastiche del miedo

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

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

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

VIEJO. ¿A quién, señor?

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

Tampoco sabe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Una Mendoza gótica y global para deshumanizar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aprender del virus: la subjetiva indirecta libre monstruosa

CRUZ. ¿Qué quiere decir?

DAVID. ¿Qué cosa?

CRUZ. Muere monstruo muere.

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

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

CRUZ. ¿Qué estamos buscando?

DAVID. ¿Vos o yo?

CRUZ. Los dos.

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

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

DAVID. Sí, pero habla.

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

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

DOCTORA. ¿Agresivo cómo?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

Belén Caparrós (Universidad de San Andrés)

mcaparros@udesa.edu.ar

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