

**Valeria Arévalos y Ayi Turzi**  
(Editoras)

**Aproximaciones  
a una definición de lo bizarro  
en el arte**



**Argus-a**  
Artes y Humanidades / Arts & Humanities

---

## **Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte**

---

**Valeria Arévalos y Ayi Turzi**  
(Editoras)

**Aproximaciones a una definición de lo bizarro  
en el arte**



**Argus-a**  
Artes & Humanidades  
Arts & Humanities

*Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA*  
2025

---

# Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

ISBN 978-1-105-96501-2

Ilustración de tapa: Foto gentileza de Bruce Warrington en Unsplash

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2025 Valeria Arévalos y Ayi Turzi

---

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

## **Editorial Argus-*a***

1414 Countrywood Ave. # 90

Hacienda Heights, California 91745

U.S.A.

[argus.a.org@gmail.com](mailto:argus.a.org@gmail.com)

---

## INDICE

<i>Valeria Arévalos</i>	
Introducción	i
<i>Ayi Turzi</i>	
Prólogo. ¿Y esto qué es? Bizarro e identidad nacional	vii
<b>Lo bizarro en la cultura popular y las representaciones sociales</b>	<b>1</b>
<i>María Leonor García Fleiss</i>	
Lo bizarro: revisión estética en torno a la escena en la que se cultiva	3
<i>María Carolina Fabrizio</i>	
Bizarro y religiosidad: un análisis sobre <i>La Rosa de Guadalupe</i>	11
<i>Anabella Castro Avelleyra y Constanza Grela Reina</i>	
Entre lo inusual y lo valiente: ¿qué hay de bizarro en las imágenes terroríficas que nos muestran videoclips de canciones pop?	21
<i>Leandro Galella</i>	
Lo Bizarro en el Franquismo 1936-1956	35
<i>Thalí Quiñones</i>	
Get out: la monstruosidad de un negro blanqueado y el exceso de “inclusión social”	51
<b>La puesta en juego del cuerpo y el género en lo bizarro</b>	<b>69</b>

---

<i>Lucía López Vespa</i> No hay original: los géneros en el género de ciencia ficción queer	71
<i>Marc Pereyra</i> Potencia e irrealización. El sexo de los clones en la ciencia ficción travesti de César Jones y Trash Meyer	81
<i>Agustina Trupia</i> Lo bizarro como exploración estética y respuesta política en las prácticas transformistas contemporáneas en Buenos Aires	97
<i>Ramiro Nahuel Díaz Noya</i> Yo tuve sexo con una jubilada... ¡y lo filmé! Un recorrido por la producción pornográfica de Marcelo “El monstruo” Vignera	107
<i>Susan Peñuela Rodríguez</i> Las voladoras: la monstruosidad en lo femenino y lo animal en ser mujer en la recopilación de cuentos de Mónica Ojeda	125
<b>Lo bizarro: entre la incertidumbre de las formas y la aberración</b>	139
<i>María Belén Caparrós</i> Polifonía infecta: subjetiva indirecta libre, monstruosidad y paisajes bizarros en <i>Muere Monstruo Muere</i> (2019) de Alejandro Fadel	141
<i>Sacha Podborcer</i> The Substance: un final bizarro	161

---

*Firenze Buccini*

Trascendencia de lo bizarro: inmortalidad  
e impacto estético en la trama de *Scorn* 173

**Lo bizarro en la literatura** 183

*Talía Giselle Vilches*

Lo bizarro como desvío de las expectativas  
en torno a lo real en la obra *La Nona* de  
Roberto Cossa y su intertextualidad  
con el personaje opresor de Bernarda  
de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca 185

*Lola Savino*

Entre géneros: elementos de lo bizarro  
en la literatura argentina fantástica y de terror 191

*Melina Mendoza*

Aproximaciones a una literatura bizarra argentina  
a partir de la novela *Trasnoche vudú* de Mariano Buscaglia 199

*Viviana Valentín Capello*

El futuro es de los raros. La representación  
de lo monstruoso en narrativas de Mariana Enriquez,  
Samanta Schweblin y Carlton Mellick III 219

**Bibliografía general** 233

---





## Introducción

Valeria Arévalos<sup>1</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte Argentino  
y Latinoamericano (FFyL, UBA)

Este volumen reúne una serie de trabajos presentados en las I Jornadas Internacionales de Estudios sobre lo Bizarro, efectuadas los días 7 y 8 de abril de 2025 en el Centro Cultural Paco Urondo de la ciudad de Buenos Aires. La organización de dichas jornadas estuvo a cargo del Grupo interdisciplinario de estudios sobre el terror, la ciencia ficción y lo bizarro, *Indómito*, perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (IHAAL), de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

El *Indómito* comenzó a funcionar a mediados del año 2024, persiguiendo el deseo de fundar un espacio de investigación y reflexión sobre géneros poco validados por los estudios académicos. Allí confluyen investigadores formados y en formación, estudiantes de distintas disciplinas artísticas y aficionados amateurs. Desde los primeros encuentros, surgió la necesidad de investigar en torno a lo bizarro. ¿Lo bizarro es un género? ¿Un modo? ¿Qué vínculo se puede pensar entre lo bizarro y el humor? ¿Se puede hablar de un bizarro “universal”, que funcione de la misma manera para el audiovisual, la plástica o las letras? A partir de estas preguntas se puso en funcionamiento la organización de dos días intensos de exposiciones, debates y, principalmente, de un pensar colectivo.

Este libro recoge algunos de los trabajos presentados en las jornadas bizarras y, lejos de proponerse como un cierre a la reflexión, se comparten aquí buscando abrir aún más espacios en donde lo bizarro sea el

---

<sup>1</sup> Valeria Arévalos es Licenciada en Artes y Profesora en Educación Media y Superior en Artes, por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Actualmente está finalizando su Doctorado en Historia y teoría de las Artes en la misma institución. Dirige el grupo *Indómito* y es docente de la carrera de Artes.

---

eje central. Un modo-registro-género que se escurre a cualquier intento de encasillamiento, exhibiendo una superficie porosa por la que se tensionan características de lo más diversas.

El prólogo de este libro está a cargo de Ayi Turzi y lleva por título *¿Y esto qué es? Bizarro e identidad nacional*. Dicho trabajo se desprende de la conferencia de apertura de las jornadas en donde reflexiona sobre el concepto de lo bizarro implícito en el campo cultural argentino. Partiendo de una selección diversa de noticias, la autora postula que, ante la amplitud de acepciones atribuidas a la palabra bizarro en la cultura popular, existe el riesgo de entender que, finalmente, nada lo es. Desde esta base, ¿cómo se podría categorizar las producciones artísticas nacionales vinculadas al bizarro? Y, principalmente, ¿cómo se puede entender el rechazo de la audiencia a producciones bizarras nacionales, siendo que parte de la identidad nacional se vincula naturalmente con lo bizarro?

El primer apartado reúne capítulos que reflexionan sobre los consumos populares y las representaciones sociales. María Leonor García Fleiss revisa el concepto de lo bizarro desde distintas lecturas, pasando por Mark Fisher y la Escuela de Frankfurt, hasta Ana María Barrenechea. La autora plantea puntos de contacto entre lo bizarro, el fantástico, lo raro, lo espeluznante y lo grotesco y repiensa imágenes del saber popular, como aquellas vinculadas a las telenovelas o a actitudes extrañas (grotescas, bizarras) de seres de la política (en consonancia con Turzi) para luego centrarse en el ejemplo de *Nación Vacuna*, novela de la dramaturga argentina Fernanda García Llao del 2017.

En su trabajo *Bizarro y religiosidad: un análisis sobre La Rosa de Guadalupe*, María Carolina Fabrizio parte de un objeto de consumo popular como la telenovela *La Rosa de Guadalupe* para reflexionar sobre el uso del bizarro como forma de apropiación cultural y como justificación de la violencia simbólica. La autora analiza la representación de las religiones desarrolladas en la novela, haciendo incapié en el estereotipo despectivo sobre el pueblo judío.

A continuación, Anabella Castro Avelleyra y Constanza Grela Reina, en su capítulo *Entre lo inusual y lo valiente: ¿qué hay de bizarro en las imágenes terroríficas que nos muestran videoclips de canciones pop?*, se detienen a

pensar el concepto de *sensibilidad bizarra* (Steimberg, 2005) sobre la apropiación de elementos terroríficos cinematográficos realizada por artistas pop en sus videos musicales. Las autoras revisan los diversos procedimientos estéticos que habilitan la lectura en clave bizarra.

Leandro Galella, a su vez, analiza, en el capítulo *Lo Bizarro en el Franquismo 1936-1956*, la estética franquista bajo la lupa de lo bizarro en cuanto modo formal, vinculándolo con lo *kitsch* y lo *camp*. El autor se detiene en la figura del dictador Francisco Franco y en el uso particular de dispositivos visuales que incorporan elementos exóticos, exagerados y hasta ridículos en la estética franquista.

Cierra este apartado el trabajo de Thalí Quiñones denominado *GET OUT: la monstruosidad de un negro blanqueado y el exceso de “inclusión social”* en donde cuestiona la veracidad del componente crítico social en la oleada de películas que se postulan como reivindicadoras de las minorías. El capítulo, a través de un pormenorizado análisis del film, tensiona la potencia del registro bizarro, destinado a resaltar el racismo y la violencia sistémica.

La segunda parte de este libro se centra en aquellas reflexiones que ponen el eje en la representación del cuerpo y los géneros en distintas ficciones bizarras. Inicia con el trabajo de Lucía López Vespa, *No hay original: los géneros en el género de ciencia ficción queer*, quien destaca la potencia de géneros cinematográficos como el terror, el fantástico o la ciencia ficción, a la hora de transgredir nociones vinculadas a identidades sexogenéricas y a las configuraciones del cuerpo. Para llevar adelante esta pesquisa, la autora se centra en dos ejemplos de ciencia ficción: *Aliens cut my hair* (Michael MacIntosh, 1992) y *Vegas in Space* (Philip R. Ford, 1991).

En consonancia con López Vespa, Marc Pereyra analiza, en su trabajo *Potencia e irrealización. El sexo de los clones en la ciencia ficción travesti de César Jones y Trash Meyer*, el caso del film *2176 clones bisex* (César Jones y Trash Meyer, 2002), primer película pornográfica argentina protagonizada por una mujer trans. En este trabajo, Pereyra destaca la sextrapolación aplicada por la película, en tanto exploración de variables eróticas que problematizan la otredad en sus diversas aprehensiones.

Por su parte, Agustina Trupia observa la escena transformista porteña en su capítulo *Lo bizarro como exploración estética y respuesta política en las prácticas transformistas contemporáneas en Buenos Aires*, deteniéndose en el estudio de casos de artistas que tensionan los estereotipos sociales, a partir del uso de maquillaje y prótesis en la construcción de cuerpos deformes. A partir de las performances de tres artistas realizadas en las fiestas Trabestia Drag Club, Trupia destaca el abordaje bizarro como valor rupturista de dichas caracterizaciones.

Continúa el capítulo de Ramiro Nahuel Díaz Noya, *Yo tuve sexo con una jubilada... ¡y lo filmé! Un recorrido por la producción pornográfica de Marcelo "El monstruo" Vignera*, que explora un caso particular dentro de la pornografía argentina. El trabajo aborda de manera analítica e histórica la obra de Vignera y presta también atención al carácter cultural generado.

Cierra el apartado, el texto de Susan Peñuela Rodríguez, *Las voladoras: la monstruosidad en lo femenino y lo animal en ser mujer en la recopilación de cuentos de Mónica Ojeda*, en donde aborda dos cuentos de la dramaturga ecuatoriana para pensar la representación abyecta del cuerpo femenino, devenido monstruo y metáfora de la transgresión. Para ello, Peñuela Rodríguez recurre a lecturas de Braidotti, Cohen o Haraway en una concepción posthumana de lo bizarro.

El tercer apartado inicia con el trabajo de María Belén Caparrós, *Polifonía infecta: subjetiva indirecta libre, monstruosidad y paisajes bizarros en Muere Monstruo Muere (2019) de Alejandro Fadel*, sobre el largometraje mendocino que aborda la cuestión de la violencia patriarcal en la región. En su artículo, Caparrós analiza lo bizarro en tanto efecto del horror, manifestado a partir de la exacerbación de lo aberrante.

A continuación, Sacha Podhorcer destaca la impronta bizarra de una de las películas más vistas en el último año. En su capítulo *The Substance: un final bizarro*, el autor revisa el carácter fronterizo de la categoría de lo bizarro y reflexiona sobre su rechazo por parte de las producciones mainstream. Al igual que Caparrós, Podhorcer revisa los vínculos entre lo bizarro y lo aberrante, lo abyecto y para ello recurre a la teoría de Julia Kristeva.

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Finalmente, Firenze Buccini se centra en el videojuego Scorn, desenmarañando el lenguaje bizarro que el diseño audiovisual del videojuego propone. En su trabajo, *Trascendencia de lo bizarro: inmortalidad e impacto estético en la trama de Scorn*, se vuelve a establecer un lazo entre lo bizarro y lo aberrante, la incertidumbre de las formas y la creación de nuevas formas del ser. Como el monstruo de la cordillera, como Elisa Sue.

El último apartado reúne artículos que presentan distintos casos en donde el bizarro se manifiesta en la literatura, mayormente en ejemplos locales. Así es como el capítulo de Talía Vilches, *Lo bizarro como desvío de las expectativas en torno a lo real en la obra La Nona de Roberto Cossa y su intertextualidad con el personaje opresor de Bernarda de La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*, parte de dos ejemplos conocidos de la dramaturgia teatral, haciéndolos dialogar sobre el eje del desvío.

Por su parte, Lola Savino rastrea elementos bizarros en la obra de Silvina Ocampo y Elvio Gandolfo en su capítulo *Entre géneros: elementos de lo bizarro en la literatura argentina fantástica y de terror*. Allí, la autora analiza estos ejemplos a la luz de conceptos como grotesco y fantástico, en donde, una vez más, la aparición de lo desopilante, lo exagerado, da lugar a lo bizarro.

Luego, Melina Mendoza escribe el trabajo *Aproximaciones a una literatura bizarra argentina a partir de la novela Trasnóche vudú de Mariano Buscaglia* en donde algunas de las preguntas que conducirán su hipótesis son “¿Qué archivo cultural nacional se activa cuando una narración mezcla policial, terror y ciencia ficción y el formato editorial del pulp? ¿En qué medida podemos hablar de ‘bizarro’ en torno a esta obra y las que suscita en la memoria popular al leerla?”.

Cierra el volumen, el capítulo escrito por Viviana Valentín Capeello, *El futuro es de los raros La representación de lo monstruoso en narrativas de Mariana Enriquez, Samanta Schweblin y Carlton Mellick III*, en donde se establece un diálogo entre la obra de un autor estadounidense del género con dos de las autoras argentinas más reconocidas de los últimos años. A partir de conceptos como lo ominoso y lo monstruoso, la autora propone pensar el bizarro como un espacio de poder que emerge desde los márgenes.

La heterogeneidad de ideas y abordajes desarrollados en este libro da cuenta del amplio campo a explorar en cuestión bizarra. Deseamos que este trabajo colectivo sirva de disparador para muchos otros encuentros en donde pensar lo bizarro.

## ¿Y esto qué es? Bizarro e identidad nacional

Ayi Turzi<sup>2</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte Argentino  
Latinoamericano (FFyL, UBA)

*Este texto es una adaptación de la conferencia de apertura de las I Jornadas internacionales de estudios sobre lo bizarro, desarrolladas en el Centro Cultural Paco Urondo el 7 y 8 de abril de 2025*

Los eventos como estas Jornadas pueden ser considerados, sin lugar a dudas, un cambio de época, un nuevo paradigma esperanzador. Desde hace muy pocos años lo fantástico, lo terrorífico y lo bizarro es aceptado como objeto de estudio académico. Por ejemplo, en la década del dos mil, las materias de historia y teoría de las carreras de cine le daban la espalda a este tipo de producciones, a pesar de su gran peso en la cultura popular y la cercanía con algunos realizadores. ¿Un estudiante podría aspirar a ser como David Lynch, como Orson Welles? Claro, eso era común, entraba dentro del estándar. Pero quedaba fuera del mapa aspirar a ser un Pablo Pares, un Nicanor Loreti, incluso un Demian Rugna, reconocido internacionalmente por *Cuando acecha la maldad*. Estas situaciones frecuentes podían acarrear frustración, sensación de estar transitando espacios que repelían las intenciones genuinas de algunos estudiantes. La invisibilización de lo bizarro, de lo disruptivo, incluso de lo fantástico, ya sea por desprecio o desconocimiento, restringía los horizontes de referentes que un aspirante a cineasta podía estudiar en profundidad.

Pero hoy nos convoca otro tema, para lo que es menester mencionar tres situaciones elegidas al azar:

---

<sup>2</sup> Ayi Turzi es Diseñadora de imagen y sonido (UBA), cineasta y escritora. Autora de *Insólito y Fantástico*, un relevamiento exhaustivo del cine fantástico argentino. Divulgadora de cine de género.

1. Una reseña en el sitio *Tripadvisor*, titulada “Horrendo y rancio”, sobre un hotel que no había cumplido las expectativas del huésped, reza: “Luego de nuevos llamados, vinieron a ponernos en el aire acondicionado... una pastilla de las que habitualmente se colocan en los sanitarios para mejorar el olor! De esa manera, en vez de olor a humedad pasamos a tener olor a baño en toda la habitación! Todo fue totalmente bizarro.” (2018)
2. Diario registrado dice, en relación a las campañas electorales legislativas para la Ciudad de Buenos Aires de Mayo de 2025: “El bizarro jingle de Adorni que fue hecho con Inteligencia Artificial y es "cantado" por AntoneLLA. El vocero presidencial, metido en la campaña electoral, compartió un tema interpretado por una cantante virtual. "La basura nos va a tapar, Olor a meo al respirar", dice la letra.” (2025)
3. El Diario deportivo Olé hablaba a fines de 2020 de “Las noticias más bizarras de 2020”, en un informe donde recopilaba notas sobre un hinchista inglés que dejaba su hinchencia al plantel del Norwich, un fan de Huracán que rompió la cuarentena para grafitear un globo (ícono de su club) en Constitución y terminó detenido, o la expulsión de un club italiano de un jugador por subir fotos “hot” con su novia a Instagram. (2020)

Ante estas diferentes acepciones cabe preguntarnos, ¿qué significa exactamente la palabra bizarro? Porque parece, a veces, que aplica a una enormidad de cosas, muy distintas entre sí. Y en esas generalizaciones, si todo es bizarro, al final del día resulta que nada lo es.

Por un lado, tenemos lo que dictan las normas o las instituciones que una palabra significa. Y por otro, lo que implica según usos y costumbres. Está dualidad no es un problema exclusivo del bizarro o siquiera de las artes, sino que se extiende a la vida cotidiana. Uno de los significados de la palabra bizarro es “valiente”, acepción que suele acarrear muchas



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

discusiones a la hora de caracterizar a una película u obra cultural como bizarro. “¿Qué tiene *Plan 9 del espacio sideral* de valiente”? Es ahí donde debemos, aún hoy, indicar que el término que se usa en el sentido de género cinematográfico, categoría artística o clasificación de una estética viene en realidad del bizarro francés que, como bien explica el crítico y cinéfilo Diego Curubeto en su libro *Cine bizarro*, obra que popularizó el concepto en Argentina<sup>3</sup>:

El *bizarre* francés fue tomado por el idioma inglés y significa “extraño”. La palabra viene del árabe y del vasco y por algún motivo desde hace ya más de un siglo se utiliza por la gente de habla hispana en su acepción teóricamente errónea. Así lo explica, indignado, el Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes editado por Montaner y Simón en Barcelona y por W. M. Jackson en Nueva York hacia 1890: “Los franceses han tomado de nosotros su *bizarre*, pero le han adjudicado la significación de raro o extravagante, significación que nunca tuvo en nuestra lengua, pero que desgraciadamente hoy se lee en algunas traducciones.”

Quizás el empecinamiento en utilizar de esta manera la palabra bizarro se deba a la falta en nuestro idioma de un equivalente a un término fundamental en el fantástico anglosajón, *weird* (misterioso, extraño, sobrenatural). Alguna vez Jorge Luis Borges lamentó la ausencia en el idioma castellano de adjetivos como *bizarre* y *weird*. (2020, p.16)

---

<sup>3</sup> El término ya había empezado a circular en las funciones de trasnoche de los diferentes cineclubs comandados por Octavio Fabiano, Fernando Martín Peña y Fabio Manes entre otros, espacios donde se proponían eventos como “la noche del aborto”, proyección de una seguidilla de cortometrajes cristianos en contra del aborto, que por su exageración melodramática o su severidad se pueden categorizar como “bizarros” teniendo en cuenta su discurso disruptivo en lo formal a pesar de lo conservador de su mensaje.

Tomemos la acepción de misterioso, extraño, sobrenatural. ¿En cuantos eventos de la vida cotidiana de nuestro país podemos aplicarla? En muchos, quizás demasiados. Hay algo en la idiosincrasia argentina que nos empuja a lo insólito, a lo fuera de lo común. A plantearnos hazañas o metas que rompen con la idea de normalidad, como el hombre que había inventado la máquina que hacía llover o la juntada masiva de fanáticos (cosplayers incluidos) de la saga de animé Dragon Ball en el Obelisco homenajeando a su creador, Akira Toriyama, al momento de su muerte. Tenemos algo en nuestro ADN cultural, en nuestra forma de ver el mundo, que nos empuja a romper con convenciones, rupturas que suelen anclarse en el humor, nacidas a menudo en los sectores populares. El ingenio criollo que le dicen, potenciado por la hiperconectividad en forma de memes. Con la inteligencia artificial generativa se abre otro capítulo: hace unos meses nos invadieron imágenes de Alberto Samid pegándole a Mauro Viale o de Silvana Suarez yéndose de la mesa de Mirta Legrand en el llamado (tómese con pinzas) estilo “Estudio Ghibli”, y las reformulaciones de estas situaciones son las primeras en aparecer en cuanto un nuevo filtro visual se pone de moda. El tomarse todo con humor, que la desgracia más grande sea material para hacer bromas, es una reacción misteriosa, extraña, y bizarra a los problemas que enfrentamos día a día. Tiene que ver también quizás con la resiliencia, con la capacidad de reinventarnos... ¿o no se supone que el dulce de leche, uno de nuestros íconos a nivel identitario, nació de un descuido?



*(Foto: Agustina Ribó / TN)*

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Caminamos con total normalidad entre murales de personalidades (con Diego Maradona a la cabeza) que se pretenden realistas pero se acercan más a versiones extrañas y deformes sin despeinarnos. Compramos en pequeños comercios que se autogestionan los artilugios publicitarios más ingeniosos. Y ni hablar de nuestra clase política, que se sumerge cada día más en lo extravagante y en lo insólito, amén de sus intereses opuestos a los del pueblo.

Pero sin embargo... ese argentino acostumbrado a lo extraño, a lo exótico, ese argentino que normaliza una cotidianeidad invadida por las cosas raras, pasa por ejemplo por la puerta del cine Gaumont, epicentro de la exhibición de cine argentino en Capital Federal, ve el afiche de la película *Marisa y Gomo* (Pablo Parés, 2023), donde un muñeco de felpa celeste abraza a una jovencita y exclama “ah no, esa no la veo, es muy bizarra”. Otra persona se encuentra en internet con información sobre *Malvineitor* (Pablo Marini, 2018), película situada en una imaginaria segunda guerra de Malvinas y no duda en afirmar que “con eso no se jode”. Alguien se entera de la existencia de *Kryptonita*, ya sea en forma de novela (Leonardo Oyola, 2011) o de película (Nicanor Loreti, 2015), versión local de los personajes de la Liga de la Justicia DC Comics, y forma en pocos segundos un prejuicio que ataca a la obra bajo la injusta acusación de “copia berreta”, y podríamos seguir dando ejemplos...mientras que la película número quince de la saga *Sharknado*, saga bizarra si las hay, es esperada con ansias, entendida como lo que propone, disfrutada.

Y acá viene la pregunta: ¿Si estamos sumergidos en lo bizarro, por qué rechazamos a lo bizarro como código artístico, como modo de expresión? ¿Por qué siempre lo desestimamos, comparándolo con lo extranjero, que goza de mayor aceptación y hasta de mayor prestigio? En términos de cine, para entenderlo hay que ir un poco más atrás. Como explica Mariano Oliveros (2017) en su libro *Yo no veo cine argentino*:

Primero: el cine argentino, como entidad productora, no existe. *El secreto de sus ojos*, por ejemplo, es una novela de

Eduardo Sacheri, adaptada por este junto a Juan José Campanella y Fernando Castets; y dirigida por Campanella. Llevó años de preparación y producción y cuando se estrenó, su éxito masivo sorprendió a todos, incluyendo a sus realizadores.

O sea, suponer que como por arte de magia o como elemento de producción masiva de la Revolución Industrial se podrían hacer “tres o cuatro películas como *El secreto de sus ojos* por año” (como se preguntó el editor de un prestigioso periódico local en una de sus editoriales) es ingenuo, por decirlo amablemente. (20)

El cine argentino no es una entidad única, indivisible, uniforme. Se caracteriza, como las cinematografías de otros países, por la diversidad, la heterogeneidad. A pesar de esto, la expectativa del espectador no cinéfilo, quien va al cine esporádicamente, es que todas las películas sean como *el secreto de sus ojos*. Y cuando aparecen las *Sadomaster*, las *Mondo Trasho*, las *Cazador*, situadas diametralmente en la vereda de enfrente, pasan en un instante a ser consideradas malas, por alejarse de lo que el espectador medio entiende por “cine argentino” y por cine en general. Hay un estándar aceptable en cuanto a tipos de personajes, calidad técnica mínima y modalidades narrativas, estándar del cual estas películas escapan ya sea por decisión propia o por imposibilidades presupuestarias. Y esto no las convierte en películas malas, resalta su carácter de extraño, su carácter de bizarro. ¿Por qué los argentinos como público estamos dispuestos a aceptar que personajes que tienen trabajos como administrativos y demás, personajes de clase media, puedan vivir en penthouses enormes y dedicar tantísimo de su tiempo al ocio, como suele suceder en las producciones que por ejemplo se estrenan en *Netflix*? La serie *Atrapados* (2025) por mencionar una, protagonizada por Soledad Villamil, es un caso a mencionar. Parte de su trama transcurre en una redacción que no parece Bariloche, se acerca más a la idea que tenemos por ejemplo de Oslo, de ciudades europeas. Eso es raro, eso es bizarro. Y lo tomamos con normalidad. ¿Cuánto

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

hay de aspiracional en los discursos de los cuales nos apropiamos? ¿Estamos cómodos proyectándose en un personaje con un trabajo común que vive en una mansión? Y si, la respuesta es sí. Obvio que si.



*La pelea entre Mauro Viale y Alberto Samid, en estilo “Estudio Ghibli”, generada por IA*

Dice Faretta junto a Cherro y Ávalos en su *Más allá del olvido*, ensayo sobre cine fantástico, que en la época del cine clásico no se indagaba tanto en el fantástico porque lo religioso había calado tan hondo en la sociedad que no había espacio para el desdoblamiento de lo maravilloso, porque estaba inserto en la propia vida diaria. ¿Se puede traspolar esa hipótesis a lo bizarro en la actualidad? Es posible: estamos tan sumidos en lo bizarro que no queda espacio para ello dentro del arte, al menos dentro del arte más mainstream, más industrial.

Retomando el punto anterior, resulta que el cine bizarro, el arte bizarro en general, viene a romper con el concepto de entretenimiento, de lugar seguro de confort. Viene a molestar al espectador, a incomodarlo, a proponerle una reflexión que de alguna manera los géneros más consumidos no plantean. Y quizás sea ese otro motivo por el cual el espectador medio, o la gran masividad, le sea esquivo a este tipo de producciones. Imaginemos el escenario, una persona se acuesta a ver una película desde la cama después de una jornada donde se enfrentó al caos del tránsito, a

problemas burocráticos con la obra social, por ejemplo, a algún gasto inesperado que le desbalanceó todo el mes... ¿qué película va a elegir? ¿Una que le pida un esfuerzo grande, que le exija que le haga concesiones al código con el que se representa el realismo, que le demande extrema atención por una narración críptica (o incluso fallida), que disfrute con molestarlo, en síntesis, algo que lo haga pensar, o una producción conformista, sencilla, y hasta predecible, que le brinde seguridad, un código conocido, actores que ya identifica? La respuesta no es difícil.

Se ha perdido con el correr de los años la curiosidad de la cinefilia. Hoy se produce más que nunca y se mira más que nunca, pero no somos los espectadores quienes elegimos en qué ocupar nuestro tiempo de visionado: viene sugerido, es “tendencia”. El cine de fácil acceso, encumbrado en el *streaming*, se ha estandarizado por completo. Y el cine más interesante, más disruptivo, con ideas más innovadoras, resuelto con más ingenio y menos dinero, se encuentra cada día más restringido en su circulación. Aún seguimos en medio de incertidumbres en relación a la plataforma de Cine.ar, que recientemente dejó de pertenecer al INCAA, y el acto de ver películas desde *Youtube*, uno de los canales más utilizados para difundir lo bizarro (cuando los términos y condiciones y el copyright lo permiten) sigue siendo por algún motivo tabú. “Si está en *Netflix* es bueno, si está en *Youtube* es malo” se convirtió en un mantra que escuchamos cada vez con más frecuencia y de modo injustificado.

Para redondear, es importante entender el abanico de dificultades de este género para existir en primer lugar, y luego para llegar a los espectadores. En este punto sí entra en juego la acepción más académica de bizarro: valiente. Existe valentía en los márgenes, existe transgresión, aún quedan quienes, conociendo las reglas y lógicas del mercado, se atreven a crear sus propios mundos, sus propias imágenes, a construir sus propios discursos muchas veces a contramano de la masividad. Existe valentía también en esos espectadores, que interceptan una película donde aparecen algunas de las caras más conocidas de este cine under, como Vic Cicuti o Ramón Caribe y se atreven a ser curiosos, a buscar en qué otras películas verlos. Existe valentía entre quienes nos juntamos a pensar y de

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

alguna manera revalorizar lo insólito, lo extraño, lo que se aleja de lo establecido, a buscar nuevos desafíos, a tratar de escribir la historia de aquello que aún sigue quedando afuera de los relatos establecidos. Quedémosnos con todas las acepciones de bizarro, pero sobre todo con esta última, abracémosla y que nos sirva de guía. Seamos bizarros, seamos valientes.

### Referencias

- Curubeto, Diego. *Cine bizarro. Más de 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Buenos Aires: Mansalva, 2020.
- Diario Registrado. *El bizarro jingle de Adorni que fue hecho con inteligencia artificial y es cantado por "AntoneLLA"*, 2025. Recuperado de [https://www.diarioregistrado.com/politica/el-bizarro-jingle-de-adorni-que-fue-hecho-con-inteligencia-artificial-y-es--cantado--por-antonella\\_a67eadbd57e039ae1f2575781](https://www.diarioregistrado.com/politica/el-bizarro-jingle-de-adorni-que-fue-hecho-con-inteligencia-artificial-y-es--cantado--por-antonella_a67eadbd57e039ae1f2575781)
- Diario Olé. *Las noticias más bizarras de 2020*, 2020. Recuperado de [https://www.ole.com.ar/fuera-de-juego/noticias-bizarras-2020\\_0\\_U86p1HM\\_C.html](https://www.ole.com.ar/fuera-de-juego/noticias-bizarras-2020_0_U86p1HM_C.html)
- Faretta, Angel, Cherro, Melina y Diego Avalos. Faretta, Cherro y otros. *Más allá del olvido. Una historia crítica del cine fantástico*. Buenos Aires: CICCUS, 2019.
- Loreti, Nicanor. *Kryptonita* [película]. Crudo films, 2015.
- Magariños, Germán. *Sadomaster* [película]. Gorevision films, 2005.
- Marini, Pablo. *Malvineitor* [película]. Cambiemos producciones, 2017.
- Oliveros, Mariano. *Yo no veo cine argentino*. Buenos Aires: Editorial autores de Argentina, 2017.
- Parés, Pablo. *Marisa y Gomoso* [película]. Cine Salvaje, 2023.
- Peralta, Mariano. *Mondo trashed* [trilogía de películas]. Tetard prod, 2002-2004.
- Rugna, Demián. *Cuando acecha la maldad* [película]. Machaco Films, Aramos Cine, Shudder, 2023.
- The asylum / Syfy (productoras). Saga *Sharknado* [películas], 2013-2021.

Tripadvisor. *Horrendo y rancio* (reseña sobre el hotel Grand Bavaro Princess), 2018. Recuperado de

[https://www.tripadvisor.com.ar/ShowUserReviews-g3176298-d149397-r566437974-Grand\\_Bavaro\\_Princess-Bavaro\\_Punta\\_Cana\\_La\\_Altagracia\\_Province\\_Dominican\\_Republic.html](https://www.tripadvisor.com.ar/ShowUserReviews-g3176298-d149397-r566437974-Grand_Bavaro_Princess-Bavaro_Punta_Cana_La_Altagracia_Province_Dominican_Republic.html)

Wood, Ed. *Plan 9 from outer space (Plan 9 del espacio sideral)* [película]. Reynolds Pictures, 1957.

Zanardi, Georgina. *Cazador, la película* [película]. Mondolila, 2019.



---

## **Lo bizarro en la cultura popular y las representaciones sociales**

---



## Lo bizarro: revisión estética en torno a la escena en la que se cultiva

*María Leonor García Fleiss<sup>4</sup>*

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte  
Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA)

Hay acuerdo en que el movimiento bizarro es un fenómeno cultural poco estudiado en la academia. En el sentido común se lo asemeja con lo grotesco o con lo raro. Sobre estos términos, Mark Fisher (2018) va a definir a lo raro como el efecto de lo que no debería estar allí, pero está; y lo relaciona con lo espeluznante, como lo que no está, pero actúa. Por otra parte, lo grotesco se refiere a aquello que está fuera de lugar y que, en distintos ámbitos, se relaciona con lo obsceno y lo absurdo. Como primera idea, se podría decir que estas nociones comparten cierto corrimiento por fuera de los márgenes de la norma.

En el terreno artístico, este corrimiento supone una estética particular, que es aquella que intentamos empezar a definir en el presente capítulo. Se puede rastrear un parentesco con la estética de lo feo, planteada por Adorno, quien elabora que “la ambigüedad de lo feo procede de que el sujeto subsume bajo su categoría abstracta y formal todo aquello sobre lo que dictó su veredicto en el arte, lo sexualmente polimorfo igual que lo deformado por la violencia y lo mortal” (Adorno, 94). Esta ambigüedad remite a que todo lo bello fue alguna vez feo, podría decir Nietzsche; esto se explica en que la belleza no tendría un comienzo puro, si no que se configura como réplica a aquello que es temido y que se convierte, en retrospectiva, en lo feo. Es precisamente en el terreno de la ambigüedad en donde se cultiva lo bizarro, intentaremos desarrollar este punto.

Ante esto, ¿todo lo grotesco es bizarro? ¿Todo lo raro es bizarro? ¿Todo lo feo es bizarro? Para comenzar a responder, hay que determinar que estas nociones se relacionan con otro elemento, el de lo fantástico.

---

<sup>4</sup> María Leonor García Fleiss, neuquina, actualmente residente de San Martín de los Andes, es profesora en Letras (UNComahue). Ejerce como docente de nivel medio y superior desde el 2016 hasta la actualidad.

Por un lado, Fisher diferencia a lo raro de lo fantástico, según la definición de Todorov; por otro, Ana María Barrenechea (1991) nos habla de las dificultades para definir al relato fantástico en nuestro contexto latinoamericano, cuando se lo coloca cerca del real maravilloso o del realismo mágico. Barrenechea (1972) plantea que el discurso fantástico necesita la oposición normal/anormal como problema, estableciendo una diferencia con Todorov, quien afirma que lo fantástico está determinado por la duda sobre la naturaleza de dicha oposición.

Teniendo esto en cuenta, se pueden encontrar algunos puntos de contacto entre lo postulado por Barrenechea (1972) sobre lo fantástico y la definición de lo raro de Fisher. Ambos hablan de lo que está, pero no debería; de lo que está fuera de lugar; lo externo que invade el espacio de lo doméstico; lo que no está, pero actúa. Todo ello se nutre de la oposición de lo normal/anormal que resulta problemática, en un sentido amplio.

En este trabajo comenzamos a revisar esta escena que permite el cultivo de lo bizarro, escena de lo fantástico, lo raro, lo espeluznante, que viene a inquietar, que perturba lo establecido; e indagamos en las características que lo podrían distinguir. Es decir, planteamos una revisión estética de lo bizarro y su carácter visceral y descarnado, puesto en relación con estas consideraciones previas sobre lo raro y lo espeluznante, lo fantástico y lo grotesco.

En este sentido, qué mejor medio de cultivo que el terror y los futuros distópicos para que se desarrolle lo bizarro. Retomemos a Barrenechea, que habla de la oposición normal/anormal para referir al terreno de lo fantástico y planteemos la hipótesis de que es posible pensar en la oscilación entre dicho par para referir a la estética bizarra. E incluso, se puede proponer la oscilación entre lo raro y lo espeluznante, añadiendo el par de Fisher, siempre que nos alejemos de la acepción de fantástico que él utiliza -relacionada más con la fantasía o lo maravilloso- y pensemos en un posible diálogo entre lo raro y lo fantástico, conceptualizado por Barrenechea.

Antes de continuar hablando de estética bizarra, consideramos pertinente establecer cierta distinción. Hay que permitirse diferenciar la

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

intención estética en el arte – y que esa estética pueda leerse en clave bizarra- de aquello que, sin la búsqueda artística, resulta bizarro. Por ejemplo, ¿quién no conoce escenas de telenovelas que, en su desgarrador drama, la exageración conduce a la bizarría? Pensemos en Soraya, Nandito y La Lisiada, en Estebanez y Zampini, Solita y Laport. O también, y por favor que nadie se ofenda, varios momentos célebres de Patricia Bulrich. En estas escenas, muchas devenidas en memes, hay exageración, hay grotesco, hay oscilación entre lo normal -lo esperable- y lo anormal -lo inesperado- dentro de un contexto, ya sea un discurso político, en la realidad, o una telenovela, en la ficción.

De esta manera es que proponemos que lo bizarro, en su oscilación, es descontextualizado y descontextualizante. Esto es así porque, en su movimiento pendular, se sale de los bordes y vuelve a enmarcarse una y otra vez. Entonces, en las telenovelas o en la política argentina, ¿hay una búsqueda estética ligada con este desbordamiento? ¿O acaso esta oscilación tiene que ver con otros factores que se distancian de la labor artística? Partiendo de estas preguntas es que planteamos la diferencia de lo que leemos como bizarro. Por un lado, se podría decir que existe cierta búsqueda artística y, por ende, estética, en los márgenes que establece lo normal/anormal. Por otro lado, está aquello que, tal vez por falta de competencia o habilidad, se torna bizarro fuera del arte, o de la ficción.

Incluso se pueden comparar dos películas, como otra manera de ilustrar esto, *Borat* y *Emilia Pérez*. Definitivamente en ambas lo bizarro aparece. Ahora bien, en *Borat* hay una búsqueda estética que se puede leer como bizarra, ya que es sostenida a lo largo de toda la historia. Mientras que en *Emilia Pérez* lo bizarro se cuele en ciertos momentos, por ejemplo, en los que los diálogos en español atraviesan el margen de lo verosímil. Y así puede aparecer otra idea, lo bizarro puede colarse, aparecer sin que se lo convoque, al mismo tiempo que se puede conjurar. A continuación, exploraremos la estética que se conjura y que puede leerse como bizarra.

*La oscilación bizarra en Nación Vacuna*

A este entrar y salir de los márgenes de lo normal/anormal, entre lo que está e inquieta y lo que no está y actúa, lo llamaremos la oscilación bizarra. La oscilación bizarra está atravesada por lo grotesco, por lo visceral, lo carnal, lo exagerado, lo sexual. Y este diálogo provoca respuestas que también oscilan, en este caso, entre el rechazo y la risa.<sup>5</sup> A su vez, este movimiento pendular de lo bizarro convoca cierta fascinación por lo que horroriza o escandaliza.

Y esto puede ser así debido a que la oscilación bizarra encarna una fuerza que empuja a lo normal por sobre sus propios límites, hacia la anormalidad. Allí podemos encontrar una búsqueda estética en la que lo verosímil es llevado a cierto extremo, al punto de resquebrajarse. Entonces, al ser lo normal presionado hacia lo anormal este último tiene la posibilidad de convertirse en normalidad, dentro de la obra artística; hasta que es empujada nuevamente en un patrón que se repite. Por ello la denominación: oscilación bizarra.

Para ilustrar este punto traemos la novela *Nación Vacuna* (2017), de Fernanda García Lao. La premisa de la novela encierra una estética que puede leerse en clave de lo bizarro: un futuro con una Argentina cuyas características recuerdan a los tiempos finales de la última dictadura militar, con la salvedad de que la dirige una Junta Civil sin mucha definición.

---

<sup>5</sup> Diríamos que la risa se configura como la respuesta por excelencia en gran parte del movimiento bizarro, incluso se podría decir que funciona como mecanismo de asimilación del rechazo que a su vez provoca. Sobre esto, es curioso que Adorno plantee que la integración de lo feo mediante el humor vuelve a este tipo de arte repugnante: “el arte tiene que adoptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para integrarlo, mitigarlo o reconciliarlo con su existencia mediante el humor (que es más repugnante que todo lo repugnante), sino para denunciar en lo feo al mundo que lo crea y reproduce a su imagen y semejanza” (Adorno, 96). No se asimila, acá, a lo feo con lo bizarro, pero podría delinearse a este último más cercano a una estética de lo feo que de lo bello.

Rosenkranz dirá que lo feo no puede quedar por fuera del arte, de ninguna manera, aunque nunca tendrá el mismo lugar en la jerarquía que lo bello, “pues estéticamente debe reflejarse siempre en lo bello en el que encuentra las condiciones para su existencia” (Rosenkranz, 38). Lo bizarro, en su carácter indómito, no se puede reducir a la categoría de lo feo, por lo que, si bien se puede establecer un parentesco, lo bizarro adquiere una identidad propia.

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Una guerra para recuperar las islas M que se dice ganada, pero a costa de una epidemia que azota a los soldados y habitantes del territorio. Una vacuna que se desarrolla en el continente, en Rawson, experimentando sobre los cuerpos de cientos de mujeres que se ofrecen voluntaria y no tan voluntariamente a participar del proyecto salvador. En esta novela, son los cuerpos de las mujeres los que salvarán a la Patria, quienes engendrarán hijos sanos de la Nación: “unas son alimento, las otras, vaginas redentoras. Como las vacunaron a todas, inmunizarán pijas y estómagos, todos en uno” (García Lao, 115).

*Nación Vacuna* plantea un constante paralelismo entre las vacas que van al matadero y las mujeres sacrificadas. A partir de la voz del narrador, Jacinto Cifuentes, un administrativo estatal resentido y apático que trabaja en el proyecto Vacuna, la lectura oscila entre la carne vacuna y la carne que fue vacunada, lo que produce el efecto bizarro. Ya desde el primer párrafo de la novela se comienza a delinear un ambiente obsceno, cargado de sangre y olores:

La carnicería de papá se vaciaba de noche. Durante el día, distintos tipos de carne se exponían en el mostrador. Lomo, cuadril, carnaza. Una multitud cortada y desplegada con prolijidad. La muerte se desplegaba como un gato en una sogá. Chorreando de sangre que había que limpiar. Lavandina contra el olor viciado que persiste. (11)

La oscilación mencionada empuja la lectura hacia la posibilidad de que en realidad nunca se habló de carne de vaca. La narración nos va llevando por este camino, como se puede ver en el siguiente recorrido: “ver la vacuna oscura corriendo por el tubo de plástico me recordó a papá” (García Lao, 13). Luego: “vuelvo a mis tareas. Mujeres sin anécdota pasan por mis preguntas, que se suceden como ristras de embutidos” (García Lao, 16); después: “el cielo es un vientre al revés, con las ubres hacia adentro. Cada instante incuba un monstruo. Yo, por ejemplo” (García Lao, 17). Y también:

Me escucho el corazón como un reloj neurasténico. La vida se me agolpa en el pecho. Tecleo, clasifico. Pura desinteligencia artificial. Veo mi mano triturando mujeres, tirando fichas (técnicas) a la basura. Desde el tacho parecen reírse de la mano que las fracciona, de la desgracia, de mí. Sigo siendo el afilador. (28)

Poco a poco, las referencias a la faena, al desposte, a la carne que chorrea sangre, van siendo empujadas desde lo normal y grotesco que puede invocar una carnicería a lo anormal –grotesco, morboso, inmundito, infame- de un matadero de mujeres vacunadas que no fueron aptas:

Después del desayuno, decido ir a visitar a papá al Frigorífico Central. Necesito verlo antes de embarcarme. Aunque me repugne la vista, el trajín de víctimas, las gancheras, iré a su oficina sin recordar la muerte en serie, las alcantarillas de sangre. Me he pasado la vida esquivando el horror, ya es hora de enfrentarlo. (110)

(...) El frigorífico ocupa dos edificios de cemento conectados por un puente. (...) Frente a la entrada para camiones, me llama la atención algo fuera de lugar: un colectivo azul oscuro estacionado en el playón. Recuerdo a las descartadas del Proyecto. Eran subidas a esos micros con rumbo incierto (112).

En esta novela, las vísceras, los olores, la carne y el sexo se combinan en un frenesí de burocracia institucional para realizar experimentos en mujeres descartables y desarrollar vientres inmunes a la epidemia que acecha a las M, islas que se configuran como el último bastión del orgullo de la Nación. El plus es que también esos cuerpos inmunizados se convierten en alimento de la Patria, carne y cápsulas que actúan como un afrodisíaco y provocan algunas alteraciones corporales. Muerte y sexo, apatía y asco, Jacinto Cifuentes va nadando en ese mundo, dirigido por su propia misoginia.



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

En este terreno distópico, lo bizarro puede cultivarse. Aparece la oscilación bizarra entre el rechazo del protagonista a su entorno -como cuando al ingerir las cápsulas de carne los personajes entran en un frenesí de lujuria del que él de alguna manera se ve impedido a participar- y la risa del lector -como en la siguiente escena-, luego de que una de las mujeres aptas denuncia en un discurso público que es “una de las vacas que va al matadero” (García Lao, 71):

Con el vestido desabrochado, Trece es detenida por un puñado de enfermeras que en la batalla pierden sus cofias. El Ingeniero gagá es retirado del escenario a toda velocidad. Pirez se disculpa con un hilo de voz. El Comisario desenfunda y gira sobre sus talones. Leopoldo se recompone, consuela a Pirez, aquieta al Policía y cuando está por justificar la actitud de Trece, alguien por altavoces anuncia la llegada del primer plato. Mollejitas caramelizadas con batata grillé (71).

El tono cómico en el relato, que denuncia la inoperancia y cinismo de los agentes que ostentan la autoridad, logra la oscilación entre el humor y la repugnancia en donde surge lo bizarro. También, lo bizarro aparece en las escenas grotescas, como en los momentos en los que la misoginia de Cifuentes se cruza con su erotismo. Aquí vuelve a aparecer la oscilación, dicho de manera simplificada, entre el odio y el amor:

Le acaricié el pelo. Ahora su olor persiste en los dedos, la sensación de ella entre las uñas. Aunque no sepa su nombre. Me paso los dedos por el vello, me la froto. Eyaculo a Trece. Vuelvo a mi habitación. Pienso en los muertos. En lugar de contar ovejas, sumo cadáveres. Así me duermo. Las víctimas me calman. (72)

Para concluir, se pueden rastrear otros hilos narrativos dentro de la historia en los que aparece la oscilación bizarra. En la necesidad de hacer un recorte, solo traemos a modo de ejemplo el punto la oscilación entre la carne vacuna, y la vacunada y el erotismo morboso que la atraviesa.

En esta novela hay una búsqueda estética que puede leerse en clave bizarra. Esto no quiere decir que afirmemos que la autora quiso hacer una novela bizarra, si no que podemos leer la oscilación entre lo normal y lo anormal, y así encontramos que el verosímil construido oscila entre lo raro y lo espeluznante. Es decir, oscila entre la carne que está, pero en palabras del narrador no debería aparecer -o se niega en reconocer su presencia-, y lo que no se dice abiertamente, pero actúa: la carne de las mujeres. Por su parte, la ironía, lo visceral, lo grotesco y lo erótico tienen un protagonismo indiscutible. Y todo esto va de la mano con lo que intentamos definir como estética bizarra.

### Referencias

- Adorno, Theodor L.W. “Las categorías de lo feo, de lo bello y de la técnica”. En *Teoría estética*, 1970. España: Ediciones Akal, 2004, pp. 90-114.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. En *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, 1972, pp. 391-403.
- . “El género fantástico entre los códigos y los contextos”. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, coordinado por Enriqueta Morillas Ventura. España: Sociedad Estatal Quinto Centenario, serie seminarios, 1991, pp. 75-82.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. España: Alpha decay, 2018.
- García Lao, Fernanda. *Nación vacuna*, Argentina, Emecé Editores, 2017.
- Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*, 1853. España: Julio Ollero Editor, S.A., 1992.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, 1970. México: Premia editora de libros S.A, 1980.

## Bizarro y religiosidad: un análisis sobre *La Rosa de Guadalupe*

María Carolina Fabrizio<sup>6</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte  
Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA)

El melodrama siempre se ha caracterizado por sus excesos, sus hipérboles, y por llevar al límite la suspensión de incredulidad. Este género se nutre no sólo del romance sino de la aparición de villanos imposibles y de situaciones que resultarían inverosímiles en lo que damos en llamar “vida real”. En América Latina, además, se suma el componente religioso a través del concepto del milagro como intervención divina directa.

En este trabajo nos proponemos analizar un caso paradigmático: *La Rosa de Guadalupe*, una serie que aborda problemáticas actuales a través de la devoción mariana, donde la religión católica aparece como pretensión de universalidad, pero también como *comic relief*. Nos interesa pensar el cruce entre religiosidad y humor, y el uso de lo bizarro como forma de apropiación cultural y como justificación de la violencia simbólica.

Palabras clave: melodrama; exceso; lenguaje hiperbólico; catolicismo; religiosidad; apropiación cultural; devoción mariana; bizarro.

*La Rosa de Guadalupe*: “¿Judío? Esa gente es diferente a nosotros”

*La Rosa de Guadalupe* es una serie unitaria mexicana cuya transmisión comenzó el 5 de febrero de 2008 y que ya lleva diecisiete temporadas de éxito ininterrumpido. Se nutre de diversos componentes del melodrama como el lenguaje ornamentado e hiperbólico, las situaciones inverosímiles y los *zooms* en momentos de clímax. Cada episodio aborda un

---

<sup>6</sup> María Carolina Fabrizio es estudiante avanzada de la carrera de Letras (UBA). En 2022 organizó en el C.C. Paco Urondo la Primera Jornada sobre Vampirismo, Cultura Popular y Academia.

tema de profunda actualidad que supone una encrucijada para los protagonistas, quienes solicitan la intervención de la Virgen de Guadalupe (por lo general orándole a alguna figura, obra plástica o estampita con la imagen mariana). Para demostrar que ha escuchado el pedido, la Virgen hace aparecer una rosa blanca. Durante el transcurso del capítulo, los corazones de los personajes son movidos a la reflexión y alguno de ellos suele tener una epifanía, es decir, un acercamiento místico a una suerte de verdad revelada. De este modo, tras la intercesión milagrosa, el conflicto se resuelve favorablemente.

En este trabajo haremos un análisis del bizarro como recurso narrativo en el episodio *Cosas Insignificantes*, capítulo 40 de la primera temporada, emitido el 3 de julio del 2008. El capítulo narra las dificultades en el vínculo amoroso entre María Amalia y Tomás, quienes desean casarse, pero cuyas familias se oponen a la unión debido a diferencias religiosas. La madre de María Amalia es una ferviente devota del catolicismo, mientras que el padre de Tomás profesa el judaísmo; ninguno de los dos acepta un matrimonio interreligioso, ya que ambos lo consideran una amenaza a su sistema de valores y creencias. El episodio, que ameritaría un tratamiento respetuoso de ambas tradiciones, se encuentra atravesado por estereotipos clásicos, groseros errores de interpretación e incluso motivos antisemitas. La perspectiva cristiana se utiliza como parámetro de lo deseable y moralmente correcto, restándole complejidad al conflicto, y el elemento bizarro funciona como correa de transmisión. Es decir: todo aquello que se encuentra corrido, que es exagerado, que está de algún modo fuera de lugar para el espectador, no es leído como bizarro o extraño al interior de la trama, sino como norma y parámetro de lo correcto.

### *La guerra de las imágenes: catolicismo, arte y función pedagógica*

En el episodio podemos ver plasmado lo que Serge Gruzinski denomina “la guerra de las imágenes” (11). El autor analiza el tratamiento simbólico de las imágenes religiosas en América Latina a partir de la Conquista, y reflexiona puntualmente sobre la Virgen de Guadalupe:

La guerra de las imágenes. Tal vez sea uno de los acontecimientos mayores de este fin de siglo. (...) Una lectura de este orden no sólo revela juegos de intereses, enfrentamientos y figuras a menudo olvidadas, sino que aclara de manera distinta algunos fenómenos religiosos que desde el siglo XVII no han dejado de pesar sobre la sociedad mexicana. De ello, el ejemplo más asombroso es el culto a la Virgen de Guadalupe: tanto como la televisión, su efigie milagrosa, aparecida a un indio en 1531, sigue siendo el imán que atrae multitudes, y su culto sigue siendo un fenómeno de masas que nadie se atrevería a poner en duda so pena de caer en iconoclastia (Gruzinski, 14).

Gruzinski explica que durante la colonización los europeos utilizaron la imagen como una forma de acercarse a los pueblos originarios y de evangelizar a la población nativa sin la necesidad de una alfabetización previa. La imagen, un territorio polisémico que no se encuentra atado a la especificidad de la letra, devino entonces una poderosa herramienta de dominación cultural. Su uso fue señalado dentro del catolicismo como elemento pedagógico y mnemotécnico desde la Edad Media, ya que contribuía “a la instrucción de las gentes simples porque son instruidas por ellas como si lo fueran por libros” (Baxandall, 1972). Esta misma línea siguió posteriormente el Concilio de Trento, desarrollado entre 1545 y 1563, que exaltó el poder didáctico de las imágenes, aunque a la vez advirtió que no se debía caer en la idolatría.

Los evangelizadores tuvieron ciertas dificultades para transmitir la diferencia entre Dios y la Virgen María, porque los pueblos originarios llamaban Santa María a todas las imágenes por igual. A lo largo de toda la colonización la imagen tuvo este doble carácter didáctico y amenazante, ya que el culto era percibido como una herramienta útil pero también como una eventual causa de equívocos e idolatría. A este respecto, el Decreto del Concilio de Trento expresaba lo siguiente:

Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos (Decreto sobre las imágenes, Concilio de Trento, 1545-1563).

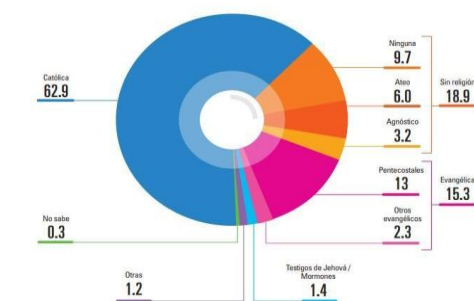
Tomamos este Decreto del Concilio de Trento porque nos parece un caso emblemático que se reactualiza a finales del siglo XX. El correcto uso de las imágenes tuvo un rol central dentro de la Iglesia Católica en el siglo XVI debido a la necesidad de retener a los fieles frente al avance de la Reforma Protestante. El Concilio Tridentino organizó a la Iglesia a nivel doctrinal y dogmático. Ratificó que la interpretación de las Escrituras le estaba confiada al clero (a diferencia del protestantismo, que promovía un diálogo entre los fieles y Dios) pero también reafirmó la veneración de los santos y el culto de las imágenes. Es decir: dejó abierta la posibilidad de utilizar el arte como herramienta pedagógica, abriendo el camino a una resemantización por parte de los creyentes.

En la actualidad asistimos a una nueva crisis de la Iglesia Católica a lo largo del mundo. La caída de los grandes relatos, el descreimiento en las instituciones y diversos hechos aberrantes como las denuncias de pedofilia dentro de las congregaciones tuvieron como resultado una abrupta caída en el número de fieles. En este contexto, podemos notar el avance de otras creencias como las heterodoxias religiosas (cultos vinculados al chamanismo) y sobre todo la preeminencia del culto evangélico pentecostal o carismático. Este marco, atravesado además por nuevos significantes

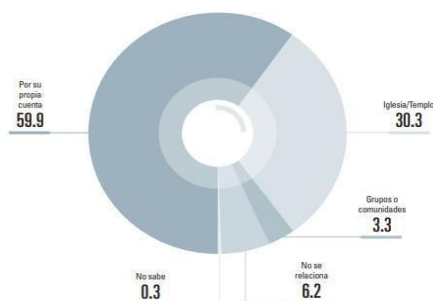
## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

digitales y por la lógica de las redes sociales, promueve el desarrollo de otras tácticas para atraer a la población hacia el catolicismo.

Con el fin de evaluar la profundidad de estos cambios, vamos a analizar algunas cifras. Según la *Segunda Encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina*, realizada por el grupo de investigación Sociedad y Religión del CEIL-CONICET, sólo el 62% de los creyentes argentinos es católico. El culto evangélico, en tanto, creció hasta llegar al 15%. Por otro lado, más de la mitad de los fieles afirma relacionarse con Dios “por su propia cuenta”, lo cual contradice el dogma católico que impone la intercesión del clero para la interpretación de las Escrituras:

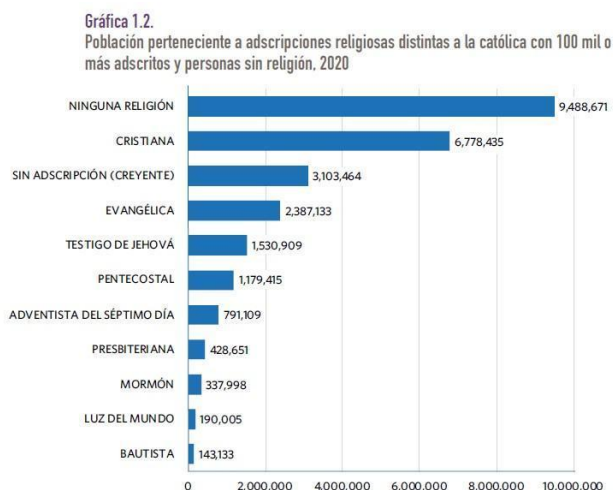


2019 ¿Cuál es la principal manera en que Usted se relaciona con Dios?  
Total país. Datos en %



(Segunda Encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina,  
CEIL-CONICET, 2019)

Por otra parte, de acuerdo a los *Resultados sobre personas de la diversidad religiosa en el marco de la Encuesta Nacional sobre Discriminación* (México, 2017), en dicho país el porcentaje de otras creencias no católicas también fue en aumento. La encuesta arrojó que el 77.7% de la población residente en México profesa el catolicismo, pero el 11.4% tiene alguna otra adscripción religiosa y un 10.6% afirma no tener religión. Aquí también es notorio el avance del cristianismo protestante y del culto evangélico:



*(Resultados sobre personas de la diversidad religiosa - Encuesta Nacional sobre Discriminación. Gobierno de México, 2017)*

Desde nuestra perspectiva, este contexto de retroceso del catolicismo como religión hegemónica supone la utilización de herramientas novedosas en el terreno del arte. La industria televisiva no es ajena a este fenómeno, y notamos que *La Rosa de Guadalupe* se erige como un producto audiovisual que apela a sus espectadores desde una concepción particular de la religiosidad. Pensamos al unitario no como una mera forma de entretenimiento, sino como un consumo cultural atravesado por diversas tensiones. De esta manera, la narrativa bizarra sostiene la introducción de elementos que en principio son ajenos a la lógica católica pero que se postulan como parte integral de la misma.



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

*La Rosa de Guadalupe* introduce el elemento del milagro, que es fuertemente católico, pero lo hace en un terreno significativo diferente. A la idea de pacto o alianza entre Dios y sus criaturas (un pacto que se inscribe en el ámbito de lo comunitario y en el marco de la Iglesia y que supone un compromiso colectivo), la serie le opone una lógica individual. La relación con Dios, o en este caso la Virgen, se da casi de igual a igual y sin necesidad de ningún tipo de mediación humana en el plano institucional. El unitario apela a una narrativa evangélica basada en la Teología de la Prosperidad, según la cual el vínculo con la divinidad constituye algo muy similar a un contrato o una contraprestación. Mediante la oración, la alabanza y el diezmo se obtienen determinados beneficios como la intercesión celestial y la resolución de conflictos sociales, amorosos, médicos y de cualquier otra índole.

Esta narrativa se construye, volviendo a Gruzinski, a través de una presencia que se sale de los márgenes y satura lo cotidiano. La intervención de la Virgen se da en un marco barroco, hiperbólico, donde hasta lo más obvio debe ser repuesto a través de la palabra o la imagen (de allí las frecuentes críticas a lo forzado del guión). Un ejemplo: durante la cena formal en la cual Tomás es presentado a la familia de María Amalia, la madre prepara un plato que contiene cerdo. Ante la negativa de Tomás a comer y el posterior descubrimiento de que el joven es judío, la madre se levanta de la mesa y se hace un *zoom* de su rostro, mientras se toca el pecho y le pregunta al pretendiente: “¿Judío?”. La escena se repite al interior de la habitación de la mujer, cuando ésta se apoya contra la puerta y vuelve a repetirse con angustia, en un diálogo interno enmarcado por la música dramática que constituye uno de los leitmotiv del programa: “¿Judío?”.

La escena, en el contexto del siglo XXI, no puede resultar menos que bizarra e incluso nos preguntamos si hay una intención humorística detrás de semejante despliegue de prejuicios. Sin embargo, sostenemos que muy lejos de buscar un efecto de humor, aquí lo bizarro sostiene esa cadena significativa hiperbólica que mencionamos antes. El espectador queda absorto, atrapado en el melodrama y embelesado por ese *horror vacui*

que constituyen los planos en *zoom*, la música tensa y las frases inverosímiles. Todo está mal, todo es exagerado, todas las situaciones son inviables y dignas de la más enrevesada telenovela. Sólo de esta forma puede introducirse una noción tan ajena al catolicismo como lo es la Teología de la Prosperidad, que nació al calor de la religión como fenómeno de espectáculo en los masivos templos carismáticos.

El episodio parece alternar los posicionamientos del catolicismo y el judaísmo en torno al matrimonio interreligioso, marcando los prejuicios de ambas partes involucradas, pero la narrativa se sostiene fundamentalmente sobre la mirada cristiana. La familia de Tomás es presentada desde el clásico estereotipo de la usura: padre e hijo discuten sobre temas económicos, y la amenaza contra el joven es que le van a quitar su parte de la fortuna y expulsarlo de la empresa si contrae matrimonio con su novia.

La abuela Doris, epítome de la bondad, es la contracara del padre. Trabaja como voluntaria en un puesto sanitario y es de hecho quien intercede por su nieto y pide la intervención de la Virgen de Guadalupe. Una primera escena nos muestra que Doris le pide a su chofer una bendición a la Virgen antes de emprender viaje; con lo cual queda al descubierto el desconocimiento de la cultura judía, que cuenta con una bendición propia (*brajá*) para los viajes, llamada Braja Haderej. Doris piensa: “porque aunque yo sea judía, algo debe tener esta santa señora que inspira a tanta gente”.

Quedan marcados así los límites: hay judíos “buenos” que se sienten movidos a rezarle a la Virgen incluso desconociendo su propia tradición e ignorando las *brajot* (bendiciones) del judaísmo, y judíos “malos” que se mueven en el ámbito de la usura y no aceptan las bondades del catolicismo. Esta tensión se mantendrá a lo largo de todo el capítulo, y culminará con la revelación final: el abuelo de Tomás no era judío, sino católico. Ante este secreto develado ambas familias cuestionan su pasado, comparten un momento epifánico y aceptan el matrimonio mixto. Se trata de un nuevo error de lectura ya que el judaísmo es matrilineal; es decir, se transmite por vía materna, y la identidad o filiación religiosa del abuelo no es significativa.

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

La escena final nos muestra a Doris, la abuela, quien ahora tiene un altar con una imagen de la Virgen junto a una rosa blanca. Escuchamos su voz en off, que afirma: “el amor es el sentimiento más grandioso del universo. Cada una de nuestras religiones son amor puro que nos toca el alma, y todas buscan lo mismo: el perdón y la reconciliación”. Este alegato, aunque breve, plasma con contundencia la violencia simbólica que ejerce el cristianismo en el contexto de *La Rosa de Guadalupe*, ya que el resto de los cultos son interpretados a la luz de su sistema de referencias. El episodio postula una pretensión de universalidad del catolicismo y le atribuye al judaísmo elementos que son ajenos a su tradición (como la idea de reconciliación, que es de cuño cristiano). Por otro lado, se omite mencionar que el judaísmo no es sólo un culto o una religión sino una identidad ligada a un pueblo, por lo cual existen —por ejemplo— judíos laicos. La idea final, que da título al capítulo, es que estas diferencias son “cosas insignificantes”. Pensamos, junto con Gruzinski, que:

Al inculcar una imagen estandarizada y omnipresente que remitía sin cesar a otras imágenes—los miles de estampas de la Virgen de Guadalupe—, el dispositivo barroco ya ofrecía el camino a las políticas, a los dispositivos y a los efectos de la imagen de hoy; aunque sólo fuera por su función homogeneizadora y su obsesión universalizante (Gruzinski, 1994, 2013).

### *Conclusiones*

*La Rosa de Guadalupe* instauro una narrativa bizarra y melodramática que apela a elementos como la hipérbole, el uso frecuente del *zoom*, un leitmotiv efectista y la recurrencia de diálogos inverosímiles. Esta estética no responde a una búsqueda del humor, sino a una saturación barroca que forma parte de la tradición cristiana del uso de las imágenes. En un contexto de pérdida de fieles a nivel mundial, sobre todo en América Latina, los consumos culturales manifiestan nuevas tensiones y reflejan la

preocupación ante el avance del culto evangélico carismático. En este sentido, la serie introduce elementos ajenos a la lógica cristiana como la Teología de la Prosperidad, cuyo centro es el milagro, pero también reproduce viejos esquemas y reactualiza la pretensión de universalidad del catolicismo. En el episodio *Cosas insignificantes* esto se traduce como una lectura errónea (a veces decididamente antisemita) de la cultura y la tradición judía, la cual es reducida a espejo de la religión católica.

### Referencias

Baxandall, Michael. *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. Oxford, 1972.

*Decreto sobre las imágenes*, Concilio de Trento, 1545-1563.

Equipo Redacción PAL. *El Renacimiento. Reforma y Contrarreforma*. Bilbao: Bolsillo Mensajero, 1986.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

*Resultados sobre personas de la diversidad religiosa - Encuesta Nacional sobre Discriminación*. Gobierno de México, 2017.

*Segunda Encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina*, CEIL-CONICET, 2019.

## Entre lo inusual y lo valiente: ¿qué hay de bizarro en las imágenes terroríficas que nos muestran videoclips de canciones pop?

Anabella Castro Avelleyra y Constanza Grela Reina<sup>7</sup>

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA)

Toda historia tiene un comienzo, y la del escrito que ocupa las siguientes páginas también. En las II Jornadas sobre el Género del Terror<sup>8</sup> presentamos una ponencia en la que nos interesó pensar cómo lo que Umberto Eco (1985) denomina “cultura del culto” pudo haber provocado el encuentro entre el cine de terror y algunos videoclips de artistas pop,<sup>9</sup> analizando el modo en que ciertos personajes arquetípicos

---

<sup>7</sup> Anabella Castro Avelleyra es doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras) y licenciada en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Es docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) e investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, de la misma casa de estudios, en el que también se desempeña como Secretaria Académica.

María Constanza Grela Reina es licenciada en Artes y profesora en Educación Media y Superior de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma institución. Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de la carrera de Artes (FFyL, UBA). Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA.

<sup>8</sup> El evento, organizado por el Proyecto Filocyt “Bordes en Tensión: El cine de terror báltico” con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo, el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Grupo Grite (Grupo de Investigación en Terror), tuvo lugar los días 7 y 8 de noviembre de 2024. El trabajo allí presentado y titulado “Hombres lobos, muertos vivos y vampiros: imágenes del terror en el videoclip” se encuentra, por el momento, inédito. Antes de esto, las autoras del presente trabajo incursionamos en el estudio de los videos musicales en el artículo “Ecos del más allá. Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo”, publicado en el número 9 de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*.

<sup>9</sup> La especificidad genérica a nivel musical no resultó antojadiza ya que, como indicamos en tal oportunidad, mientras que determinados géneros musicales (como el metal) o ciertos artistas (como Marilyn Manson o Rob Zombie) parecerían establecer una relación cuasi natural e ineludible con la estética y los motivos del terror, dicha asociación

del género —el hombre lobo, el vampiro y los muertos vivos— se abrían paso en los videos musicales que constituían nuestro corpus de estudio.<sup>10</sup>

Continuando el camino analítico iniciado en aquel trabajo, y en función de la orientación temática propuesta por las I Jornadas Internacionales de Estudios sobre lo Bizarro, nos convoca en esta ocasión pensar si la apropiación de motivos del género cinematográfico del terror por parte de estos videos musicales admite ser comprendida a partir de lo que Alejo Steimberg (2005) entiende como una sensibilidad de lo bizarro. El autor señala, por un lado, que “*lo bizarro está en el ojo del que mira (...) es una categoría atribuida al film por el espectador*” (Steimberg, párr. 11), pero también advierte que en las últimas décadas “lo bizarro es un lugar que se elige” (Steimberg, párr.27).

Teniendo en cuenta que mucho del encanto de la estrella pop recae en la consolidación de una puesta en escena que explote al máximo su sex appeal, consideramos una apuesta tan inusual como valiente su personificación como monstruos en estos videos musicales. Partiendo de la hipótesis de que en algunos de los casos analizados —*Doing it all for my baby* (del año 1987, dirigido por Jeff Stein, sobre una canción de Huey Lewis And The News), *Everybody* (del año 1997, dirigido por Joseph Kahn, sobre una canción de Backstreet Boys) y *Dos* (del año 2022, dirigido por Daniel Ortega, sobre una canción de Miranda! y Dillom)— los procedimientos formales y estéticos a partir de los cuales lo terrorífico se hace presente en cada videoclip dan cuenta de una tendencia a lo bizarro como un lugar elegido, mientras que en otros casos —*Thriller* (del año 1982, dirigido por John Landis, sobre una canción de Michael Jackson) y *Baticano* (del año 2023, dirigido por Stillz, sobre una canción de Bad Bunny)— dicha intencionalidad cuando menos parece mezclarse con el afán de aludir sin matices al horror. Intentaremos determinar, en primer lugar, en qué medida

---

no es en principio tan evidente con la cadencia de los ritmos de la música pop, la performance coreográfica característica de sus artistas más paradigmáticos ni la construcción habitual de su texto-estrella.

<sup>10</sup> Aunque el trabajo que se desarrollará a continuación propone un análisis fundamentado en una perspectiva teórico-conceptual diferente, el corpus de videoclips sometidos a estudio es el mismo que en dicha ponencia.

---

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

cada uno de los videoclips que componen nuestro corpus puede ser comprendido como bizarro y, en segundo lugar, si tal dimensión sería atribuida por el espectador o una declaración de principios por parte del realizador.

Para ello, comenzaremos estableciendo una discusión teórica en torno a la noción de lo bizarro, en el intento de asir un concepto díscolo y escurridizo, desandándolo en toda su plenitud significante, sin limitarlo ni encasillarlo, sino aprovechándonos de su rebeldía terminológica. Luego nos dedicaremos a analizar cada uno de los videos musicales que componen el corpus de estudio propuesto, determinando los diversos procedimientos estéticos que admiten leerlos en clave bizarra, hipotetizando acerca de si tal resultado fue buscado en origen por la instancia enunciativa o si se trata más bien de un efecto de lectura asignado por la lente del espectador.

### *¿Qué es bizarro? Breve paseo por un sinuoso sendero conceptual*

Las (pocas) personas que se han encargado de teorizar en torno al cine bizarro, en su intento por desgranar el concepto, comienzan el camino dando cuenta de un desvío propio de los hispanoparlantes, ya que aunque de acuerdo a la Real Academia Española bizarro sería, en primer lugar, valiente o espléndido, se ha instalado entre nosotros la acepción francófona y anglófona del término. (Abrimos un paréntesis aquí para indicar que, como si se tratara de Gardel o la birome, Alejo Steimberg reclama argentinidad en esta particular apropiación del concepto por los hablantes de la lengua hispana). Así, sin repetir y sin soplar, José Carlos Cabrejo (2012) nos dice que bizarro es lo extraño, lo monstruoso, lo extravagante, lo ridículo, el mal gusto, lo raro, lo inusual, lo absurdo, lo artificial, lo exagerado, lo antinatural, lo *camp*, lo deforme, lo *kitsch*, lo abyecto y lo surreal, mientras que Alejo Steimberg (2005) también asocia el término a lo raro y lo extravagante, sumando lo caprichoso, lo malo, lo fallido, lo desmesurado y lo mal hecho.

Parecería ser también que lo bizarro, como los colores de la camiseta, es algo que no se mide ni se medita, sino que, sencillamente, se siente.

Cabrejo (2012) dice que lo bizarro implica un vínculo emocional, que excede a la razón y al fundamento: hay allí una “pasión por el ‘mal gusto’” (p. 22). Tanto Cabrejo como Steimberg hablan de una sensibilidad *camp* en la apreciación del bizarro, apoyándose en reflexiones de Susan Sontag, quien sostiene que “la esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración” y que “tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos (Sontag 2008: 351)” (Sontag citada en Cabrejo, p. 24). La reivindicación del bizarro podría comprenderse, entonces, como la asunción de una sensibilidad, una semblanza de espíritu, que opera como signo de pertenencia a una suerte de culto o cofradía.

Steimberg (2005) menciona como una de las características constitutivas del cine bizarro a “el fracaso de sus intenciones, que se debe a una absoluta falta de relación entre el modelo al que se aspira y los medios con los que se cuenta” (párr. 13), lo cual —palabras más, palabras menos— identificaría al bizarro con lo barato —esa impresión de “mal hecho” que se desprende de la falta de presupuesto y las condiciones de producción—. Pero Cabrejo da vuelta la tortilla sosteniendo que, aunque es verdad que el cine clase Z es bizarro, también lo son, por sus imágenes asociadas a lo onírico, el absurdo y lo pesadillesco, la respetadísima y vanguardista *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) y la filmografía de incuestionable talla artística del aclamado David Lynch.

Entonces, ¿cuánto hay de arte en lo bizarro y cuánto hay de bizarro en el arte? En sus reflexiones, Cabrejo tiende puentes entre lo bizarro y distintas tradiciones artísticas. En este sentido, localiza que muchas películas clasificadas como bizarras (nosotras podemos pensar aquí en videoclips) poseen una pretenciosidad de sofisticación tal que resulta forzada y, por eso mismo, tan extraña que decanta en el mal gusto, característica propia de lo *kitsch*. El autor vincula también a lo bizarro con el surrealismo ya que, de acuerdo a André Breton, éste —como sucede con el cine bizarro— se regía por “el dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral (Breton 2001: 44)” (Breton citado en Cabrejo, p. 26).



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

El bizarro podría comprenderse entonces como un sentir artístico asociado a lo irracional, lo antiestético o incluso lo inmoral.

Por otro lado, Cabrejo relaciona a lo bizarro con la desproporción, la forma irregular y lo deforme, y propone que la impresión de extrañamiento que sentimos ante determinadas películas bizarras (generalmente del cine de terror) tiene que ver con la frondosa aparición de monstruos, mutantes y seres putrefactos, que alteran la representación normal de la anatomía humana. Ahora bien, Cabrejo nos dirá que, si todo monstruo es de por sí bizarro, un Frankenstein de la serie Z será —por sus propias características de producción— aún más bizarro que uno de estudio hollywoodense, ya que el primero se caracterizará por ser doblemente deforme, en su voluntad de mostrarse monstruoso y por el acotado presupuesto que habilita la puesta en escena algo trunca de dicha monstruosidad. A la par, el autor afilia lo bizarro con lo abyecto, que implica el desvío o la corrupción de reglas y leyes. Así, lo bizarro sería también lo anómico, aquello que desconoce, degrada o rechaza las normas de la moral y las buenas costumbres, tanto sociales como culturales y artísticas. En sintonía con estos trastocamientos del “orden”, Cabrejo sostiene que existe en las películas bizarras una “deformación” que se deriva de la mixtura de géneros de distintos orígenes culturales.

Como decíamos al comienzo, para Steimberg lo bizarro puede ser una propiedad atribuida al film por el espectador o un posicionamiento elegido por el realizador. Si en el primer caso lo bizarro es una cualidad otorgada en la recepción, en el segundo es una postura asumida en la producción. La diferencia está en la enunciación. En este último caso, querer hacer mucho con poco o nada (esa marca de fábrica de la clase B y Z) deja de ser una fatalidad para convertirse en un programa, caracterizado por un espíritu lúdico. Lo cual nos conduce a hacernos una pregunta a esta altura ya casi ineludible: bizarro... ¿se nace o se hace? Lancémonos de cabeza en la cuestión e intentemos bucear en busca de respuestas a partir de un análisis de nuestro corpus.

*Abrazando la herencia bizarra argentina: Dos*

Pieza posmoderna por excelencia, el videoclip de *Dos* cuenta con unas cuantas referencias bastante explícitas a obras de la década de 1980 que dejaron una marca indeleble en el imaginario colectivo a nivel mundial. La tipografía de los títulos de apertura, la transformación del intérprete en hombre lobo y la reproducción de unos pasos coreográficos ya antológicos homenajean abiertamente a *Thriller*, mientras que el plano que cierra el videoclip y muestra a los protagonistas atravesando sobre una bicicleta voladora un cielo nocturno en el que brilla una luna llena refiere melancólicamente a *ET* (Steven Spielberg, 1982). Pero si rascamos un poco esa superficie de alusiones más bien universales nos encontramos con otra muy propia de estas latitudes, ya que la puesta en escena del videoclip dirigido por Daniel Ortega es orgullosa heredera de una película bizarra argentina inolvidable para todos aquellos que nos criamos por estos lares en los 80s: *Los extraterrestres*, ese bizarrísimo *rip off* de *ET* dirigido por Enrique Carreras en 1983 y protagonizado por Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Monguito, de quien el monstruo encarnado por Dillom es descendiente directo. Tanto el hombre lobo de Ortega como el Monguito de Carreras son una imitación falopa de unos bichos hollywoodenses menos “deformes” que estos otros que fueron traídos a la vida a través de la módica adición de máscaras y guantes de látex a la fisonomía del actor. Pero la asunción del legado no termina ahí, sino que también se aprecia en el hecho de que haya una pareja protagónica (Olmedo y Porcel en la película, Ale Sergi y Juliana Gattas en el caso del videoclip); del encuentro con el monstruo en el bosque oscuro, neblinoso y terrorífico en medio de la noche; y del vehículo de tierra (una bicicleta en el caso de *Dos*, un automóvil en *Los extraterrestres*) que comienza a volar. De hecho, el homenaje a *ET* en el cierre del videoclip casi podría entenderse también como un homenaje velado a ese otro clásico de nuestra infancia, como si se tratara de una referencia en abismo.

Este es un videoclip hecho de guiños al espectador: la apelación nostálgica a los 80s (no sólo por las referencias antedichas, sino también por el vestuario de los protagonistas y detalles como un walkman en escena), la visita obligada a los más canónicos clichés del terror (la cámara baja que encuadra unas pisadas que hacen resonar el crujido de hojas secas

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

en un bosque oscuro, nocturno y desolado, los aullidos que coronan la imagen de una refulgente luna llena y el acecho del monstruo a la incauta pareja que está a punto de intimar), y el recurso al bizarro que, como lugar elegido desde la producción, persigue una intencionalidad humorística. Como ya es costumbre en los videoclips de Miranda, la comicidad no sólo dice presente en esta obra sino que asume un rol protagónico: *Dos* se sirve del bizarro para reírse de sí mismo mientras invita al público a compartir carcajadas con él.

#### *Todo por dos pesos: Doing it all for my baby*

El de Huey Lewis and The News es el más conscientemente bizarro de los videoclips de nuestro corpus. Tomando como referencia central del cine de terror a Frankenstein, parece apoyarse más en una versión cómica de la historia, como *El joven Frankenstein* de Mel Brooks (1974), que en el mismísimo Boris Karloff. En esta producción se pone de manifiesto la escasez de recursos como programa: Jeff Stein está haciendo una de terror (una comedia de terror, digamos todo) valiéndose de poco más que trapos, cartones y una sin lugar a dudas amortizada máquina de humo. Como sucedía en el caso de *Dos*, nuevamente la apertura del relato nos presenta una luna llena que se abre paso detrás de unas ramas resacas, con un aullido de fondo en una neblinosa noche. Pero, a diferencia de lo que ocurría en el video dirigido por Daniel Ortega, en este caso las locaciones no son reales ni intentan ser realistas: el bosque que pone en escena Stein no busca impresionar como verosímil, sino que se enorgullece de su escasez de recursos, explotándola al máximo, haciendo alarde de lo que el Brandoni de *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) calificaría como “una pobreza digna”. *Doing it all for my baby* muestra ufanamente los hilos con los que va cosiendo a este Frankenstein de videoclip, que se sirve en partes iguales de los clichés del humor y del terror, con un sabor a bizarro que impregna el paladar del espectador de forma más rotunda que el resto de las obras de este corpus. La transposición de un estilo humorístico propio de las animaciones tipo Looney Tunes al *live action* —situaciones

hilarantes como asesinar accidentalmente al *frontman* de la banda apoyándose en el capot de un vehículo, darle un palazo en la cabeza a un muerto vivo que se levanta de su tumba y mostrar a hombres adultos gritando aterrados frente a un Drácula extravagante— acrecientan el efecto bizarro por su extrema exageración y artificio de tipo caricaturesco. Así se pone de manifiesto la estrategia de ir por más, pero con muy poco, que pone en juego este videoclip.

Como pudimos apreciar en *Dos*, hay en *Doing it all for my baby* algo del monstruo mal hecho. Son engendros que no asustan y cuyo objetivo no es asustar, sino hacer reír, debido a su propia inadecuación como monstruos. Se les ven las costuras, como al Monguito de Carreras. Así, lo deforme en ellos es dos veces deforme: se pone en escena un monstruo, pero su deformidad no reside sólo en la alteración de cualidades propiamente humanas, sino en el modo en que se lo construye como bestia y en los medios puestos en juego para tal transformación: son monstruos hechos con máscaras de goma, maquillaje barato y algunos trapos. Así, lo monstruoso termina encontrándose con lo ridículo, con lo absurdo.

Si el videoclip de la canción de Miranda! y Dillom apelaba a la década de 1980 con un tinte nostálgico, en esta obra esos años (que son aquellos en los que es realizada) impregnan también con su estética al relato y la puesta en escena: las referencias cinematográficas no se reducen sólo a las comedias de terror de bajo presupuesto, sino que en el científico loco interpretado por el líder de la banda reverbera el Doc Brown de la aún candente *Volver al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), estrenada apenas un año antes del lanzamiento del videoclip. Como en el caso de *Dos*, el video musical dirigido por Stein recurre al bizarro con plena conciencia, para reírse de sí mismo junto a aquel que lo mira.

*El oxímoron y el sentido del absurdo: Everybody*

¿Hay algo más bizarro que una momia hecha de retazos, un Drácula al que se le vuela el pelo estilo modelo de publicidad de shampoo, un hombre lobo vestido a lo Ricardo Fort, un Fantasma de la ópera con una máscara de Halloween digna de Once y un Dr. Jekyll y Mr. Hyde al que

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

cuesta un rato sacarle la ficha? Sí, claro, que todos estos personajes estén meneando las caderas mientras hacen playback mirando a cámara, coreando una letra que nos invita a mover el cuerpo al son de la música. Y, además, que las personas que se encuentran así disfrazadas sean los miembros de una de las boy bands más reconocidas de la historia del pop.

El videoclip de *Everybody* alterna secuencias en las que los miembros de Backstreet Boys están personificados como seres terroríficos y otras en las que, ya como ellos mismos, ejecutan junto a un numeroso grupo de bailarines una coreografía que rinde homenaje a *Thriller*. Así, hay en este videoclip un orden de lo bizarro que surge del travestimiento del *heartthrob* en monstruo y del monstruo en estrella pop. Se pone en juego algo del oxímoron, a partir de la conjunción de términos tan opuestos como galancito y bestia, teniendo como resultado la producción de un completo sentido del absurdo. Los Backstreet Boys se entregan a ese juego con el ridículo, asumiendo —más que cualquier otro de los casos de este corpus— la “valentía” a la que refiere el título de esta ponencia: aquí quienes, matando dos pájaros de un tiro, no sólo se monstrifican, sino que también se ríen de sí mismos, son un grupo de jovencitos a los que “les pagan por bonitos”.

Hijo de la posmodernidad, el videoclip de Joseph Kahn está plagado de referencias que no se limitan al cine de terror, sino que golpean las puertas de grandes “clásicos” como *El ciudadano* (Orson Welles, 1941) y *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972). Pero este homenaje al séptimo arte se autoconcibe bizarro a través de unas elecciones de puesta en escena que sólo pueden entenderse como una decisión meditada que, en un mismo acto, se emparenta con y rinde pleitesía a la tradición de las películas clase Z. En esto último *Everybody* entronca directamente con *Doing it all for my baby*, aunque el parentesco no termine ahí. Sin ir más lejos, la anécdota que deposita a los Backstreet Boys en la mansión embrujada es calcada de la que acecha a los Huey Lewis and the News en *Doing it all for my baby*: la avería del vehículo que los traslada a un concierto una aterradoramente noche de tormenta eléctrica mientras atraviesan un bosque desolado

los empuja a buscar refugio en uno de esos lugares que obligan a los espectadores de películas de terror a gritarle a los temerarios protagonistas “¡no abras esa puerta!”. Si el presupuesto con el que contaba Stein en la década del ‘80 le permitía reproducir el exterior del palacio con una maqueta, los avances tecnológicos acontecidos en el decenio que separa a esa producción de la de Khan le permite a este último optar por una animación que, aún así, se encuentra a años luz del CGI del que poco antes había hecho alarde *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993).

### *Deformidad al cuadrado: Thriller*

*Thriller* es EL videoclip que aterrorizó a los jóvenes de los años ‘80. Completamente ajeno a una estética de lo mal hecho, su cuantioso presupuesto y la contratación de diversas personalidades relacionadas con la industria del terror cinematográfico (director, maquilladores, FX, el actor Vincent Price) confirman la pretensión del artista pop por producir una pieza que se asemejara a los audiovisuales del género. No caben dudas de que en *Thriller* hay plata y talento artístico: los escenarios se esmeran por llevar la verosimilitud a extremos elevados (el bosque, el cine, las calles, el cementerio, la casa abandonada, en cada espacio se respira el esfuerzo denodado de los escenógrafos y de la dirección de arte por reconstruir climas y lugares atendiendo a los más mínimos detalles) y el maquillaje, las prótesis y el vestuario que se ponen en juego para convertir a los actores en monstruos no tienen nada que envidiarle a las producciones cinematográficas del género de terror contemporáneas a la realización del videoclip (no en vano se hace el encargo a un director de cine que recientemente había incursionado de forma exitosa en el horror para adolescentes). Sin embargo, en este video musical lo bizarro aflora no sólo debido a la deformidad que presuponen el hombre lobo y los zombies, sino, por sobre todas las cosas, a razón de la ridiculez que se deriva de la forma en que estos monstruos son puestos en escena, rompiendo el verosímil tan esmeradamente construido a través de la escenografía, el maquillaje y el vestuario. La transformación de Michael Jackson en hombre lobo es mucho más completa y convincente que la de Dillom, pero, aún así, la escena

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

atraviesa algunos pasos de comedia: dos noviecitos aparentemente ingenuos, una chica que grita desesperadamente pero inmóvil (en lugar de salir corriendo) y los movimientos espasmódicos de Jackson, que concluyen en la metamorfosis a un hombre lobo con chaqueta de béisbol roja (no olvidemos que la referencia es *Un hombre lobo americano en Londres*, película dirigida por el propio John Landis apenas dos años antes). Lo mismo ocurre con los cuerpos putrefactos de los zombies que emergen de sus tumbas, quienes presentan un aspecto sin dudas asqueroso y aterrador (en este caso, en claro diálogo con *La noche de los muertos vivientes*, dirigida por George Romero en 1968), pero que rompen con el verosímil del zombie (que se caracteriza como un ser de torpes, lentos e inarticulados movimientos) al interpretar una coreografía que lleva la incuestionable firma de Michael Jackson (AKA el rey del pop) en la agilidad, destreza, limpieza y perfección de los movimientos. Esto se debe a que a lo implícitamente deforme de estos monstruos se suma una cierta deformidad de los “géneros”, que se deriva de su hibridación y parece decirnos que cuando el terror audiovisual se mezcla con el pop cualquier intento de verosimilitud propia del género cinematográfico en cuestión será puesta en crisis por el verosímil del género del pop, que exige a sus estrellas el despliegue de un histrionismo característico de la interpretación musical, que requiere indeluctablemente de una expresividad que apunta a la excelencia en materia de canto y baile.

#### *Un bellaco un poco kitsch: Baticano*

Al igual que en *Thriller*, acá sobra presupuesto y talento artístico en lo que respecta a la puesta en escena. El videoclip es visualmente prolijo, atractivo, y rinde un tributo a la altura de los clásicos del terror a los que homenajea —*El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Las tres luces* (Fritz Lang, 1921), *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960)—. Estas referencias y otras con las que se busca alcanzar una apariencia más cercana al cine que al videoclip (créditos, intertítulos que remiten al periodo silente, inclusión del actor Steve Buscemi en un rol que mixtura al Dr. Frankenstein y al Dr. Caligari), se

encuentran dispuestas a fin de darle a la obra audiovisual una pátina de prestigio... que se desintegra ante la contundencia de un Conde Orlok muy badbunnizado, que baila y rapea una letra contemporánea —plagada de slang centroamericano, pletórica de obscenidades, que se regodea en el mal gusto— y al que ningún otro calificativo le cuadra tan bien como bizarro. Aquí, una vez más, el contrapunto, el oxímoron, la conjunción del agua y el aceite, tiene como resultado un efecto absurdo, extravagante, descabellado. Si en el caso de *Thriller* la expectativa respecto a lo que Michael Jackson debía ser como emblemática estrella del pop de alguna manera colapsaba con el verosímil del personaje que interpretaba en la ficción del videoclip (un zombie que, contra todo pronóstico, no tiene más remedio que bailar como los dioses), acá el deber ser de Bad Bunny, con su impronta de “bellaco” reguetonero, pone en crisis el verosímil del género cinematográfico al que el videoclip busca homenajear y que se identifica no sencillamente con el terror con líneas generales, sino específicamente con aquel más emblemático del período silente. Es por esto que la pretenciosidad de *Baticano* roza con lo *kitsch*, en los términos a los que hace referencia Cabrejo.

Consideramos que aquella “entrega” al juego del ridículo por parte de la estrella pop que se asumía a conciencia en *Everybody*, en este videoclip no funciona de igual modo: *Baticano* parece tomarse a sí mismo en serio, y es esa incongruencia, ese ruido entre el texto-estrella de Bad Bunny y el verosímil que intenta construir el relato del video musical lo que tiene como resultado un efecto bizarro que radica en y es adjudicado por “los ojos de quien mira”.

En el documental *Bizarrofilia* (Ayi Turzi, 2024), Valeria Arévalos describe al bizarro muy gráficamente, de la siguiente manera: “Como cuando vas por una autopista y está la banquina. Todo lo que pasa de la banquina hacia el abismo”. Bizarro es el desbarranco, el exceso, lo que se abisma. Y si abismar es descrito en primera instancia por la RAE como sumirse en el abismo, también es comprendido como una entrega absoluta a la contemplación y como la sorpresa y la conmoción provocada por algo raro e imprevisto. Lo visceral vuelve a aparecer como columna espinal de lo bizarro. Lo bizarro es algo que convoca nuestra atención, que



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

exige ser visto y comprendido cuando nos sorprende despuntando en los espacios y en los objetos más inimaginados, como por ejemplo esos videoclips en los que artistas pop de diversas épocas se transfiguran en unas versiones monstruosas de sí mismos.

#### *Referencias*

- Cabrejo, José Carlos. “Las rutas lunáticas: Estéticas del cine bizarro”. *Ventana Indiscreta*, nro. 8, 2012, pp. 22-27.
- Castro Avelleyra, Anabella y Grela Reina, María Constanza. “Hombres lobos, muertos vivos y vampiros: imágenes del terror en el videoclip”. Ponencia presentada en las *II Jornadas sobre el Género del Terror*, realizadas el 7 y 8 de noviembre de 2024 en el Centro Cultural Paco Urondo. Texto inédito.
- Castro Avelleyra, Anabella y Grela Reina, María Constanza. “Ecos del más allá. Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año 9, nro. 9, diciembre de 2023, pp. 79-117.
- Eco, Umberto. “‘Casablanca’: Cult Movies and Intertextual Collage”. *SubStance*, Vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco's Roses, 1985, pp. 3-12.
- Steimberg, Alejo. “El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante”. *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, No. 3, 2005.
- Turzi, Ayi. *Bizarrofilia*. Largometraje documental, 2024.



## Lo Bizarro en el Franquismo 1936-1956

Leandro Galella<sup>11</sup>

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA)

El presente capítulo tiene como objetivo principal rescatar y analizar ciertos elementos del discurso visual del franquismo que, a la luz de los actuales estudios estéticos y culturales, pueden ser comprendidos dentro de una categoría que podríamos calificar como bizarra. Utilizamos el término bizarro no en su primera acepción dentro del diccionario de la RAE (“valiente”), ni en la segunda (“generoso, lúcido, espléndido”), acepciones con las que el dictador Francisco Franco estaría complacido de ser mencionado; si no con la tercera, es decir, “raro, extravagante o fuera de lo común”. Definición que nos permitirá vincularlo con el sentido adoptado por los estudios culturales contemporáneos que lo asocian a lo *camp*, lo *kitsch* y hasta en ciertos casos, con lo surreal.

Podemos encontrar múltiples ejemplos en los cuales el régimen franquista recurrió a dispositivos visuales que incorporaban elementos exóticos, ajenos y artificiosos. Estas características son centrales en la estética *camp*, la cual, según la célebre definición de Susan Sontag, implica una forma de sensibilidad que celebra lo antinatural, el artificio y la exageración (Sontag, 2008, 351). La teatralidad, bajo esas premisas estéticas, como un medio de afirmación del poder, se desarrolló servilmente en la representación pública del régimen.

En muchos de esos casos esa impostura termina por dar lugar a un humor satírico que resulta involuntario, lo que en palabras de Sontag es un elemento esencial del *camp* (2008: 361). Y es precisamente esa mueca de humor involuntario lo que hace que pierda solemnidad y permita dejar patente la impostura, lo artificioso del acto.

---

<sup>11</sup> Leandro Galella es Licenciado en Artes, Licenciado en Derecho (UBA), Magister Universidad Illes Balears, Universidad Internacional Rioja y Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

*La guardia mora*

Un ejemplo paradigmático del uso de la estética *camp* lo constituye la presencia de la llamativa Guardia Mora de Franco en actos oficiales y ceremonias públicas. Esta unidad, compuesta por soldados traídos del Marruecos colonial, se distinguía por su vestimenta llamativa —turbantes, capas, fez— que contrastaba marcadamente con los códigos estéticos tradicionales de la milicia española.

A este fuerte impacto visual, se sumaba la diferencia cultural, simbólicamente marcada por su religión musulmana y su fenotipo racial, elementos que reforzaban una narrativa de poder y autoridad que se proyectaba a través del exotismo y la espectacularidad. Se forjó una relación tan personal e íntima entre este cuerpo del ejército y el dictador, que cuando éste trasladó su residencia oficial a Madrid, la Guardia Mora también le siguió para montar un acuartelamiento permanente en el Palacio de El Pardo, residencia oficial de Franco. La Guardia Mora fue disuelta en 1956, tras la independencia de Marruecos, con gran malestar para Franco.

La Guardia Mora funcionaba como un artefacto visual que canalizaba una teatralidad orientada a magnificar la figura del dictador, envolviéndolo en un aura imperial, orientalizante y pseudo-mítica. Pero esta puesta en escena no pasaba de ser un intento fallido que terminaba por acentuar la artificialidad del acto, dando por resultado una fallida solemnidad que no pasaba de una grotesca impostura.

*Caza y Pesca*

Uno de los ejemplos más evidentes de esta artificialidad e impostura, es la obsesión del propio Francisco Franco por exhibir su poder mediante sus constantes jornadas de caza y pesca, actividades que no sólo constituyeron un pasatiempo personal, sino que también fueron cuidadosamente instrumentalizadas como herramientas de afirmación simbólica de su autoridad. Las numerosas imágenes del dictador posando junto a decenas o incluso cientos de piezas abatidas configuran un espectáculo

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

que cabe ser definido con parámetros actuales, como dentro de la estética de lo *camp*: siguiendo la definición de Susan Sontag en cuanto a que las imágenes que atestiguan las jornadas de caza muestran un escena antinatural, exagerada y sobre todo artificiosa. Ejemplo de ello son jornadas de caza con 4600 piezas abatidas.



*General español posando junto a la guardia mora en el palacio del Prado*

Este recurso estilístico, aunque aparentemente incompatible con los valores de sobriedad y disciplina que el régimen decía encarnar, funcionó como una eficaz herramienta propagandística al servicio del culto a la personalidad. Una vez más el ejercicio estético acaba desbordando su intención inicial exponiendo al ridículo de presentar como proeza deportiva lo que en realidad es una pantomima desproporcionada.

#### *Congreso Eucarístico*

El Congreso Eucarístico Internacional es una asamblea de la iglesia católica, que, convocada por el Papa, reúne a obispos, sacerdotes y fieles presididos por el Sumo Pontífice o un delegado Ad Hoc. En 1952 el evento se realizó en Barcelona y fue aprovechado por el gobierno franquista como una plataforma para escenificar un grandioso espectáculo religioso, político y artístico de alcance internacional, diseñado para exhibir

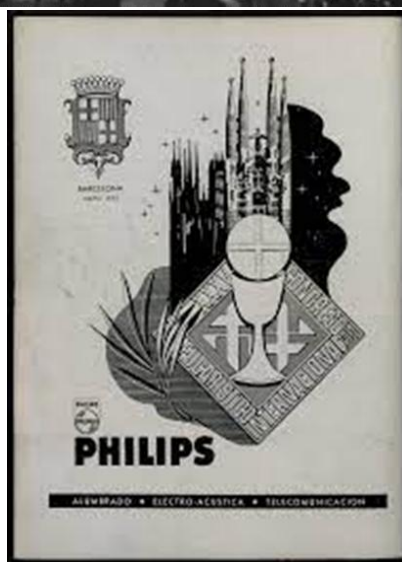
el supuesto esplendor de la España de Franco. Es así que el gobierno no escatimó en recursos con tal de desplegar la mayor parafernalia imaginable, en una operación propagandística que, lejos de la sobriedad litúrgica, estuvo marcada por una estética claramente *camp*, donde el exceso, la teatralidad y la artificialidad fueron los verdaderos protagonistas.



*Franco rodeado de perdices muertas tras una cacería en Ciudad Real.*

*Fotografía de Eduardo Matos.*

Con este criterio de afectación, en Montjuic se levantó un imponente altar modernista, diseñado por el arquitecto Josep Maria Soteras i Mauri. Su monumentalidad no residía sólo en las holgadas dimensiones, sino en los elaborados efectos lumínicos que lo acompañaban, considerados una auténtica novedad para la ciudad en aquel entonces. Esta innovación técnica terminó por ser el eje de la decoración de la urbana, la cual se “engalanó” con imágenes católicas creadas a partir de estructuras de gran tamaño, que daban soporte a bombitas en los frentes de las avenidas procesionales. Una vez más, el resultado fue el mismo: la artificiosidad y el exceso terminaron por llevar a la pérdida de todo tipo de solemnidad travistiendo un acto religioso en una escena carnavalesca.



*Calle de Barcelona engalanada para el congreso eucarístico;  
publicidad del auspiciante Philips quien aportó material lumínico a los actos.*

El surrealismo -corriente históricamente vinculada a las vanguardias artísticas de carácter transgresor y, en muchos casos, explícitamente comunista- encontró una expresión peculiar en el imaginario franquista. El régimen, involuntariamente, terminó por apropiarse de ciertos elemen-

tos simbólicos y estéticos del surrealismo que dieron lugar a la construcción de escenografías políticas y rituales oficiales marcados por una teatralidad tan exacerbada que rozaban lo inverosímil, lo onírico. En estos montajes, la realidad aparecía desdibujada, por la combinación de elementos que dan lugar a múltiples interpretaciones. Es en esta tensión entre la teatralidad política y la exageración que se terminaron por generar formas estéticas propias de la irracionalidad y el ensueño, desdibujando deliberadamente los límites entre lo real y lo imaginario.

### *Procesión Primo de Rivera*

Uno de los ejemplos más simbólicos y extravagantes de esta dimensión surrealista fue la procesión a pie con el féretro de José Antonio Primo de Rivera. Los restos del fundador de la Falange fueron trasladados desde Alicante exclusivamente en los hombros de los falangistas, hasta el Valle de los Caídos, en Cuelgamuros (Madrid). El cortejo recorrió más de 460 kilómetros en 11 jornadas, en una suerte de peregrinación laica revestida de sacralidad política. Se caminaba con el féretro a hombros, mientras que, por las noches, se encendían antorchas que iluminaban el trayecto, configurando una escena cargada de un simbolismo arcaico de evocaciones ancestrales. La procesión fue en todo el recorrido acompañada por representantes de las órdenes religiosas quienes entonaron cantos funerarios durante el trayecto.

La procesión del féretro, los religiosos entonando cantos y las antorchas dieron lugar a una colección de imágenes propias de una estampa medieval. Para acentuar aún más este acto fuera de toda realidad contemporánea el cortejo estuvo acompañado permanentemente por representantes de diversas órdenes religiosas, quienes entonaban cantos funerarios, reforzando el carácter litúrgico del evento.

Esta combinación de elementos -el féretro llevado a hombros, las antorchas nocturnas, los cantos monásticos y la prolongada duración del trayecto- generó una escenografía profundamente sorprendente, por no decir irreal, que remitía visual y simbólicamente a estampas medievales.



## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

En este sentido, puede interpretarse como una manifestación paradigmática de lo surrealista dentro del marco propagandístico del franquismo.



*Procesión pasando por zonas devastadas por a la guerra civil*

### *Franco el Cruzado*

Otro ejemplo significativo del uso involuntario del lenguaje visual surrealista en el imaginario franquista puede encontrarse en el óleo *Alegoría de Franco y la Cruzada* (1948) realizado por el artista Arturo Reque Meruvia. La obra, de dimensiones monumentales (más de 13,70 metros de largo por 3 metros de alto), que se conserva actualmente en el Archivo General Militar de Ávila, es un vasto panegírico plástico se estructura en una composición dividida en cuatro secciones, organizadas de forma narrativa y simbólica.

En el centro de la escena y haciendo uso de la perspectiva jerárquica cual rey medieval, el Generalísimo Francisco Franco aparece rodeado por un aura de luz clara que refuerza su carácter mesiánico. Rodilla en tierra, se encuentra ataviado con la armadura resplandeciente de caballero medieval, portando la capa blanca del Gran Maestre de la Orden de Santiago y la espada de capitán del Ejército. Coronando esta escena, como si faltara algo más para esta surrealista imagen, se representa al apóstol

Santiago, montado sobre un caballo blanco acompañando la acción. La suma de elementos fantásticos y la utilización de un lenguaje plástico ajeno a la época crean una clara distorsión de la realidad en la imagen que presentan una imagen de un delirio visionario, inscribiéndose dentro de una estética enteramente dentro de lo surreal, sin que esta fuera la intención consciente por parte del régimen ni del autor.



*Oleo, Alegoría de Franco y la Cruzada (1948) Arturo Reque Meruvia*

### *Devoto gobernador*

La representación de Francisco Franco como un buen gobernante católico se inscribe en una estrategia simbólica en la que el régimen franquista se apropia de imaginarios religiosos y tradicionales. El carácter católico del régimen fue muy bien recibido por gran parte de la iglesia española, que había sufrido durante la Segunda República y la Guerra Civil ataques a clérigos y templos.

En este contexto, en 1942 se encarga al pintor José Bellver la realización del nuevo retablo del altar mayor de la iglesia del Carmen en la ciudad de Valencia, tras la destrucción del original, quemado por fuerzas republicanas durante la guerra civil. La obra se organiza en torno a una estructura visual clásica, con una mandorla luminosa en el centro que exalta la Santa Cruz, rodeada de una escenografía terrenal donde confluyen dos grupos humanos a ambos lados de la Fuente de la Virtud.

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Lo que confiere a esta obra un carácter particularmente notable —y que introduce elementos de extrañeza que puede leerse en clave surrealista— es la inclusión del dictador Francisco Franco en el centro de la escena, a la altura de la mirada del espectador. El dictador aparece en posición orante, con el sable en la mano, compartiendo el espectáculo místico con santos y figuras históricas.

Esta representación insólita desafía la lógica temporal y racional. En ella, el dictador se inserta sin fisuras en una genealogía de poder piadoso, colocándose a la altura de las grandes jerarquías terrenales y celestiales, y presentándose ante la divinidad. Esta operación visual parece involuntariamente recordar ciertas estrategias del surrealismo, en la medida en que subvierte la lógica del tiempo y del espacio para imponer una onírica y delirante.

En lo que respecta al concepto de lo *kitsch*, la palabra abarca una variedad de sentidos, entre los cuales se puede tomar la definición de Umberto Eco, quien lo describe como una vulgaridad del nuevo rico que, en su afán por ostentar, sobrepasa los límites del buen gusto impuesto por la sensibilidad estética dominante (Eco, 2007, 394). Por su parte, Dieter Kliche señala tres rasgos estructurales del objeto *kitsch*: 1) inadecuación, heterogeneidad, disfuncionalidad; 2) exceso; 3) mediocridad y confort (Kliche, 2001, 276-7).





*Retablo altar mayor, José Bellver, iglesia del Carmen, Valencia y detalle de la misma obra*

De esta manera es posible encontrar diversas manifestaciones visuales del régimen franquista de los primeros años, que encajan dentro de esta lógica de la ostentación excesiva, la artificialidad e inadecuación. El *kitsch*, en definitiva, representa una forma más, mediante la cual un régimen totalitario busca congraciarse con sus seguidores. Como estos regímenes no pueden elevar el nivel cultural de las masas, recurren a esta estrategia para hacer que la cultura descienda a su nivel, adulando a las masas en lugar de elevarlas. En palabras de Clement Greenberg, el *kitsch* es la razón por la cual se proscribe la vanguardia, que requiere un mayor esfuerzo cultural.

### *Encuentro Kitsch*

El 7 de junio de 1947, aterrizó en el aeropuerto de Barajas, Madrid, Eva Perón. Su llegada a la capital española se enmarcaba en un contexto de aislamiento internacional del régimen franquista. Por ello, la recepción de la esposa del presidente argentino fue cuidadosamente orquestada como un acontecimiento multitudinario y fervoroso. Tal fue la importancia que se le otorgó al evento, que el propio Francisco Franco, su mujer Carmen Polo y las más altas jerarquías del Ejército, la Iglesia y la Falange se hicieron presentes.

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Al día siguiente, se le concedió a la visitante la Gran Cruz de Isabel la Católica, en una ceremonia de gran pompa que motivó al gobierno a declarar día festivo para el pueblo madrileño de manera que pudieran participar del homenaje a tan ilustre visita. Fue en este y otros encuentros entre Eva Perón y el matrimonio Franco donde se produjeron imágenes indudablemente *kitsch*, marcadas por una estética de nuevo rico que, en su afán de ostentación, sobrepasaba los límites del buen gusto.

En los registros fotográficos de estos eventos, se percibe una suerte de duelo simbólico entre Carmen Polo y Eva Perón, en una competencia por acaparar miradas y flashes. En este contexto, la primera dama argentina lució amplios abrigos de piel que desentonaban con el fuerte sol estival madrileño. Claramente, la función de aquellas prendas no era brindar abrigo, sino ostentar, incluso a riesgo de caer en el ridículo. Les sumó importantes piezas de joyería junto con grandes sombreros.

Carmen Polo, por su parte, relegada a un segundo plano durante los actos oficiales, recurrió también a la ostentación kitsch como estrategia para recuperar protagonismo. Su herramienta fueron los enormes collares, así como también los vistosos sombreros y tocados. Aunque sus joyas no le conferían necesariamente mayor prestancia, sí lograban captar la atención. Tal fue su afición por cubrir su cuello de perlas que pronto fue apodada por toda España como "La Collares".





*Recepción Oficial Palacio del Pardo 1947*

### *Retrato de rey*

La estética *kitsch* fue ampliamente utilizada en los retratos del dictador, especialmente poco después de asumir el control total de España. Un ejemplo paradigmático de esta tendencia es la obra *Alegoría de la Victoria*, del pintor Francisco Ribera Gómez. En este cuadro, el artista buscó forjar una clara y directa imagen de poder, para lo cual no dudó en recurrir a una abundancia de elementos explícitos y simplificados, combinados con otros destinados a conferir prosapia a la figura representada, mediante la apropiación de recursos formales tomados de grandes obras clásicas.

En ese pastiche, tan cercano al *kitsch*, encontramos al dictador en una pose antinatural, forzada, colocado en el centro de la escena y representado con un tamaño muy superior al resto de los personajes. La figura es objeto de una idealización extrema: se le muestra con una piel tersa y sin imperfecciones, casi etéreo, como si estuviera fuera del tiempo humano. Esta construcción se ve reforzada por el uso de una luz artificial e irreal, que remite visualmente a las imágenes de los altares barrocos, añadiendo así una capa simbólica de carácter sacralizador, casi religioso.

Por su parte la propia representación del generalísimo con su uniforme de capitán general, portando las correspondientes insignias del cuello y de la manga junto con la banda roja que le cruza el pecho. Además

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

de representar la Gran Cruz Laureada de San Fernando encima del bolsillo de su guerrera, que es la más alta condecoración militar española. Y para seguir sumando elementos que denotan poder, el pintor no se privó de un aparatoso capote de piel sobre los hombros. En una de sus manos porta el bastón que caracterizaba a los generales y en el otro el sombrero de la legión española. Sumado a esto encontramos en la obra una colección de banderas nacionales, de la falange, carlistas, hasta las banderas de las tropas marroquíes (bandera verde con el escudo de Salomón), en una explícita alusión al respaldo militar y político que sustentó su ascenso. Finalmente, en un ángulo inferior del lienzo, se añade un texto que simula un antiguo documento, en el que se reproduce el parte oficial de guerra del 1 de abril de 1939, fecha en la que se declaró formalmente el fin de la Guerra Civil. Esta inclusión contribuye al carácter excesivo de la composición, que deviene en una auténtica sobrecarga visual.

El conjunto revela una estética propia del nuevo rico, en la que la ostentación se impone al equilibrio formal, desbordando los límites del buen gusto. Se configura así una escena *kitsch* en su máxima expresión — y precisamente por ello— de forma involuntaria.



*Alegoría de la victoria* (1939) por el pintor Paco Ribera Gómez

*A modo de conclusión*

Estos y otros ejemplos permiten advertir una constante en el discurso estético del primer franquismo (1936-1956): la producción sistemática de una visualidad hipertrofiada, anacrónica y artificiosa, que se adaptó a los contextos cambiantes del régimen. Esta visualidad bizarra —en su sentido que la venimos trabajando— sirvió no sólo como ornamento ideológico, sino como vehículo de una estética del poder profundamente enraizada en el exceso, la teatralidad y la deformación simbólica. Su análisis, desde las herramientas críticas actuales, no solo permite desentrañar las estrategias estéticas del autoritarismo, sino también reflexionar sobre los modos en que lo grotesco y lo irracional pueden articularse como dispositivos de legitimación política.

*Referencias*

Albanece, Raul. “Carnaval: en la frontera entre arte y vida” en *AINCRIT Actas de las X Jornadas Nacionales y V Jornadas Latinoamericanas de Investigación Crítica Teatral*, 2018.

Belforte, Maria. “Kitsch: sobre la representación burguesa del sentimiento. Un análisis a partir de las interpretaciones de Ernst Bloch, Siegfried Kracauer y Walter Benjamín” en *Verinotio* - Revista online de Filosofía y Ciencias Humanas, vol. 24, no. 2, 2018, ISSN 1981-061X.

Greenberg, Clement. *Vanguardia y kitsch*. España: Ed. Paidós, 2002.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

Elias, Norbert. “Estilo kitsch y época kitsch” Trad. Lisímaco Parra. En: Vera Weiler, *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá: Norma, 1998.

Mosse, George. *La nacionalización de las masas*. Trad. Jesús Cuéllar Menezo. Madrid: Marcial Pons, 2005.



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.



## Get Out!: la monstruosidad de un negro blanqueado y el exceso de “inclusión social”

Thalí Quiñones Hernández<sup>12</sup>

Instituto del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA)

I wanted this film to explore the false sense of security one can have with the, sort of, New York liberal type.

Jordan Peele, “Hit New Movie Get Out Turns Racial Issues into Horror Story in Upstate NY” (G. Herbert).

Más allá de todas las lecturas raciales evidentes que se pueden desgajar del film *Get out* (Jordan Peele, 2017), tenemos que pensar, ante todo, que el film sale al público en plena época mediática e hiperconectada a través del internet, donde la imagen de “reivindicación de las minorías” es algo que sobrepasa la ideología de antirracismo o antidiscriminación, para más bien convertirse en un producto comercial que nos muestra a todas las minorías, en especial a la afroamericana en EE.UU. como algo “cool” y de “tendencia”, pues ser negro “está de moda” (*Get out*: 2017).

Así, esta película se podría poner en relación con la oleada de films “políticamente correctos de los últimos años de los Oscars” donde se incluye un sinfín de películas que hacen referencia al ser negro en EE.UU. Por ello, podríamos incluir a *Get out* en un grupo junto con *BlacKkKlansman* (2018), *Moonlight* (2016), *Green Book* (2018), *Black Panther* (2018) y la lista podría seguir. Entonces, la pregunta que se puede plantear con respecto a *Get out* -específicamente- es: ¿Son películas como *Get out* films que destacan las problemáticas como el *Black Lives Matters* o los problemas de racismo endémicos en EE. UU? o ¿Es *Get out* más bien la muestra del exagerado deseo de la inclusión social y de “ser negro está de moda” que los

---

<sup>12</sup> Thalí Quiñones Hernández es Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales (UBA). Investiga sobre el auge del audiovisual coreano contemporáneo y el cine de terror alemán y estadounidense.

blancos utilizan para reivindicarse, pero que realmente no significa algo más que beneficios comerciales para la industria del cine?

En este trabajo, se considera que la segunda pregunta tiene mucha más relevancia si la colocamos en el contexto socio-cultural de EE.UU. y si, además, se tiene en cuenta la historia de este país que siempre se ha servido de los negros para mejorar su economía. Así, el miedo de los blancos *yankees* no radica en ser “reemplazado por un negro” como ocurría en los años de entre guerras o en la misma posguerra, el miedo actual de los blancos estadounidenses radica en el estigma social de ser catalogado como “redneck”, “hillbilly”, “pro-confederación” o simplemente, en ser etiquetado como “blanco”. Recordemos que, justo antes de esta oleada -quizás “excesiva”- de nominación de películas de “negros” comenzó justo un año después de que el hashtag *#Oscarssowwhite* se hiciera con el *trending* global durante los Premios de la Académica en el 2016.

### *Contenido*

Para abordar este tema en relación a una “inclusión social” de las minorías, es preciso reponer algunos elementos de la cultura norteamericana en relación a las ideas de raza, clase social e historia económica. Así, sabemos que, a partir de la Guerra de Secesión en EE.UU., este país quedó más bien dividido ideológicamente, pero de manera “oculta”, pues, si bien es cierto que la abolición de la esclavitud y la reunificación de EE.UU. apuntó a una idea de “nación” (recordemos *The Birth of a Nation* de D.W. Griffith, 1925) y a un proyecto de expansión económica. Lo cierto es que las diferencias entre el Sur y el Norte de este país se seguían viendo reflejadas en las ideologías sociales y culturales ya que muchos “sureños” al estar en el bando perdedor terminaron reconociendo el problema económico que presentaba un modelo basado en la agricultura y el esclavismo.

Es por ello, que de alguna forma el Sur seguía viéndose como un territorio atrasado en casi todos los sentidos, en donde más allá de la esclavitud negra, la jerarquía mental estadounidense solía situar lo rural por debajo de lo urbano, de tal manera que la otredad se manifiesta -también- a través de los *rednecks*, *backwoods* o *hillbillies* (Tiburcio, 60). Así, empezamos

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

a ver cómo este discurso de diferentes jerarquías de “blancos” se fundamenta también en estudios supuestamente “científicos” de entre 1880 y 1920, que legitimaban la categoría de “White trash”, argumentando que “un largo número de blancos rurales pobres tenían defectos genéticos” (Murphy, 279).

Desafortunadamente esta expresión malintencionada persistiría en la cultura popular de EE.UU. y luego sería parte de los films de terror tradicionales “*backwoods*” de los años 70 como *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) o *The Hills Have Eyes* (1977), donde la familia monstruosa – “White trash”- sería representada como esa otredad interna.

De esta manera, y tal como lo explica Erika Tiburcio:

La importancia del otro para construir el discurso hegemónico imperante en la sociedad encontró un arma en la ciencia, que establecía diferentes formas de alteridad- racial, de género, económicas, etc.- que quedaban relegadas a la marginalidad y servían como recordatorio de lo que significaba la anormalidad (13).

En *Get Out* vemos entonces cómo esta idea de la familia rural monstruosa tradicional de los films “*backwoods*”, es subvertida para mostrar cómo esa supuesta “aceptación, inclusión y apoyo a las minorías” por parte de muchos blancos en EE.UU. actualmente, es en realidad un racismo encubierto que guarda ese resentimiento histórico sobre lo que significa ser una “raza sin defectos”. Por ello, la idea de Jordan Peele – el director- de explicar cómo a veces el verdadero enemigo de los movimientos antirracistas, son justamente esos grupos de personas que se las dan de “aliados” o de “liberales”, que en verdad solo buscan quedar bien ante una sociedad que cada vez más, trata de comercializar y capitalizar la “idea de la inclusión social” (capitalizar en el doble sentido de la palabra “capital” en inglés para referirse a mayúsculas o poder adquisitivo), sin siquiera saber la profundidad de esas luchas sociales y culturales.

*Run rabbit, run rabbit! Run, run, run!*

En la primera secuencia de la película, se observan varias convenciones clásicas de las películas de terror estadounidense, en donde por lo general, el monstruo muestra sus actos salvajes a través de atacar a una primera víctima en el inicio del film. Así, en esta primera secuencia vemos como el hombre negro que aparece en ese paisaje de suburbios estadounidenses, está hablando con alguien por teléfono mientras camina y comienza a sospechar que algo malo parece suceder allí. Es entonces cuando vemos el auto blanco acercarse con una música típica de los años 30s en EE.UU. que dice: “RUN RABBIT! RUN RABBIT! RUN!” Aquí el sentido de peligro de aquel hombre negro se activa y decide huir, porque sabe que el área donde se encuentra es un lugar “donde tratan mal a la gente como él” (*Get out*: 2017), sin embargo, esta situación no logra concretarse y el termina siendo atrapado por aquel monstruo enmascarado, aquí claramente observamos también la convención del “asesino en serie enmascarado” para reflexionar sobre cómo dentro del hombre blanco anónimo puede surgir ese instinto asesino (Tiburcio).

Esta escena de un largo plano secuencia que trata de seguir al hombre negro en su recorrido por el suburbio, nos muestra como el director busca presentar a las verdaderas “víctimas” del film -los negros-. Aquellos que, en todo caso, tendrán miedo durante la película serán los negros, pues ellos son los que sufren otro tipo de situaciones más allá del obvio racismo. No obstante, el director jugando con el mensaje que se repetirá a lo largo de toda la película, emplea la canción *Run Rabbit Run* (1932) de Flanagan and Allen para sopesar aquel momento de tensión y crear una especie de contraste discordante entre la realidad del hombre negro siendo secuestrado y la de la “canción feliz” que remite a la época de los 30s donde, casualmente los negros estaban todavía bajo dominio blanco. Asimismo, la canción también funciona como un elemento deíctico que mostrará también como los negros nunca serán vistos como humanos o personas -en el film-, son en todo caso “conejos”, animales o seres sin “mente”.

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

De esta manera, “Get out comienza por dramatizar la ansiedad racial de los suburbios, mostrando desde la perspectiva de una persona no perteneciente a ese lugar, un “no-blanco”, un *outsider*, quien es más bien visto como una amenaza y no como una víctima (Murphy, 73).

### *El departamento puro y blanco*

La presentación del protagonista está pensada en imágenes, pues antes de conocerlo a él propiamente, primero aparecen algunas fotografías que muestran un poco la cotidianidad de los “negros”: un hombre que en la silueta parece montar un caballo, la barriga de una mujer embarazada con el fondo de un hombre huyendo y por supuesto, un perro blanco tratando de atacar. Estas tres fotografías son los tres planos que aparecen antes de un breve pero sustancioso *travelling* que nos muestra el departamento de Chris -el protagonista-, allí vemos un espacio muy agradable y más bien acomodado, que se opondría mucho a las imágenes de los domicilios de otros personajes negros populares en los films estadounidenses como *Precious* (2009) o las casas de los protagonistas de *Mookie* (*Do The Right Thing* 1989). Chris más bien parece que en sus fotografías hiciera un estudio etnográfico de los “negros” como si él ya no hiciera parte de ese grupo.

Asimismo, la música que acompaña la presentación del espacio de Chris, es una canción de Childish Gambino, cantante que lanzó un año después del estreno de la película un video muy polémico llamado *This is America* donde, reflexiona sobre ese papel que ejercen muchos afroamericanos en la sociedad EE.UU. pues al mismo tiempo que esta sociedad se auto-percibe como muy *woke* y deconstruida en relación a la imagen de las minorías, también promueve todavía ideales racistas y de supremacía blanca; recordemos que Trump es el presidente durante el estreno del film. La reflexión dicotómica de Childish Gambino en relación a un protagonista negro con la mitad de su cuerpo desnuda y la otra mitad usando un uniforme del ejército de la Confederación sureña, reflexiona sobre la postura de los negros en la actualidad, es el negro como Chris que intenta adaptarse a los “comportamientos de la etnia dominante”.

De esta manera, la primera presentación que tenemos del protagonista es a través de un reflejo, en el que él se pone una loción “blanca” para afeitarse, como mostrándonos que, aunque parece negro, su reflejo es en realidad el de un “blanco”, un etnógrafo que va con su cámara a fotografiar a los “verdaderos negros”. Sin embargo, este reflejo de Chris “blanco” dura pocos instantes pues, luego de esa imagen fantasiosa, él termina quitándosela con el rastrillo de afeitar. Este acto nos genera más preguntas, pues existe claramente una ambigüedad sobre la cual, encontramos la personalidad “blanqueada” de Chris que lucha por seguir identificándose “negro”.

En este sentido, podemos pensar cómo los Premios de la Academia luego de seleccionar películas donde la mayoría de veces los negros viven en condiciones bien de precariedad o pobreza (*The Help*, 2009), (*Twelve Years A Slave*, 2012), bien de manera acomodada, pero ganando dinero de forma ilícita (*Moonlight*, 2016), elige un film donde el protagonista puede trabajar en el campo artístico y vivir casi tan bien como cualquier blanco de ciudad. Vemos aquí, una clara señal de que los *Oscars* están buscando evitar la furia social que los etiqueta de “demasiado blancos”, por lo que “La vergüenza y la reputación van a ser el verdadero motor” del cambio, señala Deirdre Mangan (productora y escritora de televisión activista por los derechos de los asistentes de producción).

### *La llegada a la casa*

En la llegada a la casa el plano general se mantiene distante y nos ubica como testigos de la situación. Luego, en esta misma escena y con esa música bastante inquietante, observamos como el plano hace un leve *zoom out* para ahora incluir al jardinero en el plano, mientras él también mira la situación desde la distancia.

Una vez dentro de la casa, podemos observar que, en el recorrido por los pasillos de la casa, Dean -el padre de la protagonista- muestra cómo él tiene varios “*souvenirs*” -recuerdos- de cada viaje que hace, dice que es “muy ecléctico”, que “es un privilegio experimentar la cultura de



otros” (*Get Out*: 2017). Es entonces, cuando vemos este “racismo encubierto” por parte de la familia Armitage, Dean como padre y jefe de la familia, dice tener recuerdos de cada viaje o cultura, porque justamente en su mente, él funciona como el hombre blanco dominante que va a llevar la verdadera cultura a los “otros”. Por ello, durante todo el film la caza o los trofeos de caza son un elemento repetitivo, estas marcas en el film son la muestra de que la familia Armitage, colecciona animales muertos o recuerdos de viaje, como también puede coleccionar cuerpos de negros.

Así es como “*Get Out* reposiciona la doble conciencia y la interpreta como una herramienta de la supremacía blanca a través de la cual se puede representar el deseo de los blancos por la carne negra.” (Gaines 2019:161). Esto podría entonces reflejar ese malestar social que se genera en algunos afroamericanos en EE.UU. pues sienten que su participación en muchos eventos culturales o sociales aparentemente relevantes como pueden ser los Oscars, son en realidad herramientas de los grandes organizadores para mostrar una cara “inclusiva” al público. Como ejemplo podemos pensar el debate alrededor de volver negros a varios personajes creados en épocas pasadas, pues el público comienza a sospechar que esa “inclusión” es producto del marketing (véase los debates en relación a *Little Mermaid* de Disney) y no tanto de un cambio de mentalidad.

### *Losing his race*

Cuando están recorriendo la casa Dean y Chris, podemos observar cómo Dean le muestra una foto de su padre en 1936, y cómo él -su padre- perdió la carrera (en inglés “race”) ante un negro. Vemos que la escena se da en una especie de diálogo entre tres: Dean del lado izquierdo, Chris en el medio y la pared con la imagen del padre de Dean a la derecha. Acto seguido a la conversación incómoda sobre como Dean estaba “orgulloso” de que un negro ganara enfrente de Hitler, el mismo Dean menciona que el sótano está cerrado porque había “moho tóxico negro”. Nuevamente, vemos como Peele juega con los contrastes disonantes entre Dean siendo un hombre antirracista y luego diciendo que por el moho negro tóxico estaba todo cerrado.

Asimismo, “race” en inglés tiene una doble significación pues, por un lado, puede ser carrera o competición, o, también puede ser raza. Es entonces, cuando poco a poco la situación se pone más tensa, al revelarnos que, de alguna forma, lo que se esconde como “monstruosidad” en este film, son los blancos “antirracistas” que para ser aceptados socialmente prefieren beneficiarse de las ventajas de otras razas, mezclando la gran “razón e inteligencia blanca” con “la destreza y fortaleza física de los negros”. Buscando crear una criatura -al mejor estilo de Frankenstein- que reúna lo mejor de ambos mundos. De este modo, el abuelo de la familia pierde su “raza” (*race*) por el beneficio que se esconde detrás del descubrimiento: el cuerpo de un negro es el lugar perfecto para la mente de un blanco.

“Mientras que los Armitage son profundamente racistas, su racismo tiende a no ser expresado abiertamente y comienza a tomar forma cuando se da la condescendencia y la fetichización de la diferencia racial” (Murphy, 81). Así podemos recordar que el término *White trash* es una expresión que los esclavos negros empleaban para hablar de los sirvientes blancos y posteriormente se legitimó culturalmente a partir de los Estudios Eugenésicos que mostraban que un gran porcentaje de blancos pobres y rurales tenían problemas genéticos (Murphy, 79). Por lo que el deseo de los Armitage como familia encubiertamente monstruosa es aprovechar esa “moda de ser negro”, para intentar cambiar su imagen pasada de “blancos defectuosos”. Dean junto con su familia se valen de la situación actual para mostrarse como aliados que, muy en el fondo solo siguen buscando el beneficio económico y el estatus social que les puede otorgar esa fetichización de los cuerpos negros.

Lidiando con varios mitos culturales preconcebidos – de endogamia, de insularidad, perversión sexual (especialmente bestialidad e incesto) – esta rural “*White trash*” es un icono popular cultural familiar que funciona como síntomas de procesos que han tenido impactos muy fuertes en procesos culturales, sociales y económicos en las regiones rurales de EE.UU (Bell, 96-97).

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Por ello, la importancia en resaltar que esta familia se ubica en una “nueva modalidad de lo monstruoso” (Veliz, 52), ellos no llegan a una metamorfosis total para obrar y cumplir sus objetivos, pero sí parte de sutiles procesos de mutaciones para poder llevar a cabo sus planes (esto lo vemos en la manera progresiva de la familia al ir cambiando su comportamiento y paulatinamente ir mostrando sus verdaderas expectativas respecto a la relación “biracial” de Rose y Chris.

#### *Escena del té y la cuchara*

La secuencia de Chris volviendo de su paseo nocturno por la casa es interesante en términos de historia y colonización. Si bien la familia trata de todas las formas ubicarse como “aliada” de los negros, en esta escena vemos como Chris (quien camina en un pasillo a oscuras) descubre a la madre de Rose (Missy) en la habitación donde recibe a sus pacientes esperando a que el pase para “iluminarla”. Acto seguido, vemos como ella lo invita a sentarse y se genera una conversación entre ellos (en plano/contraplano), donde nosotros estamos viendo más desde la perspectiva de Chris, quien temeroso comienza a responder a las preguntas. La escena transcurre y justo cuando la conversación parece “fluir”, ella emplea su cuchara de plata para mezclar el té.

Recordemos que en la cultura estadounidense el refrán “*Been born with a silver spoon in their mouth*”, significa que una persona tiene privilegios innatos o que vienen con su persona, algo así como el privilegio de ser blanco en un país tan “racializado” como EE.UU., además vemos que la bebida predilecta de esta familia es el té. Esta elección de tomar el té como bebida representativa nos señala que ellos todavía siguen viendo al hombre blanco de orígenes europeos (inglés) como aquellos que usan la razón o el cerebro. Missy a través de su cuchara de plata en el té (con la infinidad de planos detalles que tenemos en esta escena) nos muestra que ella como mujer privilegiada y blanca tiene todo el poder y dominio sobre Chris, porque ella sí sabe jugar con el poder de la mente, ella sí ha estudiado desde la razón y sabe cómo dominar a ese ser inferior que debe “hundirse” (sink into the floor!).

Luego vemos que ella se encarga con su poder de la mente de darle todas las órdenes y enviarlo de vuelta a la oscuridad. No obstante, hay que recordar lo que Mikal J. Gaines argumenta “no se puede terminar de ver este film sin entender que la manera como Betty Gabriel interpreta a Missy es justamente para separar la consciencia negra y convertirlo en un acto de subordinación” (169), esta idea nos muestra entonces por qué en la escena anterior donde también tomaban té, Missy envía a Georgina a descansar, pues para ella su poder se encuentra en esa progresiva división de la mentalidad de “negro” hasta que se queden en el “sunked place” y permitan la mejor adecuación del cerebro blanco que se convertirá no en un huésped, sino en el habitante real del cuerpo negro, este proceso conllevaría al resultado del “monstruo intersticial” (Veliz 2021: 46) que será mejor ejemplificado casi al final del film.

Es así como los negros son quienes deben “aceptar” el privilegio de los blancos como los únicos capaces de convertirse en figuras de poder (Tiburcio). De esta manera, Missy “a través de la hipnosis, empuja la consciencia negra lo más profundo posible en el cuerpo, así queda lugar para la que la conciencia blanca entre en el mismo cuerpo” (Thorp, 2007). Evidentemente, esta idea del negro como envoltura física del gran razonamiento blanco funciona como una analogía directa a lo que muchos “liberales blancos” hacen con tal de vender y llegar a mayor público, como ejemplo tenemos nuevamente a los Oscars, quienes para mostrar su gran “inclusión social”, terminan quitándole el premio a *La La Land* (2016) y otorgándoselo a los “verdaderos merecedores” de la película *Moonlight* (2016) – película protagonizada y dirigida por afroamericanos, que terminó siendo opacada por todo el show mediático creado por los mismos premios–.

### *Bingo de blancos para comprar al negro*

Este momento del film, dividido en varias secuencias, comienza con la mirada a través de la ventana de Rose y Chris, quienes observan como comienzan a llegar una gran cantidad de autos negros con gente

blanca, que emocionada por lo que va a suceder, saluda a Walter (el “jardiner” de los Armitage). Recordemos que más adelante en el film, Walter será partícipe de uno de los momentos más ambiguos a nivel identitario de estos monstruos, pues al igual que Georgina o Logan, el personaje de Walter está configurado como monstruo intersticial que se define por una serie de ligeras variaciones, sutiles desplazamientos operados en su cuerpo (Veliz, 56); por ello, esta forma de saludar y expresar de manera “diferente” a cómo se expresaría un negro y sus abrazos con los otros blancos.

De igual modo, es fundamental revisar el rol que cumple Rose a lo largo del film y que se ve marcado por su aparente estilo liberal de burlarse y decir que la fiesta de la familia es “demasiado blanca”, ella trata de mostrarse “aliada” a la lucha. Así, la ausencia de sospecha le permite utilizar su astucia y su encanto para atraer víctimas, por lo que su poder se apoya sobre su inteligencia en lugar de su mayor fuerza bruta. (Tiburcio, 60). Rose es entonces, ese personaje “deconstruido y aliado” que invita a Chris a ir a la fiesta, para supuestamente presentarle a los “amigos de la familia”. Es así, como la escena del paseo por la “fiesta” comienza con los blancos invitados admirando la apariencia de Chris y cómo el 'negro está de moda' no sólo es el propósito predominante del fetichismo racial, ya que Peele explora la idea de los negros siendo considerados mercancías (Human).

Así, si bien las preguntas incómodas o los comentarios de los blancos son todos relacionados a sus características físicas: “Los blancos todavía quieren los cuerpos afroamericanos, pero no para trabajar en campos de azúcar o en plantaciones, sino más bien para traer placer, logros y el renombre de los atletas afroamericanos” (Casey-Williams, 66). En ese sentido, vemos como Chris un poco cansado de la extraña atención que recibe, se va con su cámara a fotografiar el evento, así como también haría fotografías en la ciudad de la vida urbana. Sin embargo, en esos planos subjetivos en los cuales, reparamos a través de la cámara de Chris, percibimos una pista insólita: cuando Chris intenta mirar hacia Dean y “sus amigos”, ellos le devuelven la mirada y lo señalan como un animal de zoológico.

La idea del negro siendo visto como un “animal o bestia descomunal”, obviamente se relaciona con todos esos comentarios de los blancos aparentemente liberales que ven a Chris como ese cuerpo que se convertirá en posible portador de una de las “grandes mentes blancas”. Son los ojos fotográficos de Chris, los que le permiten comenzar a sospechar aún más y a entender que esa visión mediada por la cámara, es la que lo está llevando a entender el racismo oculto por parte de estos “blancos *wokes*”. Es a partir de este ojo fotográfico que podemos entender lo que Cleveland Hayes dice sobre el peligro de los blancos “wokes”:

Muchos liberales blancos creen en el daltonismo (*colorblindness*) y en los principios aparentemente neutrales del universalismo. Los estudiosos de la teoría crítica de la raza (CRiTS) argumentan que aferrarse a un marco daltónico solo les permite a estos *amigos* (aliados) abordar las formas atroces de racismo, las que todos notarían y condenarían, como una persona blanca que llama a un afroamericano la palabra "N" en público.

Por ello, es que vemos como estos “liberales” se permiten la mala educación y los malos comentarios al tratar a Chris como un portador de mentes blancas, y que en todo caso les permitirá superar “deficiencias genéticas” generadas a partir de las malas vidas de sus antepasados rurales y pobres. Entonces, entendemos esta situación a partir de que:

El 36 % de los estadounidenses blancos cree que la discriminación racial hace que los afroamericanos tengan problemas, mientras que el 70 % de los afroamericanos cree lo mismo (Pew Research Center, 2016). Las historias, ya sea a través del cine o la literatura, tienen el poder de permitir que una persona vea el mundo a través de los ojos de otra persona. Para que los estadounidenses de origen europeo entiendan por qué los afroamericanos ven la discriminación de manera tan diferente, las historias deben contarse desde la perspectiva de los afroamericanos (Lehti 2016:8).

De este modo, podemos quizás interpretar que una forma de cambiar la fachada blanca de los Premios de la Academia es justamente, nominar films como *Get Out* (2017) *Blackkkkiansman* (2018) o *Black Panther*

(2018), pero solo terminar otorgándole el premio a películas más políticamente correctas como *Greenbook* (Peter Farrelly 2018) -film donde el protagonista afroamericano es un “negro” blanqueado que toca música clásica, no conoce el blues y tampoco se expresa ni se viste como los “otros” negros -. Allí, podemos observar como para los Oscars el negro que puede representar su imagen ante el “nuevo público *woke*” es en realidad un personaje escrito por dos comediantes blancos, que parece que lo único que hacen es darle características físicas negras a un “blanco de mente”.

#### *Escena final ambigua*

En la secuencia final vemos como luego de la huida de Chris del experimento Coagula a través de la casa llena de monstruos, él trata de seguir huyendo, pero con el auto blanco que Jeremy -el hermano de Rose- en algún momento utilizaba para atrapar “negros”. Aquí, podemos observar cómo Chris utiliza ahora un objeto blanco para cambiar de rol y volverse el “dominante” de esta historia. Sin embargo, vemos que esa idea de utilizar un objeto blanco para salvarse (recordemos que en la escena de la fiesta todos los invitados blancos también se transportaban en autos de color negro), es algo con lo cual Chris no se siente cómodo, pues no puede dejar a Georgina solo en esa casa del horror. Es entonces cuando podemos observar cómo Chris no desea tomar el lugar de los blancos (o meterse en el cuerpo u objeto de un blanco), simplemente busca huir sin seguir destruyendo su integridad.

No obstante, luego de que este plan de huida falle, Chris trata de escapar a través de los bosques (cosa que claramente se ve como mala idea ya que, los “bosques” -*woods* en inglés- son las zonas predilectas de los blancos para asesinar y cometer sus actos criminales). Y entonces aparece Rose, quien con su vestimenta (camiseta blanca, pantalones beige y cabello recogido) funciona como una referencia directa a la imagen del cazador blanco típico de las zonas rurales estadounidenses. Nuevamente aquí vuelve una referencia anteriormente vista, vemos que el venado que acompañaba a Chris en los momentos previos al experimento y que posteriormente se volvió una herramienta para matar a Dean, es la metonimia del

“venado” matando al cazador blanco. Allí entonces, la escena con Rose cobra sentido cuando ella se posiciona como otro cazador blanco, dispuesta a atrapar a Chris por segunda vez.

Chris estando en una situación terrible a nivel físico, sigue tratando de huir de Rose -la cazadora- para tratar de refugiarse en el bosque. No obstante, vemos que Rose como representación directa de los blancos dominantes, envía a su “abuelo” negro a recuperar a Chris. Aquí la situación se torna mucho más compleja pues vemos una lucha de cuerpos negros y reconocemos que “la otredad de este asesino en serie -tanto Rose como su familia- recae en la visualización de la diferencia como superación de su trauma identitario, siendo la competitividad el motor de la conducta criminal” (Tiburcio, 127). Así, aunque Rose como la “última” sobreviviente de la familia, intenta a través de la fuerza y mentalidad de su “abuelo” competir con la fuerza de Chris, los Armitage no logran su objetivo, al encontrar como Chris pensando más allá de la fuerza: recuerda el flash como herramienta de salida del “sunked place” e interpela a “Walter” con el mismo.

Walter quien se encuentra en “un espacio entre-medio donde se lleva a cabo una lucha y la pugna por la definición identitaria” (Veliz 2021 citando a Grüner 2002), así este monstruo se desarrolla en lo que Veliz denomina lo “intersticial” (49). Walter en ese momento vive una pugna interna entre el abuelo Armitage y el hombre negro que había sido antes del experimento, y al no saber cómo identificarse en ese momento, él termina cediendo y sacrificándose, matando a Rose (la cazadora de hombres blancos) y termina además con su propia existencia. Observamos aquí como Walter termina reconociéndose como un monstruo intersticial creado al peor estilo de la ambivalencia racial, y aceptando su horrible desenlace muriendo delante de Chris. Con esta secuencia llena de adrenalina, podemos entonces reflexionar además que, “aunque los Armitage no se pueden pensar como “endogámicos o incestuosos” ellos están muy cerca de serlo, como se puede constatar en el hecho de que todos son felices co-cómplices en el mismo sistema atroz” (Murphy, 82), donde claramente Rose termina jugando un papel fundamental, en ese difuso juego



## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

entre el incesto, la endogamia y la fetichización de “cuerpos negros” para beneficiar a su familia de blancos.

### *Dos finales en tiempos del racismo oculto*

Sin embargo, vale la pena rescatar el final alternativo que Peele había pensado para *Get Out*, en este otro desenlace el director acude a las convenciones cinematográficas típicas del asesino en serie y a los clichés estadounidenses donde el negro es encarcelado. Así, en este final, observamos como los policías que llegan al “rescate”, nos recuerdan las múltiples escenas de violencia policial, donde a veces el negro termina muerto (sin comprobar si es el verdugo). Posterior a un corte vemos entonces, en un primer plano a Rod (el amigo de Chris) bastante preocupado, acto seguido reaparece Chris al otro lado de un gran vidrio de seguridad (preso), donde él aparenta estar “muerto” en vida.

En esta breve secuencia de planos y contraplanos Chris no parece estar allí, él luce totalmente desubicado, como si en lugar de perder su autonomía mental, ha sacrificado finalmente su autonomía física. Chris no se encuentra en el *sunked place* de su consciencia, pero sí se encuentra nuevamente en el “sunked place de la sociedad”. De esta manera, en la escena final hay un plano general donde un policía blanco, lo acompaña al interior de una celda de máxima seguridad (a lo Hannibal Lecter), allí mientras se cierran las barreras, observamos como su castigo más allá de “mental” o “físico” ya estaba predestinado, su punición estaba ya trazada porque efectivamente, ser negro en EE.UU. es mucho más difícil de lo que podríamos imaginar.

Muchos afroamericanos están sobrerrepresentados en las cárceles y, a menudo, reciben sentencias de prisión más largas que los europeos estadounidenses por delitos similares (National Association for the Advancement of Colored People, 2016 y Rehavi y Starr, 2014), y las noticias recientes y las

protestas por los disparos de la policía contra hombres afro-americanos son ejemplos de cómo el racismo aún prospera (Lethi, 2).

Por fortuna, y para la tranquilidad de varios espectadores, Peele terminó planeando un nuevo final que más bien subvertida el papel de la otredad; luchando contra las convenciones del negro que termina siendo atrapado por la policía blanca injusta. Vemos un poderoso plano de Chris, viendo la patrulla de policía, pero el plano siguiente muestra en la puerta del vehículo “*Airport*”, y allí aparece Rod, quien finalmente atónito lo termina ayudando a escapar, y le vuelve a recordar “Te dije que no fueras a la casa de los blancos” (*Get Out*, 2017). Es aquí, donde vemos que los finales con giros argumentales como este, nos hacen más allá de reflexionar, soñar con que las minorías en EE.UU. no solo tengan el derecho a la autodefensa y a la sospecha de inocencia, sino que además podemos empatizar mejor y ubicarnos en el lugar de Chris: ser negro en EE.UU. es duro, pero a veces hace falta un héroe contemporáneo como Chris Washington que pueda cambiar la historia del racismo oculto de los blancos liberales, que logre subvertir la idea de “el negro siempre va a la cárcel” y nos muestra también que, el negro puede estar defendiéndose de tanto maltrato oculto.

### *Conclusión*

Si bien todo el recorrido que hemos realizado a través de varias escenas de la película parece difuso, no hay que olvidar que en este film se replantean varias categorías como ser negro (Black/black), ser blanco, ser liberal u “otredad” y también se subvierten categorías más genéricas del cine como son la idea de “monstruo” o “familia monstruosa”. Para reflexionar en mayor profundidad sobre temas como la “inclusividad racial o de las minorías” en EE. UU, y cómo en muchos casos esta supuesta voluntad de ser más representativos a nivel social, es en realidad una herramienta más del marketing, y de las industrias del entretenimiento multimillonarias como Hollywood y la Académica (los Oscars), para lograr

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

mayores ganancias económicas. Recordemos que, no es la primera vez que los negros son utilizados por varias empresas estadounidenses para aumentar sus ganancias y mejorar sus poderes adquisitivos.

Desafortunadamente “las películas y otros tipos de medios pueden ser soluciones proactivas a los problemas sociales, pero esto requeriría material político audaz, que muchos en el negocio del entretenimiento ven como complicado y arriesgado. El objetivo principal de la industria del entretenimiento sigue siendo para ganar dinero, no para educar o hacer del mundo un lugar mejor.” (Lehti, 10). Así, *Get Out* se vuelve más bien un recurso de los Premios de la Academia para tratar de ganar más aprobación y ver si de alguna forma, logran volver a ese lugar de hegemonía, que los catalogaba como una institución legitimadora para las “películas hollywoodenses buenas” y “las malas”.

Sin embargo, hay que entender que *Get Out* fue un fenómeno sin precedentes dentro de los Oscars, pues su lenguaje figurado y muchas de sus escenas claves, son tan complejas a nivel de sentido, que genera duda de si verdaderamente los Oscars entendieron que con “nominar” a este film como “Mejor película”, corrían el riesgo de autodenunciarse socialmente, al mostrarse justamente como la gran familia “blanca liberal y woke” que se aprovecha de la “moda de ser negro”, para cumplir sus objetivos económicos y limpiar su imagen para ganar todo el público negro que habían perdido durante varios años.

Paralelamente, es también importante reflexionar sobre las ventajas de que películas como *Get Out*, *BlackKkklansman* o *Black Panther* sean nominadas en este tipo de premiaciones, pues a partir de estas posibilidades de difusión la voz de un grupo tan marginado como son los afroamericanos en EE.UU. tiene una representación y una nueva imagen mediática en desarrollo ya que, “cuando los miembros de los grupos oprimidos obtienen acceso a la cultura mediática, sus representaciones a menudo articulan visiones alternativas de la sociedad... La expresión cultural siempre ha sido una forma de resistir la opresión y articular experiencias de resistencia y lucha” (Kellner, 157).

*Referencias*

- Hayes, Cleveland. "To be woke, you must be awake: a critical response to white liberals." en *International Journal of Qualitative Studies in Education* 36.8, 2023, 1521-1525.
- Herbert, Geoff. "Hit New Movie 'Get Out' Turns Racial Issues into Horror Story in Upstate NY." Syracuse. com, 2017.
- Human, Lizzy. "Fetishism of The Black Body in Get Out." en *Literary Cultures* 1.2, 2018.
- Keetley, Dawn, ed. Jordan Peele's Get Out: Political Horror. Columbus: Ohio State University Press, 2020.
- Kellner, Douglas. *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the post-modern*, Routledge, 2003.
- Lehti, Helena. "How the Oscars are So White: African American and European American Speech Times in Academy Award Nominees.", 2016. Recuperado en <https://helda.helsinki.fi/items/bba70027-a5f1-47a0-8dc4-bc7ba9028943>
- Tiburcio Moreno, Erika. *Y nació el asesino en serie: el origen del monstruo en el cine de terror estadounidense*, Madrid: Los libros de la Catarata, 2019.
- Veliz, Mariano. *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo, 2021.

---

## La puesta en juego del cuerpo y el género en lo bizarro

---



## No hay original: los géneros en el género de ciencia ficción queer

Lucía López Vespa<sup>13</sup>

Universidad Nacional de las Artes, Facultad de Audiovisuales

### *Introducción: todos los géneros en disputa*

Mientras el idioma inglés tiene dos palabras distintas para pensar la clasificación de cuerpos (*gender*) y textos (*genre*), el español sólo cuenta con una: género. Cabe preguntarse si esa mismidad podría condicionar el estudio de las relaciones que existen entre ambos conceptos. En los circuitos de habla inglesa, al menos, los vínculos entre *gender* (identidad de género) y *genre* (género textual) han sido estudiados tanto en la literatura como en el cine (Clover; Williams; Gledhill; Haskell; Fritzsche et al.), dando lugar incluso a espacios curriculares dedicados a la formación de especialistas en estos cruces.<sup>14</sup>

Si bien cualquier género cinematográfico puede ser pensado en función de su forma de representar las distintas identidades, expresiones y normas de género, las películas que categorizamos dentro de los géneros cinematográficos más bizarros (fantástico, terror, ciencia ficción) se destacan por su capacidad para la transgresión de límites y fronteras.

Como apunta Jacob Barry (125), la ciencia ficción, en particular, ha sido un terreno fértil para cuestionar el binarismo colonial/moderno del sistema sexo/género. Con la presencia de aliens, robots y androides, sostiene Barry, la ciencia ficción tensiona las definiciones tradicionales de sexo/género y de cuerpo, y muestra cómo los géneros estructuran nuestro

---

<sup>13</sup> Lucía López Vespa es guionista egresada de la ENERC, estudiante avanzada de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual de la UNSAM. Docente de Escrituras Audiovisuales 3 y 4 en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA, de Géneros y Estilos Audiovisuales 1 y 4 en la Licenciatura de Artes Audiovisuales de la UNA y de Historia del Cine en la ENERC AMBA.

<sup>14</sup> Desde 2020, la prestigiosa Universidad de Leiden, por ejemplo, ofrece en la curricula de su Máster en Análisis Cultural un curso llamado “Gender/genre: New Approaches to the Human in Critical and Cultural Theory”.

mundo. Este cruce de significados —texto y cuerpo— ofrece una perspectiva fértil para explorar cómo los géneros (de cualquier tipo) se negocian, se transforman y se subvierten.

En este sentido, este capítulo busca reflexionar sobre las posibilidades que surgen cuando pensamos ambos conceptos de género desde una óptica que los entrelace. ¿Es posible trazar un paralelo entre la fluidez del género como identidad y la fluidez de los géneros cinematográficos? ¿Cómo puede el cine bizarro contribuir a esta reflexión y, en particular, la ciencia ficción queer? Para abordar estas preguntas se trabajará con dos películas de ciencia ficción bizarras y queer. *Aliens cut my hair* (Michael MacIntosh, 1992) y *Vegas in Space* (Philip R. Ford, 1991). Ambos films no sólo dialogan por sus colindantes fechas de estreno, —esos tempranos noventa que además vieron el surgimiento de la Nueva Ola Queer / New Queer Cinema—, sino también por tratarse de producciones independientes de bajo presupuesto que fueron escritas, dirigidas y protagonizadas por artistas de la comunidad LGTBQ+. Las dos películas exploran y desestabilizan las categorías de masculinidad y feminidad, constituyéndose como arenas privilegiadas para pensar la noción de identidad de género. Pero también se rehúsan a ser leídas únicamente como ciencia-ficción, desafiando las posturas que intentan encontrar una esencia genérica estable en los filmes.

A su vez, el análisis se nutre de dos textos fundamentales en la teoría de los géneros (tanto identitarios como fílmicos): *El género en disputa* de Judith Butler (1990) y *Los géneros cinematográficos* de Rick Altman (1999). Butler subraya el carácter performativo del género, entendiendo que las identidades de género son el resultado de construcciones sociales y culturales —reiteradas—. El texto de Butler ha sido reeditado, discutido, incluso trascendido por la propia autora.<sup>15</sup> Pero por su fecha de publicación, tan cercana a las películas, el libro de Butler resulta muy pertinente para el análisis de las películas. En cuanto al género cinematográfico, este trabajo se apoya en el aporte de Rick Altman, cuya teoría sostiene que los géneros

---

<sup>15</sup> Lo mismo puede observarse en el trabajo de Altman: ambos autores han vuelto sobre sus ideas iniciales, ajustando y reformulando sus propuestas.



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

fílmicos son campos de batalla multidiscursivos, proponiendo para su estudio no solo enfoques semánticos y sintácticos de las películas, sino también pragmáticos (y por lo tanto, sociales y culturales).

#### *Fuck the script*

*Aliens cut my hair* (Michael MacIntosh, 1992) es definida por sus mismos personajes como una “ópera espacial de ciencia ficción”. Se trata de un filme en clave paródica, que se ríe de, pero también homenajea, seriales como *Star Trek*. Es una película que exhibe una autoconciencia exuberante, donde algunos de sus personajes adquieren una omnisciencia plena, comentando aspectos de la trama y desafiando (e incluso asesinando) al mismo narrador.

La película rompe con la convencional transparencia del cine clásico y busca subvertir en clave cómica las formas de narrar. La narración clásica se ha caracterizado, entre otras cosas, por su conclusión con final cerrado, que normalmente reúne a la pareja heterosexual principal (Bordwell, 159). Frente a estas convenciones, la película propone como pareja principal al Capitán Priapus y al Teniente Biff. Este último, insatisfecho sexualmente, encarga un “Luv Zombie” a la archivillana de Priapus: Trendar (una “obviamente inestable peluquera drag queen alienígena”). Sin saberlo, Biff (con su deseo sexual) catapulta el plan de venganza de Trendar. Este enredo sentimental melodramático que sustenta la trama empieza a demostrar que los géneros no son estables y que las películas no pertenecen únicamente a un sólo género (Altman, 39-41).

Continuando con la narración clásica, sabemos que ésta presenta individuos psicológicamente definidos (Bordwell, 157). Esa caracterización, dada por una redundancia entre imagen, acciones y diálogos, permite a los espectadores entender con rapidez y facilidad quiénes son los buenos y quiénes los malos. De hecho, el Capitán Priapus asegura con confianza que “los buenos sujetos siempre ganan”. No obstante, *Aliens cut my hair* se rebela ante esa convención. Lejos de consentir las demandas de la narración clásica, la película impide que su héroe triunfe, otorgándole en cambio una posibilidad de rebelión a los personajes que aparecían inicialmente

como oprimidos. Trendar asesina al narrador de la película y su secuaz maltratado exclama: “Fuck you. Fuck the script” (“Andate a la mierda. Que se joda el guión”). De este modo, los personajes reclaman para sí la posibilidad de narrarse a sí mismos, impidiendo que alguien más lo haga por ellos. Es agencia en estado puro. Inclusive, cuando Priapus confía en que habrá una salvación y se alegra frente a la sorpresiva llegada de Deus Ex Machina, la película nos da a una *butch* racializada encarnando ese papel de Dios supremo de la narración. La Deus Ex Machina, de hecho, aprueba hacer volar por los aires —literalmente— cualquier tipo de final guionado.

Rick Altman observa que “necesitamos creer que los géneros son estables si han de cumplir la función que deseamos que cumplan” (80). La película pareciera tener conciencia de ello y, para luchar contra cualquier posibilidad de definirla, se describe a sí misma mediante la combinación de terminología genérica como *soap opera*, espacial y *sci-fi*. Esta actitud pone en tensión lo que Altman denomina “la doctrina de exclusividad genérica” (40) y se abre a la posibilidad de una futura redefinición de la película. Más allá de los términos que la propia obra emplea, en sus conflictos dramáticos reconocemos al exceso característico del melodrama, así como procedimientos retóricos que hacen de *Aliens cut my hair* una parodia. Si la película fuese un mapa, veríamos en ella diferentes capas geológicas superpuestas: ciencia-ficción, melodrama, parodia. Es decir, términos genéricos correspondientes a momentos históricos diversos, que coexisten y se entremezclan en un mismo texto.

Al tratar al *genre* como situación compleja tridimensional en lugar de basarse en un solo aspecto para definirlo, la propuesta de Altman se acerca a la problematización del *gender* que efectúa Butler, y a la “proliferación de las posibilidades de género” que la autora encuentra (248). Ambos autores combaten la noción de que el género sea una sola cosa compartida por todo el mundo, y proponen en cambio aceptar la dificultad de definir y ubicar a los géneros. Altman atendiendo a la multidiscursividad de los géneros cinematográficos (122), Butler desvinculando al género de una base anatómica fija o de una supuesta “verdad” interna ligada al sexo biológico, a menudo reducido a los genitales.

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

La inestabilidad y la proliferación se recuperan en la película, tanto en su propuesta estética como en su elenco de intérpretes. El filme despliega una miríada de recursos visuales: sobresaturación, cámara rápida, fundidos, efectos especiales baratos y mucho papel aluminio. De forma análoga, el elenco de *Aliens cut my hair* ofrece un abanico diverso y complejo de cuerpos, identidades, prácticas y goces. Hay drag queens y drag kings, twink, una diosa butch, una embajadora dominatrix y un paneo a lo mejor de la cultura club kid de los tempranos '90.

Así como los géneros cinematográficos no son categorías fijas ni estables, sino espacios fecundos de cruce y reinención (Altman, 105), también las identidades de género escapan a las clasificaciones estancas. Tanto Altman como Butler impugnan la idea de una esencia compartida y proponen, en cambio, atender a lo transitorio, lo inestable. Altman llega incluso a hablar de “actividad genérica” (128), subrayando que el género no es sólo una categoría de análisis, sino una práctica constante. Esta forma de entender los géneros cinematográficos se relaciona con la teoría de la performatividad de Butler, para quien “el género es siempre un hacer” (84). En este sentido, *Aliens cut my hair* no solo representa la crisis de las categorías genéricas —cinematográficas y de identidad—, sino que celebra su disolución. El resultado es una invitación a repensar los géneros (y los cuerpos) no como entidades definidas de una vez y para siempre, sino como procesos abiertos, performativos, siempre en devenir.

#### *It's a babes only world*

Es difícil empezar a explicar *Vegas in Space* (Phillip R. Ford, 1991). Como indican sus créditos iniciales, la película está basada en una fiesta de la artista drag Ginger Quest. Se concibió como una “comedia espacial al estilo *Barbarella*” (Ford) y se financió con el sueldo que su estrella principal ganaba como trabajador sexual (Adams). Llevó ocho años poder completarla, y cuando finalmente se estrenó en 1991, dos de sus actrices principales habían fallecido por complicaciones con el SIDA. Su elenco está enteramente compuesto por personas haciendo *drag* —aunque, hasta qué punto no es así en todas las películas. La actriz argentina Libertad

Leblanc lo supo bien cuando afirmó: “yo siempre fui muy femenina, pero Libertad Leblanc es travesti ¿Por qué? Está claro, las travestis exageran cualquier rasgo femenino, igual que yo” (Dillon).

Cuando el planeta Clítoris —ubicado en el sistema *Beaver*<sup>16</sup>— corre riesgo, la emperatriz de la Tierra, Vel Croford, encarga a la tripulación del USS Intercourse que viaje a investigar y ayudar. Pero como en Clítoris sólo pueden habitar mujeres, la tripulación debe tomar unas píldoras rosas para “cambiar de sexo”. La película puntúa de forma exagerada esta premisa, mediante un zoom-in que se cierra sobre el rostro de Vel Croford. El primer plano permite apreciar en detalle su peluca, que remite al peinado que Joan Crawford usó al interpretar a Mildred Pierce. De esta forma, se traza un puente intertextual que se refuerza con el nombre de la emperatriz —un juego entre “velcro” y Crawford—. Esta multiplicidad de referencias es usual en el arte *drag*, probablemente una de las formas que construye las redes semióticas más complejas del campo cultural.

Los tripulantes, obedientes, toman sus píldoras (rosas). Cuentan con las píldoras celestes que revertirán el cambio al regreso, prometidas por Croford. Ofreciendo la correspondiente advertencia de *spoiler alert*, adelantamos que al final del relato nuestras heroínas eligen continuar siendo mujeres. De esta forma se potencia el único cambio de sexo que se muestra en pantalla, construido mediante fundidos encadenados y efectos sonoros de gemidos. Su efecto es instantáneo y hasta crea un nuevo *habitus* (al decir de Bourdieu) en los personajes, que cambian sus nombres y manifiestan su preocupación por sus cabellos y uñas, parodiando las normas de género. De hecho, cuando la nave se descompone y la ahora capitana Tracy Daniels propone que manejen de forma manual, Max (ahora Sheila) se asusta y exclama “¿Manejar? ¡Pero si somos mujeres!”.

Butler afirma que el cuerpo no sostiene la masculinidad ni la feminidad: ambas pueden imitarse. La práctica *drag*, sostiene Butler, revela la estructura imitativa del género en sí, y su contingencia: “la parodia es *de* la noción misma de un original” (269). El género se articula sobre una imitación sin origen, porque el género es el proceso de hacer género. No

---

<sup>16</sup> *Beaver*, en inglés coloquial, puede referirse a la vulva.

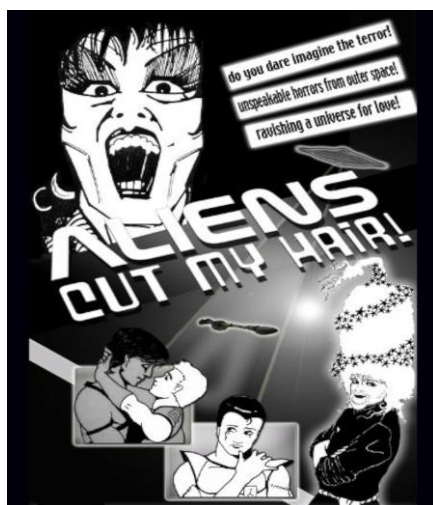
hay un original de lo que es ser mujer. La película bromea con esto: propone como personaje a Dragladyte (una figura primitiva cuyo nombre combina los términos *drag* y *trogglodyte*), y coquetea con la idea de que “las mujeres descienden de Drag”. La serpiente se muerde la cola.

Rick Altman, en el terreno fílmico, critica las teorías que, de forma conveniente, se preguntan por la permanencia y la cohesión, en lugar de atender a los conflictos entre usuarios de los géneros, la desaparición de géneros y los motivos por los que algunas estructuras nunca llegan a reconocerse como géneros. “¿Y si el género no fuese el *producto* permanente de un origen singular, sino un producto *derivado* y transitorio de un *proceso* continuo?” se pregunta Altman (85). Su teoría propone entender a los géneros como procesos sostenidos en el tiempo gracias a la repetición imperfecta. Si bien explica que este proceso responde a la necesidad capitalista que los estudios de Hollywood tenían (debían diferenciar sus productos) propongo apropiarnos de esta idea y enchastrarla con la teoría de género de Butler: el género se incorpora mediante imitaciones repetidas en un proceso infinito abierto al error. De hecho, Altman coincide con Butler en un aspecto central: la falta de un original. El género cinematográfico “no ofrece un solo objeto de estudio, ni tampoco la estabilidad de un texto duplicado de manera exacta. No existe ningún original genérico” (Altman, 122). Butler y Altman observan, cada uno en su campo, que existen mandatos de estabilidad y coherencia, pero al ser construidos performativamente, los géneros son inestables e incoherentes.

Vemos, entonces, que la idea de proceso está presente tanto en Butler como en Altman. Ambos coinciden en que el género (cuerpo/identidad y cuerpo/texto) no es un acto único, sino una serie de actos reiterados. Esta “reiteración estilizada de actos” (Butler, 273) se trabaja de forma astuta en *Vegas in space*. El mecanismo de la píldora no solo convierte a la tripulación en mujeres; también les aseguran que ese proceso no acabe nunca. En distintos momentos, Tracy, Debbie y Sheila toman potenciadores de belleza, como si supieran que no sólo no se nace mujer, sino que nunca se llega realmente a serlo.

Si *Aliens cut my hair* se cargaba al relato clásico, *Vegas in space* ofrece una ventana a otras formas de producción cinematográfica. Formas comunitarias y afectivas, que trascienden el binarismo cine-industrial-de-género vs. cine-de-autor. En el filme, los roles son compartidos,<sup>17</sup> quebrando el fordismo del cine clásico, pero desafiando también la idea de director-autor: Basándose en una fiesta, es imposible atribuir el concepto o la idea original del filme a una sola persona.

La película, de culto, tiene además un sitio web dedicado a preservar su memoria: *Doris Fish Forever*. Un archivo propio de la compañía *drag* que la realizó (Sluts-A-Go-Go), y de Doris Fish, su figura central. Doris falleció antes del estreno de la película (a ella le dedicaron el filme), y meses después fallecería Tippi, otra actriz. Sin saberlo, esos ocho años que costó hacer la película fueron ocho años de construir un archivo afectivo de estas artistas.



Flyer de difusión de *Aliens cut my hair!* (Michael MacIntosh, 1992)

---

<sup>17</sup> Miss X co-escribió el guión, interpretó dos papeles (Vel Croford, Queen Veneer) y obró como asistente de dirección de arte, además de colaborar en las letras de una canción de la banda sonora. Doris Fish co-escribió, produjo y protagonizó el filme. También fue su diseñador de producción y se encargó del maquillaje, vestuario, peinados y miniaturas.

### *Conclusión*

A través de películas como *Aliens Cut My Hair* y *Vegas in Space*, vimos cómo el cine *sci-fi* bizarro y *queer* no solo desafía convenciones narrativas clásicas, sino que también nos permite reflexionar sobre las identidades, el sexo, el género y los cuerpos humanos y textuales (y extraterrestres). La ciencia ficción bizarra, frecuentemente marginada por la crítica académica, emerge como un campo fértil para comentar y/o transformar las estructuras de género, entendiendo “género” en sus dos acepciones. Estos dos conceptos, *gender* y *genre*, pueden pensarse como procesos vinculados, maleables y de constante reiteración y subversión. Como advierte Rick Altman: “Al igual que el concepto de nación, la idea de género existe en singular sólo por razones de conveniencia (o ideología). Pero casi todas las aproximaciones al género suponen que el género es una sola cosa” (126). Las películas analizadas desafían precisamente esa suposición, planteando múltiples formas de ser, de narrar y de habitar tanto los cuerpos como los textos.

### *Referencias*

- Adams, Robyn. “Vegas In Space Digital Archive.” en *Doris Fish Forever*, 2023, [www.dorishfish.com/vegas-in-space/](http://www.dorishfish.com/vegas-in-space/). Accedido el 3 de junio de 2025.
- Bordwell, David. “9. La narración clásica: el ejemplo de Hollywood.” en *La narración en el cine de ficción*, Paidós, 1996, pp. 156-204.
- Clover, Carol Jeanne. “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.” en *Representations*, vol. 20, 1987, pp. 187-228.
- Dillon, Marta. “Siempre libre.” *Página/12*, 23 enero 2004, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-974-2004-01-23.html>. Accedido el 3 de junio de 2025.

- Ford, Phillip R. "The Making of Vegas in Space." en *The Making of Vegas in Space*, [www.vegasinspace.blogspot.com/2012/12/in1982-i-was-struggling-young-film.html](http://www.vegasinspace.blogspot.com/2012/12/in1982-i-was-struggling-young-film.html). Accedido el 3 de junio de 2025.
- Ford, Phillip R., director. *Vegas in Space*. Fish/Ford, 1991.
- Fritzsche, Sonja, et al., editores. *The Routledge Companion to Gender and Science Fiction*. Routledge eBooks, 2023.  
<https://doi.org/10.4324/9781003082934>.
- Gledhill, Christine, editora. *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. University of Illinois Press, 2012.
- Haskell, Molly. "2. The Woman's Film." *Feminist Film Theory: A Reader*, editado por Sue Thornham, Edinburgh University Press, 1999, pp. 20-30.
- MacIntosh, Michael, director. *Aliens cut my hair*. 7eventh Heaven, 1992.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." en *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, 1991, pp. 2-13.



## Potencia e irrealización. El sexo de los clones en la ciencia ficción travesti de César Jones y Trash Meyer

Marc Pereyra<sup>18</sup>

Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA)

En 2002 los directores César Jones y Trash Meyer estrenaron comercialmente *2176 clones bisex*, considerada como la probable primera película pornográfica de producción argentina protagonizada por una mujer trans (Jones, 2025). Con atenta perspicacia, los directores ponen en escena una sucesión de encuentros sexuales que tienden a maximizar la duplicidad propiciada por las posibilidades de la ciencia ficción. La inteligente conjugación de elementos narrativos propuestos permite experimentar una desestabilización que habilita sospechas ontológicas que ponen de manifiesto la postura ética del futuro trans y bisexual imaginado. Desde un rodaje triple x en la ciudad de La Plata se proyecta a ciento setenta y cuatro años una audiovisión a la vez ambigua y certera de las formas variables del sexo.

El filme se desarrolla en un mundo devastado por una explosión nuclear, en el que “sólo unos pocos clones humanos han sobrevivido” y las condiciones estructurales de la convivencia y la supervivencia se han modificado radicalmente. En el escenario apocalíptico representado, los clones “se refugian en Cubículos de Supervivencia diseminados a lo largo del desolado planeta”. En los títulos iniciales, que describen el contexto de la acción, se explicita que “la célula social básica se ha reconstituido de forma aleatoria”, dando pie a un metraje de sesenta y seis minutos que conducirá al espectador a percibir intrigantes especulaciones entre la titulación de los cuadros. Aprovechando que en este 2176 “el aire está infestado de radiación”, se tiende sobre la película un velo tonal que media el

---

<sup>18</sup> Marc Pereyra es Abogado (UBA), Licenciado en Curaduría en Artes (UNA) y estudiante de Licenciatura en Artes y su respectivo profesorado en la UBA. Realizó un posgrado en Derecho del Arte y Legislación Cultural (UBA).

acercamiento a los hechos y personajes. Y aunque apenas se dedique veintitrés segundos a la exposición del texto que provee las claves interpretativas del aspecto narrativo, basta para facultar la apertura de una complejidad de capas de representación.

Bajo el amparo de la ciencia ficción como género favorable a la transgresión de las posibilidades actuales de las ciencias, los cuerpos y las políticas; *2176 clones bisex* introduce lo trans como categoría pornográfica. En la obra, la extrañeza del binarismo cis se conjuga con el género cinematográfico para producir un escenario en el que los roles se han vuelto lábiles. Dicha labilidad alude no sólo a la identificación de género, sino también a la incursión en la práctica de la bisexualidad. El filme opera una transformación en los modos tradicionales y limitados de concebir el sexo y las sexualidades que se contrapone al anquilosamiento sociosexual y expande el espectro de lo deseable. La atracción ya no se da por los polos de un binario. La extensión del deseo también se enfatiza por la presencia indicial de elementos restrictivos asociados al BDSM. Además, se muestra cierta debilidad por una forma de representación que se inclina por cierto grotesco *trash*.

### *Science fiction...*

Uno de los principales mecanismos por los que se realiza el potencial expansivo de la ciencia ficción es la extrapolación, que es el proceso por el cual se propagan las posibilidades capaces de surgir de una serie de premisas (Stableford, 175-176). En la ciencia ficción pornográfica, este procedimiento recibe el nombre de sextrapolación y se expresa en la proliferación de posibilidades eróticas que producen visiones de otredad polimorfa y enganchamientos orgiásticos no-lineales (Latham, 21). Estas operaciones aparecen en *2176 clones bisex* en varios niveles, fragmentando los cuerpos y desdoblado los roles. La estética de la ciencia ficción se define por sus patrones de extrapolación, y su artísticidad emana de los ejercicios de imaginación que se practican para descubrir conclusiones inesperadas pero capaces de provocar un sentido de inexorabilidad (Sta-

bleford, 175). Desde un punto de vista semiótico, la ciencia ficción es susceptible de ser considerada vacía de referente, por tanto conlleva un modo de lectura conjetural que produce espejismos paradigmáticos (Angenot, 129; 137).

Durante el período en el que *2176 clones bisex* fue producida y estrenada, César Jones estaba preparando paralelamente su tesis de Licenciatura en Realización Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, titulada Argentina Sci-Fi. En su tesis, Jones destaca las posibilidades discursivas de la ciencia ficción y la describe como algo “irreductiblemente móvil, impreciso y múltiple”, “en constante mutación”. En un contexto marcado por la crisis de 2001, el director ofrece una reflexión sobre las transformaciones perceptivas, la fluidez comunicativa, los momentos suspensivos, la participación y la metamorfosis cognitiva asociada a los cambios tecnológicos. Para él, las posibilidades de dichos cambios permanecen abiertas y susceptibles de reinterpretaciones facultativas de desvíos insospechados. Jones se proponía transitar una exploración fragmentaria, inacabada y relacional de las condiciones de la ciencia ficción en la Argentina, cuya diversidad de perspectivas propiciara nuevos sentidos y tendiera “puentes sobre el ‘vacío’ resultante entre cada imagen y la que la sucede” (Sévoli, 3-4; 7; 11-14; 20). Su tesis refiere a *2176 clones bisex* como “un filme que combina, de manera inédita en nuestro país, el *hardcore* con la ciencia-ficción” (23).

En virtud de algunas de las características de la película, también es posible vincularla con ciertos aspectos del *cyberpunk* como subgénero. El *cyberpunk* rompe con las dicotomías tradicionales de la ciencia ficción y atenta contra los dogmas del humanismo corroyendo la unidad identitaria. Los quiebres que se propician se manifiestan en las obras no sólo en sus temas y personajes, sino en su estructura formal (Hollinger, 44; 49-50). Esto se comprueba en el filme que es objeto de análisis, puesto que su principal estrategia visual consiste en la confusión de roles y protagonistas propiciada por los cortes bruscos entre planos y los cambios abruptos de posiciones. Dicha confusión es, además, coadyuvada por un estilo de frag-

mentación corporal que es propio de la pornografía y que se instrumentaliza en un funcionamiento pornotópico que remite a las ideas de Steven Marcus.

En las pornotopías, luego de introducir apenas unos cuantos rasgos de lugar, las acciones se desarrollan de manera tal que las consideraciones de ubicación se tornan irrelevantes y los acontecimientos se suceden en intersecciones temporales que evocan una cierta simultaneidad. La duración está dada por una serie de combinaciones de un número de variables y las relaciones están determinadas por dichas combinaciones, que funcionan como diagramas de vectores. Los personajes se vinculan de forma mecánica en yuxtaposiciones de órganos que dificultan la distinción. Todos están dispuestos, todos son infinitamente generosos con sus fluidos y hay una tendencia hacia la abolición de la diferencia sexual (Marcus, 269-270; 273; 275-277). En *2176 clones bisex* se comprueba esta selección de características. Superada la brevísima contextualización inicial, los escenarios se tornan irrelevantes. Su época ambigua admite ser descrita como “retrofuturista” (Panessi, 56). Se exhiben múltiples combinaciones, pero los cortes entre posiciones son abruptos y no dan cuenta de las transiciones. Hay una gran variedad de planos cuya sucesión tiende a desasociar a las partes erotizadas de los personajes individualizables, haciendo guiños a cierta perversidad polimorfa (por ejemplo, con la chupada de piernas). Por otra parte, pero en esta línea, cabría también, acaso, considerar al uso de *dildos* y *strap-ons* como expresiones de contactos prostéticos capaces de permear los límites de las categorías de lo orgánico.

... *double feature*. ¿Doble función o función de los dobles?

Al preguntarse respecto de la opción por los clones como protagonistas de la película, aparecen varias respuestas posibles. La más evidente es que se trató de una estrategia comercial que buscó la inserción de la película en el mercado, remitiendo, a través de su título, a otra obra de mayor espectro publicitario. En el año 2002, también se estrenó el episodio II de la renombrada saga *Star Wars*, titulado *El ataque de los clones*. A

pesar de que ambos filmes sólo pueden emparentarse en virtud de su género cinematográfico y su tratamiento de la clonación, y que la argentina no puede considerarse desde ningún punto de vista como una obra derivada; es posible que su temática haya estado influenciada por su potencial distribución. Cabe considerar que se haya especulado con miras al mercado internacional de parodias pornográficas. En este sentido, es posible que Jones y Meyer hayan buscado inscribirse en una amplia tradición que incluye obras como *Star babe* (Jack Genaro, 1977) y *Sex wars* (Bob Vosse, 1985). También en el entorno nacional, las parodias condicionadas gozaban de gran popularidad, especialmente de la mano de Víctor Maytland. Con todo, resulta indispensable explicar el recurso a la clonación apelando a fundamentaciones filosóficas más seductoras.

Las representaciones ficticias de clones tienen una larga tradición. En su diccionario de ciencia ficción, Robert Stableford asocia a la clonación, en primer término, con la reproducción asexual (91-92). A partir de esta consideración, el uso de la temática en una producción pornográfica habilita la separación del sexo tanto de la capacidad como del imperativo de la reproducción. Si se extiende el alcance de este supuesto antirreproductivo de la imposibilidad de repoblación a la vindicación del sexo reproductivo de la muerte por parte de las culturas *bareback*, puede comenzar a vislumbrarse esa resistencia a su propia culminación que es propia tanto de la pornografía como de las representaciones apocalípticas (este punto se desarrollará más adelante). Aún así, cabe advertir que el uso de preservativo durante el sexo penetrativo, algo característico en los filmes de la productora LPSeXXX, entre los que se inscribe esta película, podría debatir esta interpretación.

Se desconocen los procesos tecnológicos que llevaron a la extensión de la práctica de la clonación humana en ese “futuro postnuclear”, así como también las razones que dieron a los clones una mayor capacidad para la supervivencia. Pero lo cierto es que una condición técnica de posibilidad dota a los personajes de una cierta diferencia constitutiva. La clonación como tecnología es para ellos una cualidad encarnada que presenta un modo de fusión penetrante de las modificaciones y los cuerpos. Estas

formas de empalme de las alteraciones científicas con los organismos son un tema recurrente de la fascinación *cyberpunk* por la hibridación, lo interzonal y los puntos de contacto; a través de las cuales el género manifiesta su inquietud respecto de las fronteras (Sterling, 40-41). La existencia misma de los clones desdibuja los límites entre lo natural y lo artificial. El desplazamiento del “original” de la narración enfatiza la marginalidad, la contingencia y la crisis del afán de unicidad a través de una repetición tecnológicamente mediada (Hollinger, 44; 49-50).

La idoneidad de los clones para el proyecto audiovisual de Jones y Meyer emana de su capacidad de producir confusión y expandir el espectro de motivos posibles (Cf. Stableford, 92). Y es que los clones sólo tienen un ser relativo. Definidos por su otredad respecto de un original, son absolutos en su relatividad, puras emanaciones de sus originales, siempre distintos de sí mismos. Son a la vez otros y sí mismos, el ser del no-ser y el no-ser del ser. Son productos de un artificio de la técnica, su propósito fundamental es ser otros, son dobles, partes reflejas desasosegadas por el fantasma de una unidad constituyente fragmentada (Cf. Sartre, 58; 714-716). En pantalla sólo aparecen los clones: Aseiva 3 (Alexa Kass), Cloe 9.0 (Cleo), Wolpix y su doble (Jean Popeau). Los nombres de los personajes complejizan el análisis, la duplicación debe ser considerada también triplicación. ¿Quién sabe cuántas Cloes habrán precedido a la 9.0? El decimal da a entender que más de nueve. ¿Cada copia partía del original? ¿O, para el año 2176, ya se había recurrido a la clonación de los clones?

Aseiva 3, Cloe 9.0 y Wolpix aparecen como cada uno pero albergan una multiplicidad insoslayable. ¿Aparentan ser originales o son una suerte de originales condicionados por su origen? Su certitud está dislocada, en ausencia del original, representan su papel. Se sitúan en una encrucijada de pesadillas, entre el sueño de ser clones y el horror de convertirse en originales. Pero tal es la falsedad que dota a los clones de una cierta densidad poética, esa falsificación es justamente lo que configura en primer término su irrealización. El imaginario se construye por grados, lo verdadero sólo puede expresarse por medio de lo falso. Los actores mismos han de fingir que no son originales. Cada clon que separa la apariencia

del origen, aumenta la gradación de la irrealización. Se sabe de antemano que no hay resolución posible, la única satisfacción está en la apariencia y la intuición de la nada que es capaz de conjurar. La apariencia ofrece un ser que es inaprensible, se corroe a sí misma hasta obliterarse. Por un instante, aparece la nada, las ilusiones superpuestas se desmoronan y dejan entrever una ausencia cruel. Se desvela el no-ser del ser y su vínculo inestable con el ser del no-ser. Cada apariencia existe a su manera, con cada grado de separación el ser se torna evanescente, se transfigura en una ilusión sobre cuyas ruinas los clones postapocalípticos producen su nada (Cf. Sartre, 710-711; 716-719; 721-724).

*2176 clones bisexual* es factible de ser considerada como cine trans en virtud de su protagonista, la actriz Alexa Kass. En este sentido, cabe mencionar la inteligencia de la selección de la clonación como temática para un filme que es cardinal por su representación de la transexualidad femenina en el entorno local. Lo trans es una zona de contacto que pone de manifiesto los artificios de la construcción genérica como “categoría de la imaginación” y “esquema organizador de fantasías” (Sartre, 710). En la transición, lo masculino se irrealiza como mujer y lo femenino se desmiente como esencia (711). Susan Stryker describe dos grandes maneras de concebir la transfeminidad: como transfiguraciones de la feminidad reformulada, fragmentada, difusa y multiplicadora; o como una alineación visual con la morfología femenina convencional que se difumina en el *passing* (30-31). Ambas son relevantes para pensar *2176 clones bisexual* y no se excluyen mutuamente, porque en la clonación reside un polimorfismo transgresor de las categorías que puede ser percibido como una forma de *passing*. Para Jack Halberstam los cuerpos trans son ambivalentes en sentidos múltiples e intencionalmente borrosos, se dispersan en tiempo y espacio, e insisten en su mutabilidad e ilegibilidad. Por eso, lo trans se instala como un campo magnético que excede el marco de lo humano y se abre hacia el fin del cuerpo como tal (24-25). Esta disrupción de las atribuciones parece corresponderse con los posibles mudadizos de la ciencia ficción. Podría decirse, entonces, que se comprenden una serie de reivin-

dicaciones conexas relacionadas con la inestabilidad, la polivalencia, lo intersticial, los desplazamientos, los falseamientos, las desviaciones y los bloqueos de la integración (Cf. Lorenz, 67-76).

Estéticamente, *2176 clones bisex* se asocia con el grotesco en la ciencia ficción en los términos descritos por Istvan Csicsery-Ronay. Según este autor, la ontología ficticia de ese tipo de obras requiere pluralidad. Uno de sus tropos más recurrentes son los seres intersticiales, es decir, aquellos en los que al menos dos existencias se solapan en un mismo cuerpo. Estas apariciones son ilegítimamente otra cosa y metaforizan una copresencia; se ubican en el margen de la conciencia entre lo conocido y lo desconocido, lo percibido y lo desapercibido cuestionando la división categorial del *continuum* de la experiencia. Se produce así una brecha en varios niveles: una entre la obra y el receptor; otra en la obra como la distancia entre lo que fue y su devenir; y otra más en el receptor como la suspensión del discernimiento de la unidad en la obra. La atención detenida se voltea hacia la cosa y su itinerario metamórfico entraña un descenso perpetuo hacia los interiores del ser. Esta configuración del grotesco se caracteriza por el flujo de procesos carnales y la abolición de los límites entre los cuerpos, generando sentidos violatorios de la estabilidad y la integridad, y revelando dimensiones insospechadas que escapan del control racional. Sus imágenes remiten a procesos físicos concomitantes con procesos mentales mudables y faltos de fiabilidad, a espacios interiores húmedos y oscuros; y se empecinan en mostrar la incómoda insistencia del cuerpo que interrumpe, huele, mancha. Lo grotesco es un modelo de belleza que acerca lo sublime al cuerpo, su asunto es el placer en la existencia corpórea (182-183; 185-186; 190-191; 193; 195; 213). Se comprueba que estas características resultan aplicables tanto a la temática de la película como a su cualidad pornográfica.

### *El fondo del aire es rojo*

Cuando en la biografía de Jones en el sitio web de su productora LPSeXXX se refiere al carácter pionero de *2176 clones bisex* como la primera película argentina protagonizada por una mujer trans, se utiliza el adverbio



“probablemente” para modificar la certeza de tal afirmación (Jones, 2025). La importancia decisiva de ese uso adverbial estriba de la múltiple incertidumbre a la que alude trayendo a la conciencia una certeza otra, la certeza del borrado tanto de la historia del cine pornográfico nacional como de la memoria trans. Esta consideración le otorga a la incertidumbre que plaga el filme un carácter aún más metafórico del que aparece a simple vista. Existen al menos cinco niveles sobre los que el filme construye sus capas de incertidumbre: la temática, el montaje y la construcción de los planos, el sonido, las locaciones y el color. Algunos de estos aspectos ya se mencionaron anteriormente. La fragmentación de los planos y la virazón que caracteriza al montaje se explicaron en relación a ciertos funcionamientos pornotópicos elucidados por Steven Marcus.

Respecto de la temática, cabe agregar que la constancia de los excesos propios de la pornografía en un terreno devastado y la multiplicidad propiciada por la clonación derivan en un escenario marcado por la ambivalencia simultánea de la potencia y la irrealización. Los clones, a la vez absolutos y relativos, no son ni esto ni aquello, oscilan entre la doble exclusión y la participación. Su hibridación no debe ser confundida con un tercer género, sino, por el contrario, dispone un desvío del género para señalar la posibilidad de trascender las oposiciones categoriales. Su discurso sobre la pertenencia aparenta proceder de la errancia de un espacio de exclusión, abusando de la semejanza. Es un anuncio, no promete ni amenaza, sólo nombra una inminencia (Cf. Derrida, 2011, 15-17; 19; 51-52).

El sonido de *2176 clones bisex* se caracteriza, de forma simultánea, por la carencia y la saturación. Su banda sonora consiste en una breve y austera serie de ruidos artificiales mezclados por César Jones, pero ésta sólo se oye para acompañar los créditos finales. Durante el resto de la película lo audible se cierne a los jadeos propios del placer sexual y un ruido constante pero variable en intensidad que es a la vez reminiscente del viento como elemento natural y de un ruido azul asociado a una interferencia tecnológica. Para Jones, el recuso a esta interferencia vincula el

contenido al dispositivo y funciona como un rumor atribuible a la multiplicidad que concentran las imágenes; el sonido complementa la mutación y se integra al “espacio reflexivo-contemplativo” (Sévoli, 24). Asimismo, la ausencia total de diálogos entre los personajes contribuye al sentido general de incertidumbre. No se sabe que ha sucedido con el habla.<sup>19</sup>

Otra correspondencia factible entre las personas trans y la ciencia ficción es su necesidad de innovar en el lenguaje para poder comunicar sus experiencias. Los artificios creativos pueden instrumentalizarse para trazar potencias e imaginar existencias (Rodman). Ya sea por la consideración del referente de la ciencia ficción o por la atención al fulgor de nada facultado por lo múltiple, su lenguaje sólo puede recurrir a la metáfora, a la extrapolación. Entre la interferencia y el viento, la confusión de los tonos habilita otra imagen, la de la confusión de las lenguas (Cf. Derrida, 1982, 85). La imagen de Babel es la de la más grande de las prostitutas (Ap. 17:5), la multiplicación corrompe la pureza del origen. La tupición de las lenguas estimula una promiscuidad que en *2176 clones bisex* se vuelve alegórica. Si los personajes no se hablan, es en virtud de las formas de ambivalencia simultánea que hacen a la construcción del film. Y es que para Marcus, la inteligencia de los loci de la pornografía y su indiferencia geopolítica está dada porque hablan la lingua franca del sexo (269).

No se sabe exactamente dónde se sitúa la acción, acaso las fronteras nacionales hayan sido abolidas producto de la debacle. La incertidumbre respecto de la ubicación geográfica exacerba varias de las cualidades que le otorgan su condición apocalíptica. Tanto los Cubículos de Supervivencia como el terreno desértico sobre el que se extienden pueden ser entendidos como no-lugares (Cf. Augé). La intención de las locaciones es no presentar marcas que pudieran orientar en una u otra dirección. La pornotopía de *2176 clones bisex* acontece en la borradura de los límites entre una distopía para la heterocis sexualidad y una utopía para las sexualidades oprimidas. El sentido distópico/utópico de la película está dado por

---

<sup>19</sup> De todos modos, hay que considerar que la decisión de prescindir de los diálogos haya podido estar orientada hacia una posible comercialización internacional incondicionada por las barreras idiomáticas, lo que también vincularía a la película a una tradición pornográfica nacional de exportación.

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

la organización los acentos sobre ciertos elementos conocidos para arribar a una construcción especulativa otra (Cf. Marcus. 267; Cf. Stableford, 133). Es más, es considerado que las utopías asociadas a los hacer-mundo trans tienen lugar en un tiempo fuera del tiempo (Cf. Muñoz, 186-187). El terreno en el que la película se emplaza es abarcador y alternativo, inidentificable pero reminiscente, absoluto y a la vez relativo.

Acaso el principal extrañamiento que el filme es capaz de propiciar se produzca por efecto del color sepia rojizo que filtra la totalidad de su desarrollo. Su calidad visual puede incluso despertar la incredulidad y el desconcierto de los espectadores. En un reconocido sitio porno, alguien pregunta: “¿La película es así? Lpm, justo que está la morocha que me encanta y no se distingue bien”.<sup>20</sup> Los directores aprovechan la polisemia del concepto de tono para realzar las desestabilizaciones propuestas. Para Derrida, lo apocalíptico es un tono que expresa un juicio predicativo de la inminencia del final, es un desvelamiento de la estructura de la verdad, una revelación (1982, 65; 84). Es la forma mítica más pura y extrema de la metafísica de la presencia (Robinson, 251), una suerte de lugar idealizado de una archi-escritura del ser (Cf. Derrida, 1974). Entendido de esta manera, lo apocalíptico puede vincularse con la noción de simulacro asociada a lo real lacaniano (Hollinger, 50). El aire rojo que aniebla la película es un velo.

Derrida entiende que el motivo del apocalipsis es la venida, el advenimiento. Una venida que precede y anuncia el fin (1982, 93). En tanto que anuncia no expresa ni un deseo ni una orden, no puede saberse si se trata de una premonición o una mentira, carece de agógica (1982, 93-94; Cf. 2011, 17). Pero en tanto excede al ser, lo que viene es anagógico (1982, 94). La explicitud de la clonación como temática y la literalidad figurada de la película roja sobre la película enfatizan la apariencia. Una venida es un desvío de las determinaciones que no provee dirección; es absoluta en su relatividad, pero no deriva de ningún origen verificable o identificable. Lo que revela el apocalipsis, ya sea promesa o amenaza, es la carencia de

---

<sup>20</sup>La cita está parafraseada para atender a la pertinencia y a la corrección gramatical. En este caso se ha decidido no proveer link de acceso al sitio.

revelación. Es una correspondencia sin destino ni remitente, no anuncia ni este ni aquel apocalipsis. El apocalipsis es apocalíptico en su tono (1982, 94).

La venida siempre está por venir; conjuga un participio, un estado presente y una anunciación. Es procesal e inminente (Derrida, 1982, 85). En el contexto de análisis de un filme pornográfico, la venida expande su polisemia: la venida deriva del venirse, correrse. La imagen-movimiento digital emite un flujo que moviliza una máquina-órgano (Cf. Deleuze y Guattari), la ciencia-ficción continúa disputando los límites entre lo artificial y lo orgánico. Según Marcus, el tiempo de la pornografía está dado por la retardación de la venida (270). En este sentido, el crítico Richard Dyer acuña el concepto de *coming to visual climax* para explicar la estructuración narrativa de los largometrajes pornográficos gay. Dyer entiende que las diversas escenas se organizan a partir de una progresión ordenada para extender y retardar la resolución del placer propuesto. Así, la multiplicación de eventos sexuales se convierte en una analogía de una sexualidad gay idealizada que reivindica la promiscuidad desinteresada (146).

El apocalipsis es sin revelación, el velo rojo no se corre, la venida se suspende. Los créditos finales de *2176 clones bisex* están intervenidos por una interferencia falsificada, un ruido de video apócrifo. En el *cyberpunk*, esas distorsiones electrónicas remiten a la transformación del reflejo en replicación algorítmica y a la obsolescencia del problema de la identidad (Hollinger, 51). El apocalipsis decepciona y engaña, su promesa o amenaza es el trazado de una postergación perpetua, nunca se consuma, su inconclusión desespera. El final se acerca, pero nunca acaba (Derrida, 1982, 95), la venida se suspende como la infestación que tiñe el aire de rojo. De la misma forma, a lo que más se resiste la pornografía es a su propia conclusión. Su compulsión es la repetición incesante y mecánica, un proceso que siempre aspira a más. Es justamente en virtud de esa obsesión con la idea de placer infinito, que la gratificación, la culminación del placer, no puede llegar (Marcus, 279).

*2176 clones bisex* es una película cuyo género la vincula con la pornografía y la ciencia ficción, pero también con el *queercore* en tanto intersección del *punk* con la especificidad travesti/marica/torta. El *queercore* se

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

caracteriza por postular un constante sentido de posibilidad inarticulable (Nault, 13), e insistir de forma auto-destructiva sobre la nada (Cf. Edelman, 31; 109). El final del filme retorna con violencia al inicio. El fulgor del sol encandila y anuncia la desolación. Wolpix se arrastra por el desierto, irrealizado. Los clones epitoman la apariencia, la forma. Deconstruir la trascendencia permite vislumbrar lo innombrable (Cf. Derrida, 1973, 77). El arte se vacía de patetismo humano (Cf. Ortega y Gasset, 91).

### *El final se acerca, pero el apocalipsis vive largamente*

La cita de Derrida que da título a este apartado es propicia para anunciar una conclusión que no clausura. Las posibilidades de análisis son siempre múltiples y no conducen a ninguna verdad. Respecto de su película, Jones presenta la misma ambivalencia de la que la dota: en un momento la promociona en su Instagram,<sup>21</sup> en otro llama a no verla (Panessi, 56). Sea como fuere, *2176 clones bisex* se yergue como un hito importante tanto para el cine argentino condicionado y de género como para la representación trans en la pantalla. La insaciabilidad de la pornografía procede de una privación (Marcus, 273), la nada es la causa de la multiplicación (Miller, 67). Lo que subyace a la voluptuosidad de las formas es su profundo desprecio por la trascendencia. El sexo de los clones conlleva una potencia en permanente trazo, pero perennemente irresoluta.

### *Referencias*

- Angenot, Marc. "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction." *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, editado por Rob Latham, Bloomsbury, 2017.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Éditions du Seuil, 1992.

---

<sup>21</sup> <https://www.instagram.com/reel/DJXYOTjy-4q/>

- Baumann, Rebecca. "Speculative Fuckbooks: The Brief Life of Essex House, 1968-1969." *Dangerous Visions and New Worlds. Radical Science Fiction, 1950 to 1985*, editado por Andrew Nette e Iain McIntyre, PM Press, 2021.
- Csicsery-Ronay, Istvan Jr. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2011.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-œdipe*. Éditions de Minuit, 1973.
- Derrida, Jacques. "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy", *Semeia 23: Derrida and Biblical Studies*, 1982, 63-97.
- . "Speech and Phenomena: Introduction to the Problem of Signs in Husserl's Phenomenology." *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, traducido por David B. Allison, Northwestern University Press, 1973.
- . *De la grammatologie*. Les Editions de Minuit, 1974.
- . *Khôra*. Traducido por Horacio Pons, Amorrortu, 2011.
- Dyer, Richard. "Coming to Terms: Gay Pornography." *Only Entertainment*, 2.<sup>a</sup> ed., Routledge, 2002.
- Edelman, Lee. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, 2004.
- Halberstam, Jack. "Making a move – Object lessons in trans\* art." *Kiss my genders*, Hayward Gallery Publishing, 2019.
- Hollinger, Veronica. "Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Post-modernism." *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, editado por Rob Latham, Bloomsbury, 2017.
- Jones, César. "2176. Clones bisex." *LPSexxx*, modificado el 12 de noviembre de 2024, <https://lpsexxx.com.ar/clones-bisex/>
- . "César Jones director." *LPSexxx*, modificado el 5 de abril de 2025, <https://lpsexxx.com.ar/director/>
- Latham, Rob. "Sextrapolation in New Wave Science Fiction." *Dangerous Visions and New Worlds. Radical Science Fiction, 1950 to 1985*, editado por Andrew Nette e Iain McIntyre, PM Press, 2021.
- Lorenz, Renate. "7 methods of a freak theory of contemporary art." *Kiss my genders*, Hayward Gallery Publishing, 2019.

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

- Marcus, Steven. *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. Routledge, 2017.
- Miller, Jacques-Alain. “Matriz.” *Matemas II*, traducido por Juan C. Indart, 2.<sup>a</sup> ed., Manantial, 2008.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press, 2009.
- Nault, Curran. *Queercore. Queer Punk Media Subculture*. Routledge, 2018.
- Ortega y Gasset, José. “La deshumanización del arte.” *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa-Calpe, 1987.
- Panessi, Hernán. *Porno Argentó. Historia del cine nacional triple X*. Cuarto Menguante, 2015.
- Robinson, Douglas. *American Apocalypses. The Image of the End of the World in American Literature*. The Johns Hopkins University Press, 1985.
- Rodman, Glen Kalliope, “Trans futures: speculative fiction as gender liberation”, *Synopsis: A Health Humanities Journal*, 26 de mayo de 2022, <https://medicalhealthhumanities.com/2022/05/26/trans-futures-speculative-fiction-as-gender-liberation/>
- Sartre, Jean-Paul. *San Genet, comediante y mártir*. Traducido por Luis Echarri, Losada, 2003.
- Sévoli, Pablo [César Jones]. *Argentina Sci-Fi*. 2003. Universidad Nacional de La Plata, tesis de Licenciatura en Realización Audiovisual, <http://videoteca.meran.unlp.edu.ar/meran/opac-main.pl>
- Stableford, Brian. *Science Fact and Science Fiction. An Encyclopedia*. Routledge, 2006.
- Sterling, Bruce. “Preface to Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology.” *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, editado por Rob Latham, Bloomsbury, 2017.
- Stryker, Susan. “On the transfeminine.” *Kiss my genders*, Hayward Gallery Publishing, 2019.





## Lo bizarro como exploración estética y respuesta política en las prácticas transformistas contemporáneas en Buenos Aires

*Agustina Trupia*<sup>22</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte Argentino  
y Latinoamericano (FFyL, UBA)

### *Sobre las mutaciones*

Las posibilidades de transformación corporal son prácticamente inagotables. Cada persona, a lo largo de la vida, con mayor o menor audacia, atraviesa distintas metamorfosis. El cambio corporal, según el contexto, es celebrado o no. Cuando se relaciona con acercarse a la vejez, por mencionar un ejemplo, es en nuestra sociedad señalado de manera negativa y abundan las pedagogías de disimulo de lo inevitable. En este mismo sentido, cuando los cuerpos adelgazan, sin importar el motivo de este cambio, la celebración es inmediata y desvergonzada. Todas las personas, a su vez, vamos moldeando nuestra apariencia en términos identitarios, en distintas direcciones y con márgenes de diferenciación diversos a lo largo de una vida. También están las transformaciones que se producen en un período más corto: personas que con ciertos elementos saben cómo producir un cambio inmediato en su aspecto. El maquillaje, prótesis y ropa son los recursos más utilizados.

En vinculación con este grupo, se encuentran, dentro del mundo artístico, quienes se especializan en estas disciplinas de la metamorfosis: personas que maquillan, diseñan trajes, construyen prótesis temporales, generan efectos especiales. Los transformismos, como práctica artística, ponen en primer término el ejercicio de la mutación a partir de la utilización de varias técnicas. Como iremos viendo, lo particular de estas manifestaciones es que exceden el tiempo de mostración frente a espectadores:

---

<sup>22</sup> Agustina Trupia es Doctora en Historia y teoría de las Artes, Licenciada en Artes y Profesora en Educación Media y Superior en Artes (UBA). Realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es ayudante de primera de la materia Historia del teatro I de la carrera de Artes.

los cambios generados para el concurso, la fiesta, el número artístico impactan en la persona que los lleva adelante. Incluso el nombre *drag* que elige, en muchos casos, es utilizado cuando no está montada ni haciendo un número espectacular frente al público.

En lo que refiere a las prácticas transformistas acontecidas desde la segunda década del siglo XXI en la ciudad de Buenos Aires, hay una corriente estética ligada a la monstruosidad que cada vez ha ido ganando más presencia. Lejos de las vertientes habituales, cercanas a la elaboración de identidades vinculadas a las feminidades y masculinidades, en los últimos años comenzó a hacerse visible con fuerza la exploración en torno a aquello que excede lo humano. De esta manera, las mutaciones corporales —con impacto en las subjetividades de quienes las producen— tendieron a habitar la geografía de la ciudad, sobre todo nocturna, con cuerpos extraños. Ya no tienen que ver con la modificación para encajar los cánones de belleza hegemónica, para agradar al amplio público o para suscitar un realismo desde la práctica transformista. Viene siendo todo lo contrario: este conjunto de artistas conformó identidades a partir de la multiplicación de miembros corporales, exhibición de la carne, añadidura de dientes, animalización del cuerpo lejos de los rasgos antropomórficos, y agregado de prótesis para simular un cuerpo deformado.

En mi investigación, realizada en el marco del doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires, me dediqué a estudiar las prácticas transformistas realizadas en Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes, dos espacios festivos autogestionados que tuvieron a dichas manifestaciones en el centro de su organización y despliegue. En la tesis, entre varias aristas, abordé la dimensión identitaria; la cuestión temporal y espacial; la dimensión laboral; el lugar de los espectadores; la vinculación con la performance y el teatro; la fiesta como marco contextual; y las nociones de género que intervienen en ellas. Esto lo hice desde la filosofía del teatro, rama de la teatrología desarrollada por Jorge Dubatti en Argentina desde finales del siglo XX, y desde los estudios de género. En mi investigación posdoctoral, me encuentro examinando, desde ese mismo marco teórico, la dimensión monstruosa que desplegaron los

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

transformismos y, en este capítulo en particular, voy a centrarme en los aspectos que las prácticas contienen y que se acercan a lo bizarro.

### *Aquello incatalogable*

Si bien lo bizarro también puede darse en las prácticas *drag* —término que puede ser pensado como un equivalente del concepto “transformista”, aunque no se deben pasar por alto las implicaciones territoriales, históricas y políticas de cada uno de ellos— ligadas a la constitución de identidades que trabajan con las feminidades y masculinidades, en este caso, me interesa abordar aquellas que exceden estas búsquedas y se adentran en territorios más viscosos, deformes y extraños. Estas composiciones monstruosas, que en muchos casos derivan en constituciones corporales de difícil identificación, coquetean con el terror y también con lo bizarro.

En estas manifestaciones el uso de maquillaje, trajes, prótesis, calzado, pelucas y otros elementos que pueden adherirse al cuerpo modifican la imagen corporal. A su vez que, tal como es propio de estas prácticas, dicha conformación lleva un nombre distinto del cotidiano que implica una indagación identitaria que, como veíamos hace un momento, excede el tiempo de mostración frente a un público. Es decir, las constituciones monstruosas tienen efectos que perduran en les performers —al verse y habitar el mundo desde lugares alternativos y producir así impactos en los imaginarios— y también en les espectadores —quienes poseen, por el rato que dure el truke<sup>23</sup> y estén montades les artistas, la posibilidad de interactuar con identidades inesperadas—. Estas búsquedas estéticas, ligadas a la multiplicación de miembros, deformación del rostro, alteración de la

---

<sup>23</sup> El concepto “truke” hace referencia a la composición corporal que realiza cada artista en base a elementos de ropa, maquillaje, peluca, calzado y cualquier otro objeto que pueda ser adherido al cuerpo. Está conformado por todo aquello que puede ser visto cuando le artista está montade y hace referencia a la idea de trucar —que remite también al universo de la magia— como una manera de transformar la apariencia de un cuerpo en algo distinto a sí misma. Es un vocablo que tomo a partir del uso que le dan les artistas de la escena y que proviene de la comunidad travesti tal como lo elabora la activista Marlene Wayar.

boca, aparición de colores improbables en los cuerpos, llevan a pensar en la vertiente de lo *cyborg* en tanto aquello que limita, tensiona y redefine lo humano, tal como plantea la bióloga y filósofa feminista estadounidense Donna Haraway. Sugiere la figura del *cyborg* como un recurso imaginativo, como una ficción que abarca nuestra realidad social y que se utiliza para pensar un mundo postgenérico, al modo en que podría hacerlo la ciencia ficción.

Voy a puntualizar el análisis a partir de abordar performances realizadas por tres artistas transformistas en el marco de las fiestas nocturnas de Trabestia Drag Club en un boliche de Palermo, en tanto exponentes de esta escena, para analizar los procedimientos escénicos que utilizan para producir dichos efectos. Este espacio fue creado por las artistas *drag* Le Brujx y Santamaría en 2016 en colaboración con el productor Facundo Suárez. Entre septiembre de 2016 y ese mismo mes en 2022 realizó treinta y ocho fiestas en diversos espacios de la ciudad e incluso algunas virtuales a raíz de la pandemia por covid-19. Este evento tuvo la particularidad de ser autogestionado por les mismas artistas y organizarse en torno a dichas manifestaciones, gesto que produjo una modificación en el campo artístico de la ciudad en tanto los transformismos, al menos en ese espacio, dejaron de ser una práctica ornamental como ocurría en otras fiestas nocturnas de la comunidad sexo-género disidente. Además, fue constituyendo un público propio que asistía para ver esas prácticas, otorgó mejores condiciones laborales y formó a distintos artistas que participaron de las sucesivas ediciones.

El primer caso que analizaré es el de Orkgotik, quien destaca en la escena porteña por las investigaciones que hace en torno a la monstruosidad y por el trabajo con la performance, videoarte, diseño, uso de prótesis y ensamble textil. Por un tiempo, integró el grupo de anfitrionas de Trabestia Drag Club y estuvo presente en diversos ámbitos artísticos de la ciudad como museos, centros culturales y teatros. Asimismo, viene desarrollando una carrera internacional a partir de su participación en la quinta temporada del programa televisivo estadounidense que busca una *drag supermonster*, *The Boulet Brothers' Dragula*, donde llegó a la final.

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

El 15 de diciembre de 2017, estuvo presente en el evento organizado por Trabestia Drag Club titulado “Trabestia Año Viejo (Edición Mega)” en el boliche Palermo Club, ubicado hacia el norte de la ciudad, y formaba parte de las artistas invitadas que llevaba el nombre “*deformi-darks*”. En dicha ocasión, su truke consistió en un traje enterizo blanco con círculos negros, un corsé negro, un piloto impermeable verde claro transparente, un calzado con enorme plataforma y un elemento plástico también transparente ubicado alrededor de su cabeza. Lo que sobresalía era la prótesis que llevaba en su rostro y que cubría completamente su cabeza: en una cara cubierta, se podían ver cejas dibujadas en una fina línea, trazos negros que salían de sus ojos como lágrimas, unos labios rojos también hechos de plástico transparente, y una inmensa trompa que comenzaba entre sus cejas, tenía varios centímetros de extensión y llegaba a la altura de su ombligo. De allí salían algunos clavos. La reminiscencia de esa trompa era fálica: lo cual era exacerbado por las artistas que lo acompañaban en el escenario del boliche cuando la lamían y tomaban como si fuera un pene. En determinado momento, Porkeria Mala, otra artista invitada, cortaba la trompa-falo con una enorme tijera de podar y producía así un acto de mutilación frente a los espectadores festivos que eran testigos de ese resto corporal exhibido a modo de trofeo. Se producía así un acto desplazado, desbordado, insólito. Se entrelaza un gesto que coqueteaba con reminiscencias antropofágicas y la comicidad que generaba el modo en que esos cuerpos se movían.

Por su parte, Lest Skeleton, es una artista que fue parte del conjunto eran anfitrionas en Trabestia Drag Club. Sus truques se caracterizan por ser una unión de lo gótico, lo monstruoso y lo punk. Suele usar numerosos centímetros de taco o plataforma en el calzado lo que estira sus piernas y la hace sobresalir en altura. Agrega habitualmente lentes de contacto de colores, arneses y el uso de cadenas y telas que remiten al cuero. Está presente en distintas fiestas de la comunidad sexo-género disidente y, en 2023, estuvo haciendo el ciclo *Jueves de eutanasia* en el espacio Greco Bar. Se presentó a la fiesta “Trabestia Fantasía”, el 3 de noviembre de 2018, con un truke en el cual imbricaba lo humano con lo animal no

humano. Además, seguía su habitual estética ligada al BDSM con arneses, cadenas, tachas, cuerina y un cuello que simulaba ser piel de otro animal junto con unos grandes cuernos que salían de su cabeza pelada. Se sumaba a esto la mirada completamente oscura (sin parte blanca en sus ojos), una boca inmensa negra, puntos concentrados en su nariz y orejas de elfo que se extendían hacia arriba en punta. Este primer modo de aparecer rozaba lo bizarro por lo incatalogable y por la reunión inesperada de elementos que conformaban una identidad que desbordaba lo humano. A su vez, al hacer un número de performance sobre el escenario, se fue despojando de elementos como la capa, el cuello de piel, las orejas de fantasía y los cuernos para, en un gesto de *strip tease* inacabado, reemplazarlos por un *choker* ancho y una gorra militar. Además, terminó su número sin nada que cubriera su pecho, exhibiendo sus pezones. De esta manera la constitución inesperada de lo animal dio paso a lo militar resignificado por la sensualidad que desplegaba su cuerpo. Allí aparecía una carga política en cuanto al gesto de apropiación del mundo militar en un cuerpo sexo-género disidente y como reemplazo de una narrativa maravillosa. Como a modo de denuncia, la rigidez del cuerpo y la violencia de lo militar convivieron, por ese rato en el imaginario desplegado, con la sensualidad del cuerpo de Lest Skeleton.

Quiero mencionar, por último, un truco que Asquito, artista que actualmente reside en Italia y que sobresalió en la escena porteña por su trabajo con prótesis y elementos sin forma definida que adosaba a su cuerpo. Se caracteriza por la deformación de la totalidad del cuerpo a partir del uso de materiales que lo ensanchan, agregan bultos, modifican sus manos al punto tal de que, en muchos casos, no es visible ninguna parte de su cuerpo. Sus conformaciones juegan con la sensación de asco en tanto se vuelve una figura alejada de lo que identificamos como humano y lo hace a partir del trabajo con materiales económicos y de descarte. Arma, de este modo, trajes que son segundas pieles completamente trastocadas.

El truco en el que quiero detenerme lo utilizó el 14 de diciembre de 2019 cuando participó de Trabestia Drag Club en calidad de público. Allí se presentó con un traje compuesto por telas, bolsas, rellenos, mallas

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

que generaban bultos en distintas partes de su cuerpo y su rostro. Eran de color rosado con negro. Su cara tenía al descubierto sus ojos y boca, y llevaba otra cabeza encima que parecía querer salir de ese cuerpo. Esta conformación tumorosa, deformada y sucia funciona como una exploración estética en torno a lo bizarro. Lo particularmente interesante es que la relación con lo bizarro se suscita también en quienes frecuentan las prácticas *drag* al punto tal que pone en tensión aquello que entendemos por transformismo. La modificación corporal era absoluta haciendo irreconocible al artista si no fuera por su marca estilística, ligada a la deformidad y al trabajo con estos materiales, que permitía suponer que era Asquito. Como su nombre lo indica, la búsqueda está ligada a generar rechazo, impresión y a experimentar con el horror en escena a partir de refutar los mandatos ligados a la belleza y encarnar una conformación corporal monstruosa. Esto lo lleva a tal punto que carga, sobre lo que pareciera ser su propia cabeza, con una otra cabeza humana que busca nacer. O que tal vez logró destituirla y ahora solo queda como resabio, como descarte sobre su cabeza, como si fuera una serpiente que muda de piel.

Pensando en estos tres artistas como exponentes de una escena transformista local que ha venido desarrollando este tipo de prácticas, se las puede examinar ligadas a la figura del monstruo que, siguiendo a la especialista en crítica y teoría cultural Mabel Moraña, “constituye una zona resistente de alteridad irreductible, de impenetrabilidad e intraducibilidad, una forma de opacidad que se enfrenta al orden del lenguaje, tensándolo y colocándolo frente al abismo de lo incomunicable” (25). A su vez, estas prácticas lindan con lo camp a partir de la acumulación de elementos sobre los cuerpos y el modo en que se subraya el artificio. Tal como dice Susan Sontag, al caracterizar la sensibilidad camp como “el amor a lo no natural: al artificio y a la exageración” (355). Lo cual se relaciona con el planteo que hace Giulia Colaizzi al entender lo camp como significante puro. La autora, quien trabaja desde el campo del cine y la literatura, lo comprende como “una práctica de la cita, del encuentro/choque que pervierte y desnaturaliza el sentido dado de la imagen o del objeto evocado”

(128). Esta cuestión vimos que aparecía, de distintos modos, en los tres ejemplos reunidos en tanto se desnaturaliza el sentido de lo animal no humano (si se piensa en la trompa de Orkgotik), de lo militar (en el caso de Lest Skeleton) y de lo tumoroso (en el trabajo de Asquito).

A su vez, es importante mencionar que lo bizarro pareciera ser contextual. Es decir, que pareciera depender de las expectativas de quien observa y de la comparación con lo que lo rodee para ser caracterizado como tal. Con esto quiero decir que, a priori, vistas desde una matriz heterocisnormativa, las prácticas transformistas podrían ser todas en su totalidad vistas como bizarras por el corrimiento que justamente proponen de dicha matriz. Esto se da por la imbricación de elementos provenientes de distintas esferas y la interrupción que producen del sentido lineal impuesto entre genitalidad, identidad y expresión de género. Dicho esto, las prácticas que aquí retomo, a modo de ejemplo, son aquellas que, dentro de la escena transformista local, introducen aspectos ligados a lo bizarro porque trabajan con otro tipo de constituciones que no pueden ser nombradas con facilidad. A la vez que reúnen elementos dispares en un mismo cuerpo.

Esta reunión de, por ejemplo, rostro con pene que luego es cortado, animal con cuerpo humano que deviene algo cercano a lo militar, o deformación completa de lo corporal que desplaza un rostro humano implicaba adentrarse en una zona de lo bizarro que también trae consigo la comicidad. Esa inesperada conjunción de partes producía, sobre todo en el truco que vimos de Orkgotik y de Asquito, cierta comicidad a partir de observar un cuerpo imposible e impensado. En este sentido, lo bizarro parecería yacer en aquello que excede lo conocido, lo nombrable, lo catalogable. Es aquello que se presenta como incómodo por la extrañeza que carga y por la fascinación que trae aparejada a la rareza que, en ciertos casos, deriva en una dimensión cómica. A su vez, lo bizarro se acerca al concepto de *freak* tal como lo propone Elizabeth Grosz cuando postula que es “es un objeto de simultáneamente horror y fascinación” (274). Por su parte, Josefina Alcázar vincula la monstruosidad y la categoría de *freak* con la performance y la posibilidad de pensarlas como lugares de auto-proclamación.



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Siguiendo con esta línea, en el caso de estas prácticas, lo bizarro, junto con lo monstruoso, configuran una vertiente positiva y con carga política. Ofrecen una apropiación orgullosa de la extrañeza. Estas manifestaciones son parte de la comunidad sexo-género disidente, la cual es habitualmente relegada al lugar de lo anormal e indeseable. Con lo cual estas prácticas *drag* habitan ese lugar desplazado como una celebración, como un derecho a la existencia. En este sentido, Atilio Rubino, Facundo Saxe y Silvina Sánchez conceptualizan “la monstruosidad como resignificación de los lugares de abyección y marginación de la sociedad cisheteropatriarcal” (8). De este modo, lo bizarro se configura como una resistencia política, como un modo de correrse de la impuesta normalidad y de abrir mundos fantasiosos que pueden ser habitados con celebración y dignidad.

#### *Palabras de cierre*

A partir de los tres casos abordados, observo que lo bizarro en las prácticas transformistas está relacionado con el procedimiento de la acumulación de elementos en el sentido de su cantidad, pero también de su variedad. En particular a partir de la reunión de elementos inesperados lo cual genera asombro y, en ciertos casos, comicidad. Esto se vincula con el rasgo camp que muchas manifestaciones despliegan. A su vez, lo bizarro aparece principalmente en relación con las prácticas que indagan la monstruosidad y se corren de las identidades elaboradas en torno a la feminidad o masculinidad.

En este punto, aparece una pregunta en torno a si se puede pensar lo bizarro desligado de lo monstruoso. No brindaré una respuesta estanca en esta instancia, pero puedo deslizar la idea de que, al menos en estos casos, pareciera haber una estrecha relación entre uno y otro en tanto lo bizarro está ligado a lo que está por fuera de lo conocido y nombrado. A su vez, se postula como atractivo para estas identidades pertenecientes a la comunidad sexo-género disidente, dado que se constituye al modo de un refugio identitario. Así, lo monstruoso y lo anormal se convierten en una zona de pertenencia y de reivindicación en lo que hace a la identidad

y expresión de género y al estilo artístico frente a un sistema heterocispatricial violento que no da cuenta de las multiplicidades identitarias y que busca aniquilar las diferencias. En definitiva, la mutación corporal que desafía las expectativas normadas se convierte, por medio de procedimientos artísticos y un impulso vital, en una manera de celebrar lo extraño y en un modo concreto de existencia.

### Referencias

- Alcázar, Josefina. “Performance art. El cuerpo freak de Rocío Boliver (La Congelada de Uva)”. S. Muñoz-Muriana & A. Santana (Eds.), *Freakish Encounters*. EEUU: Hispanic Issues On Line. University of Minnesota, 2018.
- Colaizzi, Giulia. “Drag y camp: Escritura del cuerpo y producción de sentido”. *La pasión del significante. Teoría de género y cultural visual*. España: Biblioteca Nueva, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Argentina: Atuel, 2007.
- Grosz, Elizabeth. “Intolerable Ambiguity. Freak as/at the Limit”. J. A. Weinstock (Ed.), *The Monster Theory Reader*. EEUU: University of Minnesota Press, 2020.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. España: Ediciones Cátedra, (1995 [1991]).
- Rubino, Atilio, Saxe, Facundo y Sánchez, Silvina. *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Argentina: La Oveja Roja, 2021.
- Sontag, Susan. “Notas sobre lo camp”. *Contra la interpretación*. Argentina: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, (2005 [1961]).
- Wayar, Marlene. *Diccionario travesti, de la T a la T*. Argentina: Editorial La Página S.A., 2018.

**Yo tuve sexo con una jubilada... ¡y lo filmé!**  
**Un recorrido por la producción pornográfica**  
**de Marcelo “El monstruo” Vignera<sup>24</sup>**

Ramiro Nahuel Díaz Noya<sup>25</sup>

El presente trabajo<sup>26</sup> busca realizar un acercamiento histórico y analítico a la obra de Marcelo “El monstruo” Vignera, un realizador amateur de películas pornográficas caseras que tuvieron una difusión limitada a principios de los años 2000. En sus trabajos, creados, editados, producidos y dirigidos por él mismo, Vignera proponía una forma completamente novedosa (dentro de lo que era la industria XXX nacional en aquel momento) de producir contenido pornográfico. No solo por su dinámica de filmación y distribución, sino también por la ruptura de estándares de belleza, por la propia temática que atraviesa lo grotesco y que a su vez propone un formato híbrido entre lo documental y lo pornográfico a nivel estético y narrativo. A su vez, se hará un repaso por los circuitos de difusión, de acceso y de consumo que han tenido tales trabajos, pensando en la contraposición de ésta frente al resto de videos condicionados nacionales que circulaban en aquel momento de manera comercial. Se destacará así la historia oral que han generado y el séquito de fanáticos que tuvo en su momento de pleno auge, buscando desarrollar

---

<sup>24</sup> Agradecimientos a Uriel Barros, Jimmy Crespin, Cesar Jones, Daniel de la Vega y Luca Dolarmen por toda la información y cariño aportado. Gracias a mi queridísima profesora Beatriz Valinoti quien corrigió una primera versión de este trabajo.

<sup>25</sup> Ramiro Nahuel Díaz Noya es estudiante avanzado de la diplomatura en bibliotecología y ciencias de la información por la UBA. Actualmente es trabajador en el archivo de video y en el área de digitalización de material filmico del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, se desempeña también como encargado del archivo musical de Jorge López Ruiz y forma parte del grupo de estudios de cultura escrita e historia de la lectura (Gecehlec) del INIBI.

<sup>26</sup> El presente trabajo es una versión revisada y extendida de una sección del trabajo “*¡No contaban con mi erección!!*”: *Un recorrido por los directos a video pornográficos argentinos (1989-2005)* presentado en las *1ras jornadas de pornografía, activismos y medios* llevadas a cabo los días 12 y 13 de septiembre en Buenos Aires, Argentina.

de esta manera un trabajo que compile y analice de la forma más completa posible (con las existencias encontradas) la obra *ya incunable* de Vignera.

### *Introducción*

Entre los nombres de realizadores XXX como Víctor Maytland, Cesar Jones, Darío Marxxx o Alejandro de Marco surge desde el fondo y sin mucho reconocimiento actual, salvo por lo anecdótico y por el recuerdo de quienes lo vivieron, el nombre de Marcelo Vignera, también apodado “El monstruo” por quienes fueron contemporáneos a él y su obra. Vignera es uno más de los tantos realizadores de producciones porno que proliferaron en argentina entre finales de los años 90 y principios y mediados de los años 2000, época en donde brilló en las bateas del extinto Videoclub *Mondo Macabro*. Las características de su obra, su forma de producción y de difusión lo convierten en uno de los personajes más excéntricos e interesantes para su estudio en tanto se piense en una historización integral del porno argentino en VHS y a él en particular como una *rara avis* ajeno al circuito comercial del formato y a la producción industrial del género. Como ya veremos su manera de producir, filmar, editar, distribuir y comercializar ha sido sumamente singular, siendo el único realizador de pornografía amateur de aquel tiempo del que queda algún registro o del que se tiene algún tipo de información oral o tangible.

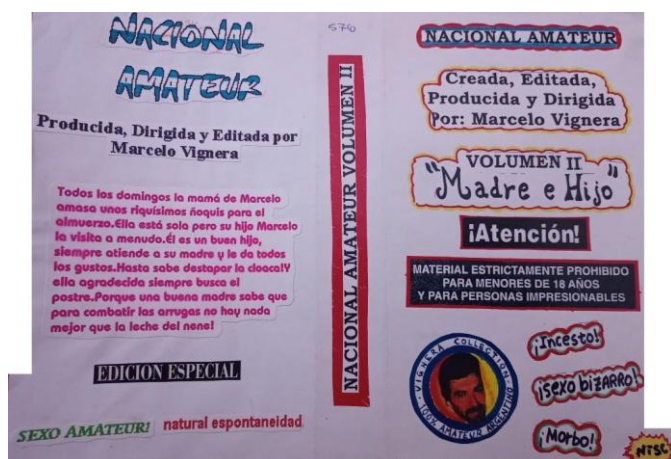
### *Jubiladas, VHS y rubro 59: Definiendo el universo de “El monstruo”*

Marcelo Vignera, “El semental de Caballito”, fue una de las pocas personas involucradas en el porno que no usó seudónimo. Comenzó a realizar sus propios videos pornográficos aproximadamente a los 35 años: de pelo revuelto y barba, cinéfilo empedernido y según cuentan quienes lo conocieron, de buen carácter, divertido y bastante bello, empezó a vender sus videos cerca de los años 1999-2000, extendiéndose su producción y comercialización hasta el año 2002 aproximadamente. Fehacientemente, se sabe que para el año 2004 ya estaba retirado (Ferreirós 2004). No es menor destacar que en estos 3 años, aparecieron bajo su autoría más de

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

veinte videos que inicialmente fueron distribuidos en un videoclub de la calle Santa Fe, espacio alquilado por el propio Vignera. Como dice él mismo en entrevista para Página 12:

Empecé como una prueba, decidí filmar una película con una señora mayor, de unos 65 años, con la que yo salía. La hice porque necesitaba plata para pagar el alquiler de mi local. Yo tenía un videoclub para adultos y, como siempre me pedían videos amateurs, pensé en hacer los míos. Calculaba que si vendía unos treinta salvaba el mes. Resultó que se vendieron muchos más. De algunos, llegué a vender 150 a pesar de que lo que ofrecía era algo muy poco convencional (Ferreirós, 2004).



Caratula de *Nacional Amateur Vol.2: Madre e Hijo* (1999, circa).

Cortesía de Uriel Barros. Posiblemente, el primer título lanzado por Vignera

Se sabe que posteriormente comenzó a venderlos también en la sección *Rubro 59* del diario Clarín, desde el mismo espacio donde publicitaba anuncios para castings: “Yo ponía un aviso y pagaba cincuenta pesos por escena”. El director Daniel de la Vega comenta también: “Venía la gente de su círculo o conocidos, tocaban el timbre y preguntaban qué había de nuevo, y él les bajaba un VHS. En ese momento los vendía a 20

pesos” (Entrevista del autor, 11 de enero de 2025). Inicialmente se desconoce cuál era la presentación de esos casetes previo al desembarco en *Mondo Macabro*, ya que las carátulas eran collages o montajes realizados en el mismo Videoclub (ver imágenes para mayor referencia).

Sobre sus intereses personales, se sabe que era profundamente cinéfilo, admirador de cineastas como Bergman o Tarkovsky, de la *Nouvelle Vague* y del *Cinema Verité*, así como de la producción pornográfica de John Stagliano para el sello Buttman. Para contextualizar, Stagliano fue creador del subgénero pornográfico denominado como Gonzo<sup>27</sup>, y a Vignera propiamente se lo calificaba como “maestro del despelote y del Gonzo amateur” (Nacional Amateur XXI, 2002 Circa). Es así que él era una especie de continuador o aprendiz del estilo que había logrado Stagliano con sus obras. Se sabe también, que como cinéfilo, fue socio de los extintos videoclubes *Liberarte* y *Mondo Macabro* de la calle Corrientes. En este último llegó a entablar amistad con su dueño, Uriel Barros, por lo que posteriormente sus videos pasaron a ser alquilados allí. El propio Barros comentaría que “a Vignera le fascinaban Godard y Herzog, él sabía mucho de cine y le gustaba”.

Vignera era un tipo muy agradable, culto, educado y simpático. Siempre sonriente y de buen humor. Era mujeriego, aunque no le hacía asco a nada. Cuando era cliente de *Mondo* solía venir con el hijo (fallecido) de Mirtha Legrand<sup>28</sup>. Eran muy amigos, alquilaban películas de la Hammer y pornografía. Marcelo era un estudioso del género. Le compré un par de libros que aún conservo. Recuerdo que tuvo momentos económicos duros y llegó a cobrar por tener sexo con algunas vecinas. De ahí salió "Madre e hijo" (Entrevista del autor a Uriel Barros, 1° de agosto de 2024).

---

<sup>27</sup> El Porno Gonzo es aquel donde el camarógrafo o director está directamente involucrado en la escena, hay mucha cámara sin trípode, pretensión documental, poca trama y el punto de vista es el masculino (Cukar & Pasik, 129)

<sup>28</sup> Daniel “Danielito” Tinayre, fallecido en abril de 1999.

*Desembarcando en Mondo Macabro*

*Mondo Macabro*, icónico Videoclub porteño dedicado al alquiler y venta de cine bizarro, clase B, rarezas internacionales y pornografía, entre muchas otras cosas, fue el espacio propicio para la difusión de los videos de Vignera. En este lugar, nuestro sujeto de estudio logró alcanzar el estatus de culto, siendo su material disfrutado por directores, productores y demás personajes asociados al videoclub de la galería Taurus (hoy Galería del óptico), del cual hoy solo queda una estatua de Godzilla de dos metros de altura que aún recibe a los turistas y chicanos que se internan en la mencionada galería. Por supuesto queda, también, el recuerdo de socios y cinéfilos que encontraron en ese espacio un lugar de refugio donde no solo se encontraban los títulos más insólitos, sino donde también había un espacio para pertenecer a una comunidad de cinéfilos y amantes de lo grotesco.

Es así que en *Mondo* fue donde se realizaron las vistosas carátulas que acompañaban los VHS: normalmente collages o fotos del video en cuestión acompañado por un logo a modo de escarapela con la cara de Vignera y la leyenda *Vignera Collection 100% Amateur argentino*.



Detalle del sello de la *Vignera Collection*. Cortesía de Uriel Barros

Así, en *Mondo Macabro*, se gestó estética y conceptualmente una colección de videos pornográficos amateurs, que, como rezan las mismas carátulas, eran creadas, editadas, producidas y dirigidas por el propio Vignera. Entre sus títulos podemos encontrar los siguientes videos de los cuales aún hay información o aunque sea, alguna pista gráfica pero que dan una amplia idea de lo que buscaba nuestro monstruo con su producción:

- *Nacional amateur Volumen II: Madre e Hijo*
- *Nacional amateur Volumen IV: Anciana Mendiga y Madurita (140')<sup>29</sup>*
- *Nacional amateur Volumen V/VI: Matrimonios y Tríos (98')*
- *Nacional amateur Volumen VIII: Debutantes (94')*
- *Nacional amateur Volumen XI: Body-Gym (La Profesex) (98')*
- *Nacional amateur Volumen XIII: Sexo en Kamasutra (105')*
- *Nacional amateur Volumen XIV: Trio, anal y exuberantes (120')*
- *Nacional amateur Volumen XV: Cast, Bloopers y Backstage (100')*
- *Nacional amateur Volumen XVI: Maduras opulentas y Gangbang (120')*
- *Nacional Amateur Volumen XVII: Swinger y debut anal<sup>30</sup>*
- *Nacional amateur Volumen XVIII: Fiesta de sexo salvaje #2 (92')*
- *Nacional amateur Volumen XXI Cumbo argentino crem de la crem: El lechero llama quince veces*

Otros títulos existentes, que no figuran en internet pero mencionados por el propio Uriel Barros (Entrevista del autor, 1º de agosto 2024) serían:

- *Sexo en lugares públicos (En el Jardín Botánico y en un locutorio)*
- *Mujer policía*
- *Fiesta de a tres*
- *Sexo con una linyera*
- *Carnaval sexual*
- *Sexo con las primas*

---

<sup>29</sup> Al final de cada título se incluye la duración de cada video, tal como aparece en la carátula.

<sup>30</sup> Recuperado de IMDB: <https://www.imdb.com/es/title/tt0416068/>



- Jóvenes debutantes



Portada frontal de Cumpleaños I y II (2000, circa). Foto de Uriel Barros

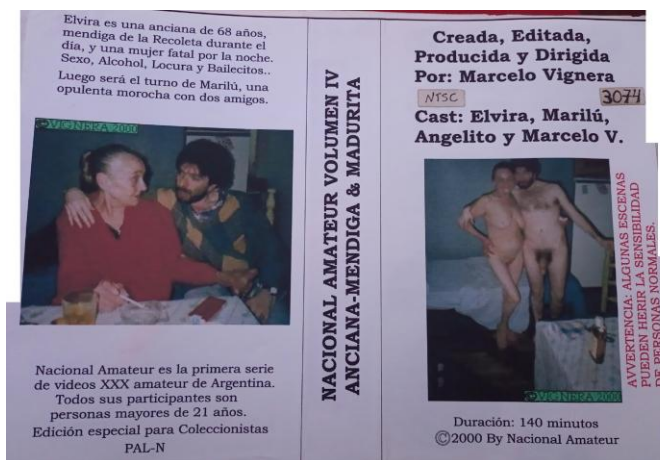
*Desglosando la obra de Vignera – ¿Ficción o documental?*

Como se aprecia en los títulos y en las carátulas que ilustran este trabajo, la o las propuestas de Vignera escapan completamente a la pornografía comercial, encabezada en ese momento por nuestro zar del género, Víctor Maytland, director de películas como *Las tortugas mutantes pinjas* (1990) o *Los Pinjapiedras* (1991). En este tipo de obras abunda lo bizarro y lo *kitsch* pero siempre cuidando el estándar de los cuerpos y la forma de mostrarlos. En las obras de Maytland como en obras de directores posteriores como Cesar Jones o Darío Marxxx los cuerpos presentados se suscriben a estándares comunes de belleza para la época: protagonistas delgados, pechos y traseros firmes, mujeres maquilladas, penes de gran tamaño, etcétera. En cambio, en los videos de Vignera se presentan mujeres

de todo tipo, pasando por amas de casa con cuerpos menos hegemónicos hasta mujeres de otras clases sociales, e inclusive jubiladas.

Dos de sus videos más famosos, *Madre e hijo* y *La linyera*, destacan justamente por mostrar realmente relaciones sexuales reales con mujeres de la tercera edad y vagabundas.

Todo lo que se ve en mis películas es real, nada está cortado, ni fingido. En ninguna otra podría aparecer una mujer de 65 años, operada de la cadera, teniendo sexo. Ella me dice en cámara 'te amo' y era cierto, ella me tenía mucho cariño. Y yo a ella. También se ve cuando me pide un trapo para limpiarse el semen. Eso en otras películas se habría sacado... Lo que me interesa es la gente de verdad, la que tiene rollos, celulitis, es gorda. A mí me gusta que sean exuberantes más bien tirando a gordas, que no se depilen. Estos no son los cánones de belleza convencional ni de la pornografía. Yo lo llamo la policromía de la fealdad. Nadie se acercó al nivel de mujeres que filmé yo. La gente que compra mis películas es la que se cansó de ver la belleza estereotipada del porno. (Ferreirós. 2004)



Carátula de *Nacional Amateur Vol. IV: Anciana mendiga y madurita* (2000).

Cortesía de Uriel Barros

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

En su película más icónica, *Madre e hijo*, se lo ve manteniendo relaciones sexuales con una señora de casi 70 años, de quien se dice que era una vecina que cuidaba coches por la zona. En el libro de Hernan Panessi (*Porno argento*, 99) se comenta que eran pareja y se querían de verdad. En cierto momento del video, Vignera le toca las piernas a la señora y comenta “Las piernas corroídas por el tiempo de madre” o cuando está por acabar le dice “¡no te lo podés tragar que es para el vídeo eh!”<sup>31</sup>. Comentarios y escenas que oscilan entre lo grotesco y lo cómico. Lo que vale aclarar es que más allá del caso de esta señora, en donde sí había supuestamente un vínculo emocional, se dice que muchas de las otras mujeres que participaban en estas películas eran solteras o mujeres despechadas convocadas a través de los anuncios en el diario que Vignera publicaba. Inclusive, se sabe que llegó a tener sexo con un vecino de él que era travesti. (de la Vega, 11 de enero de 2025)

Véase de esta manera cómo la figura femenina que a él le gusta y que presenta constantemente en sus producciones escapa de lo que se conceptualiza dentro del género como MILF<sup>32</sup>, siendo siempre las participantes de sus trabajos mujeres de barrio, sin operaciones estéticas, sin suscribirse a los estándares físicos y estéticos que inclusive, partiendo desde la producción de Maytland, suelen ser más europeos que latinoamericanos.

Sobre otra de sus obras maestras, *La Linyera*, se sabe que fue su primera película; lo que empezó como un fetiche o un divertimento pronto logró convertirse en un negocio más que rentable.

Él tenía un videoclub y tenía clientes aficionados al porno amateur. Cuestión que un día aparece por ahí una linyera que yo conocía, la tenía vista de calle Lavalle. Cuestión que Vignera la invitó a pasar al videoclub y tuvieron sexo, después la invitó a su departamento y volvieron a tener sexo

---

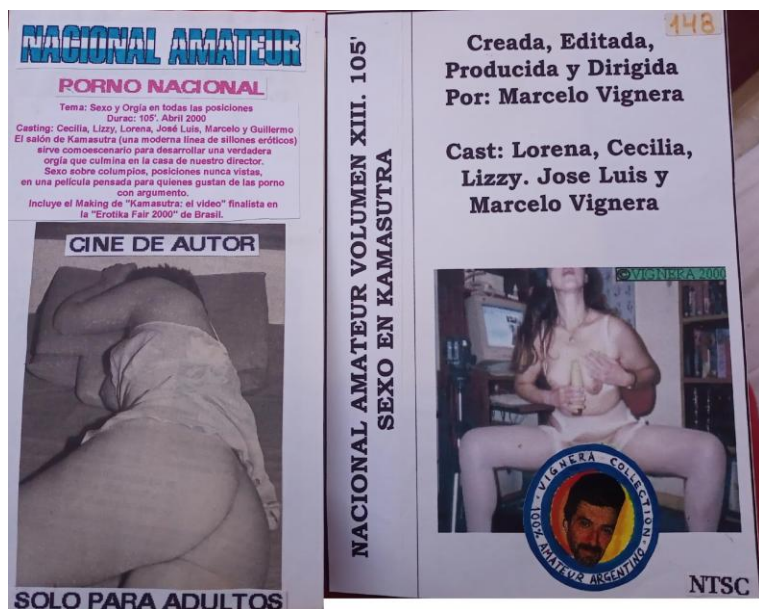
<sup>31</sup> Comentarios de Jimmy Crespín, vía WhatsApp, 29 de julio 2024

<sup>32</sup> MILF o Mother i love to fuck (o “madre que amaría cogerme”) es el subgénero pornográfico en el que las protagonistas son actrices consideradas maduras y tienen sexo con hombres más jóvenes (Cukar y Pasik, 130)

---

pero esta vez lo filmó. Se lo mostró a sus amigos y todos enloquecieron, era muy decadente: bailaban patéticamente, luego tenían sexo. Fue su primer video, a partir de la opinión de sus amigos él vio que había un mercado y empezó a filmar más (Entrevista del autor a Daniel de la Vega, 11 de enero de 2025).

Contrastando con la entrevista que dio en Página 12, en realidad no se sabe bien cuál fue la primera película. Si *La Linyera* o *Madre e hijo*. De acuerdo al orden de lanzamiento (si se puede llamar así) dentro de *Mondo macabro*, *Madre e hijo* sería el 2do volumen de la *Vignera collection* pudiendo ser el Volumen I ocupado por su filmación *La Linyera*. Más allá del orden, el cual es indistinto a esta altura, no es menor destacar que dos de sus títulos más famosos y recordados fueron en realidad de sus primeras producciones.



Carátula de *Nacional Amateur Volumen XIII* (2000).

Cortesía de Uriel Barros

## Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

En palabras del realizador pornográfico Cesar Jones “Vignera realizaba una especie de porno neorrealista, muy amateur, en donde la frontera entre la ficción y lo documental se confundía” (Entrevista del autor, 26 de julio de 2024). Así, estas películas de alguna manera se contraponían al estilo más comercial de, por ejemplo, Víctor Maytland, quien siempre presentaba estándares de belleza típicos y establecía una ficcionalización dentro de sus obras (sean estas parodias o no). Por ejemplo, en *Sexo Callejero*, se lo ve a Vignera teniendo sexo oral con una mujer en un locutorio en pleno horario laboral, ella nerviosa le dice “Acaba rápido que nos están mirando”. O en la segunda escena, en las inmediaciones del Jardín Botánico, él le dice a su compañera “Dale, mostrale las tetas al tachero”, ella las enseña y Marcelo grita “Esto es *Cinema Verité*” haciendo referencia al estilo de cine francés de tendencia documental<sup>33</sup>. De la Vega comenta sobre el mismo video:

Uno que me flasheo fue *Sexo en lugares públicos*: eran él y la mujer en Fragata Sarmiento haciendo una escena, A la gente le llamaba la atención pero Vignera decía que era estudiante de la FUC y que estaba haciendo un corto. Una parte de *Sexo en lugares públicos*<sup>34</sup> era filmado en un locutorio con las personas hablando por teléfono en las cabinas y viendo que estaba pasando, en esa escena la mujer le estaba practicando sexo oral a Vignera (Entrevista del autor, 2025).

Sobre sus tendencias, se sabe que incluso llegó a realizar videos porno de temática gay en donde él mismo participaba, el propio Barros lo comenta:

Hay un par de (temática) gay que nunca tuve [en alquiler], me dio cosa porque para los clientes de *Mondo* sentía que se caía un ídolo, pero él era un todoterreno, muy moderno el hombre, un adelantado a su tiempo. No se las pedí para poner

---

<sup>33</sup> Comentarios de Jimmy Crespín, vía WhatsApp, 29 de julio 2024

<sup>34</sup> La otra parte fue filmada en los bosques de Palermo.

en alquiler más que por prejuicio para preservar ese halo de misterio de supermacho heterosexual. Capaz que los clientes de *Mondo* se desilusionaban si lo veían *fifando*<sup>35</sup> a un tipo, y después no querían ver ninguna peli más... (Entrevista del autor, 2024).

Esto es sumamente interesante pensando en que inclusive al día de hoy hay actores masculinos de la llamada “no-industria” que solo participan en uno u otro de los subgéneros (porno heterosexual o porno gay). En aquel entonces, dentro de la producción de XXX nacional, apenas estaban apareciendo directores como Darío Marxxx dedicados plenamente a la temática gay (Marxxx recién debutó en el año 2004 con *Una noche en Buenos Aires*) o, por otro lado, hubo algunos aportes de otros realizadores como el propio Víctor Maytland quien solo había realizado unas pocas películas fuera de lo heterosexual para ese momento<sup>36</sup>.

### *Trascendencia y recuerdo*

Sobre la trascendencia que tuvo Vignera en aquel momento, se llegó a compaginar un crudo para un informe periodístico sobre él. El trabajo fue realizado por el director Daniel de la Vega para el ciclo *Tierra de periodistas* de Canal 7 en diciembre del año 2000 aproximadamente. Por desgracia, para la coordinación del canal el material hacía apología a Vignera y al negocio que el realizaba con la pornografía (de la Vega, 11 de enero del 2025) por lo que nunca se transmitió y los tapes fueron reutilizados, perdiéndose todo el material grabado. De cualquier manera, de la Vega comenta como fue desarrollado el informe:

Era el porno amateur más prolífico de argentina, [Víctor] Maytland lo odiaba, decía que él hacía películas de gran presupuesto y que Vignera sin luces y sin nada podía hacer películas más que rentables. Vignera eventualmente desapareció: era mitómano, te decía que era hijo del presidente del Banco

---

<sup>35</sup> Fifando del verbo infinitivo “fifar”, dígame de quien mantiene relaciones sexuales.

<sup>36</sup> 1ros Amateurs argentinos gays (Víctor Maytland, 1993) para citar un ejemplo.

---

de Boston, vivía con su mujer en un departamento por Rionbamba y Lavallo, que era un espacio pequeño. El personaje era mágico. Lo entrevisté en dos instancias; en un bar, estando él de elegante sport contándonos cómo era el universo del porno, que hacía, y en contraste lo entrevisté filmando una película porno estando desnudo, él mismo hacía la cámara y lo filmado después lo editaba a dos videocaseteras VHS y a todos los videos les clavaba el logo *disclaimer* anti piratería del FBI. En definitiva, las películas no estaban tan editadas, él cortaba el plano cuando terminaba y volvía a encuadrar, después unía todo (Entrevista del autor, 2025).

Vignera se solía filmar con su mujer o con otras chicas. Sobre su esposa, cotejando con las carátulas encontradas, resulta llamativa la repetición de algunos nombres como Lucía, Marilú y Cecilia. Según de la Vega, él vivía y filmaba varias de las películas con su mujer, por lo que no sería extraño pensar en que alguna de las recurrentes mencionadas fuese efectivamente su esposa, llevando a pensar en estos videos también como un fruto de su relación abierta o de las relaciones *swingers* que mantenían.

El proceso de casting lo filmaba, convocaba por Rubro 59. Así se presentaban mujeres casadas o con fantasías de estar en una película porno. Me sorprendió que se presentara tanta gente. Él filmaba las entrevistas para evitarse un problema, pero prometía que era algo para consumo interno, se iba a ver pero dentro de un pequeño círculo, digamos que no se iba a industrializar (Entrevista del autor a Daniel de la Vega, 2025).

Inclusive, hay un perfil de *IMDb* (International Movie Database) que cuenta con reseñas y datos sobre algunos de los videos enlistados en este trabajo. Esa información presente en el sitio se condice perfectamente con la que presentan las carátulas encontradas. Asimismo aparece una reseña en inglés postada el 26 de octubre del año 2006 de uno de los videos, cuyo autor usa como nombre de usuario *marcelov2005* ¿Fue el

mismo Vignera, intentando no caer en el olvido, quien creó este perfil sobre sí mismo y su obra, y escribe reseñas sobre sus propios trabajos?

No es fácil encontrar un cine amateur, para adultos, como el de Marcelo Vignera. Agudo, diferente, entretenido, atrevido y sobre todo auténtico. ¡Sí!

Esta es la innovación que aporta el cine de Vignera dentro del género, todo lo que aparece en sus películas es auténtico, y eso no es poco. A dónde van a ver mujeres gordas, con celulitis, ancianas, sin maquillaje ni lentejuelas, así sólo, dispuestas a pasar un buen rato sin importar el decorado ni la presencia. Que importa si están depiladas o no, qué más da si usan tacos altos o unas zapatillas viejas. Nada de eso le importa a Vignera, que además de dirigir es el excelente protagonista, ningún otro actor puede eclipsarlo, nunca. Finalmente lo único que interesa aquí es el sexo y como sus ocasionales actores lo disfrutan, nada de lo que ud. ve en pantalla es fingido... y eso en el porno pocas veces lo es. Por eso le doy 10 absolutamente. Viva Vignera el "Buttman" de Argentina<sup>37</sup>.

Nótese el tono fervientemente laudatorio en la redacción: entre eso y el nombre de usuario no sería extraño pensar que podría haber sido el propio Marcelo Vignera el responsable detrás de lo hallado en IMDb.

### *Buscando a Vignera*

La búsqueda inicial llevó a contactar a Uriel Barros, ex dueño del ya mencionado *Mondo Macabro*, lugar que supo acoger la obra de Vignera y generar un séquito de fanáticos alrededor. Lamentablemente ni Uriel, quien perdió bastante material entre la mudanza por el cierre del videoclub

---

<sup>37</sup> Versión traducida de la reseña para "Nacional Amateur #11" recuperada de IMDb: <https://www.imdb.com/review/rw1507513/?ref=urw>



y por una inundación que sufrió hace unos años, ni dos de sus ex empleados (Alejandro de Marco, otro realizador XXX devenido en artista visual y Pablo Rocco), así como los realizadores Daniel de la Vega, Jimmy Crispin o Cesar Jones poseen copias del material. Tampoco el periodista Hernán Panessi, escritor del libro *Porno argento* o Cristian Sema, detrás del sitio *Raro VHS*, parecen tener material referido a Vignera. Lo cual es más que interesante, ya que Panessi posee o supo poseer una colección de más de doscientos títulos condicionados argentinos (Rodríguez, 2012) y Sema ha recuperado del olvido títulos incunables como *Los porno Sinson* (Víctor Maytland, 1992) y *Los Pinjapiedras* (Víctor Maytland, 1991) pero ninguno de los dos posee copias de los videos aquí tratados. Cabe aclarar que el material de Vignera solamente se difundió en VHS, oficialmente no hubo ediciones o copias en DVD que circularan por *Mondo Macabro*. Otro problema que se enfrentó a la hora de realizar una búsqueda de los videos es que, como ya se dijo, inicialmente fueron vendidos en el videoclub de Vignera (hoy extinto) y luego a través de avisos en el Rubro 59, con lo que es imposible localizar compradores previo al desembarco en el videoclub del Sr. Barros, lo que a su vez genera otra problemática. *Mondo Macabro* no se dedicaba tanto a la venta sino más bien al alquiler, aunque ofrecían un servicio de copiado para VHS y DVDs, pero tampoco se puede saber bien quienes o cuantos clientes efectivamente hayan adquirido mediante compra las películas del Monstruo. Puede que ninguno haya conservado copias propias, habiéndolas sólo alquilado. Es así que como documentos de la existencia de tan bizarros e intrigantes productos por ahora solo persisten la colección de carátulas que adornan este trabajo pero que, aunque sea, dejan ver muy bien la estética e intenciones originales del material audiovisual. Destacando también algo que no es menor: es la primera vez en décadas que se tiene acceso a material gráfico relacionado a la producción audiovisual de “El monstruo” Vignera.

Como ya se dijo, Vignera desapareció de la esfera pública después de la citada entrevista del año 2004. Algunas versiones sostienen que dejó el país, otros comentan que en un punto comenzó a salir con una chica policía y que ella lo mantenía económicamente, pero a cambio de dejar el

porno (Entrevista del autor a Uriel Barros, 2024). Otros dicen que se convirtió al evangelismo. Lo único certero es que hoy Vignera es un fantasma: no aparece en redes sociales y nadie de aquel círculo mantuvo contacto más allá del año 2004-2005.



Carátula de *Nacional Amateur Volumen XXI*. Cortesía de Uriel Barros, seguramente uno de los primeros *cumpilation*<sup>38</sup> nacionales.

La carátula a su vez es una parodia/homenaje a la película británica *The Amorous Milkman* (Derren Nesbitt, 1975).

## Conclusión

Vignera, hoy desaparecido de la esfera pública, sólo existe a través de la reducida bibliografía existente y de la memoria de quienes supieron tener ojo para disfrutarlo en aquel momento, entendiendo y valorando la faceta disruptiva que Vignera impuso dentro del pequeño espacio que era la proto-industria pornográfica nacional por aquél momento. Querido y

<sup>38</sup> Cumpilation o compilación de acabadas o eyaculaciones masculinas.

odiado de igual manera, fue una verdadera *rara avis* que pese a tener pocos años de trayectoria aún merece ser comentado y recuperado. Con este trabajo, después de más de veinte años de sus últimas noticias, se trató de realizar la compilación más extensa posible sobre su obra, intentado darle o bien un cierre o bien un nuevo punto de partida, esperando que eventualmente aparezcan algunos de los videos aquí tratados. También para continuar recordándolo como una persona que supo vivir su sexualidad libremente, sin tapujos, y que aparte con ello logró generar algunos de los productos más insólitos que ha visto el porno argentino y el audiovisual nacional en toda su extensión, siendo necesario no dejarlo en el olvido e intentar darle una continuidad espiritual, aunque sea desde lo escrito. Sin más, que el propio Vignera haga el cierre de este recorrido-homenaje:

Decidí dejarlo porque ya cumplí todas mis fantasías, estuve con dos minas, con minas y travestis, compartí mujeres con varios hombres. A los cuarenta años sentí que llegué a mi techo. Del porno es importante saber retirarse a tiempo. Yo soy una persona que ha tenido relaciones sexuales con casi trescientas personas, y sin cuidarme jamás. Por salir indemne de todo eso tengo que estar muy agradecido (Ferreirós, 2004).

### *Referencias*

- Barros, Uriel. Entrevista. Realizada por Ramiro Nahuel Díaz Noya, 11 de septiembre del 2024.
- Crespin, Jimmy. Entrevista. Realizada por Ramiro Nahuel Díaz Noya, 29 de julio del 2024
- Cukar, Alejandra. Pasik, Daniela. *Porno nuestro: Crónicas de sexo y cine*. Buenos Aires: Marea Editorial. 2015. Impreso.
- de la Vega, Daniel. Entrevista. Realizada por Ramiro Nahuel Díaz Noya, 11 de enero de 2025.

Díaz Noya, Ramiro N. *¡¡No contaban con mi erección!! Un recorrido por los directos a video pornográficos argentinos (1989- 2005)*. Buenos Aires: 1º Jornadas sobre pornografía, artes, medios y activismo [MESA 9: Hecho en Argentina. producción y circulación del porno nacional]. 13 y 14 de septiembre de 2024. No impreso.

Ferreirós, Hernán. “La argentinidad al palo”. *Página 12 Radar*, 12 de diciembre del 2004, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1883-2004-12-12.html>. Accedido el 20 de febrero de 2025.

Jones, Cesar. Entrevista. Realizada por Ramiro Nahuel Díaz Noya, 26 de Julio del 2024.

Panessi, Hernán. *Porno argento: Historia del cine nacional Triple X*. Buenos Aires: Cuarto Menguante, 2015.

Rodríguez, Ulises. El erudito del porno. *Revista anfibia*, 3 de junio del 2012, <https://www.revistaanfibia.com/el-erudito-del-porno/>. Accedido el 10 de febrero del 2025.

**Las voladoras: la monstruosidad en lo femenino  
y lo animal en ser mujer en la recopilación de cuentos  
de Mónica Ojeda**

Susan Carolina Peñuela Rodríguez<sup>39</sup>

Arizona State University

*“De villa en villa, sin Dios ni Santa María”*

Mónica Ojeda

**E**n este capítulo se abordará el libro de cuentos de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, quien relata en sus escritos con fantasía, inmersión onírica y mitos los procesos histórico-sociales del Ecuador contemporáneo. A su vez, se analizarán dos cuentos del texto: *Las voladoras* (2020), debido a su contenido fantástico y *Sangre Coagulada*, por su uso de los animales en diferentes contextos cotidianos. Asimismo, cada uno de los cuentos destaca con literacidad y relevancia social los temores, rechazos, violencia de género y machismo que aún hoy en día se viven en Ecuador y muchas zonas de América Latina.

La autora ecuatoriana Mónica Ojeda, en su libro *Las Voladoras* (2020) trata de resaltar las diversas vivencias de las mujeres en la región Andina de Ecuador. Dentro del misticismo, lo animal y lo fantástico, la autora narra las experiencias de las mujeres inmersas en un contexto machista y misógino que las maltrata sutilmente. A través del texto se analizarán dos historias del libro con características post humanas, en las cuales se destacan temas de lo biopolítico y lo monstruoso en lo femenino.

---

<sup>39</sup> Susan Carolina Peñuela Rodríguez es estudiante de doctorado Spanish PhD en Literatura y Cultura en la Arizona State University, Tempe, Arizona, Estados Unidos. Sus intereses son la ciencia ficción Latinoamericana del siglo XXI, posthumanismo y narrativas que involucren realidad virtual, simulación y metaverso.

*Las voladoras*

*Las voladoras* (2020) narra con gran misticismo lo que dentro de la cultura se presenta como un grupo de mujeres que al untar miel bajo sus axilas logran entrar en trance y ascender en las noches sobre los tejados de la ciudad, con la gran sorpresa de no recordar nada al día siguiente. Dentro de esta primera narración se devela el poco placer y descontento de la población femenina al recurrir al misticismo para contar sus peripecias en una sociedad altamente conservadora y centrada en patriarcados enraizados en la cultura ecuatoriana, y sobre todo en sus núcleos familiares. Es debido a los tabús que carga este contexto, que las mujeres y niñas recurren a una sublimación fantástica de los hechos que las adolecen. Un ejemplo de esto es la hija, quien describe como un personaje cíclope logra “volar” todas las noches de su trasegar cotidiano, y a su vez, es quien posiblemente será parte de una voladora futura: “Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento” (Ojeda, 2020, 15).

Estos seres que tienen la capacidad de volar son, en cierto sentido, la representación metafórica de un cuerpo no común, un ser extraño que quiere ser leído de otra manera. Como lo plantea Cohen (1996, 4), el monstruo es una creación que se hace adaptable a la época, tanto cultural como psicológicamente. Así, este cuerpo extraño se transforma en el miedo, la incertidumbre y el dolor del colectivo por el que transita cada generación. Como se ejemplifica a continuación: “Vera, es verdad que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar, tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes” (Ojeda, 2020, 12). Lo anterior, no solo denota un rechazo por lo diferente, sino también, una interpretación de las mujeres que no encajaban en el estándar como sujetos que no pertenecían a ninguna categoría ni lo humano ni lo fantástico, los posthumanos. Este ser extraño significa algo diferente, un movimiento entre un límite en el tiempo que lo crea y recrea para que dé un alcance distinto: “siempre es un desplazamiento, siempre habita en la brecha entre el tiempo de agitación que lo creó y el momento en el que es recibido, para nacer de nuevo” (Cohen, 1996, 4).

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Asimismo, los sentimientos que generan estas voladoras son poco conocidos y reconocidos por su propia comunidad “pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad” (Ojeda, 2020, 12). En este orden de ideas, la voladora se revela como un ser con sentires que no son reconocidos, son inmateriales y se desvanecen, aun así, aunque se les intente desaparecer, estos renacen en constante en contra respuesta a lo que se establece como lo salvaje: “¿quién es el yeti sino el salvaje medieval? ¿Quién es el salvaje sino el gigante bíblico y clásico? No importa cuántas veces el rey Arturo matara al ogro del monte San Miguel, el monstruo reaparecía en otra crónica heroica” (Cohen, 1996, 4). De esta forma, también se deshumaniza a las voladoras, dejándolas sin un mundo emocional validado por su entorno y rezagándolas a un simple entremedio entre lo monstruoso y lo humano, un ente más bien enfermo.

Dentro de la representación física y en particular, la de la enfermedad, Ojeda propone el disgusto del cambio corporal como algo enfermizo que genera todo tipo de reacciones en el núcleo familiar, sobre todo negativas frente a las particularidades de la feminidad. Como lo comenta la autora:

A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y de repetir. En cambio, si mamá está presente, él intenta patearla para que salga de la sala de la casa, le escupe, se saca el cinturón y golpea las puertas y las paredes como si fueran a gemir. (Ojeda, 2020, 12)

Así, el cambio corporal genera esta visión hipersensible de lo que en el sentimiento femenino se ve como anormal y sin integración en la conciencia social ecuatoriana. Por ende, la pubertad femenina se ve representada de manera monstruosa, casi transformándola en un momento enfermizo y que altera, no solo el mundo interno de quién la vive, sino también el contexto en el que se desenvuelve. Como lo ejemplifica Cohen, la transformación de niña a mujer se ve como una amenaza física que altera la paz del hogar:

Los muertos vivientes regresan con un ropaje ligeramente diferente, cada vez para ser leídos en relación con los movimientos sociales contemporáneos o con un acontecimiento específico y determinante: la decadencia y sus nuevas posibilidades, la homofobia y sus imperativos de odio, la aceptación de nuevas subjetividades no fijadas por el género binario, un activismo social fin de *siecle* paternalista en su abrazo. (Cohen, 1996, 5)

Por este motivo, la trasgresión que el cambio femenino genera en el tránsito de niña a mujer hace que cualquier circunstancia sea aún más abrumadora para el ambiente en *Las Voladoras*, pues se tornan en seres que rompen con lo establecido y que producen vergüenza familiar, algo que metafóricamente al convertirse en voladoras, puede abrir paso a un ambiente hostil y poco empático con los cambios. Como lo transmite Ojeda: “Yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entiendo porque a papá se le tensa el pantalón” (Ojeda, 2020, 13).

Por consiguiente, este sujeto desconocido, esta monstruosidad que cambia el ámbito común, es sin duda tratado como una intimidación, ya que como lo ejemplifica Cohen, es un cuerpo y no lo es, es un concepto que no aparece y desaparece de acuerdo a lo que logremos ver con una óptica reprimida (5), y es precisamente esta miopía la que maneja una sociedad que no logra incorporar el cuerpo femenino y sus posibles cambios: “Yo nunca he sabido por qué llora ni por que sus lágrimas sirven de alimento para el zumbido divino” (Ojeda, 2020, 13). Es ese rechazo al cuerpo femenino lo que genera estos híbridos de cuerpos incoherentes que se resisten a ser incluidos en una estructuración sistemática. Como lo demuestra Ojeda:

Imaginé ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imaginé a las plantas sudando. Imaginé las venas brotadas de los caballos. La voladora hace que papá se mande los pantalones y que mamá cierre más fuerte las piernas. Hace



que me unte las axilas con miel y saba al tejado a probar el aire”. (Ojeda, 2020, 14)

El monstruo femenino aparece en el momento de crisis que problematiza como un tercer punto lo que no tiene cabida en el mundo con puntos de vista limitados. Cohen plantea que, a pesar de las diferentes representaciones monstruosas, la idea de ser incorporado en la sociedad es difícil y, por ende, la limitada visión del otro con sus características particulares no tiene espacio en una sociedad conservadora, haciendo que el monstruo siempre escape para que vuelva a sus moradas en los márgenes del mundo (Cohen, 1996, 6).

Por consiguiente, el cambio corporal de la futura voladora podría no ser más que un punto anómalo de los muchos que pueden llevarla a volar a los misterios que tendrá que afrontar en su vida. A su vez, es la manera de exigir un replanteamiento radical de las leyes demasiado rígidas que a su vez son transgredidas (Cohen, 1996, 6). Como lo menciona Ojeda: “no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajó la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento. El misterio es un rezo que se impone” (Ojeda, 2020, 15). Es así como la autora muestra la transgresión de los estereotipos del contexto, por medio de la resistencia del cuerpo de las voladoras y la expresión de este desde su naturalidad, sin omitir lo propio y “monstruoso” de la feminidad, y logrando reconocer los sentires y vivencias de los cambios.

Ahora bien, la autora también relata en su texto *Sangre Coagulada* algunas de las vivencias por las que atraviesan mujeres y niñas en el contexto contemporáneo del Ecuador. Mientras que en la narración anterior se abordaban las problemáticas femeninas desde lo monstruoso, lo diferente y la otredad, en esta se hace uso de analogías con referencias animales para dar cuenta de los procesos y los cambios femeninos y cómo estos se ven afectados por el contexto social.

*Sangre Coagulada*

En *Sangre Coagulada* se evidencia la narración en primera persona de una niña que ve desde su perspectiva infantil e inocente los horrores del aborto clandestino practicado por su abuela, y la mirada indiferente de la misma a la hora de reconocer el abuso sexual y físico de “Reptil” en su nieta. En este relato siniestro, se entrelazan las descripciones de los animales que los rodean, la similitud de la sangre y trozos humanos de los fetos sin nacer con las especies de la zona rural. Además del desolador crecer de la protagonista, en el que no contaba con educación, conciencia y sentido humano, el personaje principal “Ranita”, con poco conocimiento de sus derechos relata sin premura los diferentes tonos de la sangre y sus significados en su universo: “Aprendí que la sangre de gallina es un tipo de rojo. También que rojo cerdo, rojo vaca, y rojo cabrito” (Ojeda, 2020, 28).

Ranita, este personaje entre frágil, tonto y de pensamiento “animal” crea la cosmovisión de un mundo marginado, que, dentro de su exclusión, logra retratar el sistema de represión en contra del cuerpo femenino: “Me gusta la sangre, alguna vez me preguntaron: ¿Desde hace cuánto, Ranita?, y yo respondí: “Desde siempre, Reptil”. No recuerdo un solo día que no haya abierto mi cuerpo para ver la sangre brotar como agua fresca” (Ojeda, 2020, 17). Por ende, la instrumentalización del cuerpo es una manera de visualizar el materialismo sufrido por el mismo, así como el precio del ser y la concepción de que este es solo un medio para lograr un bienestar en común, uno que puede costar la conciencia y el sufrimiento humano (Bennett, 2010, 72).

En este orden de ideas, Ranita solo puede alcanzar el espectro materialista animal para expresar lo que siente, dando a entender un mundo emocional inmaduro y la poca capacidad para reconocerse a sí misma y a los demás desde sus emociones. Esa cercanía con lo no humano y sus múltiples descripciones corporales, hacen que ese espectro de la revolución interna por el uso y desuso de los animales en pro de las necesidades humanas se vea representada en los cuerpos frágiles de los animales que la protagonista describe por medio de los diferentes colores de la sangre

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

(Giorgi, 2011, 165). Un ejemplo de esto es cuando Ojeda relata “recuerdo la piel de gallina. Hay tantos colores que, si los juntas parecen un arcoíris malo y bruto, pero yo soy como los inuit: veo cientos de rojos cuando abro una herida y la araña para que se manchen mis uñas” (Ojeda, 2020, 17).

De acuerdo con lo anterior, la protagonista demuestra que ese acercamiento a los cuerpos animales y los múltiples cambios que experimenta al ser descuartizados en sus manos, son de igual forma, los cambios que los cuerpos humanos tienen al ser expuestos en carne viva por sus abusadores, poniendo en evidencia que el consumo de los cuerpos es el mismo: en términos de la sangre, las partes y el objetivo de explotar a un otro. En este sentido, el materialismo corporal disminuye el valor de la materia humana, sin darle una solución al uso excesivo de la misma, pero ayudando a visibilizar el problema de la explotación en los cuerpos, y a su vez, generar conciencia que un mínimo cambio en un agente externo es un cambio para sí mismo (Bennet, 2010, 13). Un acercamiento de esta propuesta sería:

En efecto, se entiende lo animal desde la dinámica de lo consumible, medible, capitalizable, y como un mecanismo de comunicación entre especies que ayuda a visibilizar al animal como recurso de respuesta y protesta ante el mundo consumista que absorbe todo lo que le rodea, dado que es este un modelo de domesticación de la biopolítica y un patrón a seguir del mundo contemporáneo. (Giorgi, 2011, 166)

Es ese problema y ese límite, evidentemente, el que se narra en estas ficciones de la rebelión animal, que hacen de la diferencia entre especies la instancia de una fractura y un antagonismo en la producción biopolítica de lo “común” sobre el que se asentarán las sociedades nacionales modernas; allí, el /lo animal es a la vez el objeto de captura, disciplinamiento y control por parte de las disciplinas y las pedagogías del Estado-Nación y sus tecnologías de domesticación, y al mismo tiempo la instancia

de algo inasimilable, no incorporable, algo intratable por esas tecnologías y esas pedagogías (Giorgi, 2011, 166).

El animal es entonces, una máquina biopolítica central que se apodera del individuo y ejerce el control sobre las agencias. En este orden de ideas, el personaje principal demuestra de manera escatológica, el dominio del humano por medio del animal:

Es cierto que la sangre puede comerse. Cuando se coagula, deja de ser líquida y se transforma en alimento. Yo conozco la belleza de los coágulos como niños pequeños colgando del pelaje de las cabras. Los toco y sonrío porque son mis bebés. Mami no soporta que hable de la forma de la sangre. Le da miedo el páramo y le da miedo la abuela. A mí no me da miedo la piel de gallina, cabeza de la gallina. No temo al cuello de la vaca, ni a los intestinos del cerdo, ni a las cabras que lloran y gritan por las noches mojando la tierra con su solitaria leche. Nada que venga del interior de los animales me asusta porque ese interior de hueso y de arterias se parece al mío. (Ojeda, 2020, 21)

De esta manera, los animales en la historia se convierten en esta forma mimética que recrea las necesidades de los seres humanos de verse representados en los animales, aunque, por otro lado, las dos especies existen en constante competencia, no coexistencia (Giorgi, 2011, 167), en la historia de Ranita, la coexistencia es más una probabilidad y una mutua ayuda que una constante disputa, debido a que es lo que la hace verse identificada con un prójimo. Así, como lo señala Sheldon (2015, 196), este mimetismo es un juego entre lo que se representa y lo representado, entre esa visión animal y lo que sus juegos de espejo liberan en la protagonista:

Nadie lo sabe, pero un pollito que parecía soñar me susurró que morir es como enterrarse en uno mismo, algo privado y secreto, igual que cubre mis calzones. Luego le pregunté: “¿Puede un huevo romperse dentro de una gallina?”. Y él no supo qué responderme. Por culpa de ese pollo hubo noches en las que soñé

que a la abuela se le despegaba la cabeza. Era una cabeza amable y quieta, como la de las gallinas, y volaba en círculos. (Ojeda, 2020, 27)

En este orden de ideas, lo que Ranita estructura en su cosmovisión y aprehensión del mundo, es lo que ella refleja en sus sueños y vida cotidiana, dando un sentido a lo que logra comprender y aprender de las prácticas animales que la rodean. Por este motivo, Ranita solo es parte de este conjunto de ideas y carece de una visión más amplia de la realidad, es más, su realidad es la de la sangre, los sueños que le dan sentido a su vida y los animales que le dan una representación más digna de sí misma. Como lo expone Sheldon: “la teoría de la denominación de la representación, es decir, la noción de que lo que la representación representa precede a su representación, para la que el lenguaje sólo proporciona una etiqueta. O, por decirlo de forma más sencilla argumenta que lo que creemos conocer estructura lo que vemos, y no a la inversa” (Sheldon, 2015, 197).

Por consiguiente, Ranita debe adaptarse a su propia construcción y ser, como ella misma lo dice, fuerte ante la adversidad que la rodea: “Crezco fuerte en su sitio porque además de sincera, la sangre es justa. La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza” (Ojeda, 2020, 29), aspecto que fue central en su arco de personaje, debido a las dificultades, abusos y traumas a los que debió enfrentarse durante su infancia y donde tenía como único apoyo a lo animal. Para este tipo de situaciones, la protagonista recrea las imágenes que pueden dar conciencia a su destino, como lo son la de la gallina, ya que como ella misma lo manifiesta, es una adversidad haber nacido mujer, en un contexto rural y en una situación que no genera un futuro prominente, como lo es el futuro de la gallina. Como lo denomina Sheldon (2015, 198) las imágenes son la construcción de ese imaginario en el que no se puede llegar a ser más de lo que uno es y solo se encarga de ubicar en un espacio determinado, así como lo fue en una época para los renacentistas, para esta época y en este determinado contexto, lo es para ranita.

De esta forma, esta nueva manera de ver lo femenino en las representaciones animales trae un nuevo materialismo del significado de ser

mujer, por medio de las agencias no humanas. Esto, se ve representado en el texto, donde se hace evidente que se ve lo femenino como algo monstruoso y cercano a lo animal, deshumanizando a las mujeres y ubicándose en un lugar en el que no encajan ni en lo humano ni en lo salvaje, dejándoles nulas posibilidades de identificarse con el mundo que las rodea. Como lo explica Sheldon (2015, 195) en la teoría feminista, como forma de expresar el conjunto de procesos ecológicos, biológicos y físicos que no tienen relación con lo humano, por el contrario:

La mayoría de los habitantes vivos de la Tierra son no humanos", escriben, "y lo no humanos caracterizan los profundos recovecos no vivos de la Tierra, la del mundo que ocupan estos no humanos "existe para sí mismo, más que para 'nosotros'". (Sheldon 2015, 195)

Teniendo en cuenta lo anterior, esta representación del mundo entre lo no humano y lo que se desconoce como tal, logra agrupar el sentir y el desarrollo de la protagonista a través de la representación de sí misma en cada uno de los animales de la granja, que la ayuda a transitar diferentes etapas en su vida. Asimismo, ella está representada con el nombre de ranita que, en primer lugar, la despoja de su humanidad y la deja relegada a buscar figuras animales con las cuales identificarse, en segundo lugar, se le percibe como alguien diminuto, con pocas capacidades, de sangre fría, que no encaja en la sociedad y que debe ser evitado, además de que puede ser un simbolismo de ser un ente que necesita ser rescatado y salvado por alguien de mayor rango, tal como se ve en los cuentos infantiles, donde se espera por el beso de un príncipe que curará todos los males. Por su parte, Sheldon invita a pensar en la naturaleza como un aspecto primario en el que el ser humano construyó sus bases, y a rechazar los supuestos de que el hombre es superior a lo animal, dejando de lado la creencia de que las mujeres cuentan con una mezquindad biológica, lo que muchas veces desemboca en pensamientos machistas y deshumanizantes para las mujeres (Sheldon, 2015, 196).

### *Conclusiones*

Para finalizar, es necesario mencionar que dentro de cada una de estas historias se encarna el deseo del ser humano de encontrar, por medio de lo sobrenatural, alguna explicación de su trasegar cotidiano, y de cómo este puede tener más sentido por medio de lo posthumano. Un ejemplo de esto lo demuestra Braidotti, al desenmarcar al hombre del centro del conocimiento generando crisis a los grandes conocimientos sociales y políticos, a su vez que lo antihumano, lo sobrenatural, lo místico y muchas otras corrientes pueden expresar y sentir en un mundo de constante cambio (Braidotti, 2013, 38). Por ende, en las dos historias se puede apreciar como la comparación animal, lo monstruoso y lo no humano se desprende del centrismo estandarizado y generan nuevas puertas de conocimiento, tal como expresa la autora en diversos apartados de los textos “hace tiempo vi con mi mami una peli de vampiros y me sentí vampiro, solo que a mi si me gusta el sol” (Ojeda, 2020, 20).

Igualmente, los cuerpos femeninos en las narraciones y sus concepciones del mundo son dominados por la hegemonía masculina, que al mismo tiempo los controla, administra y despoja de su totalidad y de su humanidad. Como lo ejemplifica Haraway, quién expone que existe un parámetro o un circuito común de funciones establecidas que deben ser aplicadas a la “maquina” femenina para que cumpla con los deberes en el hogar, en lo social, en la reproductivo y en sus mundos interiores, logrando así ver a la mujer como un simple objeto y no como un ser independiente, autónomo y dotado de sentires:

Tal vez, irónicamente, podamos aprender de nuestras fusiones con animales y máquinas cómo no ser un Hombre, la encarnación del logos occidental desde el punto de vista del placer en estas potentes y tabúes fusiones, hechas inevitables por las realidades sociales de la ciencia y la tecnología, podría haber una ciencia feminista (Haraway, 1991, 173).

Como lo menciona Carretero, *Las voladoras* (2020), “es un viaje hacia la exploración de la violencia cotidiana que viven las mujeres, el cual tiene muchas similitudes con sus obras anteriores, pues la exploración del dolor y el miedo a través de temáticas como la violación” (Carretero, 2021, 172), y es de igual forma la expresión de la crueldad que se exponen las mujeres en el sector que las discrimina por su condición.

A su vez, la narración tiene tildes de gótico andino, género que define la obra de Ojeda, acercándose no tanto a la narrativa tradicional del mismo sino a un modelo que se desprende del género para lograr mejores imágenes de la región y del entorno tradicional y cultural de la misma, como muy bien se puede apreciar en los cuentos mencionados en estas líneas. Por consiguiente, Carretero afirma que:

Principalmente las obras producidas por mujeres, por plantear una vinculación mayor con los conflictos políticos y geoculturales desde la construcción de atmósferas hostiles y tétricas que articulan el centro de un relato de terror donde la monstruosidad se presenta en formas muy variadas para arrojar luz sobre ciertos monstruos que determinan la experiencia de los sujetos en la sociedad. (Carretero, 2021, 172)

Por último, es importante resaltar que los cuentos narran la historia desde lo trágico del no lugar, desde lo desgarrador del aborto, y finalmente, desde lo triste de la pérdida humana y la deshumanización que vivencian las mujeres en estos contextos, todo por medio de los diferentes sentires de los personajes que, a través de creencias populares, conocimientos rudimentarios de lo anatómico humano y lo mítico andino; logran mostrar la encarnación femenina y sus cuerpos frágiles en la población rural ecuatoriana. Así, se entiende a Ojeda como una propuesta de lectura que lleva al viaje femenino por medio de lo post-humano.



*Referencias*

- Bennett, Janet. *The Agency of Assemblages*. 2010
- Braidotti, Rosi. *Post-Humanism, Life beyond the self. The Posthuman*. Gedisa Editorial, 2013.
- Carretero Sanguino, Andrea. “El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en” *Las voladoras de Mónica Ojeda*”. Cuadernos de Aleph N° 13 (2021), 169-185.
- Cohen, Jeffrey Jerome. “Monster Culture (Seven Theses)”. 1996.
- Giorgi, Gabriel. “La rebelión de los animales: zoo políticas sudamericanas”. 2011. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18458>
- Haraway, Donna. “Manifiesto Cyborg, Science, Technology and Social Feminist in the late Twenties Century”. Routledge, New York. 1991
- Ojeda, Mónica. *Las voladoras*. Editorial Páginas de Espuma, 2020.
- Sheldon, Rebekah. “Form/Matter/Chora: Object Oriented Ontology and Feminist New materialism,” *The Nonhuman Turn*, ed. Richard Grusin. Minnesota: University of Minnesota Press, 2015.



---

**Lo bizarro:  
entre la incertidumbre de las formas  
y la aberración**

---



**Polifonía infecta: subjetiva indirecta libre, monstruosidad  
y paisajes bizarros en *Muere Monstruo Muere* (2018)  
de Alejandro Fadel**

*María Belén Caparrós*<sup>40</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte Argentino  
y Latinoamericano (FFyL, UBA)

¿Sabés qué es lo que te da miedo a vos? Que no haya revelación.  
Que todo sea tan violento y simple como una piedra.  
(Fadel, 2019)

*¿Querés hablar del monstruo? ¿Es una frase o una imagen?: naturaleza y paisaje*

**E**n *Tierras en trance. Arte y Naturaleza después del paisaje* (2018), Jens Andermann se pregunta acerca de las posibilidades de la experiencia estética de proveer un “«saber ver» (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que constituyó a lo humano como sujeto 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). En otras palabras, si el campo de las producciones artísticas y culturales son un territorio fértil para arrasar con las categorías humanistas heredadas de la modernidad y su brutal condición de emergencia: una rendición esencial del cuerpo y la materia indigna —pero siempre secretamente vibrante— al espíritu de un racionalismo enaltecido y la vida discursiva. Esta diferenciación fundacional entre “cultura” y naturaleza salvaje —que, como bien ha señalado Roberto Espósito, ya anida al “interior del individuo singular” (Espósito, 75)—<sup>41</sup> a su vez supo implantar un ré-

---

<sup>40</sup> María Belén Caparrós es Profesora en Dirección Cinematográfica (FUC), Magíster en Gestión Cultural (Universidad de San Andrés) y Doctoranda en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural.

<sup>41</sup> En *El dispositivo de la persona* (2011) Roberto Espósito propone que la consolidación del hombre cartesiano como tipología del sujeto moderno conlleva una rendición

gimen escópico a ser reproducido performativamente en diversas tecnologías sociales de subordinación y normalización. Invisibilizando una dialéctica de la alteridad que garantiza la soberanía sobre los cuerpos y existentes —orgánicos y no orgánicos— que no se enmarcan en los “ideales estéticos y morales basados en la civilización europea blanca, machista y heterosexual” (Braidotti, 71), la supremacía colonizadora del punto de vista humano supo implantarse como el dispositivo estético organizador por autonomasia no solamente de las experiencias, sino también de los entornos donde se despliegan y que se tornan asequibles a partir de la actividad perceptiva.

Si como señala Fermín Rodríguez, la “operación de encuadre” es aquello que “estabiliza el paisaje” a la vez que garantiza una “distancia del observador respecto de la escena” (Rodríguez, 221) —que no es solamente material, sino que refiere a una jerarquía ontológica—, podríamos concluir que esta misma operación es la que marca la fusión de la subjetividad humana extractivista al punto de vista; una escisión inmunitaria que reside justamente en la mirada para enmarcar y aquietar las escandalosas formas de un entorno inconmensurable y así adormecer un pánico epistemológico frente a la extrañeza de lo que no tiene forma: el mundo.

En este sentido, el horizonte de Andermann se vislumbra como una reflexión acerca de si en las imágenes —pictóricas, literarias, audiovisuales e incluso mentales— podría desprenderse una oportunidad para agitar la relación entre existentes —humanos y no humanos— y materialidades, para reducir los grados de distancia entre quién —o qué— mira y el vacío cartográfico donde habitan las bestias. En definitiva, una ocasión para una “deshumanización afirmativa que dé lugar a novedosas alianzas

---

esencial del cuerpo a la vida discursiva, donde la razón se instala como regente de una dimensión carnal profana que debe ser ordenada. Es así como el ser dueño de la propia parte animal es aquello que posibilita la constitución del sujeto como *persona*. Aquellos que se encuentran más próximos a la fracción inferior, al “esclavo interno” (Espósito, 75) que es el cuerpo —los otros marcados sexual, racial y étnicamente—, son “signos de una diferencia incardinada, impuesta histórica y negativamente por el canibalismo de un sujeto que se alimenta de sus otros especulares y estructuralmente excluidos” (Braidotti, 159).

transpecie que perforen al escudo inmunitario de la modernidad capitalista” (Andermann, 2018, 28); que desanuden las incompletas traducciones de las manifestaciones de la alteridad no-humana. Es decir —y siguiendo a Didi-Huberman— si las imágenes no son solamente cosas para representar, sino que pueden ser sintomáticas de una caída de la perspectiva antropocéntrica, de un mirar humano inherentemente sesgado. Al mismo tiempo, si pueden ser una zona desde donde abrir un pliegue para una interrupción ontológica que nos confronte con el caos, con aquella zona nebulosa y monstruosa que Eugene Thacker denomina “mundo-sin-nosotros” (Thacker, 10).<sup>42</sup>

Es en esta dirección en la que se ubica el análisis ecocrítico de Andermann sobre los textos literarios de Horacio Quiroga, Guimarães Rosa, Gracielo Ramos y Juan Rulfo. En un corpus de obras regionalistas que ponen en texto la “insurrección ambiental” pero también con una “resistencia contra las vanguardias europeas” (Andermann, 2018, 175), el autor detecta en los que denomina “espacios de acumulación primitiva” (Andermann, 2018, 28) un umbral localizado donde el paisaje se despoja de las entidades político-culturales arbitrarias que en él se circunscriben. Es decir, territorios ficcionales —aunque altamente reconocibles— y cronotopos torcidos donde irrumpe el potencial de tensionar las relaciones de poder que se imprimen en la naturaleza para ordenarla, justamente, como paisaje. Mudo y pacífico exterior absoluto para la extracción acumulativa, ya en su exoesqueleto etimológico esta palabra borra, pero también contiene un vínculo de sumisión contingente a ser desterrado a través

---

<sup>42</sup> En *In the Dust of This Planet. Horror of Philosophy Vol. I* (2011), escribe el autor: “Even though there is something out there that is not the world-for-us, and even though we can name it the worldin-itself, this latter constitutes a horizon for thought, always receding just beyond the bounds of intelligibility. Tragically, we are most reminded of the worldin-itself when the worldin itself is manifest in the form of natural disasters. The discussions on the long-term impact of climate change also evoke this reminder of the worldin-itself, as the specter of extinction furtively looms over such discussions. Using advanced predictive models, we have even imagined what would happen to the world if we as human beings were to become extinct. So, while we can never experience the worldin-itself, we seem to be almost fatalistically drawn to it, perhaps as a limit that defines who we are as human beings. Let us call this spectral and speculative world the world-without-us” (Thacker, 10).

---

de dispositivos estéticos. Entonces, y siguiendo a Lyotard, si consideramos al paisaje en tanto que ausencia efectiva de lugar,<sup>43</sup> una percepción sistematizada que se imprime sobre un sitio, este podría entonces ser interrumpido en las interfaces territoriales de lo indeterminado, de superposición de tiempos y espacios.

Es en la selva, el desierto, las montañas, los pantanos y los bosques donde Andermann rastrea un modo de hacer hablar a un suelo que se subleva contra el avance moderno a partir del desdoblamiento de la voz narrativa, pero también donde identificar un germen enunciativo para prácticas simbioses (Haraway)<sup>44</sup> como un modo de figurar lugares de enunciación y modos de subjetivación alternativos que tensionen la distinción entre *bios* y *zoe*, entre la palabra articulada y los gruñidos; pero también la rancia y porosa dialéctica entre lo local y lo global que lo audiovisual en ocasiones logra trascender.<sup>45</sup>

*Existe también el terror de las imágenes: ensamblajes infectos para el espanto*

---

<sup>43</sup> En “Scapeland”, uno de los últimos capítulos de *Lo inhumano* (1988), Jean-François Lyotard describe al paisaje como lo indeseado, “un asunto de MATERIA. La materia es lo que no está destinado, en lo dado. Las formas la domesticar, la hacen consumible. En especial las perspectivas visuales, los modos y las gamas sonoras. [...] Paisajes, *pagus*, esos confines en que las materias se ofrecen en crudo antes de ser domesticadas, se les decía salvajes porque siempre eran, en Europa del norte, forestas, FORIS, afuera. Afuera de lo cercado, lo cultivado, lo formado” (Lyotard, 188).

<sup>44</sup> En *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2021), Donna Haraway reflexiona sobre la simpoiesis como práctica de reconstrucción y colaboración entre grupos multiespecie variables y migrantes frente a las catástrofes contemporáneas: “Los simbioses humanos y animales mantienen la continuidad de los relevos de la vida mortal, heredando y, al mismo tiempo, inventando prácticas de recuperación, supervivencia y florecimiento” (Haraway, 214).

<sup>45</sup> Coincidimos con Glennis Byron, que en la introducción de *Globalgothic* (2013) llama la atención sobre la predominancia en el volumen de capítulos dedicados al análisis de películas y otros materiales de la cultura audiovisual: “Estas formas son necesariamente las más adecuadas para pensar en lo *globalgothic* porque, obviamente, traspasan con mayor facilidad que los textos literarios las fronteras lingüísticas y se prestan a la comercialización de una cultura popular que puede ser fácilmente mercantilizada, vendida y consumida. Las formas más visuales de producción cultural se han vuelto, por lo tanto, inevitablemente más multidireccionales que otras” (Byron, 4). [La traducción es nuestra].



Si bien el cine de terror —y los géneros considerados “menores” en general— supo ser un monstruo que ha asediado a los realizadores latinoamericanos ya sea con la amenaza de una aculturación negativa o la adopción de ideologías foráneas, *Muere monstruo muere* (2018) de Alejandro Fadel pone en evidencia que “una cinematografía, igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo” (Getino; Solanas, 7)<sup>46</sup>. Sin desestimar la imaginería local y delineado una sutil reminiscencia a los mitos y creencias de las zonas rurales, en el film puede leerse una traducción cultural de un repertorio altamente reconocible que opera como herramienta crítica para habilitar el reconocimiento de las agencias de los considerados subalternos en un contexto de globalización donde el “derramamiento de sangre explícito e injustificado [...], el altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos” funciona “como herramienta de necroempoderamiento” (Sayak, 15).<sup>47</sup>

En la película de Fadel, la inoculación de los extranjero —desde de *Night of the Demon* (1957) de Jacques Tourner, *Non si sevizia un paperino* (1972) y *Un gatto nel cervello* (1990) de Lucio Fulci, *They live* (1988) de John Carpenter, los fluidos demoníacos de *Evil Dead* (1981) de Sam Raimi, la horizontalidad compositiva y los paisajes sublimes de *Hors Satan* (2011) de Bruno Dumont, hasta las rarezas del universo de la serie televisiva *Twin*

---

<sup>46</sup> Es claro que la problemática conceptual que contiene la palabra “pueblo” no puede desestimarse, puesto que “como unidad, identidad, totalidad o generalidad simplemente no existe” (Didi-Huberman, 70). Es decir, existen representaciones de pueblo como una masa homogénea que supuestamente hace a una nación enmarcada por los límites geográficos, pero verdaderamente debiéramos hablar de “pueblos coexistentes.” (Didi-Huberman, 70). Si bien este debate excede el campo del presente trabajo, *Muere monstruo muere* parece no ser ajena a esta cuestión.

<sup>47</sup> En *Capitalismo gore* (2010), Sayak Valencia retoma a Mary-Louise Pratt para complejizar la categoría de “globalización” y delimitar el concepto que da nombre a su análisis. Si “el término globalización suprime el entendimiento y hasta el deseo de entendimiento. [...] funciona como una especie de falso protagonista que impide una interrogación más aguda sobre los procesos que han estado reorganizando las prácticas y los significados durante los últimos veinticinco años”; el capitalismo gore se presenta como su lado B, “aquel que muestra sus consecuencias sin enmascaramientos” (Valencia, 18).

*Peaks* (1990) de Davi Lynch, entre otros— no da como resultado un mediocre *pastiche* o “canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado” (Jameson, 39), sino que un procedimiento subversivo que identificaría a aquel original que copia como una copia en sí misma, un artificio que en el acto de su exhibición se desorganiza hacia otros horizontes simbólicos, corporales, espaciales y narrativos. En efecto, en *Muere Monstruo Muere* se destruyen los “conceptos de unidad y pureza” (Santiago, 64-65)<sup>48</sup> y así revitaliza la tradición terrorífica nacional, pero también se confirma cómo las formas del miedo pueden ser dislocadas de un territorio a otro para “conectar narrativas, formar nuevas alianzas transregionales o transnacionales” (Byron, 6) a la vez que demonizar desde la ficción a los mismos procesos que habilitan estas trayectorias de hibridación.<sup>49</sup>

Ahora, este mestizaje también conduce a la invención de un terrorífico y extraño relieve audiovisual donde el privilegiado punto de vista antropocéntrico queda desterrado desde los primeros fotogramas de la película. De hecho, podría afirmarse que la primera y despiadada secuencia inicial contiene al film —o, al menos, varias de sus operaciones—, sobre todo en lo que respecta al lugar de enunciación, a la subjetividad que se desprende de la óptica narrativa que se sugiere desde los sonidos inaugurales del llanto del rebaño de ovejas. Estos gemidos a su vez se adelantan a lo que el ojo humano puede percibir, colmando así una elipsis de sentido que derrama, justamente, de la ausencia de imágenes. En

---

<sup>48</sup> En “El Entre-lugar del discurso latinoamericano” (1971), Silvano Santiago se adelanta a Homi- Bhabha y demarca: “La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de unidad y pureza: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso aplastador, su señal de superioridad cultural; a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias a un movimiento que activa y destructivamente desvía la norma, un movimiento que resignifica los elementos preestablecidos e inmutables que los europeos exportaban al nuevo mundo” (Santiago, 67).

<sup>49</sup> Glennis Byron señala la productividad que reside en la fusión de los términos “gótico” y “global” a la hora de “señalar una desconexión entre las manifestaciones globales contemporáneas” y “lo «gótico» en su sentido occidental tradicional como la cara oscura de la modernidad ilustrada” (Byron, 3). A su vez, propone que lo que lo caracteriza es “la explotación de lo que la globalización permite y produce, combinada con la frecuente demonización de sus procesos” (Byron, 5). [La traducción es nuestra].

---

efecto, serán las ovejas con los hocicos ornamentados de sangre, entre el balido y el saber otro —pero también las rocas que se desprenden de las montañas— quienes verán el descenso al reino de lo inhumano de la primera víctima, una mujer infectada de aquello que le dio muerte y que camina, contra todo pronóstico, con el cuello desgarrado y la cabeza al borde del desprendimiento para poner en cuestión la capacidad humana de organizar todo relato. Esta procesión de lo imposible, entre escombros y pezuñas, no solamente da cuenta de un universo en donde lo sobrenatural es una posibilidad frente a lo inconmensurable, un excedente efectivo a las capacidades cognitivas humanas; sino también de una “concatenación de miradas que se sintetiza(n) en la fórmula de “ver el ver del otro/o” (Peric Maluk, 143); un otro ominoso que no se vislumbra pero cuyos efectos son perceptibles en la gramática audiovisual. Es así que la mirada animal y el punto de vista propulsan a lo inminentemente inerte a la condición de sujeto, revelando “una capacidad oculta para tejer una red de relaciones” (Tripaldi, 15) entre el entorno y aquellos que allí rondan; es un “comienzo de mundo, pero también un fin de mundo” (Deleuze, 183).

Entonces, el *opening call* de la película es ante todo la presentación de un *mundo originario* — retomando la categoría delineada por Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento* (2005)— que resulta productiva para reflexionar en torno a la insólita topografía<sup>50</sup> audiovisual engendrada por Fadel, en donde “se desvela en el fondo de un ambiente histórico y geográfico, un mundo originario regido por impulsos violentos y descargas energéticas que no tanto emanan de los sujetos-personajes como, más bien, los atraviesan y fragmentan del mismo modo que a su entorno” (Andermann, 2018, 379). Es decir, en estos mundos, se produce un descentramiento del sujeto humano como portador de sentido, como poseedor del punto de vista capaz de otorgarle un orden y un sentido a las imágenes.

---

<sup>50</sup> En *Mapas de Poder. Una arqueología literaria del espacio argentino* (2000), Jens Andermann contrapone el término al de topografía y señala que una topografía es el trazado de mapas “ya no de espacios sino de imaginaciones y memorias de espacios, convencionalizadas en tropos, en figuras e imágenes retóricas” (Andermann, 2000, 18).

En este orden de cosas, es posible trazar una línea de continuidad entre las reflexiones deleuzianas —que, como las de Andermann, están ante todo dirigidas al cine naturalista o contemplativo— y los planteos de Brad Tabas en “Dark Places: Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction” (2015), en donde se hace nítido cómo el *modo gótico* (Fowler; Amícola)<sup>51</sup> —y, en consecuencia, el horror como su deriva pero también como “affective maker” (Aldana Reyes, 18)—<sup>52</sup> se alinea con los llamados nuevos materialismos<sup>53</sup>. Preanunciando las hipótesis de Jeffrey Andrew Weinstock en *Gothic Things: Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety* (2023), Tabas detecta en el *gótico* y la literatura extraña o *weird* un “socavamiento del antropocentrismo a través de la puesta en primer plano de las cualidades agenciales de la «materia ominosa»” (Weinstock, 12)<sup>54</sup>, donde los espacios y las agencias inorgánicas que allí anidan ocupan un lugar central. El autor encuentra en el horror y lo sobrenatural una rehusión a aceptar el paisaje como constructo e indaga en la relevancia del género para el pensamiento eco-crítico. De esta forma, insiste en que la obra de Poe, Lovecraft y VanderMeer debe ser leída como ficciones efectivamente realistas —al menos, en sus efectos— a la hora de describir los modos

---

<sup>51</sup> En *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* (2003), José Amícola se decide por el “modo gótico” al “gótico” a secas puesto que, como indica Alaister Fowler, se trata de una estética del exceso y una matriz cultural del retorno de lo reprimido que puede “encabalgarse a múltiples géneros literarios” (Amícola 30).

<sup>52</sup> En la Introducción de *Horror. A Literary History* (2016), Xavier Aldana Reyes insiste en que el horror como género distinguible y discernible no alcanza su plenitud hasta el siglo XX. Al mismo tiempo, explora la categoría por fuera de los límites de la producción literaria y cinematográfica hacia el terreno de la filosofía para delimitarlo como afecto: “As the Gothic becomes more intrinsically connected to aesthetics in the contemporary period – being used, for example, to describe art and fashion – it is even more crucial that a distinction be drawn between the Gothic, an artistic mode, and horror, an affective marker” (Aldana Reyes, 18).

<sup>53</sup> Iris van der Tuin define a los nuevos materialismos como “a research methodology for the non- dualistic study of the world within, beside and among us, the world that precedes, includes and exceeds us” (van der Tuin, 277).

<sup>54</sup> “The Gothic genre, therefore, is indeed the literature of transgression, as Botting proposes, but its transgressivity goes beyond representations of illicit and unconstrained desire; this study will argue that at the core of the Gothic is its transgressive undercutting of human anthropocentrism through the foregrounding of the agential qualities of “ominous matter.” (Weinstock, 12). [La traducción es nuestra].

codificados de habitar el mundo, pero también sus alternativas. Señala que la condición misma del horror sobrenatural reside en el reconocimiento de una brecha entre lo real y lo que ha sido naturalizado; es decir, en la toma de conciencia de la distinción de aquello que separa a la *naturaleza* del *paisaje*, el “límite entre materialidad y representación” (Andermann, 2018, 19).

Es sobre esa fisura en donde parece edificarse la cordillera lisérgica que oficia de guarida para un monstruo que no muere, una criatura que a su vez replica las operaciones de la película sobre el espacio: su pesada aunque fluida carne es un *cuerpo-territorio* (Gago, 89)<sup>55</sup> que se resiste a la desposesión y se manifiesta para interrogar los mitos de la integridad del *anthropos*, arrancando a mordiscones las cabezas y así destruyendo la residencia del rostro, supuesto privilegio ontológico y epistemológico de lo humano.<sup>56</sup>

Si como señala Lapoujade, la ciencia ficción “pasa su tiempo destruyendo mundos” (Lapoujade, 2022, 11), podríamos pensar en los usos del género del horror en *Muere Monstruo Muere* como el instante previo a una multiplicación de mundos, un momento que demanda un ataque a la realidad, como diría Santiago Lopez Petit.<sup>57</sup> Sin embargo, esta arremetida

---

<sup>55</sup> En *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo* (2019), Verónica Gago recupera las reflexiones de Maria Mies, Veronika Bennholdt-Thomsen y Claudia von Werlof para elaborar el concepto de cuerpo-territorio que evidencia “cómo la explotación de los territorios comunes, comunitarios (urbanos, suburbanos, campesinos e indígenas), implica violentar el cuerpo de cada quien y el cuerpo colectivo por medio del despojo” (Gago, 90).

<sup>56</sup> Judith Butler retoma a Emmanuel Levinas en *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia* (2006) para reflexionar en torno al rostro como índice de humanidad y escribe: “Lo que está privado de rostro o cuyo rostro se nos presenta como el símbolo del mal, nos autoriza a volvernos insensibles ante las vidas que hemos eliminado y cuyo duelo resulta indefinidamente postergado” (Butler, 21).

<sup>57</sup> En *Breve tratado para atacar la realidad* (2009), el catalán insiste en que “sólo el rechazo total de la realidad nos la muestra en su verdad. Sólo el rechazo total del mundo nos dice la verdad del mundo [...] El rechazo total de la realidad no debe confundirse con el gesto destructor y, a la vez, inaugural propio de la modernidad. La modernidad reconvierte la *creatio ex nihilo* basada en la potencia omnipotente de Dios en la creación como obra del hombre en tanto que sujeto. Pero antes de esta reconstrucción del mundo tiene que darse su aniquilación, ya que todo origen absoluto requiere previamente una

del contacto con lo sensible que provoca una agresión interna necesariamente es seguida de un pensar en y con otros mundos;<sup>58</sup> de una colmatación del intersticio entre imágenes, de confrontar un abrupto corte a negro y habitar el miedo. El caleidoscopio geológico, extensión rocosa de la viscosa<sup>59</sup> gorgona de vagina dentada y falo tentacular, cesa así de ser un decorado para la acción y deviene una agencia que se anima para asediar con quebrantar —o potenciar de delirio— el mundo interno de los personajes, con descontrolar su lenguaje y elocución. En la película, estas extrañas *formas de lo común*, como diría Gabriel Giorgi<sup>60</sup>, se condicen con los movimientos de cámara y el montaje. Es decir, el ensamblaje de las imágenes produce un enlace formal entre espacios no sucesivos que refuerzan una continuidad entre subjetividades, entre lo humano y lo monstruoso. En particular, en la secuencia en la que Cruz, aislado y rodeado de vegetación, hunde sus dedos en el frasco que contiene los fluidos recolectados del cuerpo de una de las víctimas y un travelling contra natura, una cámara que se desliza al son de una banda sonora que recuerda al Badalamenti que musicalizó las cascadas y el cadáver envuelto en plástico de Laura Palmer, nos devela a la criatura que se pasea por un bosque. En todo caso, desde la puesta en escena se insiste en un respirar colaborativo, por lo que aquí el *ensamblaje* no solamente no solamente refiere al quehacer cinematográfico y la actividad del montaje per se, sino también al que le impone Bennet a partir de sus préstamos a los Deleuze y Guattari de *Mil Mesetas*:

---

«tabula raza». Sólo entonces es posible la nueva fundamentación, la deducción absoluta del mundo» (López Petit, 19-20).

<sup>58</sup> En referencia al diálogo de David con la psiquiatra de la institución mental a la que es enviado luego de ser acusado de asesinar a su esposa: “Cuando tengo un contacto sensible soy agresivo interiormente. Estoy maldito, maldicho”.

<sup>59</sup> Central el concepto de viscosidad retomado por Sara Ahmed en *La política de las emociones* (2015) para pensar en torno a la criatura de la película. Destaca la autora, retomando a Elizabeth Grosz: “el «miedo de verse absorbido por algo que no tiene límites propios» «no es una propiedad» de algo [...] esas cosas viscosas se vuelven repugnantes solo ante el mantenimiento de un orden de cosas, que permite que dicha absorción se vuelve amenazante. La pegajosidad, como lo viscoso, no es repugnante *per se*. O para decirlo con mayor claridad, la pegajosidad puede no ser una cualidad que siempre se adhiere a un objeto” (Ahmed, 145).

<sup>60</sup> En referencia a *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014).

---

### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

*Capitalismo y Esquizofrenia* (1980). Escribe la autora en *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas* (2022): “Los ensamblajes son agrupamientos ad hoc de elementos diversos, de toda clase de materiales vibrantes. Son confederaciones vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energías que los socavan desde dentro” (Bennet, 74). Como la criatura mitológica de la Hidra —con la que el monstruo tiene mucho en común— el continuum entre los cuerpos y su consecuente agrupamiento sensible no está “gobernado por ninguna cabeza central: ninguna materialidad o tipo de material específico tiene suficiente competencia para determinar consistentemente la trayectoria o el impacto del grupo” (Bennet, 74). Un grupo que choca sin colisionar y así gesta un punto de vista singular aunque tendiente al plural, que se consolida en la alianza entre tres se hace efectiva en el diálogo entre el protagonista y David, el marido de Francisca, la amante muerta del primero:

CRUZ. ¿Qué quiere decir?

DAVID. ¿Qué cosa?

CRUZ. Muere monstruo muere.

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.

Luego de este intercambio, la subjetividad individual termina de estallar para figurar una polifonía infecciosa, una cohabitación entre psiquis, voces e imágenes. Cuando David se traga el anillo de bodas de Francisca pero es Cruz quien lo escupe, lo que irrumpe en la pantalla no es tanto una emesis sino un *trance*, aquel momento de suspensión del juicio que posibilita el asumir el lugar de habla en el otro por parte de quien no debería tener lenguaje: el “éxtasis de una lengua futura” (Andermann, 2018, 22) que significa materialidades, cuerpos y carnes hasta el momento

no dichos, o *maldichos*, como se define a sí mismo David —epíteto que también le cabe a Cruz, que es tartamudo—. En todo caso, se trata del reconocimiento de una voz que solamente ellos, los insomnes que balbucean, los delirantes y los dementes, escuchan con espanto.

*Hablame de esas imágenes. Es lo que la medicina llama “cine”: un intervalo para el afecto de lo impensable*

En “La producción imaginal de lo social” (2010), Esteban Dipaola destaca cómo en nuestro presente “convivimos entre imágenes y nos hacemos con las imágenes” (Dipaola, 3). Esta reflexión en torno a los modos en que las subjetividades actuales se relacionan a partir de múltiples dimensiones, donde la imagen ocupa un lugar crucial, invita a indagar en si en el imaginario del horror reside una estrategia vital capaz intervenir en la vida colectiva y en el devenir sujeto contemporáneo, donde la colaboración con la otredad se ha develado como “una piel frágil [...] una tela vieja que podría rasgarse ante el menor contacto con una fuerza externa”, como enuncia tan lúcidamente David en una nota que deja a su mujer muerta antes de morir él mismo.

Volviendo a Thacker, lo que la película presenta es el horror no solamente como género, sino ante todo en su dimensión de afecto de lo impensable ligado a la visión que, si bien se figura en el terreno de las producciones culturales, no se restringe al orden de lo representacional. Ahora bien, tal declaración exige esbozar en qué se diferencia del terror. En *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009), Adriana Cavarero señala que el terror sería aquel miedo que se manifiesta en la dimensión física, aquello “que actúa de inmediato sobre el cuerpo, haciéndolo temblar y empujándolo a alejarse con la huida”. En definitiva, una reacción frente al temor de un potencial ultraje corporal. Por otro lado, entiende que el horror no se vincula con reacciones instintivas frente a la amenaza a la integridad, sino que designa una suerte de estado de parálisis provocado no tanto por el miedo, sino más bien por la ansiedad frente a la visión de lo repugnante y, en ese sentido, con una amenaza psíquica



puesto que aquella visión desestabiliza al sujeto en y por su *abyección* (Kristeva). De esta forma, el horror puede vincularse con aquello que Fisher denominó lo raro, “un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente han quedado obsoletos” (Fisher, 2016, 15) un quiebre en las taxonomías, una forma de destruir el mundo. Es justamente este punto del recorrido fisheriano de la *hauntología* de Derrida que resulta crucial a la hora de delimitar la escurridiza categoría de lo *bizarro*,<sup>61</sup> que podría pensarse —entre otras cosas— como una aniquilación de lo esperado que reside en una exacerbación, en una exhibición exagerada, de los elementos constitutivos del mundo en tanto que artificio. En definitiva, podríamos esbozar que lo bizarro es un posible efecto —sin ser el único, puesto que la risa nerviosa y la comedia también circulan en este modo— del horror, una perturbación en las posiciones de coherencia. En todo caso, lo bizarro se manifiesta y desprende de las imágenes como un movimiento aberrante “que hace remontar algo desde lo sin fondo [...] a la superficie, asciende a ella sin tomar forma, más bien insinuándose entre las formas” (Lapoujade, 2016, 406).

Es allí donde reside su potencia crítica, en una oportunidad para impulsar a la inversión de términos y el desgarrar de coordenadas que culminan en una apertura cognitiva del orden de la insurrección *micropolítica* (Guattari y Rolnik) y así romper, o distorsionar las jerarquías de lo vivo y alterar la percepción para romper el paisaje. Como plantea Ahmed, el miedo no solamente “separa mediante estremecimientos que se sienten en la piel” (Ahmed, 106), sino que también es una zona de encuentro viral,

---

<sup>61</sup> “La palabra “bizarro” proviene del vasco (*bizarr*, barba) y significa valiente, espléndido, apuesto. El Diccionario enciclopédico editado por Montaner y Simón en 1912 ya señala críticamente un uso diferente del término entendido como raro, caprichoso, extravagante e instalado por algunas traducciones del francés. El prólogo de *Cine bizarro*, de Diego Curubeto (1996: 5), menciona esta transformación -cita incluso la edición de 1890 del diccionario- y atribuye la permanencia de ese significado “prestado” a la ausencia en el castellano, lamentada por Borges, de adjetivos como bizarre o weird -muy extraño, inusual-. En la actualidad casi no se usa el término en su sentido original, que ha sido reemplazado por el significado “erróneo”. Tal evolución resulta adecuada para una palabra que da nombre a una sensibilidad que se solaza en el culto de lo “malo”, lo fallido, lo desmesurado, lo muy evidentemente mal hecho” (Steimberg).

de contacto carnal —y, tal vez, lingüístico— entre lo humano y lo no-humano.

*¿Cuál de las dos viene primero?: subjetiva indirecta libre viral*

En *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism* (2016), Elizabeth Povinelli identifica en el desierto, el animista y el virus a las tres figuras de la geontología y señala cómo esta última encarna aquello que “busca trastocar los arreglos actuales de Vida y No-Vida” (Povinelli, 22), a la vez que desarticular las imágenes que significan lo vivible. En efecto, el de *Muere Monstruo Muere* es —a pesar de su pesadez y movimientos pausados al desplazarse— una bestia que se desdobra a sí misma en fluidos que ocupan material o virtualmente todos los cuerpos como un virus polifónico, un siseo que rumia no solamente para desarticular cabezas, sino también el lenguaje, dentro y fuera de la diégesis. Ese es el lugar de enunciación de lo viral; el de la pluralidad, de la infección entre lo incompatible. Y esa es, precisamente, la verdadera amenaza que representa el monstruo: una propensión a mutar sin desintegrarse que pone en evidencia la distribución diferencial de lo inteligible de la existencia. O en palabras de Barad, se trata de un policéfalo que nos permite poner en evidencia “el rostro auténtico de nuestra naturaleza y la del mundo que nos circunda” (Barad, 88).

De esta forma, un problema o conflicto que se plantea al nivel de la trama (quién es el asesino) y que propulsa una investigación siempre fallida y sin sentido, se reproduce a nivel formal: ¿quién narra? ¿Quién ostenta el punto de vista narrativo en la película? Si bien es claro que es Cruz quien lleva adelante el relato, las imágenes en movimiento se encuentran infectadas de la subjetividad monstruosa, que se expande y contamina también un entorno mendocino casi fantástico. Ahora, el dispositivo del filme no opera como el cine de terror norteamericano de los setenta y ochenta, en donde se apela al recurso de una cámara subjetiva desquiciada e impaciente de sangre para reproducir el llamado *killer's eyes*. Tal como ocurre en el *slasher*, donde la focalización en el asesino como recurso es recurrente. Basta con recordar la icónica primera escena de *Halloween*

(1978) de John Carpenter, en donde el espectador ve a las futuras víctimas —condición casi siempre vinculada al despertar sexual— a través de la mirada del niño asesino. Carol J. Clover incluso lo destaca como uno de los recursos más característicos del subgénero: “a current horror-film favorite locates the I-camera with the killer in pursuit of a victim; the camera is hand-held, producing a jerky image, and the frame includes in-and-out-of-focus foreground objects (trees, bushes, window frames) behind which the killer (I-camera) is lurking—all accompanied by the sound of heartbeat and heavy breathing”(Clover, 190).

Como lo hará luego Chris Nash en *In a Violent Nature* (2024), Fadel no recurre a un discurso directo en donde “se cede la palabra, [...] poniéndola entre comillas” (Pasolini, 244) a lo desviado. En otras palabras, no se plantea un dispositivo enunciativo cuyo fin es ubicar al espectador en una identificación escópica con la posición del sádico. Cabe decir, por otro lado, que este recurso y sus correspondientes teorizaciones plantean un problema, pues asumen la coincidencia o equivalencia de subjetividad y punto de vista, que no es tal. Ante todo, si se tiene en cuenta que estas decisiones suelen insistir en la fetichización de las víctimas —usualmente, femeninas— y no tanto en el universo interno de quien da muerte. Más bien, lo que hace Fadel es gestar una polifonía audiovisual a partir de la “inmersión [...] en el ánimo” del monstruo, de la “adopción, [...] no sólo de la psicología (del) personaje, sino también de su lengua” (Pasolini, 244) para borrar los límites entre planos objetivos y subjetivos. Se trata de una *subjetiva indirecta libre* —aquello que Gilles Deleuze luego llamará *imagen-percepción*— en donde no se “ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo” sino que se desdobra e “impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja” (Deleuze, 113). 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. En definitiva, podríamos pensar que la psique del monstruo es el escenario donde se desarrolla la historia y donde los personajes habitan un delirio espeluznante que no les es propio, que

derrama al paisaje y así se derrumba para trazar otras formas de habitarlo que “no podemos afrontar de manera normal” (Fisher, 2021, 68).

La realidad como artificio y la insuficiencia del punto de vista antropocéntrico se enuncia de modo explícito, aunque enmascarado de locura y ondas sonoras reverberadas en la sesión con la psiquiatra: “¿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” dice David. Aquí, el imaginario del *gore* —en particular, *La masacre de Texas* (1974) de Tobe Hooper— se cuela en la psiquis del personaje. En efecto, el espectador sabe que el hombre no mató a su esposa, pero entre la metaficción y la insuficiencia de la memoria, la película propone que tal vez el personaje sí cree que él es el culpable, aunque no recuerde —o pueda inventar— las circunstancias del asesinato con precisión. Esta insistencia en preguntarle al resto por qué no le preguntan parece figurar una voluntad por hacerse-a-sí-mismo de nuevo y al infinito, ensayando distintas versiones de un hecho que no presenció pero que experimentó a partir de la comunión sensorial y sensitiva con el monstruo. La ineptitud de David es ante todo una falla como narrador que lo arrastra hacia Cruz para que juntos descifren un enigma del que son parte constitutiva, a la vez que de ensayar nuevos e impredecibles modos de representarse y presentarse, de rastrearse en las profundidades de una cueva donde no se da muerte, sino donde se inyecta el saber de la deshumanización. Es en la gruta infernal, donde Cruz pierde un brazo para adquirir el saber de las piedras, de las ovejas parlantes y de las cabezas amputadas que proliferan en la película, de quienes conocen aquella fuerza que la policía rural esquivaba encontrar.

En *Muere Monstruo Muere*, el horror es una retórica que, como dice Bennet, provoca en los cuerpos humanos una apertura estético-afectiva

hacia la vitalidad material o, más bien, de lo no humano. Entonces, invirtamos la letra de la canción de Almafuerte<sup>62</sup> que tal vez de nombre a la película: que vuelva el espanto y destruya todo paisaje.

### Referencias

- Aldana Reyes, Xavier. *Horror. A Literary History*. Reino Unido: British Library Publishing, 2016.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.
- Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Andermann, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- . *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Chile: Metales Pesados, 2018.
- Barad, Karen. “Nature’s Queer Performativity”. *Qui Parle* Vol. 19, núm. 2, 2011, pp. 121-158.
- Bennet, Jane. *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Argentina: Caja Negra, 2022.
- Braidotti, Rosie. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. España: Ediciones Akal, 2005.
- Byron, Glennis. “Introduction”. En Byron, Glenis (ed.), *Globalgothic*. Reino Unido: Manchester University Press, 2013.
- Butler, Judith. *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Argentina: Paidós, 2006.
- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. España: Anthropos, 2009.

---

<sup>62</sup> Si bien ha circulado que el título de la película deriva de la canción de 2012 del grupo de heavy metal argentino, cabe hacer otra mención que refuerza la naturaleza híbrida de la película: la adaptación al cine del relato “El color que cayó del cielo” de H. P. Lovecraft dirigida por Daniel Haller y protagonizada por Boris Karloff. Si bien el título original es *Monster of Terror* (1965), las suertes de la traducción le otorgaron, tal vez no casualmente, el de ¡Muere, monstruo, muere!

- Clover, Carol J. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film". En Jancovich, Mark (ed.), *Horror. The film reader*. Reino Unido: Routledge, 2002.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)". Cohen, Jeffrey Jerome (ed), *Monster Theory*. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 1996.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos, 2004.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Argentina: Paidós, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. "Volver sensible/Hacer sensible". Badiou, Alain, et al. *¿Qué es un pueblo?* Argentina: Eterna Cadencia, 2014.
- Dipaola, Esteban. "La producción imaginal de lo social". VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), 2010.
- Espósito, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Argentina: Amorrortu Editores, 2011.
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Argentina: Caja Negra, 2018.
- . *Lo raro y lo espeluznante*. España: Alpha Decay, 2021.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Argentina: Tinta Limón Ediciones, 2019.
- Getino, Octavio; Solanas, Fernando E. "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México: Fundación Latinoamericana de Cineastas.
- Guattari, Félix; Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Argentina: Tinta Limón Ediciones, 2019.
- Haraway, Donna J. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Argentina: Consoni, 2019.
- Jameson, Frederic. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Argentina: Ediciones Manantial, 2019.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 2013.

- Lapoujade, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Argentina: Cactus, 2016.
- . *La alteración de los mundos. Versiones de Philip K. Dick*. Argentina: Cactus, 2022.
- Lyotard, Jean-François. *Lo inhumano*. Argentina: Manantial, 1988.
- López Petit, Santiago. *Breve tratado para atacar la realidad*. Argentina: Tinta Limón Ediciones, 2015.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Argentina: Editorial Brujas, 2015.
- Peric Maluk, Ivana. *Escandalosa forma. Lectura de la vida en obra de Pasolini*. Chile: Metales Pesados, 2025.
- Povinelli, Elizabeth. *Geontheologies. A Requiem to Late Liberalism*. Estados Unidos: Duke University Press, 2016.
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Argentina: Eterna Cadencia, 2013.
- Santiago, Silvano. “El entrelugar del discurso latinoamericano”. Amante, Adriana; Garramuño, Florencia (eds.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires. Argentina: Biblos, 2000.
- Sayak, Valencia. *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010.
- Steimberg, A.- Vázquez Villanueva, G. en prensa).
- Steimberg, Alejo. “El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante”. *Figuraciones. Teoría y Crítica de Artes*, núm. 3, abril 2005.
- Tabas, Brad. 2015. “Dark Places: Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction”. *Miranda online*, 11, 2015. <<http://journals.openedition.org/miranda/7012>>
- Thacker, Eugene. *In The Dust Of This Planet. Horror of Philosophy Vol. I*. Estados Unidos: Zer0 Books, 2011.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. *Gothic Things. Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety*. Estados Unidos: Fordham University Press, 2023.
- van der Tuin, Iris. “Neo/New Materialism”. *Posthuman Glossary*. Braidotti, R; Hlavajova, M. (eds). Reino Unido, Estados Unidos: Bloomsbury, 2018.





## *The Substance*: un final bizarro

Sacha Podhorcer<sup>63</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte Argentino  
y Latinoamericano (FFyL, UBA)

Cuando mencioné que había que interpretar a *The Substance* (2024) como una película bizarra, algunos adeptos al género me miraron con la ceja levantada: no, el cine bizarro podrá ser deliberadamente malo, grotesco, barato (¡y a mucha honra!), podrá ser incluso estúpido, pero al menos tiene el orgullo de nunca haber mamado de las tetas de oro del *mainstream*. Lo cierto es que en parte tienen razón, pero discutir la parte que no me llevaría a hablar de cuestiones que poco tienen de bizarras y mucho de burocráticas: algunas taxonomías, la necesidad de consensuar criterios para delimitarlas, diferencias y continuidades con otros géneros, y otras tantas formalidades. No, lo que yo quiero es hablar de cómo *The Substance* consigue desplegar un discurso crítico gracias al uso estratégico de ciertos procedimientos estéticos comunes en las películas bizarras. Me contento, entonces, con señalar algunos.

Lo bizarro es fronterizo. Se desliza entre la ciencia ficción, el horror o el absurdo. A diferencia del fantástico, que trabaja en la ambigüedad, el bizarro se caracteriza por transgredir los límites sin sutileza, y pasa tanto por encima de las reglas genéricas como de la propia coherencia interna del mundo ficcional. Esa transgresión suele gatillar un efecto de extrañamiento radical en los espectadores, algo que el escritor de bizarro Kevin Dole 2 ha bautizado bajo el nombre de efecto *What the fuck is this*

---

<sup>63</sup> Sacha Podhorcer es Licenciado en Letras (UBA), escritor, docente y editor. Da clases de guion audiovisual en la Escuela Da Vinci, y trabaja como guionista y script doctor en distintos proyectos audiovisuales. En el 2024, coescribió el cortometraje animado *El Enjambre*, seleccionado para el Berlinale Talents 2025. Es adscripto en Literatura Argentina I.

*all about?*, una suerte de “¿de qué carajos se trata todo esto?” que combina asombro, desconcierto, y a veces, repulsión o risa.

El bizarro es excesivo. Incontinente, sus imágenes se derraman, desbordan, repiten, saturan e insisten más allá de lo necesario. No busca equilibrio, sino ruptura; sea de tono, de forma o de sentido. Se lanza a la exageración como estrategia y produce, de todo, demasiado: demasiada sangre, demasiado sexo, demasiadas metamorfosis, demasiadas ideas, demasiados géneros para una sola película. Por eso es difícil de ordenar o explicar completamente. Pero tampoco importa, porque el bizarro es, además, autocomplaciente, y más desea y crea cuanto más ofende y escandaliza.

El bizarro es punk. Lo distingue una actitud irreverente, incluso irrespetuosa, y eso le da un potencial crítico, contracultural y desestabilizante. Y cuando digo crítico digo también antinormativo: no se inclina ante ninguna regla, rompe con el verosímil, opera con una lógica insolente, desordena el orden de lo sensible, propone imágenes-otras o relaciona de forma inusual las imágenes ya existentes, como las películas *queer punk* de Bruce LaBruce, en las que los paisajes distópicos del apocalipsis son habitados por zombies sacados del porno gay.

En suma, el bizarro es obsceno, atenta contra el buen gusto y la moral pública. Y es justamente esa actitud descarada lo que me interesa explorar en *The Substance*. Sobre todo, en su escandaloso final.

### *Viejas, dobles y abyectas*

Vayamos por el principio: *The Substance* presenta la mayoría de los elementos de una película fantástica: el doble, la ambivalencia de sentido, el mundo realista extrañado por elementos sobrenaturales. De hecho, bien puede comprenderse como una reedición en clave de género de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. La película sigue a Elisabeth Sparkle, una actriz de Hollywood caída en desgracia tras ser despedida por cumplir cincuenta años. Entumecida, Elisabeth deja el estudio, sube a su auto y choca

por quedarse observando cómo destruyen un cartel publicitario suyo en la avenida.

El grueso de la trama empieza más tarde en el hospital. Un joven médico le ofrece el contacto de una farmacéutica clandestina creadora de una droga que promete devolverle la juventud: la sustancia. Elisabeth se debate, pero el mandato es más fuerte. Llama, hace el pedido, lo retira en un callejón que haría dudar a cualquiera de los controles de calidad de la farmacéutica, vuelve a su casa, se entretiene con la *unboxing experience*, va al baño y se inyecta la sustancia frente al espejo. Por supuesto, un infierno peor que el de envejecer se precipita entonces sobre ella: su cuerpo se retuerce, cae al piso y abre al medio para dar a luz dolorosamente a Sue, una doble joven, hermosa, perfecta.

A diferencia de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, el doble no aparece acá como su *doppelgänger* opuesto y complementario; es más bien la materialización de su propio fracaso. La sustancia no la rejuvenece: produce una versión 2.0 de ella, con la que deberá turnarse la vida. Lejos de mejorar su situación, ese doble —con quien comparte hogar, deseos de fama, fluidos, tiempo y trabajo— ratifica la imposibilidad misma de su goce.

El problema no parece tener solución: a pesar de la engañosa y algo insistente premisa de que las dos “son una misma persona”, Elisabeth siente celos, rencor y desposesión, mientras que Sue la desprecia por vieja y empieza a robarle más y más tiempo de vida. El éxito de Sue aparece así como un éxito robado, injusto, parasitario. Literalmente, debe extraerle líquido de la médula con una jeringa para seguir existiendo.

El motivo del doble pone en escena el tema, común en el horror bizarro, de la abyección. Siguiendo a Julia Kristeva, lo abyecto es aquello que amenaza la ilusión de unicidad e identidad del sujeto, la idea del cuerpo como un orden simbólico cerrado, un todo completo, homogéneo, igual a sí mismo e inmutable. Las heces, la saliva, las heridas, lo deforme, el semen, la sangre; lo abyecto es siempre escatológico, sexual o desperdicio. Sale del cuerpo y lo aborrece, porque el cuerpo mismo se resiste a identificarse con él. Pertenece al reino de lo bajo, de las pasiones

más elementales y primarias. Amenaza, por lo tanto, la idea del sujeto moderno cartesiano identificado racionalmente consigo mismo.

Varios ya han señalado el uso que hace *The Substance* de los procedimientos y temas del *body horror* para desplegar una crítica al edadismo de la industria cinematográfica. Y es que sí, la transformación de Elisabeth no comienza con la sustancia; empieza antes, cuando envejece. En un capitalismo terso y magro, donde la juventud es valor de cambio y la vejez, algo a detenerse, revertirse u ocultarse, el despido detona en ella un afecto de autorechazo. Depresión, retiro de toda compañía, repetición compulsiva de rituales domésticos, pulsión de muerte, pérdida del valor social: eso es lo que le queda; su nuevo lugar.

Así las cosas, el tratamiento farmacológico al que se somete se convierte en una especie de negación de sí, de querer salirse de su propio cuerpo. Pero lo que se desprende de ella no es el residuo, sino su anhelo materializado: una encarnación de belleza y de juventud, una Afrodita digna de validación social, de éxito y deseo de sí y para sí. Más aún, es posible afirmar que la transformación de Elisabeth en sujeto abyecto solo se consolida en el momento en que eyecta a Sue de su cuerpo. Esto subvierte la trama clásica de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en la que el Dr. Jekyll expulsa a Mr. Hyde como una forma de depuración del mal. De este modo, Fargeat produce una inversión de valores que nos pone inmediatamente en el lugar del monstruo. Nos hace empatizar con él.

En la medida en que el cuerpo es también un ordenamiento psicológico, la película juega con otra conceptualización de lo abyecto: lo reprimido o negado que resurge inesperadamente como el terror nocturno, el sueño y el fallido. Esta dimensión, a veces olvidada en los análisis de la película, es crucial para comprender el argumento de una historia que se desarrolla sobre un espacio-tiempo más alegórico que realista. Las reglas de la sustancia dictan que Sue y Elisabeth solo puedan existir mientras la otra duerma, a razón de una semana cada una. Pero aunque los momentos de vigilia no se superpongan —al menos hasta iniciado el tercer acto—, cada una puede acceder a destellos de la vida de su doble a través de los sueños. Elisabeth es la pesadilla de Sue. Sue es la pesadilla de Elisabeth. Como en Jung, o en *El héroe de las mil caras*, la Sombra vuelve

como imagen interior que se resiste a ser negada.

*El cuerpo y el espacio*

La noción de lo abyecto imprime una dimensión espacial en las cosas: establece un adentro, hueco o tibia viscera; un afuera siempre amenazante; y un límite o dermis, superficie sensible, pero también muro protector de lo humano. Desde una perspectiva social, delimita un nosotros, un ellos y una frontera. Este límite es poroso: tiene orificios, grietas y cráteres por los que tanto el interior como el exterior se filtran, contaminan, seducen y espantan recíprocamente: “Es como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la identidad de lo ‘propio’, sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido” (Kristeva, 53).

Esta circulación *entre* espacios es un elemento central en *The Substance*. Lo comprobamos en el cuerpo de Elisabeth, que se abre para engendrar a su reemplazo, pero también se repite en los distintos escenarios: la productora, los pasillos, el teatro, todos estos lugares tienen gran protagonismo en la película y acompañan los patrones de renovación y degradación que atraviesan tanto Elisabeth como Sue.

Esto alcanza a la propia ciudad de Los Ángeles, cuyas calles pulidas esconden galerías descuidadas, como la que visita Elisabeth cuando retira la sustancia. Al igual que en los pasillos de la productora, la galería tiene una función escatológica: por ella se escurre la vergüenza de la industria cinematográfica, esa vejez que corrompe la imagen inmortalizada de la superestrella. Es, en cierto sentido, el doble oscuro del Paseo de la Fama.

Pero el espacio más importante es, sin dudas, el departamento de Elisabeth. El cuerpo es también familia, hogar; por eso, lo abyecto se vuelve in-familiar en el departamento, evocando la noción freudiana de lo *unheimlich*. Es cierto, Elisabeth no tiene parientes, ni siquiera amigos, pero eso no le quita a la casa su potencia como símbolo primordial del hogar. Bastante se ha dicho ya sobre los ecos entre *The Substance* y *The Shining* (1980) de Kubrick, y lo cierto es que la relación entre ambas películas no

se agota en el tributo estético. Como el majestuoso Hotel Overlook, el departamento de Elisabeth también se ve perturbado por una presencia ominosa, no-hogareña, que lo extraña. Se trata de un espacio que tiene una consistencia onírica y se transforma acompañando la psicología de quien lo habita. En cierta forma, *es* su psicología. Testigo del auge y la caída de su dueña, el departamento se duplica en el momento en que el desprecio del jefe se filtra, a través de las paredes, para internalizarse como mandato, falta y, finalmente, como producto farmacológico.

La llegada de Sue tiene un impacto directo sobre el hogar, incluso cuando está durmiendo. Se introduce a través de sus amplios ventanales, en el cartel publicitario que la muestra como la nueva estrella de la productora. Más tarde, a través de la televisión, en el *talk show* donde declara que el programa de Elisabeth era anticuado y que su secreto para verse joven no es otro que ser fiel a sí misma.

Tanto la publicidad como la televisión operan acá como tecnologías de subjetivación que sujetan a Elisabeth aunque intente resistirse. No ofrecen exterioridad posible. Cuesta ver la escena en que se maquilla una y otra vez frente al espejo, incapaz de juntar el valor para salir de su casa y tener una cita. La vergüenza de Elisabeth —ese afecto que encarna la distancia entre lo que se es y lo que se debería ser— le impide cruzar el umbral que separa su encierro del mundo, una barrera celosamente custodiada por las carteleras de Sue.

Más tarde, cuando Sue logra imponerse en la casa, tira abajo una pared del baño para descubrir, tras ella, un cuarto oscuro donde desechar el cuerpo de Elisabeth y visitarlo, de tanto en tanto, para extraerle el líquido que necesita para sobrevivir. Con el tiempo, el cuarto se llena de basura, jeringas y ampollas usadas, pronunciando el carácter residual que ha adoptado Elisabeth por el solo hecho de envejecer. Este espacio oculto —sin sentido por fuera de la lógica alegórica de la película— no puede más que interpretarse en clave psicoanalítica: es el lugar donde se reprime el miedo a la vejez y a la muerte, pero también donde se esconde la culpa

de la hija que ha devorado a su madre para ocupar su lugar.

*La madre y la bruja*

Otro de los modos en que se manifiesta el devenir abyecto de Elisabeth es a través del *leitmotiv* del huevo y el pollo. Al comienzo de la película, asistimos a una suerte de experimento en el que se inyecta la sustancia en un huevo, que inmediatamente se divide en dos. Más adelante, cuando la propia Elisabeth se aplica el fármaco, la duplicación se repite metonímicamente —esta vez en sus ojos— antes de que ella expulse a Sue por la espalda. Con algunas variantes, esta figura se repite una y otra vez, hasta alcanzar un momento especialmente cargado de sentido: el día en que el productor del canal le regala un libro de cocina por sus cincuenta años. El regalo, obsequiado “para que se entretenga” en su nueva vida de desempleada, opera como gesto de relegamiento de Elisabeth al ámbito de lo doméstico, una forma de decirle “ahora que ya no sos joven ni hermosa, tu lugar está en la cocina”.

Elisabeth se resiste a esta condena, y transfigura el mandamiento en un vínculo patológico con el libro y la cocina. Lejos de volverse una mujer nutricia, se convierte en “una mala mujer”, lo que en la tradición occidental tiene a la bruja como figura arquetípica. Avejentada y deforme por el consumo excesivo que Sue hizo de su cuerpo, utiliza el libro de cocina como recetario para hacer cantidades exageradas de comida. Su cocina deviene un aquelarre sucio, repleto de restos de pollo y huevos podridos que usa para tapar con diarios los ventanales y bloquear la vista de la cartelera de Sue.

Antes que alimentar, la comida se transforma en veneno: una manifestación de la envidia impotente en los cuentos de hadas, como bien desarrolla Florencia Abadi en *El sacrificio de Narciso*.

Lo propio de la envidia es, en cambio, la impotencia para la acción, la impotencia para realizar su deseo. La venganza restablece y repone el equilibrio de la justicia (Némesis tenía entre sus atributos la balanza y la espada); la envidia es un desequilibrio en sí misma,

ligado a la insaciabilidad (Abadi, 44).

Y acá se produce una inversión reveladora: en su faceta de bruja, Elisabeth atraviesa la frontera psíquica que la separa de Sue, y su abyección se introyecta en los sueños de fama de la joven. En una pesadilla, Sue debe interrumpir un show para sacarse por el ombligo, horrorizada, una pata de pollo que le atraviesa el cuerpo.

### *Dejarse estar*

Llegado este punto, quisiera tocar uno de los aspectos más discutidos de *The Substance*: la aparente permisividad de Elisabeth, que deja triunfar a su doble ingrato a costa de su propia degradación. Si consideramos que comienza el tratamiento con el objetivo de ser, ella misma, joven y hermosa, la pregunta es inevitable: ¿qué clase de persona aceptaría algo así? La película no lo responde desde el despliegue argumental. En su lugar, vuelve, una y otra, vez sobre la misma advertencia de la compañía: “Recuerda, son una sola”. Esta frase nos retrotrae a uno de los fundamentos filosóficos clásicos de la figura del doble: la dualidad humana como coexistencia de fuerzas antagónicas en un mismo individuo.

Desde la narratología clásica, tiende a analizarse el arco emocional de los personajes en torno a la tensión entre deseo y necesidad. Bajo este enfoque, lo que un personaje desea suele contradecir lo que necesita para realizarse, satisfactoriamente, en su arco de transformación. Una lectura sostenida en este esquema indicaría que, aunque Elisabeth desea juventud, lo que en realidad necesita para ascender a una etapa de vida superior, es aceptar su envejecimiento.

Ahora bien, Fargeat no resuelve la tensión de esta manera. En su lugar, hace que la motivación interior de Elisabeth se vuelva progresivamente más difusa con el avance de la trama. Antes que hacerla atravesar un aprendizaje que le permita poner en crisis sus propias creencias, la película despliega un proceso de vaciamiento de sentido y voluntad, en el que Elisabeth es menos un agente de su destino que una víctima pasiva de las circunstancias. Así, la vemos descender más y más por un espiral de



corrupción que culmina en su violento asesinato a manos de Sue, antes de comenzar el tercer acto, en un arco más próximo al martirologio que a una historia clásica.

En “La carta robada de Marx”, Fredric Jameson sostiene que “las clases bajas llevan en la cabeza convicciones inconscientes acerca de la superioridad de las expresiones y los valores de las clases dirigentes o hegemónicas” (Jameson, 58). Para él, esta subalternidad se constituye como una experiencia de inferioridad que opera como una barrera para la toma de poder. Aunque el propio Jameson advierte sobre la simplificación que se ha realizado sobre la noción de “clase”, con el fin de diferenciarla de otras categorías que dan cuenta de formas específicas de opresión —como “género y raza, que resultan mucho más adaptables a soluciones ideales puramente liberales” (ibid.)—, lo cierto es que su idea bien puede comprenderse en clave de género: el despido de Elisabeth no solo la deja sin trabajo, también refuerza una imposición masculina que la lleva a interiorizar una mirada negativa sobre sí misma. Al incorporar esa percepción —su nueva existencia como deshecho—, deja de creer que merece la vida que alguna vez tuvo y acepta su desplazamiento hacia la vida de Sue.

Así, Fargeat tematiza el modo en que se objetiviza el cuerpo femenino en la confluencia entre capitalismo y patriarcado. ¿Y qué mejor escenario para hacerlo que esa economía de la explotación y el descarte que es la industria del cine? Sin embargo, su foco no está puesto en el carácter represivo o coercitivo del sistema, sino que se interesa en su funcionamiento ideológico. Es decir, en su capacidad de producir adhesión voluntaria a los valores dominantes: su capacidad de fabricar deseo, de inocular anhelos inalcanzables en las mujeres.

Como bien se percató Mark Fisher, el triunfo del sistema no solo se basa en la aceptación extendida de un estado de las cosas —no hay salida del realismo capitalista—, sino también de construirse como un atractivo por el que parece valer la pena el juego. Elisabeth, como todos en su mundo, no desea un cambio sistémico: desea a Sue. Desea volver a ser Sue. Está dispuesta a inyectarse la sustancia para lograrlo. Luego, consciente de que su tiempo ya pasó, termina ofreciendo su vida por el mismo

deseo frustrado que el sistema le inculcó. Es, siguiendo la conceptualización de Narciso que hace Abadi, una figura sacrificial, que ofrenda su vida a su propia imagen.

Ante esa frustración, solo le queda ser testigo de su propia degradación física y moral, y una espectadora pasiva del éxito de su doble. Y ahí está, quizás, la crítica más aguda de *The Substance*: porque, aunque parezca inverosímil la postura de Elisabeth, ¿no asistimos también nosotros a nuestra propia degradación moral, material, afectiva, mientras nos constituimos como espectadores pasivos de vidas, antemano, negadas? ¿Cuántas horas podemos pasar pudriéndonos en un sillón, *scrolleando* las nuevas peripecias de Wanda Nara? Dale, amiga, *Pum it up!*

### *Un final bizarro*

Al principio de este ensayo mencioné a la transgresión, la irreverencia y el exceso como marcas características del bizarro, y señalé cómo esas faltas de respeto al buen gusto podían vehiculizarse en crítica social, en intentos de desestabilizar los consensos pacificadores de la moral puritana. Todo esto a fuerza de provocar un extrañamiento particular en el espectador, de inducirle un estado de *What the fuck is this all about?*: “¿Qué carajos acabo de ver?”.

Bueno, eso exactamente es lo que produce el clímax de *The Substance*. Después de consumir casi por completo a Elisabeth, Sue la asesina a golpes en la escena más violenta y sangrienta de la película, tras descubrir que había intentado acabar con ella mientras dormía. Sin el flujo vital de su doble para sostenerse, Sue comienza a degradarse rápidamente: pierde sus hermosos dientes, una oreja y las uñas, justo antes del show de aniversario de la productora, el punto más alto de su carrera. Desesperada, prueba la sustancia sobre sí misma. Pero el experimento fracasa de la peor manera y Sue se transforma en un monstruo abominable: Elisabeth-Sue, la reina abyecta.

La morfología de Elisabeth-Sue es una burla a la advertencia de la farmacéutica: “Recuerda, son una sola”. Lejos de toda metafísica del doble como equilibrio —la unión armónica de dos opuestos complementarios,

a lo yin y yang—, este engendro es una aberración siamesa, un cuerpo amorfo repleto de prótesis, con la cara de Elisabeth estampada en un costado, congelada la mueca en un grito de horror. Y aún así, frente al espejo, Elisabeth-Sue se prepara con la serenidad y la deliberación de quien está a punto de entregarse, hermosa, a su público.

Elisabeth-Sue llega al teatro ocultando su monstruosidad bajo una máscara improvisada con la foto preferida de Elisabeth. Es en este momento cuando el verosímil de la historia termina de destruirse: ya en el escenario, frente al público, la máscara se le cae, revelando ante todos el rostro deforme. Una protuberancia en su frente se hincha hasta expulsar un seno, como si fuera un quiste, que cae al suelo dejando un agujero supurante. Una mujer del público se para, la señala, abre la boca y lanza un alarido. El caos estalla: la multitud huye, insulta, empuja. Los hombres la golpean. Finalmente, Elisabeth-Sue pierde un brazo y un chorro interminable de sangre brota del muñón para bañarlos a todos.

En un claro tributo a *Carrie* (1976) de De Palma, esta escena introduce una acepción de lo abyecto que hasta este momento habíamos dejado al margen. Ahora, lo repulsivo deja de ser aquello que amenaza al cuerpo individual, familiar o psíquico, y pasa a ubicarse en un afuera inconcebible: un exterior radical, un peligro social. En términos de Butler, lo abyecto aparece acá como aquello que escapa a los marcos normativos que prescriben lo inteligible. Deforme y monstruoso, no puede nombrarse sin desbordar las categorías que organizan lo normal.

Una vez más, Fargeat subvierte sus referencias culturales y les cambia el foco para hacer una crítica política: ya no es la joven martirizada la que termina cubierta de sangre de cerdo, como en *Carrie*; es todo su público, ese cuerpo social repugnado hasta la histeria colectiva, el que queda empapado en la sangre del monstruo. Así, la directora redirige la

atención y el peso de la culpa hacia sus verdaderos responsables: una industria cultural basada en el reemplazo y el descarte, y una sociedad de consumo enajenada, insensible al dolor del otro.

Es acá donde el carácter irreverente del bizarro, su mal gusto deliberado, su tendencia a la caricaturización y al martirio hiperbólico se activan como recursos de denuncia. Su potencial se realiza al exponer cómo el poder inculca deseos inalcanzables en los individuos, deseos que los vuelve funcionales a la continuidad del sistema, incluso a costa de su propia destrucción.

Al final, Elisabeth-Sue huye del estudio, tropieza en alguna calle de Los Ángeles y se deshace en una explosión de sangre y vísceras. Solo queda una masa amorfa, con la cara de Elisabeth aún viva, en el centro: un huevo crudo que se arrastra con la inercia ciega de quien aún desea ser reconocido. En ese estado llega hasta su estrella en el Paseo de la Fama. Y ahí muere. Al día siguiente, una pulidora retira los restos del suelo. Las calles de Los Ángeles resplandecen de nuevo. Otro ciclo comienza.

### *Referencias*

- Abadi, Florencia. *El sacrificio de Narciso*. Argentina: Hecho Atómico, 2018.
- Jameson, Frederic, y Sprinker, Michael, comp. “La carta robada a Marx”, *Demarcaciones espectrales: en torno a Espectros de Marx, de Jaques Derrida*. España: Akal, 2002.
- Kristeva, Julia. *Poderes del horror: Un ensayo sobre la abyección*. USA: Columbia University Press, 1982.

## Trascendencia de lo bizarro: inmortalidad e impacto estético en la trama de *Scorn*

Firenze Buccini<sup>64</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte Argentino  
y Latinoamericano (FFyL, UBA)

De *Scorn* nos atrajeron dos cosas: su forma de abordar el mundo y los cuestionamientos que realiza a medida que avanza la trama. El inicio desconcertante nos hace pensar qué hacemos acá y el final plantea más preguntas que respuestas. Ahora, creemos que la pregunta que podemos hacer es la siguiente: ¿este videojuego podría estar en la categoría de lo bizarro? La respuesta es sí, aunque nos cueste encasillarlo dentro de la misma. El entorno creado para la historia nos hace pensar que entra en esta categoría: cables con tejido cárnico y la disfuncionalidad de sus habitantes.

El problema que encontramos cuando hablamos sobre lo ‘bizarro’ es el contenido. La idea que se tiene sobre este género es compleja, para algunos se destaca la extravagancia y la rareza, otros hacen hincapié en la valentía que se tiene para realizar estas producciones. “Si ‘bizarro’, en su uso actual, está más cerca del significado del término inglés o del francés que del sentido original, el sintagma ‘cine bizarro’ connota muchas más cosas que la simple rareza, por intensa que ésta sea” (Steimberg, 2005). Sin embargo, se destacan dos elementos en este género: el surrealismo que reflejan las obras y el uso de elementos considerados tabúes. *Scorn* cuenta con estos elementos: su producción es surrealista, se sobrepasa lo real mediante el uso de lo irracional; también aborda elementos tabúes, cómo lo son la inmortalidad y la sexualidad.<sup>65</sup> El temor a la muerte, a ser olvidados

---

<sup>64</sup> Firenze Buccini es estudiante avanzado de la carrera de Letras (UBA) y docente de idioma inglés en nivel medio. Comenzó su recorrido por eventos académicos con su participación en las V Jornadas de Literatura Inglesa.

<sup>65</sup> Menciono la sexualidad como elemento tabú debido al uso que maneja dentro del juego.

cuando nuestros cuerpos hayan abandonado este plano terrenal, genera pavor. En el videojuego, apreciamos múltiples intentos de trascender tras la muerte vinculados a la reproducción y la necesidad de mantener la vida a toda costa. Lo bizarro prevalece en estos aspectos, en el detalle. En recuperar las ideas diversas que se tienen de este género y explotar en esa obra.

### *Inspiraciones, detallismo y artificio*

Cuando un videojuego es creado se piensa en dos cosas aparte de la historia: cómo será el personaje y cómo se construye el escenario. Depende del género con el que trabajemos, el entorno cambiará. Si vemos la película *Alien, el octavo pasajero*,<sup>66</sup> el entorno utiliza elementos de la ciencia ficción y *body horror*; el escenario creado introduce al espectador a un ambiente espacial pero también al cuestionamiento por la incomodidad que genera este. En el artículo *Notes on 'Camp'*<sup>67</sup> de Susan Sontag (1964), la escritora habla sobre la sensibilidad que se tiene sobre la obra y deja una idea interesante: “Toda sensibilidad que pueda ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba, ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea...”. En la creación del videojuego, la sensibilidad de este se aborda desde el detallismo, la precisión y la idea de replicar un entorno realista; al mismo tiempo, la imagen es grotesca, brutal. La construcción del entorno empieza con una idea, la unión de dos mundos opuestos concibe uno con rasgos de estos; es el libro de Arte Conceptual nos demuestra ese proceso de creación, cómo se manipula esa sensibilidad de esos universos y se cristalizan en esa idea. Sin embargo, estos reúnen elementos específicos para su creación.

---

<sup>66</sup> *Alien: el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979) es mencionada como un ejemplo de construcción del entorno, además de que un artista vinculado a su producción sirvió de inspiración para *Scorn*. En ningún momento se trata de incluir a esta como una obra bizarra.

<sup>67</sup> Se menciona el artículo de Susan Sontag partiendo del artículo de Cabrejo “Las rutas lunáticas: Estéticas del cine bizarro”. El objetivo es profundizar el uso del *camp*.

---

Genera asco e impacto por el nivel de definición que tiene el entorno y sus habitantes.

*Scorn* toma como inspiración, en principio, las obras de H.R. Giger (1940-2014) y de Zdzislaw Beksinski (1929-2005), dos artistas cuyas creaciones evocan asombro y disconformidad, además de atracción y confusión por el escenario y los participantes involucrados. Si comparamos las obras, podemos determinar que el espacio de *Scorn* tiene mayor parentesco con Giger que con Beksinski debido a los detalles artísticos que posee. Máquinas fusionadas con músculos, tendones y órganos; humanos que terminan con injertos mecánicos. El diseño del personaje es el primer ejemplo que reproduce la obra de estos autores. Si revisamos los bocetos e ideas descartadas en el libro del Arte Conceptual, apreciamos una figura cuya complexión incomoda al analizarla. “En general a un hombre o a una mujer se les juzga en la medida en que sus formas se alejan de la animalidad” (Bataille, 1997:149). En este caso, analizamos a este personaje no sólo porque se aleja de lo animalesco, también se aleja de lo humano. La concepción de su imagen lo convierte en un humanoide. Es pálido, con detalles rojizos en su dermis, no posee boca y su imagen corporal muestra que su piel parece fusionarse con músculos y tendones, como una cobertura extraña. Si revisamos el diseño visto en el videojuego, sólo apreciamos sus manos, pero su composición apela a esta construcción; recuerda a un humano, pero sabemos que no puede serlo, solo es una imitación.

La forma humana empieza a retorcerse y distorsionarse para convertirse en una máquina. “El jugador debe ser consciente de su cuerpo en todo momento, porque su relación con el mundo va a pasar por su cuerpo” (Peklar, 2022).<sup>68</sup> Es la transmutación de lo orgánico a lo mecánico visto con la exposición de un mismo elemento. El cuerpo siempre está afectado, busca cursarse, pero no hay posibilidad de hacerlo. La travesía del juego es buscar una sanación que no existe, o tal vez es la búsqueda

---

<sup>68</sup> Aunque el autor del libro es Matthew Pellett, la cita corresponde a un comentario hecho por Ljubomir Peklar, creador del juego y CEO de Ebb Software (empresa desarrolladora).

permanente de un milagro. Uno que nunca aparecerá porque, como vemos en el recorrido del juego, no existe. O ha muerto desde el comienzo y lo descubrimos a lo largo del *gameplay*.

Por otra parte, los *puzles* y villanos que rondan el paisaje se involucran en esta exageración, el uso de la sangre para activar puertas, la búsqueda de despojos humanos para obtener recursos, la implementación de maquinaria que fusiona estos elementos contradictorios. “[...] su realización no trasluce haber tenido un mayor control racional y parece que hubieran sido dirigidas más cerca de la intuición o la improvisación; por ello, se caracterizan por imágenes delirantes y absurdas [...]” (Cabrejo 2012:26). Esta unión entre dos elementos que deberían estar separados nos confunde. Ambos son considerados elementos no perennes, la carne se pudre y el metal se oxida. El deterioro está presente en cada rincón del videojuego y se niega a abandonarlo incluso si hay una lucha constante para evitarlo ¿Es posible la salvación en este lugar? ¿La unión de estos elementos permite rescatar esta zona para ayudar a los otros? Es difícil saberlo, hay algunos habitantes en esa polis, pero son decadentes y hostiles hacia otros. Incluso podemos decir que esos habitantes sólo sirven como pequeñas cajas de herramientas para arreglar las partes de los ciudadanos remanentes.

Aunque el final nos demuestra que este ecosistema empieza a degradarse, su presencia nos llama e impone debido a lo que desconocemos. No debería existir y lo hace, se mantiene en pie, como un gigante dormido que espera su llamado. El organismo termina por vivir, pero no es el que todos conocemos. Es un delirio aterrador, una forma bizarra de representar un entorno que agoniza, pero lucha por existir.

### *Un (peculiar) ciclo de vida*

La trama de *Scorn*, cuando la analizamos de forma lineal, muestra de forma constante el cumplimiento del ciclo de la vida dividido en tres arcos. El personaje despierta en un mundo inhóspito, avanza a cuestras mientras trata de entender el motivo por el cual se encuentra allí, el en-



torno empieza a colapsar y luego cae hacia un círculo de destrucción. Aclarar y repetir hasta la conclusión. El final del juego nos permite abordar la cuestión de la trascendencia. A medida que avanzamos nuestro cuerpo comienza a descomponerse y llegamos a un espacio gobernado por dos máquinas, las cuales recuerdan a dos cuerpos humanos (uno masculino y uno femenino). Todas las estructuras que nos rodean hacen referencia al acto sexual y la idea de reproducción. Las imágenes que vemos grabadas en las paredes y estatuas son grotescas y curiosas, en posiciones sexuales diversas y con su cuerpo expuesto. A pesar de esto, esa corporalidad vinculada con lo erótico tiene una razón: la procreación, el reproducirse con fines de generar una descendencia.

He dicho que la reproducción se oponía al erotismo; ahora bien, si bien es cierto que el erotismo se define por la independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin, no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo. La reproducción hace entrar en juego a unos seres *discontinuos*<sup>69</sup>. (Bataille, 1997, 16)

Tanto la construcción del entorno como de la persona en los últimos instantes del juego configuran esta necesidad de mantener la existencia. Incluso los enemigos que nos rodean, en especial el ‘Parásito’, forman parte de esta. Entre el final del segundo arco y durante el tercero apreciamos la destrucción del mundo, el acecho de criaturas que, en un momento pasado, habían protegido a una polis en actual decadencia. Hemos mencionado que la construcción y la estética juegan un factor importante con la trascendencia, pero el personaje tiene mayor peso en este caso. El ‘ser discontinuo’, concepto que menciona Bataille, se convierte en un ser que vive y muere, pero sus acontecimientos no tienen interés en el personaje, es el interés de otros sobre el mismo. Se crea un ser aparte, un ser con un objetivo diferente al que puede aspirar y no puede desligarse de este. Está separado de sus procreadores por una distancia temporal enorme, hay una diferencia entre ambos, pero siguen conectados por un mismo destino, incluso si el protagonista no ha pedido formar parte de éste. Es un ser

---

<sup>69</sup> Remarcado mío, se hace foco en el término durante el desarrollo del texto.

discontinuo a medias, hay distancia, pero no del todo. Al final, se convierte en un ser que termina por encontrarse en un abismo del cual no puede salir, y su final lo demuestra. Aún sigue conectado a un desafortunado azar y será así hasta que, desde lo corporal, perezca de una vez.

Lo que vemos aquí es el segundo nacimiento, el cual se asemeja a un parto vaginal. Este, a comparación del primer y tercer nacimiento, es el más explícito de todos. Al comienzo del segundo arco, nuestro protagonista ‘nace’ y se encuentra rodeado de cadáveres y ruinas, dos fases de la vida opuestas entre sí pero que marcan el ritmo de la historia. Ese escenario apocalíptico, catalizador de la muerte, concentra los temores de una ciudad que enfrenta su destino.

Aunque este nacimiento es el más brusco de todos, da cuenta del fracaso de ese milagro que esos ciudadanos marchitos habían buscado, pero no encontraron. Es la lucha por la supervivencia. Mantener con vida la metrópoli, la poca gente que existe, protegerla y protegerse a sí mismos. Una idea que da frutos y resuelve la problemática, pero no de la forma que pensamos. “Vivimos un erotismo de fantasía, prestado, como representando una escena en el teatro; [...]” (García, 2008, 43). El erotismo choca con la idea de placer, no se vincula con la idea de libertad y de conocimiento, se vincula con la desesperación. El escenario lujurioso es la portada de la historia, busca cumplir otro ciclo más que se cumple de forma disruptiva. La única duda que nos queda a resolver, además de los motivos por el cual este mundo ha decaído, es si este ciclo volverá a repetirse en bucle.

Hemos mencionado antes cómo el final nos deja con dudas: esto se debe a su desarrollo. El protagonista termina por ser mutilado y su mente conectada a una especie de ‘mente colmena’, la cual ‘inmortaliza’ a nuestro personaje. Su cuerpo físico queda en esa tierra devastada, pero una parte de él queda en la maquinaria que protege esa polis. No es para menos, pues la criatura que nos lleva hacia nuestro lugar de descanso se

encuentra embarazada y nos carga como si fuésemos su primogénito,<sup>70</sup> nos protege hasta que el Parásito ataca de nuevo y nos deja a nuestra suerte, como si fuésemos un ave que sale del nido. Para Bataille (1997), la vida no es solo una negación de la muerte, es su condena y exclusión. El Parásito, quien nos acompaña, funge como el elemento de destrucción y distorsión de la trascendencia. Lo condena a vivir, a ser excluido de la sociedad. Es la forma que simboliza el perecimiento de esa sociedad. Somos incapaces de escapar de este y se produce una relación simbiótica, nuestra mente queda protegida pero nuestro cuerpo se funde y se torna algo aberrante; una amalgama de carne en el centro de la máquina, un delirio del que no se puede huir.

En la idea de permanecer en la existencia se encuentra lo repulsivo y llamativo. El mundo y las acciones de sus habitantes recrean un ciclo que debe terminar, pero se extiende hasta distorsionarlo. Hemos visto el mismo trayecto repetitivo, pero deteriorado. Como si repitiese el mismo día, pero mantuviese las consecuencias de lo vivido. Se busca una salida de un laberinto del cual no se puede escapar. Sólo hay una posible salvación y es la muerte física. Y decimos ‘posible’, porque nuestra mente sigue resguardada, pero no sabemos si hay alguien presente en ella, o si somos conscientes de lo que pasa en nuestro cuerpo físico sin poder reaccionar, como si habláramos de un miembro fantasma del cual intentamos curarnos.

### *Una trascendencia bizarra*

El problema que ha tenido este videojuego, si lo comparamos con otros, es el final. Nos convertimos en una amalgama de carne rodeada de máquinas que intentan representar lo corporal, pero se encuentran olvidadas. Aun así, eso ha permitido hablar sobre su significado. Siempre predomina la estética sexual y post apocalíptica, dos elementos que van de la mano en producciones de terror por el mero hecho de simbolizar la esperanza cruzada por la desesperación de sobrevivir. “Se requiere mucha

---

<sup>70</sup> Si analizamos esta escena con detenimiento, podemos descubrir que tiene similitudes con la escultura *Piedad del Vaticano* o *Pietà* de Miguel Ángel.

fuerza para darse cuenta del vínculo que hay entre la promesa de vida -- que es el sentido del erotismo--, y el aspecto lujoso de la muerte” (Bataille, 2023:45). La maquinaria, los *puzzles*, la implementación de la sangre y carne como elementos importantes, los enemigos y los grabados que decoran este pesadillesco entorno abordan el erotismo y lo insertan en la muerte. El erotismo se conecta con este con la idea de preservar la vida. Como hemos mencionado antes, el nacer de una nueva criatura es el remedio para ese mal. Ese milagro por el cual se reza y se erigen templos. Todas las construcciones se vinculan con la reproducción, con el sexo, con la intimidad. La maquinaria tiene ese objetivo y se construye para asemejarse a un humano. A partir de aquí se genera un efecto inquietante tanto para el protagonista como para el jugador: el uso de la carne es un intento de generar confianza, incluso una idea de normalidad. Lo novedoso junto a lo biológico para asegurar un mejor futuro para su descendencia.

De esa fusión nace la esperanza de mantener la civilización presente en el futuro. La reproducción obtiene un nuevo sentido y un nuevo proceso. Deja de ser explícita en relación al contacto físico y se vincula con lo sensorial. En su artículo, García (2008) revela que lo erótico siempre cambia y forma ritos en emociones que se comparten. En este caso, las emociones y los ritos se modifican y adquieren un aspecto morboso. El cambio se da por la mera desesperación, al punto de realizar actos no éticos, destruir al otro para que prevalezcamos en pie. Aun así, no existe esa cura milagrosa que tanto han buscado, esas plegarias no son escuchadas. Ni siquiera el uso de la máquina para replicar lo orgánico permite la salvación. Es más, sólo genera dolor y conflicto entre los remanentes. La brutalización y animalización de la sociedad. La idea de que el fin justifica los medios se aplica, pero vemos que los resultados no han servido para nada. El sacrificio y la tortura de cientos para salvar a miles ha fracasado y no hay vuelta atrás. Ha causado más destrucción de la que había antes. Lo que desconocemos como espectador es el resultado y la efectividad de los procedimientos ‘reproductivos’ que poseen los habitantes de esta ciudad. Los murales dicen que es una salvación, los personajes y habitantes revelan que han sido engañados y que esto ha dado frutos podridos.

Para finalizar, en *Scorn* lo bizarro prevalece tanto por lo grotesco como por lo intrépido de su argumento y ambientación. Su paisaje remite a entornos que sólo imaginamos en nuestros sueños más turbulentos, pero nos cautiva por su mórbida belleza. Lo que más impacta es la historia, nos atrae la idea de la eternidad, pero los medios implementados nos hacen dudar de su éxito. Lo físico permanece y se deteriora, como si fuera carne podrida y metal oxidado ¿Lo mental? Esperamos que tenga un mejor destino, pues al final no nos ha hablado de esto. Esperemos que haya una salvación, aunque eso sea un milagro que jamás llegará. O, mejor dicho, que jamás nació.

### Referencias

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

Cabrejo, José Carlos. "Las rutas lunáticas: Estéticas del cine bizarro". *Ventana Indiscreta* 8.8 (2012): 22-27. Recuperado en <<https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2012.n008.986>>.

García, Alma Aldana. "Psicología y sociología del erotismo". Montis, Iván Arango de. *Sexualidad humana*. México D.F: Manuel Moderno, 2008. 31-46. Recuperado en <<https://booksmedicos.org/sexualidad-humana-arango-de-montis/>>.

Pellett, Matthew. *Scorn. The art of the game*. Londres: Titan Books, 2022.

*Scorn*. Desarrollador. Ebb Software. 2022.

Sontag, Susan. "Notes on 'Camp'". *Partisan Review* 1964. Recuperado en <<https://www.literatura.us/idiomas/sontag/camp.html>>.

Steimberg, Alejo. "El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante". *Figuraciones. El arte y lo cómico* 2005: 93-108. Recuperado en <[https://assets.una.edu.ar/files/file/critica-de-arte/2023/2023-una-ca-publicaciones-revista-figuraciones-3.pdf?\\_gl=1\\*154lno5\\*\\_ga\\*OTQ0MzYwMjg3LjE3NDMyOTI0NTE.\\*\\_ga\\_DF3EX2TYG9\\*MTc0MzI5MjQ1MS4xLjEuMTc0MzI5MjQ1MS42MC4wLjA.>](https://assets.una.edu.ar/files/file/critica-de-arte/2023/2023-una-ca-publicaciones-revista-figuraciones-3.pdf?_gl=1*154lno5*_ga*OTQ0MzYwMjg3LjE3NDMyOTI0NTE.*_ga_DF3EX2TYG9*MTc0MzI5MjQ1MS4xLjEuMTc0MzI5MjQ1MS42MC4wLjA.>)>.



---

## **Lo bizarro en la literatura**

---





## Lo bizarro como desvío de las expectativas en torno a lo real en dos piezas teatrales

Talía Vilches<sup>71</sup>

### Introducción

El grotesco criollo se gesta en Argentina en el 1920 a causa del conflicto social de la llegada de los inmigrantes y su precursor fue Armando Discépolo (Buenos Aires, 18 de septiembre de 1887 – Buenos Aires, 8 de enero de 1971) un destacado director teatral y dramaturgo argentino, creador de las obras teatrales llamadas *Stéfano* (1928) y *Mustafá* (1921).

La obra teatral *La Nona* basa su trama en los conflictos que surgen en una familia de inmigrantes de clase media a causa de la escasez de trabajo y también por no poder saciar el apetito voraz de la nona que convive con ellos en su hogar.

El grotesco criollo se manifiesta a partir de las características agi-tadas, vitales y ruidosas propias del género, donde el clima de la obra teatral, en este caso, se mezcla con lo absurdo, lo extraño y el humor.

David Viñas define al grotesco como “la decadencia del trabajo y en la perspectiva de los protagonistas la explícita caída desde lo que rinde a lo que abate” (Viñas, 2005:71). La falta de trabajo es uno de los conflictos principales de la trama de la obra teatral, que a su vez contagia de oscuridad y pesimismo las demás problemáticas que conforman la obra, como por ejemplo el hambre voraz de la Nona que no se puede saciar de ninguna forma, ninguna comida rinde, el dinero no rinde y eso anticipa el desenlace trágico de la obra. Lo cómico es una salvedad, es decir una forma de abordar lo trágico para crear nuevas formas de interpelación en los lectores, una diferente forma de abordar los conflictos de todos los días y de la cotidianidad misma.

---

<sup>71</sup> Talía Giselle Vilches es docente de Lengua y Literatura tanto en escuelas rurales y de islas como de ciudad. Lleva a cabo talleres de Literatura Argentina en Suteba Zárate y en el Partido Justicialista Sede Zárate. Actualmente cursa un posgrado en Especialización en Contextos de Encierro.

Pero ¿qué elementos configuran al género grotesco criollo?

- Rasgos inmigratorios hiperbolizados: personajes de nacionalidad argentina e italiana
- Clima lúgubre y pesimista´
- Lo trágico y lo cómico

Bien, ahora lo bizarro ¿en qué sentido se manifiesta en dicha obra?

¿Es decir, de qué manera lo “bizarro” potencia las características disruptivas del personaje de la Nona?

Lo bizarro está compuesto por lo absurdo, lo extraño y lo divertido, por ende, es acertado decir que el personaje de la Nona se configura bajo estos elementos. Este personaje no representa a la figura de una abuela convencional, por ejemplo, nada sacia su voraz apetito y su comportamiento es histriónico, por lo tanto, en ello decanta lo “bizarro”. Si observamos esta característica desde una perspectiva más literal, podríamos decir que el personaje padece de alguna patología que genera ese exceso de hambre, pero a su vez la vitalidad que posee a pesar de sus 100 años nos descoloca como lectores. Este arquetipo rompe con la mirada o perspectiva que tenemos hacia la vejez, desautomatiza e interpela la subjetivación del lector, es decir que nos genera cierta incomodidad a la hora de su lectura y he aquí también la manifestación de lo absurdo. Para ello citaremos a continuación un breve fragmento de la obra que nos servirá de ejemplificación:

NONA. —Domani podé hacer un asadito... Con bastante moyequita... Y a la doménica, la pasta.

Chicho, en la penumbra de su pieza, se tapa los oídos con las manos.

En este fragmento podríamos deducir que la Nona manipula a cada integrante de la familia hasta que cada uno de ellos, excepto María,

fallecen de manera trágica. Chicho decide darle fin a esta locura mediante el suicidio, he aquí la manifestación de la tragicomedia.

El arquetipo de la Nona puede leerse como un personaje bizarro, disruptivo y siniestro desde la perspectiva freudiana. Entonces, ¿de qué manera el concepto freudiano “unheimlich” configura la figura de la “Nona”?

Volviendo al arquetipo de La Nona, podríamos decir que su extravagancia roza lo raro y espeluznante según lo plantea Sigmund Freud bajo el término *unheimlich* que establece lo extraño dentro de lo familiar, es decir como lo cotidiano no coincide con su estructura convencional.

Sigmund Freud en su libro titulado “Lo siniestro” (1919) o *unheimlich* dice que “No cabe duda de que dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante” (Freud, 1919:01)

Es por eso por lo que el arquetipo de La Nona no funciona como la figura convencional de una abuela, sino que rompe con esos estereotipos para generar incomodidad al lector y a su vez plantear que lo externo es familiar y lo interno es siniestro o fuera de la norma establecida por el imaginario social. En cuanto a lo siniestro, el arquetipo de la Nona es una figura dominante por ende también es la matriarca de la familia, nada se le discute, pero a su vez los secretos familiares se insinúan en todo momento en la obra literaria. Una de ellas es el trabajo que realiza Martita para ganarse el pan de todos los días, y nos da a pensar que por las reiteradas insinuaciones que realiza el autor esta misma se dedica a la prostitución y que su final es trágico, propiamente del género al que pertenece la obra.

### *Intertextualidad*

Lo disruptivo del arquetipo de La Nona se configura a partir de las características que rompen la lógica como lo es el comer todo el tiempo sin consecuencia alguna, o también esa aura lúgubre que rodea al personaje en la que en cierta forma la transforma en onnipotente. Las relaciones de poder también se configuran en el personaje de La Nona, es esta la que hace y deshace las relaciones entre sus familiares y por consiguiente tiene poder en las acciones y determinaciones que estos realizan. Ser una

matriarca también es símbolo de respeto y de no cuestionamiento, es decir la Nona es la que maneja como títeres a sus familiares para su beneficio. Lo mismo se replica en el arquetipo de Bernarda en “La casa de Bernarda Alba” con su demandante carácter autoritario y matriarcal configura la estabilidad emocional y las decisiones de cada uno de los integrantes de su núcleo familiar. Ambas figuras femeninas trasgreden lo establecido en cuanto a su género, ya que se entiende que los del sexo opuesto son los machistas o patriarcales. El honor y la reputación que debe mantener Bernarda se compara con el control que ejerce la Nona para con sus familiares para conseguir la estabilidad en cuanto a la comida.

Cuando el lector se enfrenta por primera vez a estos textos les genera incomodidad y por consiguiente una serie de sensaciones mezcladas entre humor y sarcasmo.

*Fragmento de La Nona de Roberto Cossa*

ANYULA.—¿Qué querés? Es mi sobrino preferido. Carmelo es muy bueno, también, mut trabajador. Ya sabes cómo lo quiero. Pero Chicho... ¡qué sé yo! Es un artista.

MARÍA.—(Irónica.) Sé... Un artista.

ANYULA.—Como papá.

La Nona agita la bolsita de pochoclo vacía.

NONA.—Má pochoclo.

MARÍA.— ¡Qué pochoclo! Ahora vamos a cenar.

La Nona agita la bolsita vacía cerca de la cara de Anyula.

NONA. —Má pochoclo, nena.

ANYULA.— No quedó más, mamá. (A María.) ¿Le voy a comprar?

MARÍA.—¡Pero no! No tiene que comer porquerías.

NONA.— (A María) ¿No tené salamín?

MARÍA.—¡Qué salamín! Espere la cena, le dije.

*Fragmento de La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*

LA PONCIA.- Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese vidriado!

CRIADA.- Sangre en las manos tengo de fregarlo todo.

LA PONCIA.- Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. ¡Buen descanso ganó su pobre marido!

Lo no dicho y la opresión del deseo está presente en ambos arquetipos, es por eso por lo que el arquetipo de La Nona y Bernarda funcionan a partir de ocultar el pasado, las frustraciones y por consiguiente alimentar o fomentar las autolimitaciones de sus familiares que afectan su libertad personal e integral.

Estas obras teatrales plasman la realidad desde lo bizarro como enfoque lo cual hace que los lectores se incomoden con lo surrealista que resulta ser la trama y a su vez se sientan identificados con las realidades de estos personajes, es decir la cotidianeidad es un punto en el que el lector siente esa estrecha cercanía con los personajes. El humor y el sarcasmo en ambas obras son una vía de escape para sobrellevar la agonía de vivir en un entorno opresivo.

La palabra, también juega un papel fundamental en estas obras ya que lo que se dice tiene dimensión y por consiguiente materialidad.

Por ende, lo bizarro, lo absurdo y cómico son formas de canalizar las problemáticas cotidianas y sociales.

### *Referencias*

Cossa, Roberto. *La Nona*, Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2004.

Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras completas*, XVII, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.

García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.

Viñas, David. *Grotesco, Inmigración y Fracaso*, Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2005.

## Entre géneros: elementos de lo bizarro en la literatura argentina fantástica y de terror

*Lola Savino*<sup>72</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte Argentino  
y Latinoamericano (FFyL, UBA)

Desde sus orígenes en el cine de clase B, el bizarro se encuentra vinculado a lo excesivo, lo grotesco y lo ridículo. Surge de géneros como el terror y, en cierta medida, el fantástico. Ambos géneros se definen por suscitar un efecto específico en el espectador o lector. Según Tzvetan Todorov, un relato fantástico se caracteriza por construir un mundo como el nuestro, en el que “se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (18). El lector, que se identifica y asume la perspectiva del personaje que experimenta ese hecho imposible, debe decidir entre una explicación racional del acontecimiento o aceptar la existencia de leyes que antes desconocía. El fantástico se define así por esta ruptura de lo conocido y el efecto que tiene sobre el lector: ese de la duda, la incertidumbre, la vacilación. El terror, íntimamente vinculado al fantástico, lleva esto más lejos: busca suscitar miedo en el espectador o lector, que puede ser psicológico o, incluso, provocar una reacción corporal como escalofríos, latidos acelerados, llanto, gritos.

En tanto el bizarro se encuentra vinculado a estos géneros, es necesario pensar en la reacción que suscita y cómo esta se relaciona con el terror y el fantástico. El bizarro emerge dentro del cine de clase B cuando, debido a su mala factura, no produce el efecto esperado y deja a los espectadores en un estado confuso, indecisos entre el terror que deberían sentir y la risa que genera la fallida ejecución de la película. Hay, como marca Alejo Steimberg, una “inadecuación entre los objetivos y los medios de producción” que se define como uno de los rasgos esenciales del

---

<sup>72</sup> Lola Savino es estudiante de la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires y de la licenciatura en Artes visuales de la Universidad Nacional de las Artes. Sus intereses incluyen el terror y lo extraño en los géneros de fantástico y ciencia ficción.

bizarro (98). La propuesta de esta ponencia es tomar esta inadecuación, y extenderla más allá de la mala factura de una obra, para pensar al bizarro como un desplazamiento en las estrategias, funcionamientos y efectos prototípicos de ciertos géneros como el terror y el fantástico. Para decirlo de otro modo: el bizarro como resultado de una inadecuación, pero ya no producto de una mala factura sino de un desfasaje entre los hechos y el modo en que son narrados y procesados en el mundo del relato.

Desde esta perspectiva, me interesa rastrear la presencia de elementos bizarros en un cuento de Silvina Ocampo y uno de Elvio Gandolfo. A pesar de sus diferencias, ambos escritores comparten ciertas características en su relación con lo genérico. Su narrativa trabaja sobre lo extraño y lo grotesco, pero sin establecerse cómodamente en un género concreto. La crítica suele ubicar a Ocampo dentro del fantástico, pero siempre de una manera particular, diferente. No encaja precisamente en la tradición fantástica inaugurada por Borges y Bioy Casares, sus contemporáneos; ni tampoco presenta elementos tajantemente sobrenaturales del fantástico más clásico. De este modo, Ocampo construye un fantástico propio, caracterizado por una escritura extrañada y la evocación de un mundo cotidiano enrarecido. Por su parte, Elvio Gandolfo, cuyo primer libro de cuentos se publicó en los '80, es un escritor dedicado a la exploración genérica, tanto desde su escritura literaria como crítica. Sus cuentos alternan constantemente entre el policial, el terror, el fantástico, la ciencia ficción y el humor, desde abordajes tradicionales a otros más arriesgados. Así, ambos escritores se caracterizan por construir formas narrativas propias que, al jugar con los límites y convenciones de estos géneros, posibilitan la emergencia de nuevos efectos de lectura, de lo bizarro.

Esto puede observarse en los cuentos “Malva” de Ocampo y “Carne” de Gandolfo. Ambos narran sucesos extraños y, en diferente medida, terroríficos, grotescos, asquerosos. El cuento de Silvina Ocampo relata una serie de episodios nerviosos en la vida de Malva López, desde la perspectiva de una amiga que casi no interviene en los hechos. Estos episodios presentan una particularidad: cuando Malva se impacienta siente el impulso, aparentemente irrefrenable, de devorarse a sí misma. Los extraños episodios son provocados por situaciones cotidianas, como verse



obligada a esperar para tener una reunión en la escuela de su hija o un cigarrillo encendido tirado sobre una alfombra nueva. Se sugiere la posibilidad de que exista cierto elemento sobrenatural en la situación de Malva, por su capacidad de sobrevivir sin partes de su carne; cuestión exacerbada por la sensación de la narradora de que todo lo relatado es un sueño. Así, el cuento presenta acontecimientos que ocurren en un mundo como el nuestro que suponen una ruptura de lo que aceptamos como posible, permitiendo situarlo dentro del género fantástico.

El cuento de Gandolfo también presenta hechos grotescos y desopilantes en un contexto cotidiano. Este relata, mediante un narrador en tercera persona, cómo un hombre, Oteriño, es sorprendentemente asesinado en una estación de tren. El relato inicia describiendo su alegría en esa lenta y soleada mañana de domingo, cómo “Oteriño piensa, o más bien siente con todo el cuerpo que es un día espléndido” (Gandolfo, 344). Sin embargo, Oteriño se equivoca. El énfasis en lo desolada que se encuentra la estación de tren— “No quedan ni siquiera policías, alguien de la empresa” (344)— y el siniestro título del cuento, “Carne”, anuncian un suceso terrible. Oteriño descubre que no está solo: en la estación se encuentra un tipo alto, flaco, vestido de negro, que lleva una extraña valija. Cuando se acerca a observar a este extraño hombre, Oteriño es apuñalado. El tipo de negro prosigue a desangrarlo, quitarle sus órganos y romper sus huesos, para poder transportar su cuerpo en la valija y así, como nos enteramos al final del relato, vender su carne. La narración es gráfica y sumamente detallada, propiamente terrorífica.

Hay algo, igualmente, en ambos relatos, que permite pensar la emergencia de lo bizarro. En primer lugar, por el carácter excesivo y grotesco de las mutilaciones presentadas en estos cuentos, extrañas, desmedidas, ridículas. Sin embargo, lo que me interesa señalar es cómo el efecto diferenciado de lo bizarro se logra no sólo por medio de los acontecimientos en sí, sino por la forma particular en la que el *narrador y los personajes reaccionan* ante los extraños sucesos.

Una estrategia propia del terror y el fantástico es integrar al lector al mundo de los personajes. Todorov afirma que la vacilación en el fantástico se encuentra tematizada: el lector duda porque el personaje duda.

Similarmente, en el terror, el miedo experimentado tiende a darse por lo que Noël Carroll llama un “mirroring-effect” (31): el lector se identifica plenamente con los personajes, siente lo mismo que ellos. O, como dice Gamero: “El lector o espectador de la obra de terror no se compadece del «ser paciente» (...): se identifica plena, físicamente con ella o él: se conectan sus sistemas nerviosos” (5). Es decir, para producir el efecto prototípico del terror y el fantástico, es necesario que se genere un vínculo entre lector y personaje, que ambos sientan lo mismo. Entonces, si estos géneros presentan hechos extraños y atemorizantes, que irrumpen dentro de lo conocido, es necesario que la reacción del narrador y los personajes sea verosímil, “normal”, de modo que el lector pueda identificarse con ellos y experimentar su mismo miedo, duda e incertidumbre. Es en este punto, justamente, donde se genera un desfase que permite el ingreso de lo bizarro en estos cuentos.

En “Carne”, el narrador inicia el cuento focalizado en Oteriño, de modo que el lector ingresa al relato desde su sensibilidad. Puede identificarse con él y temer ante las señales de que algo malo va a suceder, casi como si fuera su propio cuerpo el que se encuentra amenazado. Sin embargo, el encuentro con el tipo de negro y la consecuente muerte de Oteriño —y por lo tanto de su percepción— representa un desplazamiento en los funcionamientos comunes del relato de terror. Si el personaje con el que nos identificamos ya está muerto, si lo peor ya ha ocurrido, ¿qué más se puede contar? ¿Qué deberíamos temer, más allá de la muerte?

A partir de este momento, hay un cambio de perspectiva: el resto del relato se concentra en el recuento minucioso de la operación realizada por el tipo de negro. La escena transcurre con una extraña calma; el narrador presenta una mirada distante, que, lejos de lamentarse por la muerte de Oteriño, describe las acciones del tipo de negro con fascinación. Se refiere constantemente a su gran habilidad, a sus “movimientos expertos”, a cómo “Cuando Oteriño queda sólo con un pequeño slip celeste, el tipo lo da vuelta boca abajo, se agacha y con la pericia de un degollador profesional, sosteniéndole la cabeza sin violencia, le hace un tajo el cuello, en la carótida” (Gandolfo, 346). La escena se vuelve objeto de curiosidad, tratada con admiración más que horror.

A esto se le suman comentarios respecto a la muerte de Oteriño que, por su extraña enunciación, introducen un aspecto cómico. El narrador afirma que Oteriño muere “casi sin saberlo (sólo ha exhalado *un ‘uggg’ abogado*, casi más suave que el ruido del cuchillo al entrar)” (Gandolfo, 345). Este comentario le quita solemnidad a la muerte de Oteriño: se recurre primero a un lugar común (la idea de morir sin darse cuenta) pero que se corresponde con una muerte pacífica. A esto se le suma la mención al ruido del cuerpo de Oteriño, propio de una historieta, que vuelve al acontecimiento objeto de risa. Más adelante dice: “Por suerte Oteriño está totalmente muerto, y no siente nada” (Gandolfo, 346). El comentario resulta curioso primero por el agradecimiento a la muerte como una suerte de anestesia y luego porque, como sabemos, es imposible estar parcialmente muerto.

Esta forma cómica de hablar de la muerte resulta inapropiada para la escena y genera un desfase que, junto a la mirada minuciosa del narrador, permitiría el ingreso de lo bizarro. Ese vínculo esperable entre lector y víctima, propio del terror, se pierde. El narrador enmarca la escena de una manera que genera una distancia entre el lector y el horror de los hechos, dejándolo en una posición incómoda: ¿Qué debería sentir al final del relato? ¿Horror, miedo? ¿Angustia por la muerte de Oteriño? ¿Fascinación por los rápidos movimientos del tipo de negro? ¿Risa por las extrañas intervenciones del narrador?

Esta inadecuación entre los hechos y los juicios del narrador puede observarse también en “Malva”. A pesar de que la narradora duda respecto al posible carácter sobrenatural de los hechos, este no es el foco de su relato. Sobre el primer episodio de Malva dice lo siguiente: “Cuando quedó sola —que esperara ese momento prueba que se dominaba un poco— se comió el dedo meñique de la mano izquierda. ¿Por qué el meñique y no el pulgar o el índice? ¿Por qué el meñique? ¡Debía de ser tan incómodo!” (Ocampo, 584). La narradora no se pregunta por qué Malva busca calmar sus nervios comiéndose a sí misma, como seguro lo hace el lector horrorizado, sino que asume la decisión con normalidad y en cambio cuestiona la elección de un dedo u otro. Es decir, su reacción es tan extraña como el hecho en sí. Nuevamente, es imposible que el lector se

identifique con el personaje que experimenta el hecho fantástico, puesto que la narradora no se cuestiona la rareza de los acontecimientos. El resto de los personajes parece ignorar la situación de Malva —sin aclararse nunca si no se dan cuenta de lo que pasa o pretenden no saberlo— y buscan explicaciones para sus mutilaciones:

A partir de ese día la gente comenzó a comentar malig-  
namente la mano estropeada de Malva. (...) Dijeron que en  
épocas anteriores a su casamiento, Malva, con serias dificul-  
tades económicas, había trabajado en una fábrica de embuti-  
dos y que ahí las máquinas le habían amputado un dedo. Men-  
tiras todas, pues Malva jamás había carecido de medios para  
vivir holgadamente. (Ocampo, 586)

Resulta más agravante, en opinión de la narradora, que la gente atribuya el meñique amputado a una época de dificultades económicas a que estos sepan la verdad. La narradora defiende a su amiga de toda crítica y, por momentos, incluso muestra admiración por el modo en que Malva es capaz de dominar su cuerpo, controlar la sangre que debería brotar de sus heridas, como los yoguis o los espiritistas. La normalidad con la que trata los hechos desafía las expectativas del lector. El relato, más que un testimonio de algo sobrenatural o imposible, se vuelve un retrato amoroso y apenado de una amiga. Es esta extraña actitud de la narradora lo que da lugar a lo bizarro, al darle un aspecto simultáneamente cómico y trágico a la historia, que siempre excluye el horror y extrañeza de los hechos, dejando al lector incómodo, suspendido entre una serie de emociones irreconciliables.

Entonces, ambos cuentos presentan una inadecuación entre lo horroroso de los acontecimientos y su narración cómica, despreocupada. Cuando la reacción de los narradores y personajes es tan extraña como el acontecimiento en sí, el lector es incapaz de integrarse al mundo ficcional, carece de un personaje con el que identificarse y tomar como guía de lo que debería sentir. Queda en cambio en un espacio incómodo y desconocido, tensionado entre el horror y la risa. Esta incomodidad, este desfasaje

—la sensación de no saber qué es eso que uno acaba de leer— es precisamente el efecto propio de lo bizarro. Sin embargo, el *ingreso* de lo bizarro no implica necesariamente una *salida* del fantástico y el terror. Incluso se podría pensar que los elementos bizarros colaboran con el efecto del terror y el fantástico: la narración en “Malva” enfrenta al lector a lo desconocido y la insensibilidad del narrador de “Carne” exacerba el horror de los acontecimientos. Es decir, estos cuentos, a pesar de sus extrañezas, siguen perteneciendo al terror y al fantástico pero debido al modo particular en el que Ocampo y Gandolfo abordan estos géneros, debido a sus juegos con el lenguaje y la perspectiva, se produce un desplazamiento de sus estrategias tradicionales que hace surgir una “otra cosa” al interior de los mismos. Allí está, precisamente, la gran productividad de lo bizarro, en cómo se inmiscuye en géneros ya extraños de por sí y es capaz de generar nuevos efectos, nuevas sensaciones, inesperadas, grotescas, contradictorias, bizarras.

### Referencias

- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Gammero, Carlos. “El terror argentino”. En *Dossier: Fictions de la terreur dans le Cône Sud et au Brésil: représentations récentes*, 2023.
- Gandolfo, Elvio E. “Carne”. En *Vivir en la salina, cuentos completos*. Córdoba: Caballo Negro Editora, 2016.
- Ocampo, Silvina. “Malva”. En *Cuentos completos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé, 2021.
- Steimberg, Alejo. “El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante”. En *Figuraciones N° 3. El arte y lo cómico*, 2005, pp. 93-108
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editions du Seuil, 1981.



## Aproximaciones a una literatura bizarra argentina a partir de la novela *Trasnoche vudú* de Mariano Buscaglia

Melina Mendoza<sup>73</sup>

Grupo Indómito, Instituto de Historia del Arte Argentino  
y Latinoamericano (FFyL, UBA)

Luces de neón hacen arder la cabeza de un “mal detective”. Leoncio, el protagonista de *Trasnoche vudú* (2015) aprende, a modo quijotesco, el oficio a través de la literatura: “Ahí estaban, alineados en fila como soldados, Latimer, Brown, Irish, Fischer, Wallace. Todos los secretos revelados, menos el de atraer clientes” (p. 8). Todos autores de novelas policiales, editadas, reeditadas y traducidas en ediciones baratas, de bolsillo, leídas y coleccionadas por el público masivo. Esas ediciones *pulp*<sup>74</sup> con ilustraciones estrambóticas en sus tapas que desbordan la imaginación de Leoncio desde los estantes de una oficina sucia, y de donde pareciera salir la *femme fatale* que se le presenta como clienta. Esta mujer dice necesitar “al peor” de los detectives. Ella le deja un elemento grotesco: una cabeza humana reducida —que remite a las prácticas vudú y de los pueblos jíbaros— y le indica encontrar el cuerpo, ambas partes pertenecientes al marido, ultrajadas por sus enemigos. Así comienza “un policial trastornado” —como adjetiva el director de la colección “Zona *Pulp*” de interZona Editora en el prólogo—, que se convierte en una novela de aventuras, cuya trama transcurre sobre el desierto y la *carretera*, como si fuese un wéstern, que se cruza con el terror y la ciencia ficción... un *mal-dito* menjunje que produce una experiencia de lectura bizarra.

---

<sup>73</sup> Melina Mendoza es profesora y escritora. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es adscripta en el Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano (IHAAL) en el que participa de la línea de investigación “La representación del monstruo en diferentes disciplinas artísticas en Argentina”, dirigida por Valeria Arévalos y Agustina Trupia. Colabora en medios y festivales especializados en artes y cine.

<sup>74</sup> Sobre literatura *pulp*, puede consultarse “Misterio, emoción y riesgo: sobre libros y películas de aventuras” (2008) de Fernando Savater y “*The Weird Tales Story*” (1977) de Robert Weinberg.

La rareza de esta obra no descansa únicamente en la yuxtaposición de figuras y géneros. En la portada se ve la firma del autor argentino Mariano Buscaglia, sin embargo, en la contratapa figura el seudónimo anglosajón Joe Rough y, dentro del mismo, aparece el nombre de un traductor, supuestamente a cargo del *dobla*je: Pepe Muñoz<sup>75</sup>. La obra tiene un humor cargado de exageración, absurdo y gestos metaliterarios. Las voces de Leoncio, quien a su vez narra, y de los personajes no aparecen en un castellano rioplatense, como podría esperarse de una publicación de Buenos Aires, sino que están configuradas como si se tratase de una *mala* traducción. Mediante exclamaciones que tutean y expresiones directamente relacionadas a España —“¡Qué te den!”—, estos hablan con un acento andaluz artificioso. En alusión a colecciones que se distribuían en nuestro país, se formula una broma compartida entre lectores de este lado del mundo que nos coloca, como a este detective, frente a ficciones que nos han entretenido y educado; frente a su materialidad, y por lo tanto, en contacto con el contexto de su circulación y de producción de nuestra literatura nacional.

¿Cómo se trama lo argentino y lo latinoamericano en una obra narrada en “español de España”? ¿Qué archivo cultural nacional se activa cuando una narración mezcla policial, terror y ciencia ficción y el formato editorial del *pulp*? ¿En qué medida podemos hablar de “bizarro” en torno a esta obra y las que suscita en la memoria popular al leerla? Esta novela construye una experiencia de lectura bizarra en clave argentina. En *Trasnoche vudú*, lo bizarro no es sólo una cuestión temática (la cabeza reducida, el detective torpe, la mezcla de géneros), sino una operación crítica sobre el lenguaje, el archivo popular y la forma de leer. La novela puede concebirse como parte de una sensibilidad literaria nacional que se apropia de materiales foráneos y los vuelve extraños para exponer su propio lugar de

---

<sup>75</sup> Este doble seudónimo recuerda al escritor español de literatura *pulp* Juan Gallardo Muñoz, que escribió alrededor de dos mil libros, y firma con distintos nombres, como Donald Curtis y Curtis Garland.



enunciación, revelando así una genealogía de literatura argentina "extraña", donde el gesto paródico y lo grotesco funcionan como formas de intervención cultural.

*Un modo bizarro de leer*

Alejo Steimberg (2005) recupera el uso de la palabra "bizarro" que le da Diego Curubeto en su libro sobre el cine que califica como tal, aquel que implicaría "una sensibilidad que se solaza en el culto de lo 'malo', lo fallido, lo desmesurado, lo muy evidentemente mal hecho" (9). Ayi Turzi (2024) encuentra que estas películas están caracterizadas "por sus mixturas, por su estética grotesca de bajo presupuesto sin intenciones de ser disimulada, por la capacidad de sorprender al espectador con los más variados y delirantes giros de guion, apelando a la cultura popular" (p.299-300).

El término "bizarro" ha experimentado una transformación semántica significativa en el contexto latinoamericano, y especialmente argentino, donde ha adquirido un significado distinto al que posee en el español de España o en el inglés. "Bizarre" tiene, para nosotros, una traducción "bizarra", en el sentido de su torsión y del sostén de su concepto por parte de personas que son conscientes de esta deformación. Según Alejo Steimberg (2005), esta evolución designa una sensibilidad estética particular, vinculada con la cultura popular y sus producciones de bajo presupuesto —como el cine clase B o Z— pero se diferencia de estas categorías por ser una valoración estética dependiente del sujeto que mira, un gusto por el exceso y la exageración. Lo bizarro no solo es lo producido en condiciones técnicas limitadas, sino que puede volverse una postura estética que abraza el error y la artificialidad con un humor autoconsciente y un juego con el ridículo.

De esta manera, lo bizarro se define como una modalidad de lectura y una forma de sensibilidad que genera una experiencia en la que lo real se desordena, produce extrañamiento y genera una sensación ambivalente entre lo lógico e ilógico, lo adecuado y erróneo. Esta tensión crea un efecto de absurdo y una "sensación de estar frente a algo que no puede ser y que sin embargo es" (18), efecto que puede operar también como

una forma crítica o paródica frente a las convenciones culturales y sociales. Por eso, lo bizarro no debe entenderse únicamente como un rasgo temático o estilístico, sino como un modo de situar y resignificar la realidad mediante la deformación y la desorganización de sus lógicas.

Para pensar la especificidad de lo bizarro en Argentina, resultan útiles los estudios de Soledad Quereilhac sobre la literatura extraña de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Quereilhac muestra cómo en la prensa escrita argentina, la atención a fenómenos insólitos y la aparición de relatos que articulan lo misterioso con la realidad social contribuyeron a conformar una imaginación científica popular que dialogaba con la literatura (Quereilhac, 2016). Esta “constante transformación de la idea de lo posible” y el entrecruzamiento entre lo real y lo fantástico configuran una genealogía de textos y sensibilidades que atraviesan la literatura argentina y que pueden inscribirse dentro de lo bizarro como modalidad estética y crítica.

Así, lo bizarro argentino tiene una dimensión histórica que implica un modo particular de leer y narrar lo real mediante el desorden, la exageración y el humor negro, elementos presentes en producciones culturales de distintas épocas que apelan a la cultura popular, la ciencia ficción, el terror y el policial con una estética que celebra lo “muy malo” como un programa lúdico y creativo (Turzi, 2024). Entonces, lo bizarro funciona como un dispositivo para leer y pensar la realidad desde la diferencia, la mezcla y el exceso, configurando una sensibilidad singularmente argentina, marcada por su historia cultural y sus condiciones específicas de producción y circulación.

### *Hacia una genealogía de nuestra literatura extraña*

En el libro *Cuando la ciencia despertaba fantasías* (2016), Soledad Quereilhac da cuenta de la relación entre la prensa escrita y la literatura que se produce a fines de siglo XIX y principios del XX en Argentina. Diarios y revistas abordan casos considerados insólitos y estos se vuelven el contexto de producción de literatura que podemos denominar como extraña.

Extraña en cuanto al desarrollo de temáticas y formas vinculables a fenómenos sociales y culturales respecto a “la constante transformación de la idea de lo posible” (15) propia de la época.

Quereilhac observa que, de manera ejemplar respecto a una tendencia, cerca de la publicación de “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga, en el diario *La prensa* de Buenos Aires (en 1880) surge una noticia titulada “Un caso raro”. Esta noticia relata cómo se creía que una niña tenía una enfermedad desconocida, pero finalmente descubren que un bicho estaba absorbiendo su sangre, dejándole “una palidez cadavérica”. Para la autora, se establece un diálogo entre cómo se presentan casos misteriosos y cómo la literatura se alimenta de y estimula esa imaginación, curiosidad, interés, incluso miedo, del público general.

Este diálogo entre sucesos de la vida real y la imaginación atravesado por la cultura popular que reconoce la autora permite pensar cómo opera lo bizarro en distintas expresiones argentinas, y específicamente en lo literario. En tanto que, como señala Alejo Steimberg (2005), “está en el ojo del que mira”, lo bizarro es un modo de leer, situar y desdoblar la realidad que produce “la sensación de estar frente algo que no puede ser y que sin embargo es” (18). Funciona como una manera de relacionarnos con lo real a través de determinado extrañamiento que contiene un potencial crítico. Al entender esto como una categoría estética, es posible hablar de una literatura argentina bizarra; una literatura capaz de entrar en contacto con elementos reconocibles, cercanos, localizables, y de “devolverlos” deformados, ominosos, raros. Las publicaciones que destaca Quereilhac en su investigación, donde conviven artículos, notas, relatos con ilustraciones, constituyen una marca genealógica de nuestra literatura bizarra, no en cuanto a un orden cronológico, sino a la presencia de un gesto rastreable en otros textos, anteriores y posteriores, respecto a una desorganización de las lógicas que ordenan nuestro mundo.

En este entramado de publicaciones ilustradas, relatos populares y crónicas de lo insólito también empieza a delinearse lo que podríamos llamar un linaje *pulp* dentro de la literatura argentina. Ya hacia fines de los años veinte, revistas como *Caras y Caretas* o *Fray Mocho* incluían mate-

riales que recogían elementos propios del *pulp*: aventuras, misterio, crímenes extraños, y un gusto por lo sensacional. Más adelante, comenzaron a circular colecciones específicas de géneros como el policial o la ciencia ficción, por ejemplo, las colecciones de la editorial Acme o las series de la Editorial Tor. A lo largo de estas décadas se observa la circulación de una literatura por fuera de los cánones, pero con un mercado propio: policial negro y la ciencia ficción apocalíptica hasta aventuras selváticas ambientadas en el litoral, *westerns* criollos con cuchilleros, romances trágicos atravesados por el melodrama, y cuentos de horror con criaturas sobrenaturales insertas en escenarios reconocibles de la vida cotidiana. La historieta argentina también aportó a este imaginario híbrido y *pulp*: desde los años 30 con Carlos Clemen hasta propuestas como “*Mort Cinder*” o “Platos voladores al ataque!!” de Oesterheld en los 60. La revista *Misterix* (1948-1965) funcionó como plataforma de este cruce entre lo fantástico, lo político y lo popular, con colaboraciones como las de Breccia, que incluso adaptó a Lovecraft desde una estética marcadamente argentina.

Más que una etiqueta de género, lo pulp aparece así como una forma de contar atravesada por la exageración, la hibridez y el consumo masivo. No es la intención de este trabajo hacer un ordenamiento cronológico de este fenómeno en Argentina, sino de colocar la obra de Mariano Buscaglia como lupa para observar la literatura, producida y distribuida acá en determinados años. En cierta medida, la investigación de Queirilhac muestra cómo, si bien autores como Quiroga tenían admiración por la obra de Poe y pueden encontrarse conexiones, nuestra literatura extraña es nuestra, no una copia o una mera traducción de aquello que funcionaba en Estados Unidos, ya que aborda problemáticas de la realidad de este país, preocupaciones del imaginario de este territorio<sup>76</sup>.

De manera autorreflexiva, la novela analizada aquí apela directamente a la materialidad de la lectura, y en ese movimiento nos traslada a pensar el contexto de producción no sólo de ella, sino de la literatura a la

---

<sup>76</sup> Margo Glantz (1971) reúne las críticas que se le han hecho a Quiroga respecto a la influencia de Poe en su obra. Cita a Ángel Rama, quien dice que el autor “se redujo a nacionalizar un modelo del XIX siguiendo la orientación, aún más que la lección de Poe” (p.25).

que refiere constantemente. Entonces, habilita una lectura que permite identificar cómo ciertos desplazamientos estéticos y formales —la exageración, el desborde, la mezcla irreverente de registros— configuran una sensibilidad literaria propia que no sólo se produce, sino que también circula en relación con lo real, en contacto con discursos, imágenes y materiales de época. Al igual que en el diálogo que traza Quereilhac entre prensa y literatura, no se trata de una copia mimética de la realidad, sino de una forma de inscribirse en ella, deformarla, responderle. En esa lógica, lo bizarro remite pronunciadamente a una relación con el mundo, persistente y local.

### *Formas de un homenaje no solemne*

En *Trasnoche vudú* todo parece fuera de lugar: los personajes, las voces, las escenas, los tiempos. Aun así, cuesta o no alcanza con definir sus elementos como “extraños”, ya que, al estar compuesta de retazos de géneros populares codificados, se vuelven familiares. En lugar de evidenciar una fuga, una falta o una normalidad enrarecida, se exhibe una realidad extraña, poblada de imágenes reconocibles, sobre todo reconocibles en su “error”, en su forma deforme e incorrecta. Pero no por esto deja de producir sorpresa y de estimular nuestra imaginación. En su operación autoconsciente, la novela se desdobra para que veamos desde el extrañamiento la monstruosidad que hemos incorporado a nuestro imaginario a lo largo de nuestro recorrido como lectores, lectores argentinos, lectores argentinos de literatura extraña.

Se presenta desde la parodia desordenada y funciona como un homenaje no solemne: se homenajea a esos géneros errando, acumulando referentes hasta el absurdo. Y ese error, esa torpeza buscada, adquiere una comicidad que no se desentiende de lo real, sino que lo desordena para hacerlo visible desde otro lugar, y que se completa con los otros que leen, como explica Steimberg (2005) respecto a la sensibilidad de los espectadores, reconocedores y reconocidos en lo bizarro.

*Monstruosidades, cine-topos y una temporalidad imposible*

La novela de Mariano Buscaglia (2005) está tomada por monstruosidades. Leoncio es el protagonista, sin embargo, al no tener cualidades de héroe, como pueden ser los talentos, los valores, idealizaciones además de las literarias u objetivos claros, es completamente desplazado por las criaturas que encuentra en su camino. En la *carretera*, nuestro detective fallido se enfrenta a hombres-lobo motoqueros, un científico loco de apariencia vampírica, un robot humanoide, enanos/duendes, “un Elvis Calavera”, una mujer de dos cabezas, zombis negros, “El Cuerpo”.

Así como lo bizarro está en quien lee, las monstruosidades más profundizadas y recurrentes tienen que ver con aquellas que Leoncio percibe como tal y que, muchas veces, se trata de humanos. El protagonista y narrador ve a las mujeres, a los mexicanos y a los indígenas, “aquellos salvajes besan tierra” (114), desde una fascinación y una repugnancia propias de un exotismo que impregna todo el relato. Esto se observa, sobre todo, en las descripciones que aparecen antes de que conozcamos más sobre la interacción que se genera con ellos y ellas.

Aunque el humo formaba una especie de barrera entre ella y yo, eso no impidió que me deleitara con sus rasgos perfectos y su cuerpo de diosa del Bhagavad Guitá hindú. El color aceitunado de su piel hablaba de su origen mexicano, pero la delicadeza de sus rasgos sólo podía provenir de una mezcla caucásica. Los mayas no parían ángeles. Yo conocía a la creme heroinómana mexicana del barrio, conocía a sus mujeres y solía confundirlas con gules y kobolds fugados de las minas abandonadas de California. Nada de eso había en la mujer que estaba parada frente a mi escritorio (15).

Esta descripción ilustra su impresión de su clienta. Mientras que así habla de Mercy, una chica que se encuentra luego de enfrentarse con los hombre-lobo motoqueros y que la acompaña todo el resto del viaje:

permaneció desparramada en el polvo, mirándome a los ojos. Era una tía guapa, ¿a qué negarlo? Prácticamente iba en pelotas y tenía

un cuerpo de amazona. El cabello lo llevaba suelto y lacio. Era oscuro como el ala de un cuervo y el flequillo estaba cortado al ras de las cejas. Clavaba sus ojos de largas pestañas en los míos, como si intentara leer mis pensamientos. (...) Vivir entre hombres le había enseñado a sobrevivir a los abusos más feroces. Mantenía sujeto su chaleco, pero sus pechos estallaban como dos melones maduros. Tenía las piernas más torneadas que contemplé en mi vida. Os digo la verdad, ¿a qué mentir? Botas texanas y un minúsculo pantalón de jean cortado a la altura de los cachetes del culo. Era provocadora, la golfilla (37).

Como puede observarse, predomina una visión sexual, que pone en primer lugar elementos fragmentados de sus cuerpos y hace énfasis en su forma y color. Esto resulta, en línea con la construcción de la voz, volverse una estrategia de potencial crítico en los términos que propone Steimberg (2005), ya que exagera y exhibe una mirada de lo europeo, de lo español, sobre lo latinoamericano y lo indígena. Es capaz de burlarse de un modo de ver al colocarnos en esa misma perspectiva.

El detective no es el único que observa desde ese lugar. El científico Doctor Sauvage<sup>77</sup> dice: “Y la chica... Parece tan salvaje como mi apellido. Aunque dudo que seamos parientes” (Buscaglia 63), una visión tan exageradamente exotizante que se vuelve automáticamente absurda. “Para ella era como si estuviésemos inmersos en una película clase B”, irónicamente Leoncio se refiere a que los personajes parecen salidos del exploitation, “Claro que faltaban ciertos elementos, entre otros, el pulpo que retoza en el pantano” (132). Esta caracterización los engloba perfectamente: “Iba un cuerpo sin cabeza y detrás dos negros que me resultaron familiares. Los reconocí cuando giraron sus rostros y posaron sus ojos vacuos y blancos sobre nosotros. Eran los zombis que habían acompañado a Clienta a mi oficina” (119). Esta imagen lleva a “*I Walked with a Zombie*” de 1945, mientras que para hablar de un hombre lobo de “la

---

<sup>77</sup> El nombre de este personaje remite a la revista *Doc Savage Magazine*, por supuesto de literatura *pulp*, que se publicaba entre los años 1933-1949.

banda de peluches”, dice “Era todo un Lon Chaney Jr.” (p.35), actor de “*The Wolf Man*” de 1941.

Uno de los personajes aparece emparentado con la era de oro del cine mexicano y trae a la escena un objeto que le deja un tío que trabaja en los Estudios Calderón, del set de “La momia azteca contra el robot humano” (1958). Las películas de terror de los años cuarenta y cincuenta componen el marco con el que el protagonista ve el mundo, y sus referencias aparecen de manera explícita, mientras que en la construcción del presente de la narración los vínculos surgen ligados a las décadas de los 60s y 70s, y más solapados... pero siempre en la efervescencia de lo exagerado.

“Me pregunté si realmente eran hombres lobos (...) me pregunté si no cabía la posibilidad de que fueran un grupo de maquilladores cinematográficos sin trabajo, amantes de las Harleys y de las Indian que gustaban de recorrer las carreteras para cometer fechorías” (28). “*Werewolves on Wheels*” es una película de 1971 con monstruos parientes de los de la Universal pero con bajo presupuesto. El gesto bizarro aquí radica en que la narración sitúa el recorrido del personaje en época y temporalidad, en Los Ángeles, cercano al momento en que los motoqueros conocidos como Hell Angels custodiaban el recital donde tocaban los Rolling Stones y que resultó en tragedia, pero en vez de referenciar directamente a los datos históricos para ello, se trae una imagen asociada a la película que parece sintetizar mejor los escenarios donde la trama se desenvuelve... o enreda. En esa función, aparece la referencia a “*Zeppelin vs. Pterodactyls*”, una película de la *Hammer* de los sesentas que nunca llegó a estrenarse y que se ha vuelto un mito.

Los espacios también dan cuenta de una hibridez de géneros. Después de sumarse Mercy al trayecto, encuentran “una casa con estilo victoriano”, “Con chimeneas, dos plantas, decenas de ventanales, ojos de buey, balcones, gabletes y un estilo gótico recargado (...) que recuerda a una serie de ataúdes verticales, encadenados entre sí” (42). Están colmados de fantasía: “Más que una casa, parecía un teatro, una puesta en escena” (45). La casa misteriosa alberga un laboratorio, esta mezcla entre algo viejo y algo moderno concentra la espacialidad de la novela, ya que los personajes se



mueven por distintas zonas, diferentes entre sí pero sobre las que se trasladan fluidamente. “De pasillos y tuberías a lo Fantasma de la Ópera, nos trasladamos a una sala de tortura digna de la Inquisición española” (p.60)”. Nuevamente se referencia al cine y también se arma una crítica a lo español desde lo absurdo, al poner a un personaje violento mencionando un acto de violencia sistemática y simbólica como la Inquisición. “¿Cómo estáis llevando vuestra estadía en mi palacio científico? ¿Resulta de vuestro agrado mi laboratorio?” (62), pregunta draculoidamente Doc Sauvage, confirmando una y otra vez la dimensión autoconsciente del humor de esta novela.

Leoncio y Mercy están todo el tiempo trasladándose de un lugar a otro porque escapan de un peligro o porque las criaturas intentan robar la cabeza jibara que tienen. Cuando el Elvis Calavera lo intenta y conversan, este dice “El desierto es un lugar muy, muy aburrido, ¿sabes? (...) los rumores perduran, son tan duros como las raíces de las tunas que pueblan este páramo” (103). La casa embrujada, el laboratorio, el desierto y, luego, la ciudad sitiada como si hubiera un apocalipsis zombi, componen un recurso que podríamos denominar como “cine-topos” en la obra, una construcción de los espacios que funciona por su asociación inmediata a lo cinematográfico. En este caso, al cine de monstruos.

Aunque en la novela los hechos están organizados en una secuencia lineal, la experiencia del tiempo se encuentra distorsionada: la narración avanza por episodios fragmentados que alternan entre momentos de aceleración —donde los acontecimientos se suceden con rapidez— y otros de contemplación minuciosa, donde el tiempo se dilata para dar lugar a la percepción o al imaginario del personaje. Esta tensión entre estructura lineal y vivencia dislocada genera una cronología ambigua, difícil de determinar objetivamente. En este sentido, la novela dialoga con la noción de lo fantástico subvierte las coordenadas racionales del tiempo y del espacio<sup>78</sup>.

“Me lancé en línea recta contra el baúl gótico del Cadillac. Pensé que al verme cargar contra ellos moverían el trasto. Pero el trasto no se

---

<sup>78</sup> Sobre género fantástico, puede consultarse el texto de Rosemary Jackson “*Fantasy: The Literature of Subversion*” de 1981.

movió. Mercy aulló como sus viejos amigos, los hombres lobos, y se lanzó bajo el panel del vehículo hecha un bollo” (120-121). Cuando se desarrolla una rapidez, se puede observar el uso del pretérito perfecto simple y de una puntuación que marca un ritmo acelerado y conforma una narración cortante. Mientras que cuando se quiere estirar el tiempo, se hace uso de un pretérito imperfecto, produciendo una abstracción y/o una inmersión: “Miré por encima de su cabeza, pero entre ella y las luces del trasto, no pude evitar quedar encandilado. El embrujo flotaba en el aire, en la noche. Era lo que se respiraba, lo que me drogaba” (133). El relato produce una inquietud temporal: una sensación de suspensión, repetición o desfase.

La torsión de la temporalidad lineal se halla sobre todo en la “tras-noche” infinita por la que pasa el protagonista. En principio, por la incapacidad de determinar cuánto tiempo, cuántos días pasan desde que emprende el viaje. En una narrativa circular, hacia el final, conocemos que todo se trata de “una pesadilla de neón”, que Leoncio está en su oficina, despertando de un embrujo que lo deja convertido en “una cabecita vudú” con vistas a retratos, revistas y libros robados de una biblioteca pública que arman como un rompecabezas su aventura.

### *La construcción de una voz múltiple*

El estilo de *Trasnoche vudú* es bizarro en cuanto “la obra bizarra suele tratar de lo horrible (...) además de ser horrible ella” (Steimberg 13). Primero, sus elementos paratextuales anticipan el caos y los impulsos violentos que se leerán: la portada ilustrada por Nicolás Daniluk tiene el título como si estuviese escrito con maderas de fogata y hace estallar entre el fuego una cabeza vudú azulácea, peluda y con coseduras, en el fondo vemos a Leoncio y Mercy espantados; en el interior del libro, hay marcas como manchas, subrayados, líneas, tachaduras y la tipografía se asemeja a la de una máquina de escribir; también, hay dibujos extravagantes y atractivos de los personajes. Luego, esta caracterización puede encontrarse en la forma de la escritura.

Hay un trabajo de derivación léxica que genera impresiones vívidas de lo experimentado por el narrador y los personajes. Se verbalizan

sustantivos asociados al cuerpo, haciendo un uso figurado de las palabras, como sucede con “enfebrecía” que viene “fiebre”: “La luz era escasa, y no alcancé a comprender cuál era la urgencia que enfebrecía a esos malditos” (Buscaglia 113). Abunda la personificación y, desde el humor, todo tiende insistentemente a lo animal, como cuando un auto es capaz de “ronronear”: “Comencé a jugar con el acelerador mi Impala, permití que el coche ronroneaba como si preparara su paladar para el desayuno que iría a ofrecerle” (29). Esta cita también es ejemplo de cómo proliferan las oraciones construidas con preposiciones y subordinadas. Lo gramatical participa así de una imitación de una traducción demasiado literal del español al inglés.

En este sentido, se acumulan grotescamente los coloquialismos peninsulares: “—¡Oye, osito! ¡¿Queréis que te envíe otra andada para que le hagáis compañía a tu golfilla allá en el infierno!? (...) ¡OS ARRANCARÉ EL PELLEJO CON MIS COLMILLOS, JODIDO MAMÓN!!” (32). Aun así —y el punto más rico en cuanto a su pertenencia a lo bizarro—, no se produce una masa uniforme que el lector podría confundir con una traducción española. La exageración da cuenta del artificio, de que se trata de un escritor argentino parodiando una forma, pero también la narración se cruza con algunas expresiones más asociadas al español rioplatense: “no la hubiese contado” (30), “El licántropo estrujó mi cogote e inclinó su rostro peludo junto al mío” (35), “iba en pelotas” (37). Se genera una mixtura, una estética de plasticidad latinoamericana<sup>79</sup>, una hibridez sin límites, que no oculta sincretismo, sino que está revelando los orígenes en la materialidad, en cada movimiento. La voz de la narración es una voz múltiple y deja sus rastros también en la construcción de sintagmas extraños, como “mi capullo biométrico” para nombrar a un ciborg. Como dice Steimberg (2005), aquello que nos hace reír define nuestra sensibilidad y lo bizarro se establece en esos términos. Probablemente a un español no se le ocurra esa frase espontáneamente, pero seguro que un argentino o un latinoamericano reirá ante un uso artificioso de palabras que suenan ajenas, técnicas o ridículas, por un efecto cómico de desplazamiento lingüístico y cultural.

---

<sup>79</sup> Sobre la hibridez en la estética latinoamericana, consultar “Transculturación narrativa en América Latina” de Ángel Rama.

En línea con el exotismo en la construcción de personajes, en la ruta, uno de los mexicanos se sobrepasa con Mercy y expresa esta situación, según la narración, de una manera infantil y animalesca: “Sin percatarse de que lo observaba, vi cómo se llevaba subrepticamente los dedos a su mano derecha y aspiraba con fervor animal. Al parecer había logrado su cometido y el coño de Mercy, como había supuesto, no olía a dalias azules” (Buscaglia 94). Este capítulo, “Indios, católicos y la virgen bicéfala”, está signado por la invasión al sentido del olfato, ya que comienza con un diálogo con este mexicano en el que el detective lo reta por tirarse pedos. Estos detalles concentran la manera en que, en la novela, se apela a lo sensorial a través del lenguaje de manera exacerbada. Ligado al plano de la acción, del humor y del cinismo del personaje, esto compone un vocabulario grotesco. Así describe el detective a la Virgen, sagrada para la comunidad con la que se topa, pero una vieja desagradable para él:

Una momia esquelética cuyo cuello se ramificaba en dos cabezas. La virgen, a pesar de su epíteto, parecía superar la centena de años. La cabeza izquierda, desdentada y tan arrugada como la de una tortuga, gesticulaba sin pausa, alguna clase de oración indígena. La otra cabeza parecía un caramelo cubierto de moscas y gusanos (103).

A este personaje místico, le viene bien la cabeza jibara para reemplazar una de las suyas que se le está pudriendo. Leoncio pregunta: “¿Y cómo piensan injertar la cabeza en el cuerpo de la virgencita? ¿Con clips? ¿Con cola? ¿Cinta adhesiva?” (104).

A su vez, la novela se permite ciertas sutilezas: durante todo el viaje se sugiere a través de determinadas palabras que se trata de una manipulación mental: “Una luminiscencia verdosa atravesó la defensa de mis párpados y luego escuché una especie de descarga eléctrica, acompañada de vahídos ahogados” (74). Sin develarlo del todo, está anticipando el hipnotismo y la reducción de su propia cabeza bajo la luz de neón del bar del que es habitué.

### *Estructura narrativa icónica*

Todos los capítulos se estructuran imitando la forma *pulp*. En general, comienzan con la presentación de un escenario, siempre incómodo: “Desperté cuando la moto dio un sacudón brusco al detenerse. Ya era de día y la carretera ardía como si galopáramos sobre hornallas. Noté que el omóplogo de Mercy estaba empapado con la saliva que había fluido de mi boca mientras dormía” (41); “Aunque la cabeza me dolía como si un duende la estuviese trepanando desde adentro, no tardé mucho en recuperar la consciencia. Intenté masajearme el chichón, pero descubrí que alguien me había trenzado las muñecas con un pedazo de tiento” (100).

Después, saliendo del problema, se profundiza, a través de la descripción y del diálogo, de la relación del detective con los personajes y el espacio, que paradójicamente potencia la condición superficial de sus interacciones. Suele ser la antesala del conflicto que está a punto de desatarse o de llevarse a la pelea física, como sucede con el Elvis latino: “Alcé el mentón en actitud desafiante. No iba a conseguir humillarme, el muy maldito. Pensé que iba a hablarme en esa lengua salvaje que desperdigaron los españoles sobre la mayor parte del continente, pero no. Se dirigió a mí en un perfecto inglés” (101).

Hacia el final de cada capítulo, la novela se sirve del recurso del *cliffhanger*, que consiste en cerrar cada capítulo en un punto álgido de suspenso o tensión narrativa con el propósito de forzar la continuidad de la lectura. En las últimas páginas del capítulo “El abominable hombre mecánico”, Leoncio cuenta “El enano saltaba como una rana de una baldosa a otra, palmeaba y gorjeaba como un reptil. Al parecer aún faltaba lo mejor” (67). Esta técnica remite directamente a las series pulp y seriales televisivos que vuelven adictos a sus espectadores, como los episodios semanales de *Flash Gordon*, donde el héroe quedaba colgando al borde del abismo, o la *Batman* de los años 60, que concluía cada emisión con una amenaza inminente y un narrador exclamativo: “¿Lograrán escapar nuestros héroes?”. De igual modo, la novela construye un ritmo basado en esa urgencia, con cierres abruptos que simulan peligro.

También es el momento en el que se presentan nuevos personajes. Como vemos al terminar “Lo que salió del motocine”, que anticipa el encuentro con los hombres-lobo motoqueros: “Una moto se colocó a mi derecha. Otro hombre lobo, grande y obeso, alzó una pistola Luger” (26), “No debieron meterse conmigo” (27). Esta última frase aparece en otra tipografía, en negrita y subrayada en un trazo libre. A diferencia de otro tipo de narrativas que colocarían esta información al principio, se recurre a esto justamente para “engancha” al lector y aquí se reproduce artificialmente esa forma para generar un eco a través de una iconicidad popular.

### *Conclusión*

*Trasnoche vudú* de Mariano Buscaglia encarna de manera ejemplar una sensibilidad bizarra argentina. Lejos de ser un mero pastiche o una parodia vacía, la novela actúa como una intervención crítica sobre los géneros populares —el policial, el terror, la ciencia ficción, el western, el cine de monstruos— y sobre el modo en que estos circulan, se consumen y se resignifican en el contexto local. Esta operación se da en múltiples niveles: en la construcción de un lenguaje que imita una mala traducción española para denunciar los procesos de traducción cultural; en una estructura narrativa heredera de los seriales pulp y la historieta argentina; en una galería de monstruos que no oculta su artificio y se vincula con estereotipos culturales, para finalmente desactivarlos desde la exageración.

Lo bizarro, como categoría estética, permite pensar un tipo de literatura que se constituye en la mezcla, el exceso, el error y la deformación. Es también una manera de leer que implica reconocer lo propio en lo ajeno, lo serio en lo ridículo, y viceversa. En el caso argentino, esta sensibilidad se enraíza en una genealogía que abarca desde las crónicas insólitas del siglo XIX, pasando por los cuentos extraños de Quiroga y las ficciones científicas de Gutiérrez y Holmberg, hasta los géneros populares de mediados del siglo XX, la historieta y las colecciones pulp nacionales.

En este marco, la forma en que *Trasnoche vudú* remite al archivo y construye una espacialidad y una temporalidad complejas que dan cuenta de que el género, a pesar de contar con ciertas limitaciones materiales, es rico en conceptos y posibilidades expresivas. Lejos de agotarse en la referencia o el guiño, la novela propone un uso productivo del pasado cultural, que transforma y subvierte.

La literatura bizarra es una forma de intervención cultural, una herramienta para pensar las tensiones entre lo global y lo local, entre lo culto y lo popular, entre lo verosímil y lo monstruoso. *Trasnoche vudú*, en este sentido, no sólo homenajea a esa tradición, sino que se inserta en ella con una lucidez autoconsciente, proponiendo una literatura que ríe de sí misma mientras mira de frente —aunque con cabeza reducida— los fantasmas del archivo literario y cultural argentino.

*Trasnoche vudú* también puede leerse como parte de un panorama más amplio de literatura bizarra contemporánea, que incluye títulos como *Fractura expuesta* de Walter Lezcano, *Mano propia* de Nico Saraintaris o incluso la inclasificable *El paraíso de los condenados*, del azerbaiyano Çingiz Abdullayev, cuyas derivas pulp dialogan con claves locales y extranjeras. Este mapa disgregado pero reconocible ha encontrado espacios de circulación en sellos como Ediciones Ignoras, dirigida por Alejandro Soifer, y Omashu Editora, o en proyectos experimentales como *Indómita Luz*, centrada en el new weird. A ellos se suman propuestas como *Saqueos en Greiscol* (2014), de Clase Turista, la cuidada irreverencia de La Bestia Equilátera, Barazachussetts de Leandro Ávalos Blacha, y publicaciones como la revista *Salvaje Sur*, que funcionan como usinas de una sensibilidad bizarra atravesando desde el humor problemáticas actuales.

### Referencias

Abraham, Carlos. *La editorial Tor: Medio siglo de libros populares*. Tren en Movimiento, 2012.

Abraham, Carlos. *La editorial Acme: El sabor de la aventura*. Tren en Movimiento, 2017.

- Buscaglia, Mariano. *Trasnoche vudú*. Interzona Editora, 2015.
- Curubeto, Diego. *Cine bizarro: 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Sudamericana, 1996.
- Glantz, Margo. "Poe en Quiroga." *Revista de la Universidad de México*, julio de 1971, pp. 53–72. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbr948>. Accedido el 28 de junio de 2025.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 1981.
- Martínez, César Ricardo. *Próceres, figuras y laburantes de la historieta argentina: 90 años de historieta nacional a través de sus dibujantes*. Autoedición, 2017.
- Quereilhac, Soledad. *La imaginación científica: Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875–1910)*. Siglo XXI Editores, 2010.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores, 1984.
- Savater, Fernando. *Misterio, emoción y riesgo: Sobre libros y películas de aventuras*. Ariel, 2008.
- Sontag, Susan. "Notas sobre lo camp." *Contra la interpretación*, Alfaguara, 2014, pp. 267–284.
- Steimberg, Alejo. "El cine bizarro: La mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante." *Revista Figuraciones*, no. 3, 2005, <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/424>. Accedido el 28 de junio de 2025.



### Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

---

Turzi, Ayi. *Insólito y fantástico. El otro cine argentino*. Editorial de La fosa. 2024.

Weinberg, Robert. *The Weird Tales Story*. FAX Collector's Editions, 1977.



## El futuro es de los raros. La representación de lo monstruoso en narrativas de Mariana Enriquez, Samanta Schweblin y Carlton Mellick III

Viviana Valentín Capello<sup>80</sup>

### *Presentación*

El siguiente artículo propone una reflexión sobre las distintas formas del género bizarro a partir del análisis de un corpus narrativo compuesto por las obras “Bajo el agua negra”, de Mariana Enriquez (2016), la nouvelle de Samanta Schweblin *Distancia de rescate* publicada en 2014 y su película homónima del 2021 en consonancia con el relato “Orgía fantástica” (2011) de Carlton Mellick III, uno de los autores estadounidenses claves del género.

### *Las formas del movimiento bizarro*

Lo bizarro ha sido catalogado desde sus inicios como una expresión artística marginada debido en gran parte a su carácter disruptivo y contracultural. En su empeño de ir contra las etiquetas y la norma, el movimiento resulta excluido y corrido del canon hacia los márgenes. Entre diversas dificultades para acceder al género se hallan los tonos con que se abordan los tópicos y temas bizarros como, por ejemplo, lo humorístico. La comicidad resulta útil ya que involucra siempre mecanismos psicológicos que buscan la transgresión de una norma, salir de lo establecido convencionalmente y dirigir sus tramas hacia lugares totalmente absurdos e historias que terminan sorprendiendo y descolocando al lector. Lo cómico se aleja del abordaje serio de los problemas sin efectos angustiantes dando lugar al entretenimiento, forma clave para comprender el género bizarro

---

<sup>80</sup>Viviana Valentín Capello es estudiante de la Maestría en Estudios Literarios por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Licenciada en lengua y Literatura por la Universidad de La Matanza. Docente Nivel Secundario, Terciario y Universitario.

desde historias desopilantes pero que de forma inteligente sostienen una determinada lógica y coherencia interna en los relatos y tramas presentadas.

Debido a su origen marginado el movimiento también presenta a lo largo de su desarrollo problemas en la clasificación, en un recorrido por la historia de la literatura a través de tradiciones ya establecidas es posible ver cómo otros géneros, de los cuales el bizarro se va a nutrir o tomará elementos, han vivido procesos similares de exclusión. Tal es el caso del género gótico, su representación posterior en el terror, lo fantástico, la ciencia ficción o todo el conjunto de expresiones de lo extraño, vigentes y en pleno auge de la literatura actual. Géneros y movimientos sobre los que los estudios teóricos evidencian en su naturaleza marginal distintas formas de la subversión son representantes de aquello que incomoda o cuestiona lo instalado, transgrede o resulta disruptivo, ya sea desde sus temáticas o las formas desde las que deciden expresarse.

Si bien su nacimiento se registra en el año 1999, será recién a partir de 2005 cuando el género se identificaría con el nombre Bizarro. Un grupo de escritores de ficciones extrañas que intercambiaban relatos y artículos se reúnen en una convención en la ciudad de Portland, Estados Unidos, comenzando allí con la profesionalización del género y formando lo que ellos denominarán como “La comunidad de aquellos que no tienen comunidad”. Una anécdota de Kevin Dole 2, quien publica un artículo fundante para el género en el 2005, narra cómo las editoriales rechazaban sus obras y las respuestas vía mail destacaban la expresión: “What a fuck is all about”, frase que amablemente podría traducirse como: “¿De qué se trata todo esto? Una devolución cómica que sirvió a sus representantes para definir así el estado mental o la forma que propone el movimiento.

Los otros géneros y sus estilos aparecen en el bizarro parodiados, transgredidos, desarmados, deconstruidos. En lo bizarro surge una alegoría de lo queer, necesaria para salir de las etiquetas de lo normativo, de la clasificación constante que sólo establece prejuicios entre las categorías de géneros. Para entender lo bizarro es preciso una mirada sin binarismos, razón por la cual se vincula con una alegoría queer o transgenérica. Consciente del lugar que se le asigna, el bizarro siempre está en busca de una

zona que le permita desenvolverse en comunión con los suyos, una vez allí, se preocupa por abordar lo que el otro no está viendo, esa ruptura es la respuesta de la producción colectiva.

Además del estilo, los tonos, los tabúes, las historias e incomodidades que instala el género hay un tópico que interesa al bizarro que es el de lo monstruoso, la fascinación que existe a partir de este personaje clave, protagonista de muchas de sus literaturas, películas y expresiones artísticas resulta una síntesis ya que, a partir de él, se plasma la esencia del género y sus formas. La figura del monstruo, entendida como una forma que concentra las dinámicas del género está alimentada de los contextos y las discusiones en que se desarrolla.

El monstruo emerge de las profundidades para evidenciar lo que inconscientemente permanece oculto, debajo, representa aquello que no se logra nombrar, pero siempre estuvo frente a nuestros ojos. Es, además, un claro representante de lo ominoso, una figura de la otredad, un peligro que amenaza desde lo diferente, lo temido y lo raro. Encargado de exponer los desajustes del sistema político y cultural sobre los que se configuran las tramas, son los miedos de las sociedades en un mundo actual a partir de su carácter “outsider”, marginado y excluido. Surge desde él una ruptura y una transgresión a la norma. Desde su cuerpo se expresa de forma explícita una sexualidad que aparece como expresiones pornográficas con fines estéticos. Por último, las formas monstruosas configuran hacia el final de las tramas la idea de sacrificio proveniente de los ritos y la mutación que demuestra la necesidad de romper con lo establecido proponiendo un reinicio de todo sistema o códigos del mundo conocido.

Lo Bizarro en literatura se acerca a la caracterización de “lo extraño”, el sitio web Bizarro Central lo define como: “el equivalente a la sección de culto de un videoclub”, como si una película de David Lynch se convirtiera en literatura o animé. Entendemos que gran parte de su carácter poco conocido se vincula con la forma en que nacen, se difunden y consumen estas prácticas. Mientras los demás se cuestionan: ¿De dónde surge un monstruo y por qué?, al bizarro se le ocurren preguntas del estilo: ¿Cómo está el monstruo?, ¿Qué le pasa? ¿Se sentirá bien o mal?

El hecho de que las mixturas sean posibles entre distintos géneros permite emparentar, por ejemplo, una obra bizarra estadounidense del año 2011 de Carlton Mellick III y desde allí remontarnos a películas como *Freaks* de los '30, vincularla con la adaptación de una nouvelle argentina o cuentos de terror actuales. Siempre entendiendo que las posibles relaciones pueden darse desde matices del género, algunos más cercanos y similares que otros. Siguiendo la línea de análisis propuesta por Todorov en 1970 donde el teórico realiza una clasificación de los géneros puros a partir de la relación con lo fantástico y analiza los textos puros. Resulta interesante también observar cómo lo bizarro se apoya, toma lugares de obras de géneros de culto, de la cultura pop, textos de horror, los western o las historias de zombies mostrando de qué modo el género se vuelve cada vez más accesible en consumo y difusión para los lectores posmodernos.

*Lo monstruoso: una forma de denuncia*

En el año 2016 la autora argentina Mariana Enriquez publica *Las cosas que perdimos en el fuego*, una antología de cuentos entre los que se halla “Bajo el agua negra”. Desde un lugar marginal, el de la literatura de terror, los escritos de Enriquez escalan hacia lugares reconocidos popularmente por la gran masividad de sus lecturas. Samanta Schweblin desde un perfil más bajo sorprende con su primera nouvelle, *Distancia de rescate*, en 2014 abordando temas extraños en un relato ominoso sobre intoxicaciones en el interior de la provincia de Buenos Aires.

“Bajo el agua negra” es la historia de dos adolescentes, Yamil y Emmanuel del barrio Constitución quienes, volviendo una noche hacia la villa cerca del Riachuelo, son golpeados, brutalmente asesinados y arrojados al agua por dos policías ebrios. El cuerpo de Emmanuel no aparece y es entonces cuando llega una fiscal para investigar el caso. Una adolescente de la villa extremadamente flaca, embarazada, con marcas de intoxicación se presenta en su despacho para comunicarle que el joven emergió vivo del agua después de permanecer semanas sumergido. Frente a la

figura de lo fantástico o lo sobrenatural, María debe asistir al lugar para comprobar los hechos.

Aquello que se tapa con barro y mugre, Emmanuel, víctima de la represión policial se despierta como el monstruo que revive desde lo subterráneo, como una especie de dios pagano al estilo del Cthulhu de Lovecraft, pero en este caso como víctima de la corrupción. Algo similar es lo que propone Fernanda Trías en *Mugre rosa*, novela de 2021, que narra una ciudad asolada por una plaga misteriosa, las enfermedades y la muerte producen un extrañamiento ambiental que no es más que un reflejo de un mundo donde el hombre y la naturaleza se ven desequilibrados.

La fiscal protagonista descreída de los dichos en la villa y frente una variedad de diferentes mitologías, religiones populares y asistencialismo de las iglesias con lo más carenciados es testigo hacia el final de la trama del nacimiento de un rito, un culto pagano en el que se adora al dios Emmanuel: en la escena la gente pasea la figura del emergido alzado por todos sobre una cama. Ella, escéptica de todo lo que le cuentan logra ver el brazo colgando del ser sobrenatural que emerge de las profundidades y huye del lugar rezando por su vida.

Bajo el agua negra se desean tapar las peores miserias que no deben salir a la luz, una sociedad injusta donde los policías matan y tiran los cuerpos al río de forma impune. Siguiendo un estilo de relato policial las pistas muestran la corrupción de las fuerzas represivas frente a los “negros villeros”, principalmente jóvenes, la indiferencia e ineficacia del sistema jurídico, la magnitud de la catástrofe ecológica, la miseria urbana extrema promovida por las políticas neoliberales arrasadoras.

La denuncia por la contaminación del Riachuelo es explícita:

Los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destruían brazos y piernas. Y algunos, los más chicos habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más, a veces hasta cuatro, las narices anchas como las de los felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes (2016:159).

A diferencia del texto clásico de Lovecraft que se encarga de villanizar la figura de los que emergen, Enriquez propone una mirada más inclusiva y a través de lo sobrenatural, logra la unión de una comunidad que termina adorando la figura del monstruo Emmanuel y lo eleva en la superficie. Entonces, ¿Qué representa ese monstruo que emerge de las profundidades? La denuncia de los desbordes del sistema capitalista sobre la naturaleza también es el eje de la obra de Samanta Schweblin *Distancia de rescate* (2014), en este caso de forma más implícita, hay una elipsis o un vacío de sentido que el lector debe completar constantemente ya que encontramos en ella una literatura más cercana a la ficción extraña o al New Weird, donde se encierra una gran ambigüedad sobre el tema que se presenta desde una narrativa compleja y difícil de descifrar.

La nouvelle reflexiona sobre los efectos peligrosos que produce el uso desmedido de pesticidas sobre los campos de soja en un pueblo del interior de Buenos Aires. Allí no es culpable la figura de un individuo o un personaje particular sino se acusa al sistema completo.

Hoy a diez años de la publicación ya son altamente conocidas y comprobadas las repercusiones en el medio ambiente de ese tipo de productos y prácticas sumado al hecho de que el mundo es un testigo reciente de lo que puede generar una epidemia a nivel mundial. La intoxicación de la que se habla en la trama tiene que ver con los campos contaminados, allí los animales mueren y los niños y niñas del lugar nacen con deformidades por el aire que aspiraron sus madres, y llegan a esos espacios ya envenenados.

El relato parte de un diálogo entre Amanda, una mujer que viaja un verano con su hija al campo y un niño del lugar llamado David de apariencia muy extraña. Las vacaciones que prometían un descanso se convierten en terroríficas por el escenario espectral del campo. La protagonista entiende que el hijo de la vecina tiene una forma rara que hace de él, según la voz de su madre, un ser monstruoso. David es el personaje que intenta explicarle sobre el peligro del lugar y lo hace desde un diálogo que simula la forma del inconsciente que, en la representación audiovisual, la película de 2021 se materializa con una voz en off.



Amanda es guiada por el niño para encontrar “lo importante” en la historia, ir en busca del punto y momento exacto en que ella se intoxica. Todo gira en torno a entender cómo sucedieron los hechos complejos. Hacia el final del relato Amanda habla desde la sala de un hospital intoxicada y la voz de David pudo haber sido producto de alucinaciones o de lo que está dentro de su alma ya que el diálogo que propone presenta dentro de la línea de lo extraño una forma de “insight” propio del Psicoanálisis.

La distancia de rescate simboliza la sobreprotección maternal, aquel hilo invisible que une a Amanda con Nina, el peligro es lo que se corta de la misma manera que sucede con el relato. A través de Carla conocemos que David se enfermó a los tres años, una tarde en que corren detrás de uno de los caballos que su marido tenía en el establo y lo encuentran tomando agua de un riacho. Mientras ata al animal para llevarlo a la casa, Carla apoya a David ahí en el suelo. Esa misma noche el caballo enferma y muere. Entonces es así cómo ella entiende que lo mismo que afectó al animal dañaría a su hijo. Uno de los tópicos comunes de la literatura presentes es la dicotomía entre el campo, la ciudad, la civilización y la barbarie. El campo, lugar de purificación ahora ya es una amenaza ya que los avances del capitalismo han llegado a invadir hasta los lugares más alejados.

### *Lo ominoso, el monstruo que emerge de las profundidades*

La figura monstruosa de los niños mutantes producto de los campos y el ambiente contaminado propone una reflexión sobre los peligros que están sucediendo en la actualidad. Nuevamente aquello inconsciente se hace presente y es necesario verlo para entender cómo funcionan los hechos. Freud toma para su artículo sobre “Lo siniestro” (1919) el concepto alemán “Das Unheimliche” traducido como “lo ominoso”: todo lo que está destinado a permanecer en secreto, en lo oculto sale a la luz, pero estos ya no son externos, sino que parten del mundo más íntimo y familiar.

Una noche Amanda tiene una pesadilla en que su hija expresa: “Soy David dice Nina y me sonrío” (2016:56), mostrando que el terror ya ha llegado al hogar. En el film hay una escena en que un grupo de niños monstruosos acompañan a David, la imagen de criaturas deformes en grupos nos remonta a películas como *Freaks*, de 1932, *Los niños del maíz*, de 1977, *El pueblo de los malditos*, de 1960 y su remake en 1995 donde aparecen sectas, criaturas deformes agrupadas, víctimas de la exclusión y el rechazo. La mayoría son piezas de cine clase B, género de terror.

### *El humor como salvación*

El exponente más claro de la literatura bizarra en este artículo es el cuento “Orgía fantástica”, Carlton Mellick III publicado en 2011. El autor, uno de los fundadores del género, prolífico, creador de obras sumamente desopilantes. Como mecanismo de ruptura resultan claves para el Bizarro nutrirse del humor y la comicidad, a ello se suma la idea de que el pacto de lectura propone a sus lectores la idea del juego y la espontaneidad, siempre a la espera de la sorpresa. El movimiento propone un desafío desde el uso del lenguaje, el abordaje de temas y soluciones insólitas, escenarios sobrenaturales, absurdos, la sexualidad planteada de forma explícita, sin tabúes, los miedos burlados y giros disparatados.

Esta narrativa bizarra se traslada a un contexto socio cultural totalmente distinto, con configuraciones socioculturales diversas. Los finales felices resultan una variante de la realidad horrorosa y espeluznante, y la idea de sacrificio o transformación necesaria para que surja de allí un encuentro con una forma mejorada. “Orgía fantástica” es la historia de un hombre que acude al sexclub “La semilla del diablo” en la sesión especial durante la Noche de las Enfermedades de Transmisión sexual (ETS), durante años estas enfermedades han ido evolucionando de manera muy extraña, mutaron modificando las formas corporales de quienes las poseían y se volvieron cada vez más poderosas entre sí. Las ETS además les sirven a los personajes para escalar en determinados lugares sociales de las minorías “frikis” y hay mutaciones que hacen especiales a quienes las poseen. En el relato las enfermedades se denominan MTS, es decir: Mutaciones

de Transmisión Sexual, la propuesta supone un intercambio y contagios claramente intencionales.

El personaje protagonista posee la ETS de “Pene Parlante”, cuando tiene una erección su miembro transmite una sintonía de radio de ultraderecha, totalmente fascista. Esa noche va al club en busca de la infección “Pene vibrante” ya que su novia lo amenaza con terminar la relación si no consigue esa infección necesaria para gozar durante las relaciones íntimas.

A lo largo de la historia se presentan distintas infecciones desopilantes que varían desde “Ojitos de Hello Kitty”, “tentáculos en lugar de pelos”, “lengua doble”, “sudor de melocotón”, “cambio de sexo”, y un largo listado descrito en la búsqueda del protagonista. Hay también una constante lógica de lo animado que se remonta a los orígenes de las expresiones del movimiento, las infecciones se van acumulando y quienes tengan más combinaciones, mejor. El protagonista irá conversando con las personas y se leen los listados de las MTS que posee cada uno para combinarse entre sí pero él, no satisfecho con ninguna propuesta, decide esperar aquella que le brinde la que necesita observando a su paso la segregación que hay entre los llamados “follamutantes”.

Esta narrativa desopilante nos permite reflexionar por ejemplo sobre los modos de las relaciones en la actualidad, la forma en que se eligen o clasifican los vínculos en las redes sociales y aplicaciones de citas. En EEUU existen hace tiempo sitios webs de gente que poseen enfermedades de transmisión sexual y desean vincularse con otros que tengan las mismas infecciones siempre bajo un consenso y compartiendo toda la información médica y estudios clínicos actualizados. En los hechos ficticios bizarros la comicidad sirve para satirizar todo tipo de temas sociales. El hecho de que el personaje emita una frecuencia radial de ultraderecha luego de tener relaciones se complicará con una de las mujeres que conoce, María, una mujer mexicana a la que incomoda obviamente luego de tener sexo ya que la transmisión americana ataca a los inmigrantes por lo cual ella se enoja y se va.

Luego aparece Cori, la indicada, ella posee la MTS “vagina parlante” en su lista. Luego de tener relaciones con ella él se entera de que

también poseía la enfermedad “cambio de sexo” y que ésta resulta irreversible, de repente el protagonista está infectado y nada tiene sentido ya. En tono serio, pero siguiendo la línea de la trasgresión a la heteronorma, a través del vínculo entre Amanda y Carla, en las protagonistas de *Distancia de rescate* aparecen lo sexo disidente y el deseo homosexual entre las dos madres quienes disfrutan de pasar el tiempo juntas en una rutina “sin hombres”, figuras anuladas en casi todo el relato. Desde el inicio ellas se reconocen y se sienten atraídas sexualmente, en reiteradas ocasiones la narradora destaca el cordón dorado de la bikini de Carla, el deseo lésbico funciona como una interrupción de la historia, momentos en que el relato se desvía de lo importante para describir detalles del físico o la personalidad de Carla. Esto expone una forma de huída de los imperativos de la heteronorma y las reglas, ya sea del matrimonio, la maternidad o una concretización del deseo.

*Uniendo mundos hacia una solución sobrenatural*

Los relatos de las autoras argentinas abordados en el presente análisis parten de una realidad cruda donde las marginalidades y desigualdades sociales muestran el escenario de lo arrasado por las políticas y el sistema dando paso al final a un plano lleno de magia y superstición. En el barrio de la villa de Riachuelo tienen gran protagonismo las creencias, la magia, supersticiones, los males ancestrales, y los ritos paganos. Los efectos del desastre pasan de ser realistas y concretos a discutir los límites de la lógica con la aparición de lo sobrenatural jugando así con el horizonte de expectativas del lector al proponer un final asombroso, la fiscal del caso del joven que desaparece no tiene otra opción que creer en lo que ve y huir para salvarse.

David, el niño monstruoso de la novela de Schweblin corre peligro y para salvarlo Carla decide ir por ayuda a la Casa Verde donde vivía una señora curandera encargada de los problemas de salud del campo. La mujer le explica que lo del niño es una intoxicación y que le quedan pocas horas de vida salvo que prueben una transmigración, es decir mudar una parte afectada de David a otro cuerpo para repartir la intoxicación y poder

así vencerla llevado a cabo el procedimiento. El niño recibiría un espíritu ajeno dentro suyo que termina convirtiéndolo en un ser diferente, según la madre: un monstruo. Hacia el fin de la historia Amanda no logra salvarse pero Nina sí, ya que se produce en su hija también la migración que la hace una más de ese grupo de infectados y mutantes.

En ambas historias presentadas en tonos serios, ya sea la contaminación con los desechos en el agua del Riachuelo o el glifosato bañando los campos de soja se abordan problemas sociales. Los monstruos hablan en nombre de los oprimidos cuando los humanos callan, al igual que en la historia de Enriquez la comunidad de los marginados, los excluidos del sistema, los monstruos forman una comunidad para los que no tienen comunidad.

Carlton Mellick decide que el tema no terminará en los intercambios de los follamutantes e incluye giros sobre giros sobre la historia en este hilo de eventos desconcertantes y cómicos. A raíz de las diversas combinaciones surge una mutación parecida a la rabia que vuelve locos a todos, sanguinarios, y violentos. Un grupo mutila y daña a los demás, ataque de los follamutantes en un escenario de apocalipsis. En la sala rosita se juntan los “buenos” que deciden unirse y compartir todas sus MTS y armar una infección gigante para usarla como arma. Así se montará la gran “Orgía fantástica” dimensional que desarrollará superpoderes para enfrentar a la horda infectada y lograr destruir el mal. Esto se resuelve de forma positiva y una vez finalizada la orgía, la policía a cargo, en lugar de agradecerles injustamente decide exiliarlos a una isla del Pacífico en la que vivirán todos los “buenos” juntos.

El relato del final nos sitúa treinta años después en la historia, ellos siguen allí y han construido una sociedad donde todo se ha igualado, los hijos nativos en el lugar, jóvenes que al perder la virginidad cambiarán de sexo, una sociedad bisexual, tolerante, equilibrada, sin rastros ya de sexismo ni racismo en esa nueva sociedad. Para los nacidos después del exilio los raros son los humanos del mundo anterior. Los personajes buscan la mutación como forma de salvación, en un final consolatorio o feliz, la mutación no los toma por sorpresa como en el caso de las obras anteriores analizadas ni es una forma de horror, el tono irónico y cómico con que se

aborda el género, parte de esa decisión argumental. Se forman guetos o grupos de gente que desean abandonar las etiquetas, los estigmas y las formas de discriminación.

El final desopilante, surrealista tiene una coherencia y una lógica interna, en esa isla paradisíaca, idílica los lectores somos testigos de la desaparición de todo tipo de normas convencionales, surge un espacio donde no hay géneros ni binarismos. En el último paraíso triunfarán esos monstruos y criaturas que fueron indeseables en el mundo antes conocido. En los textos analizados hay representaciones de cómo la humanidad se dirige hacia su propia destrucción atacando y destruyendo el ambiente, los recursos naturales y las formas de vínculos personales. Para la filosofía Posthumanista del Siglo XXI en la que se apoyan muchas de las ideas del New Weird, las sociedades actuales estamos frente al periodo de la Sexta extinción masiva conocida también como la extinción del Antropoceno, un evento causado por la actividad humana. Basta entender los eventos vividos en el año de 2020 con el virus de Covid para entender que no están tan alejadas esas ideas extrañas.

### *Conclusión*

A pesar de que hoy en día el bizarro está empezando a ocupar de a poco lugares más centrales, conectando con lo canónico aún busca sostenerse como una lectura desde los márgenes. Como un estado mental, una comunidad que se compromete activamente con sus lectores valientes que desean a nivel creativo algo diferente, se presentan siempre fuera de la norma y al margen. A lo largo del análisis reflexionamos sobre algunas disidencias que proponen una forma nueva de comunión en la literatura y van corriendo el foco hacia lugares poco atendidos. Frente a una cultura con significados arbitrarios donde todo se basa en la falta de profundidad, lo igualado y la simulación, el Bizarro propone sacar de las profundidades lo creativo, lo diferente y aquello con que los lectores pueden identificarse.

El espacio nuevo ya es de ellos, de los marginales, y el futuro es de los raros.

*Referencias*

- Camacho, Hugo. “Prólogo”. *Bienvenidos al Bizarro*. Cataluña: Orciny Press, 2017.
- De Leone, Lucía. “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *452oF*. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada, (16), 2017, 62–76. Recuperado a partir de <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>.
- Dole II, Kevin. “What the Fuck is This All About?”. *Bizarro Central*, 2017. Recuperado a partir de <https://www.bizarrocentral.com/>.
- Enriquez, Mariana. “Bajo el agua negra”. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama, 2016.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay, 2018.
- Foucault, Michel. *Los anormales. Una genealogía de lo monstruoso*. Curso en el Collège de France (1974-1975). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras Completas*, Tomo III. Biblioteca Nueva (pp. 2483 - 2506), 1919.
- Lovecraft, H.P. *La llamada de Cthulhu*. Barcelona: Alpha Decay, 2012.
- Mellick III, Carlton “Orgía fantástica”. *Bienvenidos a lo Bizarro*. Cataluña: Orciny Press, 2017.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2018.
- Todorov, Tzvetzan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Trías, Fernanda *Mugre rosa*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.
- Vedda, Miguel. “Capítulo 3. Horrores literarios y realidad política”. *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2021.





---

## **Bibliografia general**

---



- Abadi, Florencia. *El sacrificio de Narciso*. Argentina: Hecho Atómico, 2018.
- Abraham, Carlos. *La editorial Tor: Medio siglo de libros populares*. Argentina: Tren en Movimiento, 2012.
- Abraham, Carlos. *La editorial Acme: El sabor de la aventura*. Argentina: Tren en Movimiento, 2017.
- Adams, Robyn. "Vegas In Space Digital Archive." *Doris Fish Forever*, 2023, [www.dorisfish.com/vegas-in-space/](http://www.dorisfish.com/vegas-in-space/). Accedido el 3 de junio de 2025.
- Adorno, Theodor L.W. "Las categorías de lo feo, de lo bello y de la técnica". *Teoría estética*. España: Ediciones Akal, 2004, pp. 90-114.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.
- Albanece, Raul. "Carnaval: en la frontera entre arte y vida". *AINCRIT Actas de las X Jornadas Nacionales y V Jornadas Latinoamericanas de Investigación Crítica Teatral*, 2018, Argentina: AINCRIT.
- Alcázar, Josefina. "Performance art. El cuerpo freak de Rocío Boliver (La Congelada de Uva)". S. Muñoz-Muriana & A. Santana (Eds.), *Freakish Encounters*. EEUU: Hispanic Issues On Line. University of Minnesota, 2018.
- Aldana Reyes, Xavier. *Horror. A Literary History*. Reino Unido: British Library Publishing, 2016.
- Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Andermann, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- . *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Chile: Metales Pesados, 2018.

- Angenot, Marc. "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction." *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, editado por Rob Latham, Reino Unido: Bloomsbury, 2017.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Francia: Éditions du Seuil, 1992.
- Barad, Karen. "Nature's Queer Performativity". *Qui Parle* Vol. 19, núm. 2, 2011, pp. 121-158.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". En *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, 1972, pp. 391-403.
- . "El género fantástico entre los códigos y los contextos". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, coordinado por Enriqueta Morillas Ventura. España: Sociedad Estatal Quinto Centenario, serie seminarios, 1991, pp. 75-82.
- Barros, Uriel. Entrevista. Realizada por Ramiro Nahuel Díaz Noya, 11 de septiembre del 2024.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. España: Tusquets, 1997. Digital.
- Baumann, Rebecca. "Speculative Fuckbooks: The Brief Life of Essex House, 1968-1969." *Dangerous Visions and New Worlds. Radical Science Fiction, 1950 to 1985*, editado por Andrew Nette e Iain McIntyre, PM Press, 2021.
- Baxandall, Michael (1972). *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. Oxford.
- Belforte, Maria. *Kitsch: sobre la representación burguesa del sentimiento. Un análisis a partir de las interpretaciones de Ernst Bloch, Siegfried Kracauer y Walter Benjamín*. Verinotio - Revista on-line de Filosofía y Ciencias Humanas, vol. 24, no. 2, 2018, ISSN 1981-061X.
- Bennett, Janet. *The Agency of Assemblages*. 2010.
- Bennet, Jane. *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Argentina: Caja Negra, 2022.
- Bordwell, David. "9. La narración clásica: el ejemplo de Hollywood." *La narración en el cine de ficción*, Paidós, 1996, pp. 156-204.

- Braidotti, Rosi. *Post-Humanism, Life beyond the self. The Posthuman*. Argentina: Gedisa Editorial, 2013.
- Braidotti, Rosie. *Metamorphosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. España: Ediciones Akal, 2005.
- Buscaglia, Mariano. *Trasnoche vudú*. Argentina: Interzona Editora, 2015.
- Butler, Judith. *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Argentina: Paidós, 2006.
- Byron, Glennis. "Introduction". En Byron, Glennis (ed.), *Globalgothic*. Reino Unido: Manchester University Press, 2013.
- Cabrejo, José Carlos. "Las rutas lunáticas: Estéticas del cine bizarro". *Ventana Indiscreta*, nro. 8, Perú: Universidad de Lima, 2012, pp. 22-27.
- Camacho, Hugo. "Prólogo". *Bienvenidos al Bizarro*. Cataluña: Orciny Press, 2017.
- Carretero Sanguino, Andrea. "El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en" Las voladoras de Mónica Ojeda". Cuadernos de Aleph N° 13 (2021), 169-185.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Castro Avelleyra, Anabella y Grela Reina, María Constanza. "Hombres lobos, muertos vivos y vampiros: imágenes del terror en el video-clip". Ponencia presentada en las *II Jornadas sobre el Género del Terror*, realizadas el 7 y 8 de noviembre de 2024 en el Centro Cultural Paco Urondo. Texto inédito.
- Castro Avelleyra, Anabella y Grela Reina, María Constanza. "Ecos del más allá. Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre pre-cine y cine silente en Latinoamérica*, año 9, nro. 9, diciembre de 2023, pp. 79-117.
- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. España: Anthropos, 2009.
- Clover, Carol Jeanne. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film." *Representations*, vol. 20, 1987, pp. 187-228.

- Clover, Carol J. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film". En Jancovich, Mark (ed.), *Horror. The film reader*. Reino Unido: Routledge, 2002.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)". Cohen, Jeffrey Jerome (ed), *Monster Theory*. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 1996.
- Colaizzi, Giulia. "Drag y camp: Escritura del cuerpo y producción de sentido". *La pasión del significante. Teoría de género y cultural visual*. España: Biblioteca Nueva, 2007.
- Cossa, Roberto. *La Nona*, Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2004.
- Crespin, Jimmy. Entrevista. Realizada por Ramiro Nahuel Díaz Noya, 29 de julio del 2024.
- Csicsery-Ronay, Istvan Jr. *The Seven Beauties of Science Fiction*. EEUU: Wesleyan University Press, 2011.
- Cukar, Alejandra y Pasik, Daniela. *Porno nuestro: Crónicas de sexo y cine*. Argentina: Marea Editorial. 2015. Impreso.
- Curubeto, Diego. *Cine bizarro. Más de 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Argentina: Mansalva, 2020.
- Curubeto, Diego. *Cine bizarro: 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Argentina: Sudamericana, 1996.
- de la Vega, Daniel. Entrevista. Realizada por Ramiro Nahuel Díaz Noya, 11 de enero de 2025.
- Decreto sobre las imágenes*, Concilio de Trento, 1545-1563.
- De Leone, Lucía. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin" 452oF. *Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (16), 2017, 62–76. Recuperado a partir de <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-œdipe*. Francia: Éditions de Minuit, 1973.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos, 2004.

- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Argentina: Paidós, 2005.
- Derrida, Jacques. “Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy”, *Semeia 23: Derrida and Biblical Studies*, 1982, 63-97.
- . “Speech and Phenomena: Introduction to the Problem of Signs in Husserl’s Phenomenology.” *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl’s Theory of Signs*, traducido por David B. Allison, EEUU: Northwestern University Press, 1973.
- . *De la grammatologie*. Francia: Les Editions de Minuit, 1974.
- . *Kbóra*. Traducido por Horacio Pons, Argentina: Amorrortu, 2011.
- Diario Registrado (2025). *El bizarro jingle de Adorni que fue hecho con inteligencia artificial y es cantado por “AntoneLLA”*. Recuperado de [https://www.diarioregistrado.com/politica/el-bizarro-jingle-de-adorni-que-fue-hecho-con-inteligencia-artificial-y-es--cantado--por-antonella\\_a67eadbd57e039ae1f2575781](https://www.diarioregistrado.com/politica/el-bizarro-jingle-de-adorni-que-fue-hecho-con-inteligencia-artificial-y-es--cantado--por-antonella_a67eadbd57e039ae1f2575781)
- Diario Olé (2020). *Las noticias más bizarras de 2020*. Recuperado de [https://www.ole.com.ar/fuera-de-juego/noticias-bizarras-2020\\_0\\_U86p1HM\\_C.html](https://www.ole.com.ar/fuera-de-juego/noticias-bizarras-2020_0_U86p1HM_C.html)
- Díaz Noya, Ramiro N. *¡¡No contaban con mi erección!! Un recorrido por los directos a video pornográficos argentinos (1989- 2005)*. Buenos Aires: 1º Jornadas sobre pornografía, artes, medios y activismo [MESA 9: Hecho en Argentina. producción y circulación del porno nacional]. 13 y 14 de septiembre de 2024. Inédito.
- Didi-Huberman, Georges. “Volver sensible/Hacer sensible”. Badiou, Alain, *et al. ¿Qué es un pueblo?* Argentina: Eterna Cadencia, 2014.
- Dillon, Marta. “Siempre libre.” *Página/12*, 23 enero 2004, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-974-2004-01-23.html>. Accedido el 3 de junio de 2025.
- Dipaola, Esteban. “La producción imaginal de lo social”. *VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata* (UNLP), 2010.
- Dole 2, K. (2007) “What the Fuck is This All About?”. *Bizarro Central*. Recuperado a partir de <https://www.bizarrocentral.com/>
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Argentina: Atuel, 2007.

- Dyer, Richard. "Coming to Terms: Gay Pornography." *Only Entertainment*, 2.<sup>a</sup> ed., Reino Unido: Routledge, 2002.
- Eco, Umberto. "'Casablanca': Cult Movies and Intertextual Collage". *SubStance*, Vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco's Roses, 1985, pp. 3-12.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- Edelman, Lee. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. EEUU: Duke University Press, 2004.
- Elias, Norbert. *Estilo kitsch y época kitsch*. Trad. Lisímaco Parra. En: Vera Weiler, *La civilización de los padres y otros ensayos*. Colombia: Norma, 1998.
- Enriquez, Mariana. "Bajo el agua negra". *Las cosas que perdimos en el fuego*, Argentina: Anagrama, 2016.
- Equipo Redacción PAL. *El Renacimiento. Reforma y Contrarreforma*. España: Bolsillo Mensajero, 1986.
- Espósito, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Argentina: Amorrortu Editores, 2011.
- Faretta, Angel, Cherro, Melina y Avalos, Diego. *Más allá del olvido. Una historia crítica del cine fantástico*. Argentina: CICCUS, 2019.
- Ferreirós, Hernán. "La argentinidad al palo". *Página 12 Radar*, 12 de diciembre del 2004, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1883-2004-12-12.html>. Accedido el 20 de febrero de 2025.
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Argentina: Caja Negra, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Lo raro y lo espeluznante*. España: Alpha Decay, 2021.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. España: Alpha decay, 2018.
- Ford, Phillip R. "The Making of Vegas in Space." *The Making of Vegas in Space*, [www.vegasinspace.blogspot.com/2012/12/in1982-i-was-struggling-young-film.html](http://www.vegasinspace.blogspot.com/2012/12/in1982-i-was-struggling-young-film.html). Accedido el 3 de junio de 2025.
- Ford, Phillip R., director. *Vegas in Space*. Fish/Ford, 1991.
- Foucault, Michel. *Los anormales. Una genealogía de lo monstruoso*. Curso en el Collège de France (1974-1975). Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007.



- Freud, S. (1919) “Lo siniestro”, En *Obras Completas*, Tomo III. Biblioteca Nueva (pp. 2483 - 2506).
- Fritzsche, Sonja, et al., editores. *The Routledge Companion to Gender and Science Fiction*. Reino Unido: Routledge eBooks, 2023.  
<https://doi.org/10.4324/9781003082934>.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Argentina: Tinta Limón Ediciones, 2019.
- Gamerro, Carlos. “El terror argentino”. *Dossier: Fictions de la terreur dans le Cône Sud et au Brésil: représentations récentes*, 2023.
- Gandolfo, Elvio E. “Carne”. *Vivir en la salina, cuentos completos*. Córdoba: Caballo Negro Editora, 2016.
- García, Alma Aldana. "Psicología y sociología del erotismo". Montis, Iván Arango de. *Sexualidad humana*. México D.F: Manuel Moderno, 2008. 31-46. Digital. 15 de Mayo de 2025. <<https://booksmedicos.org/sexualidad-humana-arango-de-montis/>>.
- García Lao, Fernanda. *Nación vacuna*, Argentina, Emecé Editores, 2017.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.
- Getino, Octavio; Solanas, Fernando E. “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Fundación Latinoamericana de Cineastas, 1969.
- Giorgi, Gabriel. “La rebelión de los animales: zoo políticas sudamericanas”. 2011. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18458>
- Glantz, Margo. “Poe en Quiroga.” *Revista de la Universidad de México*, julio de 1971, pp. 53–72. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb948>.  
Accedido el 28 de junio de 2025.
- Gledhill, Christine, editora. *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. EEUU: University of Illinois Press, 2012.
- Greenberg, Clement. *Vanguardia y kitsch*. España: Ed. Paidós, 2002.

- Grosz, Elizabeth. "Intolerable Ambiguity. Freak as/at the Limit". J. A. Weinstock (Ed.), *The Monster Theory Reader*. EEUU: University of Minnesota Press, 2020.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Argentina: Tinta Limón Ediciones, 2019.
- Halberstam, Jack. "Making a move – Object lessons in trans\* art." *Kiss my genders*, Reino Unido: Hayward Gallery Publishing, 2019.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. España: Ediciones Cátedra, (1995 [1991]).
- Haraway, Donna. "Manifiesto Cyborg, Science, Technology and Social Feminist in the late Twenties Century". EEUU: Routledge, 1991.
- Haraway, Donna J. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Argentina: Consoni, 2019.
- Haskell, Molly. "2. The Woman's Film." *Feminist Film Theory: A Reader*, editado por Sue Thornham, Edinburgh University Press, 1999, pp. 20-30.
- Hayes, Cleveland. "To be woke, you must be awake: a critical response to white liberals." *International Journal of Qualitative Studies in Education* 36.8 (2023): 1521-1525.
- Herbert, Geoff. "Hit New Movie 'Get Out' Turns Racial Issues into Horror Story in Upstate NY." *Syracuse.com* (2017)
- Hollinger, Veronica. "Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism." *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, editado por Rob Latham, Bloomsbury, 2017.
- Human, Lizzy. "Fetishism of The Black Body in Get Out." *Literary Cultures* 1.2 (2018).
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Reino Unido: Routledge, 1981.
- Jameson, Frederic. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Argentina: Ediciones Manantial, 2019.

- Jameson, Frederic, y Sprinker, Michael, comp. "La carta robada a Marx", *Demarcaciones espectrales: en torno a Espectros de Marx, de Jaques Derrida*. España: Akal, 2002.
- Jones, César. "2176. Clones bisex." *LPSeXXX*, modificado el 12 de noviembre de 2024, <https://lpsexxx.com.ar/clones-bisex/>
- . "César Jones director." *LPSeXXX*, modificado el 5 de abril de 2025, <https://lpsexxx.com.ar/director/>
- Jones, Cesar. Entrevista. Realizada por Ramiro Nahuel Díaz Noya, 26 de Julio del 2024.
- Keetley, Dawn, ed. *Jordan Peele's Get Out: Political Horror*. EEUU: Ohio State University Press, 2020.
- Kellner, Douglas. *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the post-modern*. Reino Unido: Routledge, 2003.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- Kristeva, Julia. *Poderes del horror: Un ensayo sobre la abyección*. EEUU: Columbia University Press, 1982.
- Lapoujade, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Argentina: Cactus, 2016.
- . *La alteración de los mundos. Versiones de Philip K. Dick*. Argentina: Cactus, 2022.
- Latham, Rob. "Sextrapolation in New Wave Science Fiction." *Dangerous Visions and New Worlds. Rradical Science Fiction, 1950 to 1985*, editado por Andrew Nette e Iain McIntyre, PM Press, 2021.
- Lehti, Helena. "How the Oscars are So White: African American and European American Speech Times in Academy Award Nominees.", 2016.
- López Petit, Santiago. *Breve tratado para atacar la realidad*. Argentina: Tinta Limón Ediciones, 2015.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Argentina: Editorial Brujas, 2015.
- Loreti, Nicanor, *Kryptonita* [película]. Crudo films, 2015.
- Lorenz, Renate. "7 methods of a freak theory of contemporary art." *Kiss my genders*, Reino Unido: Hayward Gallery Publishing, 2019.
- Lovecraft, H.P. *La llamada de Cthulhu*. Barcelona: Alpha Decay, 2012.
- Lytotard, Jean-François. *Lo inhumano*. Argentina: Manantial, 1988.

- MacIntosh, Michael, director. *Aliens cut my hair*. 7eventh Heaven, 1992.
- Magariños, Germán. *Sadomaster* [película]. Gorevision films, 2005.
- Marcus, Steven. *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. Routledge, 2017.
- Martínez, César Ricardo. *Próceres, figuras y laburantes de la historieta argentina: 90 años de historieta nacional a través de sus dibujantes*. Autoedición, 2017.
- Marini, Pablo. *Malvineitor* [película]. Cambiemos producciones, 2017.
- Mellick III, Carlton. “Orgía fantástica”. *Bienvenidos al Bizarro*. España: Orciny Press, 2017.
- Miller, Jacques-Alain. “Matriz.” *Matemas II*, traducido por Juan C. Indart, 2.<sup>a</sup> ed., Argentina: Manantial, 2008.
- Mosse, George. *La nacionalización de las masas*. Trad. Jesús Cuéllar Menezo. España: Marcial Pons, 2005.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. EEUU: New York University Press, 2009.
- Nault, Curran. *Queercore. Queer Punk Media Subculture*. Reino Unido: Routledge, 2018.
- Ocampo, Silvina. “Malva”. *Cuentos completos*. Argentina: Emecé, 2021.
- Ojeda, Mónica. *Las voladoras*. Ecuador: Editorial Páginas de Espuma, 2020.
- Oliveros, Mariano. *Yo no veo cine argentino*. Argentina: Editorial autores de Argentina, 2017.
- Ortega y Gasset, José. “La deshumanización del arte.” *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, España: Espasa-Calpe, 1987.
- Panessi, Hernán. *Porno Argentó. Historia del cine nacional triple X*. Argentina: Cuarto Menguante, 2015.
- Parés, Pablo. *Marisa y Gomo* [película]. Cine Salvaje, 2023.
- Pellett, Matthew. *Scorn. The art of the game*. Reino Unido: Titan Books, 2022.
- Peralta, Mariano. *Mondo trasto* [trilogía de películas]. Tetard prod. 2002-2004.
- Peric Maluk, Ivana. *Escandalosa forma. Lectura de la vida en obra de Pasolini*. Chile: Metales Pesados, 2025.

- Povinelli, Elizabeth. *Geontheologies. A Requiem to Late Liberalism*. EEUU: Duke University Press, 2016.
- Quereilhac, Soledad. *La imaginación científica: Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875–1910)*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2010.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Argentina: Siglo XXI Editores, 1984.
- Resultados sobre personas de la diversidad religiosa - Encuesta Nacional sobre Discriminación*. Gobierno de México, 2017.
- Robinson, Douglas. *American Apocalypses. The Image of the End of the World in American Literature*. EEUU: The Johns Hopkins University Press, 1985.
- Rodman, Glen Kalliope, “Trans futures: speculative fiction as gender liberation”, *Synopsis: A Health Humanities Journal*, 26 de mayo de 2022, <https://medicalhealthhumanities.com/2022/05/26/trans-futures-speculative-fiction-as-gender-liberation/>
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Argentina: Eterna Cadencia, 2013.
- Rodríguez, Ulises. El erudito del porno. *Revista anfibia*, 3 de junio del 2012, <https://www.revistaanfibia.com/el-erudito-del-porno/>. Consultado el 10 de febrero del 2025.
- Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*, 1853. España: Julio Ollero Editor, S.A., 1992.
- Rubino, Atilio, Saxe, Facundo y Sánchez, Silvina. *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Argentina: La Oveja Roja, 2021.
- Rugna, Demian. *Cuando acecha la maldad* [película]. Machaco Films, Aramos Cine, Shudder, 2023.
- Santiago, Silvano. “El entrelugar del discurso latinoamericano”. Amante, Adriana; Garramuño, Florencia (eds.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires. Argentina: Biblos, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. *San Genet, comediante y mártir*. Traducido por Luis Echarvéri, Argentina: Losada, 2003.

- Segunda Encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina*, CEIL-CONI-CET, 2019.
- Savater, Fernando. *Misterio, emoción y riesgo: Sobre libros y películas de aventuras*. España: Ariel, 2008.
- Sayak, Valencia. *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Argentina: Penguin Random House, 2018.
- Scorn*. Desarrollador. Ebb Software. 2022.
- Sévoli, Pablo [César Jones]. *Argentina Sci-Fi*. 2003. Universidad Nacional de La Plata, tesis de Licenciatura en Realización Audiovisual, <http://videoteca.meran.unlp.edu.ar/meran/opac-main.pl>
- Sheldon, Rebekah. "Form/Matter/Chora: Object Oriented Ontology and Feminist New materialism," *The Nonhuman Turn*, ed. Richard Grusin. EEUU: University of Minnesota Press, 2015.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Argentina: Debolsillo, 2008.
- Stableford, Brian. *Science Fact and Science Fiction. An Encyclopedia*. Reino Unido: Routledge, 2006.
- Steimberg, Alejo. "El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante". *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, No. 3, 2005.
- Sterling, Bruce. "Preface to Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology." *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, editado por Rob Latham, Reino Unido: Bloomsbury, 2017.
- Stryker, Susan. "On the transfeminine." *Kiss my genders*, Reino Unido: Hayward Gallery Publishing, 2019.
- Tabas, Brad. "Dark Places: Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction", Miranda online, 11, 2015.  
<<http://journals.openedition.org/miranda/7012>>
- Thacker, Eugene. *In The Dust Of This Planet. Horror of Philosophy Vol. I*. Estados Unidos: Zer0 Books, 2011.
- The asylum / Syfy (productoras). Saga *Sharknado* [películas], 2013-2021.
- Tiburcio Moreno, Erika. *Y nació el asesino en serie: el origen del monstruo en el cine de terror estadounidense*, España: Los libros de la catarata, 2019.

- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, 1970. México: Premia editora de libros S.A, 1980.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editions du Seuil, 1981.
- Todorov, Tzvetzan. *Introducción a la literatura fantástica*. Argentina: Paidós, 2006.
- Trías, Fernanda. *Mugre rosa*. Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.
- Tripadvisor. *Horrendo y rancio* (reseña sobre el hotel Grand Bavaro Princess). 2018, Recuperado de [https://www.tripadvisor.com.ar/ShowUserReviews-g3176298-d149397-r566437974-Grand\\_Bavaro\\_Princess-Bavaro\\_Punta\\_Cana\\_La\\_Altagracia\\_Province\\_Dominican\\_Republic.html](https://www.tripadvisor.com.ar/ShowUserReviews-g3176298-d149397-r566437974-Grand_Bavaro_Princess-Bavaro_Punta_Cana_La_Altagracia_Province_Dominican_Republic.html)
- Turzi, Ayi. *Bizarrofilia*. Largometraje documental, 2024.
- . *Insólito y fantástico. El otro cine argentino*. Argentina: Editorial de La fosa, 2024.
- van der Tuin, Iris. “Neo/New Materialism”. *Posthuman Glossary*. Braidotti, R; Hlavajova, M. (eds). Reino Unido: Bloomsbury, 2018.
- Vedda, Miguel. “Capítulo 3. Horrores literarios y realidad política” *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Argentina: Cuarenta Ríos, 2021.
- Veliz, Mariano. *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo*, Argentina: Prometeo Libros, 2021.
- Viñas, David. *Grotesco, Inmigración y Fracaso*, Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2005.
- Wayar, Marlene. *Diccionario travesti, de la T a la T*. Argentina: Editorial La Página S.A., 2018.
- Weinberg, Robert. *The Weird Tales Story*. FAX Collector's Editions, 1977.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. *Gothic Things. Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety*. EEUU: Fordham University Press, 2023.
- Williams, Linda. “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, 1991, pp. 2-13.

Wood, Ed. *Plan 9 from outer space (Plan 9 del espacio sideral)* [película]. Reynolds Pictures, 1957.

Zanardi, Georgina. *Cazador, la película* [película]. Mondolila, 2019.



---

---



---

## Otras publicaciones de Argus-*a*:

### Publicaciones de Argus-*a* en su sello ErosBooks:

Mariana Roldán Suárez

*Des-amparo*

Aldo Dante Alvarado

*Cartas desde el Oblicuo Lunar*

Martín Giner

*Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor*

Gladys Ilarregui

*El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania*

Gustavo Geirola

*Dedicatorias*

*Sonetos y antisonetos*

Gerardo González

*Soave Libertate*

## Otras publicaciones de Argus-*a*:

Frank Otero Luque

*Avatar y Este lado del Mundo*

Claudia Cabrera Sánchez

*Miradas desde el margen.*

*Disidencias culturales en prácticas performativas contemporáneas*

---

---

Yanina Vidal  
*Nuestra Raza (1917):*  
*Prensa e intelectualidad afrodescendiente en Uruguay*

Eduarne Beltrán de Heredia  
*Conexiones del teatro chihuahuense: de la escena a la memoria*

*Mujer, voz y representación:*  
*Fotografía y materiales alternativos en el mundo hispanohablante*

Sergio Hernández  
*Crimen y castigo: los adolescentes ante el sistema penal.*  
*Una aproximación psicoanalítica*

Martha Hickman Iglesias  
*Visiones y experiencias*  
*en la danza contemporánea de Guadalajara*  
*Testimonios de agentes sociales de un campo artístico*

Lizardo Herrera  
*Bajo el imperio del terror.*  
*Militarización, drogas y muerte en el Ecuador*

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba  
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo  
*Charla entre teatristas*  
*Teatro, Performance, Praxis teatral*

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti  
*Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas*

Claudia Andrea Castro  
*Artes, universidades y cárceles en Argentina*

---

---

Gustavo Geirola  
*FREUD: del nombre, del origen, del 'gran hombre'*  
*Ensayo conjetural*

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,  
Mara Leal y Wellington Menegaz  
*Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas*

Alejandra Morales  
*Representación de lo femenino en el teatro chileno*  
*Rearticulaciones*

Alicia Montes  
*Literatura erótica, pornografía y paradoja*

Gustavo Geirola  
*Lacanian Discourses and the Dramaturgies*

Gustavo Geirola  
*Introducción a la praxis teatral.*  
*Creatividad y psicoanálisis*

María Cristina Ares  
*Evita mirada*  
*Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo*  
*entre 1992 y 2019*

Gustavo Geirola  
*Los discursos lacanianos y las dramaturgias*

Eduardo R. Scarano (compilador)  
*Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.*  
*Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez*

---

---

Virgen Gutiérrez  
*Con voz de mujer. Entrevistas*

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras  
*Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo  
en la literatura y las artes*

Adriana Libonatti y Alicia Serna  
*De la calle al mundo*  
*Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta*

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)  
*Transgresiones en las letras iberoamericanas:  
visiones del lenguaje poético*

María Natacha Koss  
*Mitos y territorios teatrales*

Mary Anne Junqueira  
*A toda vela*  
*El viaje científico de los Estados Unidos:  
U.S. Exploring Expedition (1838-1842)*

Lyu Xiaoxiao  
*La fraseología de la alimentación y gastronomía en español.*  
*Léxico y contenido metafórico*

Gustavo Geirola  
*Grotowski soy yo.*  
*Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe*

Frank Otero Luque  
*Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha*

---

---

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.  
*Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía*

Gustavo Geirola, comp.  
*Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*

Lola Proaño Gómez  
*Poética, Política y Ruptura.*  
*La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado*  
*De imposición liberal y “normalización” de la economía*

Marcelo Donato  
*El telón de Picasso*

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo  
*Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales*  
*con bases territoriales en La Araucanía*

Sandra Gasparini  
*Las horas nocturnas.*  
*Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*

Mario A. Rojas, editor  
*Joaquín Murrieta de Brígido Caro.*  
*Un drama inédito del legendario bandido*

Alicia Poderti  
*Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio*

Gustavo Geirola  
*Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*

---

---

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses  
*Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.*  
*Una perturbación sensible*

Alicia Montes y María Cristina Ares  
*Política y estética de los cuerpos.*  
*Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales*

Karina Mauro (Compiladora)  
*Artes y producción de conocimiento.*  
*Experiencias de integración de las artes en la universidad*

Jorge Poveda  
*La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena*  
*como coeficiente de sus múltiples encuadramientos*

Gustavo Geirola  
*El espacio regional del mundo de Hugo Foguet*

Domingo Adame y Nicolás Núñez  
*Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro*

Yaima Redonet Sánchez  
*Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso*

Gustavo Geirola  
*Dramaturgia de frontera/ Dramaturgias del crimen.*  
*A propósito de los teatristas del norte de México*

Virgen Gutiérrez  
*Mujeres de entre mares. Entrevistas*

Ileana Baeza Lope  
*Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana*

---



---

Gustavo Geirola  
*Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*

Domingo Adame  
*Más allá de la gesticulación*  
*Ensayos sobre teatro y cultura en México*

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)  
*Cuerpos presentes.*  
*Figuracones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.*

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras  
*Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente*

Gustavo Geirola  
*Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente*

Alicia Montes  
*De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.*  
*La carne como figura de la historia*

Lola Proaño - Gustavo Geirola  
*¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos*

Germán Pitta Bonilla  
*La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)*

Robert Simon  
*To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry*

---

---

Jorge Rosas Godoy  
*Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde*  
*La nueva novela de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger  
*DUELO: Íntimo. Privado. Público*

María Fernández-Lamarque  
*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:*  
*Distopías y heterotopías*

Gabriela Abad  
*Escena y escenarios en la transferencia*

Carlos María Alsina  
*De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos*  
*actores de construcción teatral*

Ágis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística  
Florianópolis  
*Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo*

Ágis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística  
Florianópolis  
*Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)*

Gustavo Geirola  
*El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo I: México y Perú*

---

---

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo III: Colombia y Venezuela*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*

Gustavo Geirola  
*Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.*  
*Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral*

---



---

---

---

**Argus-a**  
*Artes y Humanidades / Arts and Humanities*  
Los Angeles – Buenos Aires  
2025

---