

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

POR VIVIANA MONTES

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

Resumen

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

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

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

Palabras clave: cine argentino, transición posdictatorial, monstruosidad

Abstract

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

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

Keywords: argentinian cinema, postdictatorial transition, monstrosity

Transición, claroscuro y monstruos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Véase Feld (2015).

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

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

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

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

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

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

Malayunta: la intolerancia y la fascinación por la violencia

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

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

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

Acción: cualquier lugar

Época: actual

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

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

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



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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cuando Silvia Schwarzböck presenta su lectura de la posdictadura sostiene que

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

Viviana Montes (CONICET, UBA, UNA)

vivimontesgotlib@gmail.com

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

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

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