X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

Civilización y Barbarie. La construcción de las monstruosidades en la televisión y el cine de terror argentino del siglo XX.

Patricia Astrada, Ana Clara Benavente, Luisina Gentile y Lucia Guala.

Cita:

Patricia Astrada, Ana Clara Benavente, Luisina Gentile y Lucia Guala (2013). *Civilización y Barbarie. La construcción de las monstruosidades en la televisión y el cine de terror argentino del siglo XX. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-038/18

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/erfU/GOk

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

X Jornadas de sociología de la UBA.

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI
1 a 6 de Julio de 2013 Mesa: n° 2 Sociologías Latinoamericanas. Civilización y Barbarie. La construcción de las monstruosidades en la televisión y el cine de terror argentino del siglo XX. **Autoras: Astrada, Patricia; Benavente, Ana Clara ; Gentile, Luisina; Guala, Lucía (FSOC- UBA)**

Civilización y Barbarie se ha constituido en una imagen fundante de nuestro imaginario social, suficientemente potente como para seguir interpelándonos aún en nuestra actualidad.

El interés por los *monstruos* radica en la potencialidad que tienen estas figuras- pertenecientes al lenguaje audiovisual- cuando interpelan, significan y re-significan al colectivo social. El relato ficcional de la *monstruosidad* es el relato colectivo de los *monstruos* propios, de aquellos que edifican la identidad nacional. El *monstruo* irrumpe, se crea y se recrea como mito nacional del enemigo interno, subversivo y bárbaro de la dicotomía *Civilización y Barbarie.*

Pero el *monstruo* también supone una relación fundamental para existir: la idea de *monstruo* sólo es posible en tanto que pueda suponerse también la idea de los asustados. (Claramonte Arrufat, 2012)

No puede pensarse al *monstruo* sin su capacidad asustadora. La *monstruosidad* implica la relación dialéctica entre asustador y asustado. Un *monstruo* nunca puede ser una casualidad, si es que debe encarnar miedos socialmente efectivos, y ser con ello catalizador de las exclusiones. Por eso, todo discurso sobre los *monstruos*, constituye un documento sobre la política que estructura y dinamiza una sociedad determinada.

Encontramos en el género de terror, y específicamente en la *monstruosidad*, una clave discursiva que revela un *monstruo* que muta al compás del vaivén histórico y político de la Argentina del siglo XX. La configuración del *monstruo*, entonces, se redefine con cada desarrollo en la historia social y cultural del país.

El presente trabajo intentará abordar la matriz sarmientina de *Civilización y Barbarie* para realizar un análisis de las distintas *monstruosidades* producidas dentro del cine y TV de terror en la Argentina.

La matriz sarmientina se insertará a partir de 1880 como dispositivo simbólico fundacional, encarnada en la oposición entre *Civilización y Barbarie*. En este sentido, la dicotomía así planteada se presenta en su productividad, atravesando nuestras distintas tradiciones políticas y articulando los relatos sobre nuestra historia. Recreada en distintos momentos, resurgiendo en otras formas, las distintas oposiciones con las que se ha intentado dar cuenta de identidades planteadas como irreconciliables, han tenido de telón de fondo la imagen propuesta en el pensamiento sarmientino. En este sentido, *Civilización y Barbarie* será para nosotros –al igual que para Jauretche- "la zoncera madre".

De este modo, *Civilización y Barbarie* como representación social, no podrá ser abordada exclusivamente desde el plano político o desde el plano cultural, sino en la intersección de ambos. Y En definitiva, ninguna de las tradiciones políticas argentinas es en este caso "neutral" respecto de la imagen sarmientina, sino que el conjunto de ellas han tomado forma, de alguna manera, a través del modo en que han releído y se han reapropiado de esta imagen dicotómica. (Svampa, 2010)

Es decir, no nos centraremos en comprender por qué el binomio *Civilización y Barbarie* ha tenido una importante influencia durante toda nuestra vida cultural y política en la Argentina, sino más bien buscaremos indagar, a partir del análisis de la producción audiovisual, la manera en que dicha imagen sarmientina estructura y orienta también la esfera cultural. Con el objetivo de conocer de qué manera se describen y representan aquellos a quienes se denominaba como "civilizados" por un lado y "bárbaros" por el otro, remitiéndonos a la categoría de *monstruos*, aquellos a quienes un asustador asusta. Ahondaremos en aquello que la TV y el cine nos muestra acerca de nuestra sociedad. Contemplando en las mismas el atravesamiento de la imagen sarmientina y de qué manera esta actúa y nos habla en esta esfera en particular y su relación con los avatares político-sociales.

Nos parece de vital importancia para nuestro análisis dar cuenta como la dicotomía *Civilización y Barbarie* se fue instalando como imagen fundacional en el dispositivo simbólico dado que nos parece relevante destacar la manera en que dicha matriz le otorga una forma y una corporalidad al discurso audiovisual sobre el cual nos detendremos: lo *monstruoso*.

Tomando en cuenta lo remarcado por Svampa (2006) aquella imagen sarmientina de la cual venimos haciendo mención, constituye una metáfora recurrente del lenguaje político, que reaparece en momentos de confrontación política aguda y a través de la cual la sociedad presenta sus divisiones bajo la forma de antagonismos irreconciliables. Nuestra intención es comprender la manera en que aquellas dicotomías, que irán configurando el campo político del último siglo en la argentina, serán las mismas que en simultáneo irán condicionando y amoldando la esfera cinematográfica del país.
Será a partir de dichos antagonismos que nos propondremos indagar acerca de la relación existente entre: la construcción de la *monstruosidad* y el estado, entre la administración del miedo y la cohesión interna.

Tomando a Claramonte Arrufat el miedo es entendido como una característica fundamental a la hora de comprender la *monstruosidad*, dado que es a partir de aquel sobre el cual construimos y organizamos nuestra experiencia. Por ende pensar y repensar la noción dicotómica de *Civilización y Barbarie* en nuestra producción audiovisual nos hace indagar acerca de la redefinición de aquellos a los que se pretende asustar, y con ello la idea binaria que lo acompaña; una lucha del bien contra el mal, un Dios

contra un Diablo, entendiendo a aquel *monstruo* como aquella figura capaz de encarnar todo ese mal que el mundo cotidiano a diario intenta ocultar, mantener tras las tinieblas. Esa figura que irrumpe y atenta contra toda moral, toda norma, es puesta en escena como un "otro" cuya presencia intimida y desestabiliza, una amenaza contra un orden que se materializa y deposita en el *monstruo*.
"desde el psicoanálisis, lo otro es lo que la civilización reprime y proyecta en el exterior a fin de poder odiarlo y renegar de ello" (Wood, citado en Jancobich, 2002)

Para Sarmiento el problema principal de la argentina radicaba en aquel dilema de *Civilización y Barbarie*, según él la civilización era todo aquello que permitía la ciudad, lo urbano, aquel contacto que se tenía con lo europeo y el denominado "progreso" que todo aquello traía aparejado. Y en contraposición se encontraba la barbarie, todo lo asociado al campo, lo rural, viendo al indio y al gaucho como los máximos exponentes de aquel escenario, adjetivandolos de atrasados y sin deseos de progreso. Jauretche describia que aquellas ideas pertenecían a los profetas del odio y la yapa e ironizaba al respecto sus dichos "Todo hecho propio, por serlo, era bárbaro, y todo hecho ajeno, importado, por serlo, era civilizado. Civilizar, pues, consistió en desnacionalizar". (Arturo Jauretche, 1968)
Nos parece importante remarcar como Jauretche permite poner a la luz de los hechos algo que venía permaneciendo como un eje fundacional sobre nuestro país y el cual no había sido cuestionado ni pensado más allá: el binomio *Civilización y Barbarie*. En este autor se observa con claridad el quiebre que va a hacer respecto de aquella matriz que venía operando en el "imaginario social" en la argentina sin ser cuestionada.
Tomando como eje lo que hemos de denominar aquí la "matriz sarmientina", intentaremos situar nuestro análisis el plano del imaginario social donde se articula y reproduce dicha matriz. Será entonces desde allí donde abordaremos la construcción de las distintas monstruosidades en la producción audiovisual argentina del siglo XX.

El concepto de imaginario social siguiendo a Lidia Girola (2007) –quien retoma a Catoriadis- comprende tanto las prácticas como las representaciones que se refieren a las identidades de los miembros de una comunidad sociopolítica; esto es, a los modos de pertenencia, normas comunes y aspiraciones, asignación de significado a acontecimientos que se consideran cruciales, y narrativas diversas. El imaginario es una construcción simbólica que hace posibles las relaciones entre personas, objetos e imágenes.

Los abordajes respecto de *Civilización y Barbarie* dentro del cine de terror argentino, son escasos. Dentro de estos, rescatamos el estudio de Moore y Wolkovitz (2005). Dicha producción se enmarca dentro del análisis cinematográfico y como tal, deja de lado un aspecto central que será tomado en el presente trabajo: la construcción de las *monstruosidades* como reflejos de las transformaciones sociales

y políticas de nuestra historia y por lo tanto, el carácter relacional que implica "la *monstruosidad*". Lo que asusta –propondremos- sólo adquiere dicha efectividad, dentro de un imaginario social que lo articula con los temores y las amenazas percibidas como tal por nuestra sociedad.
Sin embargo, nos interesa retomar su definición sobre el eje temático de los films de terror, donde es la lucha del bien contra el mal, de la luz contra las tinieblas, lo que recorre a este género cinematográfico. En este sentido, el *monstruo* es "la irrupción del mal en el mundo cotidiano". El status quo es lo que se ve confrontado ante la presencia amenazante de la *monstruosidad*.
De esta forma, nuestra intención consiste en trazar paralelismos entre este carácter amenazante y desestabilizador de las *monstruosidades* y la noción de barbarie para dar cuenta de una noción de *monstruosidad* que configura en torno a aquello que irrumpe en la civilización y que como tal, implica una amenaza el orden social imperante.

El imaginario es una construcción cultural, histórica y opera en función de instituciones y actores sociales. Es un modo de interpretar e interpelar al mundo, su relación directa es con la metáfora y con la proyección de sueños colectivos. El anclaje cultural e histórico del imaginario permite que se hable de un "nosotros" y por ende de un "los otros" y delimitar conductas en función de esas definiciones.

Las acciones y los imaginarios actualizan el sentido de estas definiciones constituyendo operaciones que son compartidas y legitimadas por la comunidad, que nuevamente es imaginada (este sentido imaginario de la comunidad permite referenciar a un colectivo en el cual nos integramos.

Siguiendo a Neyret, partiremos de considerar la idea de nación como institución imaginaria y discursiva, que termina por instalarse en un momento de desarrollo de una nación en que estos sistemas simbólicos se hallan todavía en etapa de conformación. Esto es, cuando los imaginarios aún se encuentran en pugna ninguno de ellos está aún sancionado. Esto ocurre en la Argentina del siglo XIX, donde Sarmiento escribe su *Facundo o civilización y barbarie,* en 1845 en Santiago de Chile.
El *Facundo* será el escrito que consolide –de una vez y para siempre- en la Argentina la antinomia Civilización y barbarie.

En el estudio de la relación de los textos con la realidad argentina, proponemos pensar cómo en nuestro caso, el *Facundo* resultó un mecanismo que produjo un discurso de ese ámbito diverso de lo real y finalmente resultó funcionando como "sistema de comprensibilidad social" (Scarano citado en Neyret, 2013) apuntalando –para nosotras- un imaginario social.

Latinoamérica representa un caso particular de construcción de la idea de Nación o de identidad, realizada sobre la base de la exclusión del Otro.

De allí nuestro interés por situar a el *Facundo* con su matriz de pensamiento dentro del Imaginario social, entendido como "sistema de comprensibilidad social" y elaborar a partir de allí las representaciones sociales de las monstruosidades que encarnan la presencia amenazante de un otro que sólo puede entenderse dentro de los trazos del imaginario y los modos específicos a partir de los cuales se ha pensado esa otredad en la historia latinoamericana en general y de nuestro país en particular.

Sarmiento "se hizo bronce" y a partir de sus ideas –aunque a través de la operación de ocultar otras- se fabricó el sarmientismo.

A continuación analizaremos algunas películas y series televisivas argentinas de terror, con el objetivo de poder encontrar la construcción de la *monstruosidad* a los largo del siglo XX dentro del lenguaje audiovisual, el cual pertenece a nuestro imaginario social.

No realizaremos un análisis de tipo cinematográfico, sino más bien una descripción sociológica a partir de los relatos de las diferentes producciones. Tomaremos además, el género del terror en un sentido amplio, las discusiones con respecto a éste exceden el objetivo de nuestro trabajo.

La selección de películas y series fue realizada a partir de las características singulares de los relatos audiovisuales, que nos permitieron observar con mayor claridad la construcción de la *monstruosidad* en su forma histórica y política.

La categoría *monstruo* también la tomaremos en un sentido amplio, justamente porque de esta manera podremos observar las transformaciones específicas que adquiere a lo largo del siglo. De todos modos, podríamos decir, que un *monstruo* se define como aquel personaje cuya particularidad esta dada por la peligrosidad y amenaza que significa para el status quo. El *monstruo* es aquel personaje que rompe con el orden de lo cotidiano y lo establecido. Fundamentalmente lo definimos a partir de su potencialidad como asustador, como provocador de miedos.

Los *monstruos* que analizaremos suponen indefectiblemente una doble cara: asustado y asustador. En los diversos tipos de *monstruos* que se nos presenta debemos poder ver también a los asustados, a los portadores del miedo. Y a partir de aquí, el poder asustador de cada *monstruo* en particular.

Siguiendo a Guerrero (1956) las obras de arte en la Modernidad, poseen la capacidad de expresarse por sí mismas y de soportar la apertura de la historia, es decir que son capaces de interpelan al espectador respecto de su presente, su pasado y su futuro, en el cual están presentes.

La obra de arte se nos presenta como figuras espectrales o radiografías de nuestra vida y del mundo.El arte, entonces, puede dar testimonio sobre el horror de los propios hechos sucedidos o acaecidos u ocasionados por las sociedades.

Es importante destacar que un filme no es una ilustración o una confesión, es ante todo un objeto construido muchas veces más allá de la intencionalidad del autor (Casetti,1993). Si el cine/TV es construcción, entonces estamos ante un dispositivo que pone en escena una realidad exterior o una vivencia —y ésta es también su condición estética—, pero no a la manera de un reflejo especular, sino por el contrario, un espacio en el que se despliegan conflictos que dan cuenta de la tensión permanente entre el sustituto (la imagen) y lo sustituido (la realidad). Lo que está en pugna, por tanto, es una perspectiva en que el cine, por medio de sus películas y la TV a través de sus producciones entran a disputar la hegemonía de las representaciones simbólicas posibilitando la identificación de unos imaginarios sociales en que los sujetos se reconocen —y reconocen a los otros— en el propio devenir de las relaciones de poder, en el propio devenir de la colonialidad y la modernidad en los países de América Latina.

Jordi Claramonte Arrufat en su artículo "*Monstruos*. Acercamiento a una pequeña teoría de las formas de la imaginación política" (UNED, Madrid. España) explora las virtudes de una teoría de *monstruos* como indagación acerca de las formas de la imaginación política, siendo ambos dispositivos tan susceptibles de cancelar nuestra agencialidad como de definirla y perfilar sus alcances. En tal sentido parte de la definición de *monstruo* de Carl Schmit: "La distinción propiamente política es la distinción entre el amigo y el enemigo".

Y desarrolla inicialmente las categorías de *monstruos aristocráticos, de masas y endógenos* a modo de prototipos de análisis modal y fundamentos de una filosofía política.

Haremos una apuesta contundente, para ahondar en lo colectivo, planteando que los prototipos que presenta Claramonte Arrufat pertenecen al orden del imaginario imperial al ir señalando las transformaciones que se van operando en los mismos cuando se los articula desde un imaginario social *periférico*.

Siguiendo a Claramonte Arrufat, decimos que todo *monstruo* que se precie atenta contra nuestra cohesión *de un modo relativamente característico*, es decir, no se mete con nosotros *de cualquier manera*: tiene su estilo propio. *El estilo es el monstruo*, si por estilo entendemos una específica modulación empeñada en amenazar, atenazar y disminuir nuestra potencia de obrar y comprender. (Claramonte Arrufat, 2012).

Por lo tanto, un *monstruo* nunca es sólo un personaje, -como hemos dicho- en la medida en que consiste siempre en un conjunto de relaciones: el asustador no es nadie sin aquellos susceptibles de ser asustados ni sin el concurso de aquellos escenarios donde su producción meticulosa puede darse enteramente. (Claramonte Arrufat, 2012)

En función de este carácter relacional, de esta complicación entre asustadores, asustados y escenarios es que hablamos de *monstruosidades* antes que de *monstruos*.

El hombre bestia (1934)

El primer film que analizaremos es “El hombre bestia o las aventuras del capitán Richard” (1934) dirigida por Camilo Zaccaría Soprani, considerada la primera película argentina de cine fantástico con elementos de cine de terror. Se trata de un largometraje entre sonoro y mudo, ya que más allá de tener diálogos y música hay numerosas escenas con intertítulos.

El argumento presenta a un piloto norteamericano (El capitán Richard) que en pleno vuelo sufre un accidente que lo arroja la selva argentina. La desgracia de este capitán radica en haberse caído con su avión en medio de la selva y convertirse, a partir de allí en el hombre bestia. Un hombre peludo, semi-desnudo que ha perdido no sólo los modales de la civilización sino también incluso el habla.

Tras un tiempo de vivir en la selva, el ahora salvaje divisará un avión y luego de asesinar a su piloto, se hará de la nave y terminará aterrizando en la ostentosa mansión del Dr. Marchessi.

El “diabólico Dr. Marchessi” le aplicará mediante una inyección la fórmula que lo convierte en un *monstruo* "perseguidor de doncellas". El hombre bestia, entonces, comenzará a atemorizar a las numerosas elegantes señoritas que habitan la mansión y finalmente, logrará raptar a una de ellas para llevarla a una cueva escondida.

El círculo de los hombres que rodean la mansión del doctor comenzará la búsqueda de aquella dama e intentarán capturar al *monstruoso* salvaje.

Retomando el eje mencionado anteriormente, donde las distintas *monstruosidades* implican necesariamente una relación con asustados, cabe mencionar que la sociedad amenazada por este tipo de *monstruo* es la sociedad oligárquica de la *Belle Epoque* de la Buenos Aires de la década del 30. Es su tranquilidad, su buen vivir, su ocio, su respetabilidad, los que están en peligro y esto es reflejado en las escenas del film. Y por esta razón, el intertítulo de la escena final no podrá ser sino “la tranquilidad volvió a reinar en las mansiones señoriales”. Precisamente, porque era en las mansiones señoriales y sus habitantes, quienes resultaban espantados por la *monstruosidad* del salvaje.

Para poder capturar al salvaje, los privilegiados de la época recurren a la gente del pueblo. La escena de cuenta de una pequeña mesa de madera, a orillas del río, donde un par de muchachos morochos y forzudos, vestidos con musculosas blancas y pantalones de trabajo, que entre copas de vino y el juego del truco, se empezarán a golpearse entre ellos en una escena que deja traslucir el sinsentido de la riña, entre el juego y el alcohol. La gente del pueblo es presentada entonces como un conjunto de borrachos y vagos, ideales para ser los encargados del trabajo sucio.

En este film se nos presentan dos tipos de *monstruosidades*, por un lado, el *monstruo* salvaje: Richard convertido en bestia. Por el otro, el Dr. Marchessi, aquel personaje malvado que potencia y pervierte incluso, al *monstruo* salvaje. El Dr. Marchessi es por lo tanto la *monstruosidad* activa de la escena,

mientras que Richard el salvaje, es la *monstruosidad* pasiva, incapacitada del habla, capaz sólo de asustar a sus víctimas. Se convierte en un ser completamente indeseable a partir de la inyección que le aplica el Dr.Marchessi quien definitivamente es el malvado de la escena.
El salvaje en que ha devenido el Capitán Richard, se ha introducido en la selva, indómita, a la cual la *civilización* no ha podido aún atravesar, se nos plantea como aquel estado natural hobbesiano d*el hombre lobo del hombre*. De hecho observamos cómo aquel hombre civilizado convertido en una bestia, asesina al primer semejante que se le cruza, en este caso a otro aviador.

La selva es entonces el escenario temido, la amenaza para un positivismo racionalista por su absoluta peligrosidad, al transformar en monstruosidad barbárica todo lo que cae en ella. No importa cuán civilizado sea un individuo, basta con permanecer en ese entorno un tiempo para que lo bestial –lo bárbaro–, se apodere irremediablemente de él. En este sentido, podríamos pensar en el bárbaro de Sarmiento. En su libro *El Facundo* de Sarmiento son innumerables los pasajes acerca de los problemas que implica la vida fuera de las márgenes de la ciudad, el bárbaro habita allí.

"En las llanuras argentinas (...), en el desierto, el estímulo falta, el ejemplo desaparece, la necesidad de manifestarse con dignidad que se siente en las ciudades no se hace sentir allí, en el aislamiento y la soledad. Las privaciones indispensables justifican la pereza natural, y la frugalidad en los goces trae en seguida todas las exterioridades de la barbarie".(Sarmiento, 1952)

La selva, es un *monstruo* que amenaza a la civilización. En épocas de Sarmiento, y luego en épocas de Roca, la civilización se hallaba también en el espíritu del progreso racional y positivista y el modelo político por excelencia era el modelo liberal. Sin embargo, a partir de los años 30, los valores liberales de las generaciones anteriores comienzan a ser revisados.
"Una nueva generación comienza a ser formada ya no en el viejo esquema de conciliación con el Estado liberal sino en la matriz de un catolicismo que rechaza ocupar solamente un lugar en la sacristía y tiende a tener una presencia pública y social." (Fortunato Mallimaci,1992)
En este sentido, la *monstruosidad*, y por sobre todo la peligrosidad es portada por el personaje del Dr. Marchessi. El mismo pertenece al ámbito de la civilización, pero es parte de la civilización puesta "en tela de juicio", de la civilización sin moral, de la corrupción y la perversión. Este personaje representa de algún modo, los problemas morales de la denominada" década infame de los años 30" donde reina el fraude, la corrupciòn y el engaño. El diabólico Dr Marchessi es por lo tanto también otro tipo de

monstruosidad pues al no respetar los límites que impone la moral pone en peligro la vida, la dignidad y la tranquilidad de la sociedad.

Ahora bien, ¿Quiénes son los asustados?

Vemos cómo este científico sin medir en consecuencias, experimenta con el cuerpo del capitán inyectando una sustancia que le suma más problemas a su primitiva bestialidad, lo transforma en un perverso sexual ante el cual las niñas de buena familia quedan expuestas.

Los personajes -tanto mujeres como hombres- que aparecen como las víctimas de Richard y el científico perverso, son personas que se encuentran disfrutando del ocio en los jardines pertenecientes a las casas lujosas y señoriales. Estos personajes representan el tipo de vida de las familias patricias.

El golpe de estado del año '30, vendrá a poner fin al ascenso de la chusma radical y a intentar restaurar el orden oligárquico perdido. El acceso del Yrigoyenismo al poder, el ensanchamiento de la clase media que además tendrá ingreso a la universidad pública, bien darían cuerpo al reproche de la oligarquía porteña de los años treinta. Por otra parte, la reforma del año 12 que inaugura un régimen político de voto masculino obligatorio, secreto y a lista incompleta, había terminado siendo otro de los grandes "errores" de la Patria, que debía "volver la tranquilidad a las mansiones señoriales" como lo indican las últimas palabras de la película. Los ideales liberales y democráticos habían perturbado el orden. La oligarquía porteña ensayará entonces un nuevo discurso nacionalista, católico y xenófobo para lograr articular su hegemonía en crisis, ahora, frente a la nueva *monstruosidad* que las ideas liberales habrían dejado -aún a su pesar- ingresar: la inmigración y el ascenso de la clase media yrigoyenista. Sin embargo, como la paradoja que los ridiculiza cae sobre sus jardines la amoralidad del Dr. Marchessi que aún siendo parte civilización, se encuentra corrompida y por lo tanto terminará ocacionando mayores males que la mismisima bestialidad del salvaje.

Finalmente logran atrapar a Richard. Una vez en manos de los científicos el salvaje será hipnotizado y así podrán descubrir la cueva en la que aloja a la doncella y finalmente en manos del Dr. Robinson –un colega del Dr. Marchessi- será sometido a una operación cerebral a partir de la cual Richard recuperará la memoria y dejará precisamente de ser un salvaje para volver a ser el Capitán Richard. A diferencia de Marchessi el Dr. Robinson juega el papel del "científico bueno", del científico moral.

De lo mencionado anteriormente, la *monstruosidad* principal – encarnada por Richard –representa a la barbarie planteada por Sarmiento en el Facundo que se encarna en el atraso del campo, en la ignorancia de nuestros indios y nuestros gauchos. Así como también supo encarnarse en la inmigración italiana de la década del 80. Pertenece al imaginario del otro estigmatizado. Un otro permanente en el ideario de la invasión, como invasor culpable de los males de la Nación. El *otro* barbárico.

Dentro de un análisis de las "potencias" de la amenaza que representan los *monstruos*, la barbarie que simboliza Richard –propia "del indio de las pampas"- es la de la *monstruosidad* pasiva, imposibilitada de habla, y pasible de ser reconvertida a "las buenas costumbres de la moral civilizatoria" en tanto que la clase dominante se piensa a sí misma como hacedora y vencedora de la "Campaña del desierto".

Efectuando un paralelismo con los prototipos utilizados por Claramonte Arrufat, se observa que el primer *monstruo* que aparece en su trabajo es el *aristocrático*, como aquel que resiste el paso del tiempo insistiendo en protagonizar la historia en un escenario que ya cambió. Es este nuevo contexto moderno y democrático, el que se ve amenazado por los *monstruos* de la tradición monárquica y aristocrática (Conde Drácula, el Rey King Kong, La Momia, entre otros).

Es Occidente desde su imperialidad el que lucha contra estos *monstruos* en su afán de homogeneizar al mundo. Exhibiéndolos como los *monstruos* de todos. Y además colocándolos por fuera de sus fronteras, el *monstruo* siempre está allí afuera (cualquiera sea ese otro), allí es donde hay que combatirlo, fuera del imaginario de la Nación.

Desde la periferia, se organiza la *monstruosidad* también, pero desde la propia singificatividad. Esto es, desde la significatividad de la tradición argentina para la clase dominante.

La bestia no amenaza a todos. Amenaza sólo a la clase dominante. Es decir, la identidad nacional es representada por los valores y estilo de vida de dicho sector social. Sin embargo, el pueblo conserva su lugar de resistencia, no todo queda subyugado. Sólo debemos esperar en el transcurrir de la historia que este pueblo se organice.

Una luz en la ventana (1942)

"Una luz en la ventana" es una película de 1942 dirigida por Romero y protagonizada por el renombrado actor Narcizo Ibañez Menta. Este film será considerado por muchos especialistas del cine como la primer obra de terror que se realizará en el escenario audiovisual de aquella época en nuestro país.

El film relata la historia acerca de Herman un científico, que en este caso no será el creador de un *monstruo*, como suele ocurrir en muchas películas de terror, e incluso como ocurre en la película "El hombre bestia" donde el científico prueba sus experimentos en el cuerpo del salvaje, sino que por lo contrario en "Una luz en la ventana" el *monstruo* será él mismo. Aquí nos encontramos que el dilema del cual venimos trabajando se encuentra corporizado en una misma persona, por un lado el científico, bastión del positivismo y la civilización como formas del orden y del progreso, como contracara de esa misma moneda, nos encontramos el *monstruo*, detentador de todos los males y miedos que subyacen en la sociedad.

Herman sufre de una enfermedad denominada acromegalia la cual se va desarrollando una vez entrada la edad adulta, la misma es provocada por una glándula ubicada en el cerebro: la hipófisis. Su mal funcionamiento, el cual es transmitido hereditariamente, resulta ser el causante de todo el mal que aqueja a este científico. Padece de una deformación y un aumento exagerado de su cuerpo y más

particularmente de su rostro. Para curarse de este mal decide usar a la ciencia, y para ello intentará trasplantar la glándula joven de Angélica, una enfermera quien llega a la mansión en busca de trabajo. La joven llega a la mansión acompañada de dos hombres quienes gentilmente se ofrecen llevarla, Mario, un apuesto hombre poseedor de tierras, y su ayudante Juan. Este imprevisto complicara los planes que Herman tenía pensado realizar con la joven. No obstante, el *monstruo* terminará enamorándose de aquella angelical enfermera por lo cual le perdonará la vida, y no sólo eso sino que al culminar la película el científico se quitara la vida permitiéndole a la joven quedarse con Mario, de quien ella estaba enamorada.

En el caso de esta película nuestro *monstruo* se perfila y configura de manera diferente del primer *monstruo* salvaje expuesto anteriormente. En este esquema aparecerá un *monstruo* poseedor de lenguaje y al mismo tiempo con capacidad de reflexionar, e inserto de valores como la piedad, el arrepentimiento, la redención, valores que en "El hombre bestia" eran impensados. Otra particularidad de este *monstruo* es que él mismo se autodefine como tal y enuncia la soledad en la que está inmerso a causa de su situación y el odio que siente por la humanidad. En un paralelismo con la película anterior, este *monstruo* que analizamos se asemeja más al científico diabòlico Marchessi, que elabora al igual que Hermes un plan macabro. Pero, en este último caso no hay presencia de goce con la desgracia ajena de la enfermera, por el contrario habrá compasión y redenciòn, esta trabajadora no será parte del plan macabro y se la dejará libre para que disfrute del amor.

Por otro lado, es importante destacar que Angélica, la enfermera, aparece en escena como una representante de la clase trabajadora. Nos recuerda a la imagen de las enfermeras seguidoras de Eva Perón. Angélica contiene además el carácter bondadoso, piadoso y compasivo "de todo buen cristiano". A diferencia de la primera película, en este caso la clase trabajadora aparecerá con los valores positivos de la moral cristiana. Recordemos que la analogìa del pueblo en la primer pelìcula se daba en dos planos discursivos, por un lado, el pueblo bàrbaro y salvaje representado por el personaje de Richard, por otro lado, el plano discursivo también barbárico de la escena en la cantina, lugar por excelencia donde se desenvuelve el pueblo amoral, en riñas permanentes, donde todos se emborrachan y se venden al mejor postor. En el caso de "Una luz en la ventana", por el contrario, observamos una marcada diferencia con respecto a la representación que se hace de los sectores populares en lo que respecta a la primer película. La figura de la enfermera deja traslucir la idea de estudios y preparación a los que pudo acceder una chica joven sin padres como era su caso. La misma es presentada como una persona, individualizada, que ya sido civilizada y la cual condensa aquellos valores ligados a lo sagrado, a la bondad, a la piedad, aquellas buenas costumbres de las que todo"buen cristiano" es poseedor.

A lo largo de la película se observa como subyace un conflicto central: la tensión entre la ciencia y la moral catòlica. Por ejemplo, la madre de Herman pregunta a los científicos que lo acompañaban : "¿ Es que el espíritu científico ha matado en ustedes toda conciencia moral?"

Ese dualismo que atraviesa a los personajes nos parece importante remarcarlo dado que encontramos un paralelismo con la realidad político-social de la Argentina.

Nos ubicamos en la Argentina de los años '40. Durante estos años, hay un *monstruo* contemplado en la amoralidad que proponen dos modelos igualmente rechazables: "el fantasma rojo" y el imperialismo. La consigna nacionalista de la época radica en la siguiente idea: "ni marxismo, ni imperialismo". La sociedad se ha militarizado y catolizado. Ha devenido en sociedad nacionalista. Debe morir el *monstruo* corrupto, corrompido de la "década infame". La nación debía ser pensada desde la armonía de clases. A partir de 1943 el país será gobernado por un grupo de militares con tendencias nacionalistas. Esto nos permite observar que las orientaciones políticas en nuestro país, las cuales indiscutiblemente se vieron atravesadas por aquel contexto mundial que se caracterizó por tener como protagonista a la segunda guerra mundial, fueron de un fuerte arraigo por lo nacional, manteniendo una postura neutral. Vencer aquellos años que la decadencia empapo de descreimiento, el desinterés, una moral en la que se habían apoyado durante una década y la cual ahora se encontraba corrompida.

Nos preguntamos entonces ¿a quién amenaza este *monstruo*? Concluimos por el desenlace de la historia que es a la sociedad venidera como promesa de concordancia. Sin antinomias, esta vez sí, *todos* sus integrantes, homogeneizados en los valores cristianos católicos, podrán convivir sin conflictos. Triunfa el amor romántico entre la joven pobre con el rico terrateniente. Es la unión refundacional. Pero para ello, alguien se debe sacrificar. El sacrificio como única posibilidad de la nación vigorosa. El sacrificio del redentor. El sacrificado será el *monstruo* que se autodestruirá y morirá por los demás.

"Una luz en la ventana" es un film regido por el ideal romántico .Donde el hombre es bueno, es el hijo de Dios capaz de renunciamiento y de sacrificio altruista.

Siguiendo con el paralelismo, Claramonte Arrufat, propone como segundo prototipo el *monstruo de masas*. Es una amenaza colectiva, en masa, sin identificación individual (las marabuntas, los extraterrestres, plagas, etc.). El imperio efectivamente se ve amenazado por el temor al avance comunista. Es la pos guerra y nos propone unirnos contra un enemigo masivo que pretende destruirnos a todos, una vez más. El mundo occidental debe estar unido.

En la periferia mientras tanto, como amenaza no es la masa indiferenciada sino un *monstruo* con perfiles más similares al prototipo *aristocrático*, individualizado. Pero a diferencia de aquél, este no concreta el asesinato de su víctima para seguir existiendo. Este *monstruo* periférico, está impregnado de un romanticismo idealista que le hace ver *la luz* a tiempo. Y antes de cometer lo irreparable se quita la vida.

Es el triunfo de la esperanza y la fe en que un mundo mejor estar por llegar, pacíficamente.

El extraño caso del hombre y la bestia (1951)

Esta película dirigida por Mario Soficci es una readaptación de la clásica novela " El extraño caso del Dr.Jekyll y Mr. Hyde" de Robert Louis Stevenson.

La misma narra la historia de un acomodado doctor quien continuamente es abatido por su propio ser y reinterpelado por los males que aquejan la condición humana," el peor enemigo del Hombre es el que llevamos dentro" expresa Jekyll a su amigo. Jekyll desea deshacerse de los frenos impuestos por la sociedad y la religión ya que él cree que "el hombre tiene derecho a agotar todas las posibilidades de su existencia".

A lo largo de la película el director nos muestra la doble vida que este sujeto lleva. Ese dualismo planteado entre el bien y el mal, la moral y las prohibiciones que se imparten en el marco de una sociedad. Y por otro lado realiza un cuestionamiento hacia el interior de la ciencia respecto de sus limitaciones.

Por un lado, el Dr. Jekyll es presentado como un renombrado e inteligente doctor quien posee un buen pasar económico por lo que lo vemos moverse en ámbitos de clase alta, como el teatro, restaurantes, etc., lugares que muestran el status al que pertenece.

La otra cara de Jekyll es Hyde, su sombra, un temido *monstruo* que acecha a los ciudadanos. Una de las principales características de este *monstruo* es su desenfreno sexual y agresivo. Los espacios habituales por los que transita Hyde son siempre durante la noche, lugares sombríos y postergados de la ciudad, principalmente un cabaret, un hotel de "mala muerte" y su laboratorio (utiliza una puerta trasera que da a un callejón y no a la casa como Jekyll).

En el caso de este *monstruo*, a diferencia de Herman de "Una luz en la ventana", Hyde sale a la esfera pública, no siente vergüenza de sí mismo, no posee las barreras moralizantes que cada individuo adquirió a lo largo de su sociabilización. Tiene un deseo irremediable de actuar y obrar de acuerdo sus necesidades, tiene la conciencia liberada de todo valor moral de la civilización.

Un dato que nos parece de suma importancia resaltar es que en el caso de esta readaptación, hay un componente fundamental y de suma relevancia con la que la novela clásica no cuenta: la familia y el hogar. Una institución sagrada y pura en donde se encuadran los valores de la sociedad burguesa y católica.

Durante los años de la creación de la película (1951), la Argentina se encontraba terminando el primer mandato del Presidente Juan Domingo Perón quien ese mismo año será reelecto por amplia mayoría.

Perón, durante su primer gobierno mantuvo una estrecha relación con la institución eclesiástica de hecho parte del cuadro dirigente que en aquel momento participó de la administración Estatal provenían de la Iglesia.

Nuestro primer paralelismo con la película lo asociamos a aquella relación que existe durante los primeros años del peronismo en donde se observaba cómo sobre un mismo cuerpo, en el Estado, confluía "la armoniosa" coexistencia de dos fracciones disímiles. En este cuerpo habitan dos seres diferentes, capaces de permanecer en ese mismo cuerpo manteniendo una cierta estabilidad y durante el principio respetando cada uno su lugar, aquel lugar al que cada quien debía confinarse.

Sin embargo dentro de ese cuerpo la figura de Hyde, que la entendemos como la figura barbárica termina apoderándose del cuerpo, lo cual no es otra cosa que la voluntad popular. Pero la civilización encarnada en la oligarquía no soportará la barbarie popular, la barbarie peronista, lo que desembocará en la muerte de Hyde que no puede ser otra cosa que el golpe del 55 cuyos objetivos principales fueron la "desperonización social". Siguiendo este imaginario de la "desperonización", observamos como Jekyll al tomar conciencia del poder inmanejable que Hyde toma sobre su cuerpo, decide como último deseo que su hijo, aquel futuro venidero, su progenitor directo, no sea visto como el *monstruo*.

Durante el gobierno de Aramburu se adoptaron políticas tales como la proscripción y disolución del partido justicialista, la anulación de la constitución del 49, el fusilamiento de aquellos que se relevaron al régimen. Se persigue, se tortura y se trata de eliminar a todo aquello que se identifique con la causa de los sectores populares a partir de su afiliación peronista. (Malimacci, 1992).

Sin embargo, la dictadura de Aramburu no logró aniquilar las fuerzas del pueblo constituidas durante el peronismo. La resistencia ofrecida por las bases populares no podrá sino irrumpir ante la opresión de dicho régimen.

El Hombre que volvió de la muerte (1969)

"El hombre que volvió de la muerte" (1969) fue una miniserie televisiva estrenada en 1969 emitida por canal 9 de Buenos Aires. Con el papel protagónico de Narciso Ibañez Menta y guión de Abel Santa Cruz la serie rápidamente logró numerosos seguidores, convirtiéndose en una serie mítica de la época y logrando imponer a Narciso como maestro del género de terror.

Según Restelli (2011) "El hombre que volvió de la muerte" junto con "El fantasma de la ópera" y "El muñeco maldito" conformaron el triángulo de grandes éxitos televisivos de Ibáñez Menta. Era el boom de la compra de televisores y "El hombre que volvió de la muerte" fue una gran apuesta del nuevo Canal 9. Restelli también coincide en que fue tal el éxito "que los teatros también pedían por favor cambiar de horarios para las funciones porque los sábados no aparecía nadie, ya que tenían que ver "El hombre que volvió de la muerte", de Narciso Ibáñez Menta, en televisión.

La serie consistió en 13 capítulos pero lamentablemente de ellos no existe registro alguno. Esta situación, es explicada por Billani (2007) como propia de "las barbaridades cometidas por los interventores nombrados en los canales durante el Proceso" aunque también él mismo menciona la falta de conciencia de memoria en nuestra televisión, compartiendo de esta forma el destino de muchas otras producciones cinematográficas y televisivas argentinas.

Sin embargo, a pesar de la inexistencia de copias de la cinta, la sinopsis de la serie puede ser reconstruida en gran parte por las entregas de la TV Guía de la época, que número a número relataban los capítulos. Además del registro de dicha guía, se encuentran unos pocos fotogramas, pero son mayoritariamente los seguidores de la serie quienes se han encargado de mantener viva la memoria de "El hombre que volvió de la muerte".

Narciso Ibáñez Menta interpretará a Elmer Van Hess, un hombre que es condenado a muerte injustamente y que venderá su cadáver a un científico, intentando beneficiar económicamente a su familia. Una vez fallecido, el científico que lo ha adquirido realiza un trasplante de órganos, reemplazandolos por vísceras artificiales. Mediante este proceso, Elmer Van Hess vuelve nuevamente a vivir, sólo que ahora el individuo artificialmente resucitado se despertará con un irrefrenable deseo de venganza. De este modo, "El hombre que volvió de la muerte" hará carne un deseo de venganza hacia aquellas personas que de una manera u otra manera contribuyeron en su condena, sino aquel deseo el eje que atravesará la serie.

Retomando nuestro análisis, la *monstruosidad* que encarna el hombre que volvió de la muerte marca un punto de inflexión dentro de las producciones del género en la Argentina.

En ese caso, la *monstruosidad* no será encarnada por un salvaje fuera de la civilización como en "El hombre bestia" ni será caracterizado fundamentalmente por una deformidad física hereditaria como la del Dr. Herman en "Una Luz en la ventana". Tampoco se tratará, como en "El extraño caso del hombre y la bestia", de un *doble* en el sentido de un *monstruo* que vive dentro del alma humana del Dr. Hyde.

En primer lugar, la *monstruosidad* de "El hombre que volvió de la muerte" es producto de una injusticia que sufrida por Van Hess. Es decir, la injusticia sufrida por el protagonista es lo que a fin de cuentas terminará haciendo de él un *monstruo*. Es por esta razón, además, que este *monstruo* tendrá una misión específica que no es sino la venganza. "El hombre que volvió de la muerte" asustará entonces no tanto por una deformidad física o por una una esencia que vive dentro del alma humana, que lleva a actuar agresivamente (como en Mr. Hyde). Su capacidad de asustar, por el contrario, será a causa de su deseo irrefrenable de venganza, que sería también justicia en tanto que injusticia cometida precedentemente. Es la potencialidad de su deseo de justicia, lo que lo hará temible. Dentro de nuestro recorrido, entonces, hay una ruptura en la categoría de *monstruosidad*.

¿Quien es el *monstruo*? "El hombre que volvió de la muerte" es en realidad víctima de la injusticia. Es condenado injustamente a dejar de vivir ¿Por qué entonces, radicaría en el la monstruosidad?

La puesta en práctica de su misión de venganza, implicará necesariamente que Van Hess recurra a secuestros y asesinatos. Sin embargo, la violencia que -podría decirse- encarnan sus medios, no podrán leerse por fuera de su misión de venganza, de impartir justicia.

Nuestra apuesta, consiste en relacionar las transformaciones en las distintas formas de las *monstruosidades* a la luz del imaginario social. Por estas razones, la *monstruosidad* de "El hombre que volvió de la muerte" estará necesariamente ligada con los marcos culturales de la época. En este sentido, siguiendo a Gordillo (2003) desde fines de los años '50 comenzaron a manifestarse los primeros indicios de una cultura contestataria que nutrida de distintas vertientes e imaginarios comunes apostaban a la acción directa y adoptaban distintas formas según los actores.

Al calor de lo que será posteriormente reivindicado como la "resistencia", la amplitud de la resistencia ofrecida por las bases peronistas y su firmeza en sus convicciones no sólo frustrará los planes de la "Revolución libertadora" de eliminar cualquier elemento de una identidad peronista sino que además dará inicio al surgimiento de una cultura política contestataria que además terminará por articular un "nosotros" que incorporará a heterogeneos sectores en torno al regreso de Perón.

Así, llegando a finales de la década del '60 no podrán sino estallar los detonantes que convirtieron la injusticia sectorial en injusticia colectiva, fortaleciendo una identidad común. Uno de los componentes necesarios para la acción, formando un "nosotros" contra un "ellos", un "régimen opresor". (Gordillo, 2003)

Bibliografía

Billani, D. Citado en Ranzani, O (12 Agosto, 2012) El hombre que volvió de la muerte y vive en el recuerdo. Buenos Aires, *Página 12*

Casetti, F. (1993) *Teorías del cine.* Madrid, Editorial Cátedra

Claramonte Arrufat, J. (2012) Monstruos. Acercamiento a una pequeña teoría de las formas de la imaginación política, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, nº 27, Pp. 3–23

Girola, L. (2007) Imaginarios socioculturales de la modernidad. Aportaciones recientes y dimensiones del análisis para la construcción de una agenda de investigación. *Sociológica*, n° 64, Pp. 45-76

Gordillo, M. (2003) Protesta, Rebelión y Movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973 en Daniel James (Comp.) *Nueva Historia Argentina*. Sudamericana, Capitulo VIII.

Guerrero, L.J (1956) *Revelacion y acogimiento de la obra de arte*, Buenos Aires, Losada

Daniel James (1990) *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina*, 1946-1976, Buenos Aires, Sudamericana.

Malimacci, F (1992) El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar en *500 años de cristianismo en la Argentina*, Buenos Aires, CEHILA

Moore, M.J y Wolkovitz, P (2005) Sobre moustros, dobles y otras anormalidades. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950 en Ana Lusnich (Editora) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.

Neyret, J (2003) Sombras terribles. La dicotomía civilización-barbarie como institución imaginaria y discursiva del Otro en Latinoamérica y la Argentina. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/sombras.html

Restelli, B (2011) *Narciso Ibáñez Menta: esencialmente, un hombre de teatro*. Buenos Aires, Dunken

Svampa, M. (2010) Civilización o Barbarie: de "dispositivo de legitimación" a "gran relato". Disponible en http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo48.pdf

----------(2006) *El dilema argentino*: *Civilización o Barbarie*, Buenos Aires, Taurus.