

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012023000563044>

71-91

**LA MONSTRUOSIDAD DE LA BELLEZA DE LO APARENTE, LOS CUERPOS Y LAS COMUNIDADES DE LO POSIBLE: *FREAKS* Y *LA FORMA DEL AGUA*, ENCLAVES DE ANÁLISIS BIOPOLÍTICO A PROPÓSITO DE LA CRISIS SOCIAL MUNDIAL**

*The monstrosity of the beauty of the apparent, the bodies and communities of the possible: freaks and the shape of water, enclaves of biopolitical analysis on the global social crisis*

JOCELYN MALDONADO GARAY  
Universidad Andrés Bello (Chile)  
jocelyn.maldonado.g@gmail.com

DANIELA PALACIOS HERMOSILLA<sup>1</sup>  
Universidad Andrés Bello (Chile)  
daniela.palacios@unab.cl

*Hemos acabado confiando ciegamente en nuestro sentido del equilibrio y de la razón, así que entiendo que la mente pudiera llegar a pelear desafortadamente por preservar sus patrones estables y familiares contra cualquier indicio que señalara cierta inestabilidad*  
Shirley Jackson

*Los monstruos hace muchos años, cuando crecía como niño católico en Guadalajara, me perdonaron todos mis pecados y me permitieron ser imperfecto*  
Guillermo del Toro

*el sueño de la razón produce monstruos.*  
Goya

Resumen

El siguiente ensayo realiza un análisis crítico de los discursos/prácticas de la modernidad desde la biopolítica en torno a la anormalidad, la ciencia (como tecnociencia) y las posibilidades de comunidad que existen en las relaciones de las/los marginados/as. Tomando como referentes las películas *Freaks* y *La Forma del Agua*. Mostrando cómo el cine juega y propone elementos críticos de estas prácticas/discursos de la modernidad. Dentro de esta anormalidad se considerará a la monstruosidad como metáfora y como realidad corpórea, y las mujeres como cuerpos limítrofes y marginales del reparto (en términos de Rancière). Un análisis que juega con la contingencia de la crisis social que atravesamos a nivel mundial, así como de los fragmentos sociales y corporales,

<sup>1</sup> Exercise and Rehabilitation Sciences Institute, School of Physical Therapy, Faculty of Rehabilitation Sciences, Universidad Andres Bello.

Recibido: 20 julio 2021

Aceptado: 29 marzo 2022

pero que, sin embargo, en sus entrañas posibilitan otras formas de relaciones, otros tejidos y posibilidades de comunidad.

Palabras clave: Cuerpos; monstruos; anormales; comunidad; mujeres; biopolítica

#### Abstract

The following essay makes a critical analysis of the discourses/practices of modernity from the perspective of biopolitics around abnormality, science (as technoscience) and the possibilities of community that exist in the relationships of the marginalized. Taking as referents the films *Freaks* and *The Shape of Water*. Showing how cinema plays and proposes critical elements of these practices/discourses of modernity. Within this abnormality, we will consider monstrosity as metaphor and corporeal reality, and women as borderline and marginal bodies of the cast (in Rancière's terms). An analysis that plays with the contingency of the social crisis we are going through worldwide, as well as the social and corporal fragments, but which, nevertheless, in their entrails make possible other forms of relationships, other fabrics and possibilities of community.

Key words: Bodies; monsters; abnormal; community; women; biopolitics; biopolitics

#### EL CINE COMO POSIBILIDAD DE DEVELACIÓN

El nacimiento de la Modernidad, y su producción y reproducción, requirió (y sigue requiriendo) de discursos legitimadores que dieran justificación y sentido al orden emergente y su posterior despliegue histórico. Discursos de orden binario de carácter jerárquico proliferan y jerarquizan sociedades y cuerpos: Normales/anormales, hombres/mujeres, civilizado/bárbaro, razón/irracionalidad, hombre/animal. Sociedades que importan, cuerpos que importa, otras, otros, otros que no. Se erige así el ideal civilizatorio en contraposición a la naturaleza, a lo animalesco, y a lo “bárbaro” de otras culturas, cuerpos a colonizar, a marginar. En este sentido, los discursos/prácticas que se tejen para formar y legitimar las fronteras del reparto son vitales para comprender como opera la biopolítica. Para Rancière (2009), el reparto de lo sensible es

ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia común y los recortes que allí definen lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y otros tienen parte en este reparto (p. 9).

Desde esta lectura la división sexual, racial y social del trabajo son manifestaciones de esos repartos. Estas fijaciones han sido naturalizadas, por los diferentes mecanismos de sujeción que operan en la cotidianidad. Sin embargo, la actual crisis del neoliberalismo y la crisis social que se ha desatado con la pandemia (en el caso chileno se le suma la revuelta social), han develado las grandes contradicciones del modelo de sociedad que

habitamos. No obstante, y pese a la evidencia de la crisis, los medios de comunicación masivos, como aparatos ideológicos del Estado, en términos de Althusser, siguen operando como contenedores sociales, y como conductores y normalizadores de binarismos jerárquicos.

En este contexto, el cine en su forma artística (y no en su forma mercantil), puede ser una herramienta de tensión, de cuestionamiento, de imaginación de posibilidades, según las intenciones de quien esté detrás de la obra. Al respecto Marc Ferro plantea que “el cine contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de los archivos escritos que muchas veces no son más que memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia” (Ferro, 2000, p. 17). Esta posibilidad es una potencia que puede contener el cine.

Ya sea como “documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica, y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos o las críticas de la oposición, en lugar de mostrar sus ideas puede poner de relieve sus insuficiencias... El cine produce este efecto de desorganizar todo aquello que generaciones de hombres de Estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca, en suma, sus mismas estructuras (p. 37).

El siguiente ensayo, propone desde esta visión, utilizar las películas *Freaks* (Browning, 1932) y *La Forma del Agua* (Del Toro, 2017) para leer diferentes enclaves biopolíticos de las sociedades modernas: la anormalidad, monstruosidad como metáforas de los cuerpos oprimidos, pero una opresión que no se padece desde la inactividad, sino desde la posibilidad de desobediencia, desde la potencia de la actividad humana y de la comunidad. La elección de estas películas no es azarosa, diferentes son las razones, pero sin duda una de ellas tiene que ver con lo que ambas tienen en común, que es la utilización de monstruos para tensionar conceptos de belleza, la normalidad y la anormalidad ¿qué es la belleza y qué es lo realmente monstruoso en las sociedades modernas? Junto con esto, ambas películas nos muestran el agenciamiento de los cuerpos abyectados y sus posibilidades de alianza, sus lazos afectivos y las potencialidades de subvertir órdenes hegemónicos.

## ANORMALES: DE LA MONSTRUOSIDAD<sup>2</sup>, LA ANIMALIDAD Y LA BIOPOLÍTICA DEL BINARISMO

El reparto ha fijado partes exclusivas y excluyentes a los cuerpos, a partir de la estructura capitalista/colonialista/patriarcal, con algunas zonas mixtas, pero cuyo ingreso a esa mixtura siempre es limitado. Las mujeres, en especial las de sectores populares o racializadas, han constituido parte de estos márgenes. Constreñidas a ciertos bordes preestablecidos que a la vez van reproduciendo en sus propios actos performáticos<sup>3</sup>. Han estado normadas (no sin resistencias, desapegos y desbordes) a la producción de sus cuerpos desde la otredad y la cosificación al servicio de la dominación masculina<sup>4</sup> donde la diferencia sexual anatómica ha sido el puntapié de partida para esta organización social jerárquica de los sexos-géneros, la que puede ser entendida como “un tabú contra la igualdad de hombres y mujeres, un tabú que divide los sexos en dos categorías mutuamente exclusivas, un tabú que exagera las diferencias biológicas y así crea el género (Rubin, 1986, p. 114). Todo esto sugiere que esta división excluyente y binaria, requiere de represión tanto en hombres como mujeres, sea cual sea la versión local de rasgos “femeninos y masculinos” respectivamente que se construyan en uno y otro sexo. Por tanto, tiene el efecto de reprimir algunas características de la personalidad de prácticamente todos, hombres y mujeres” (p. 115). Represión que recae también en la sexualidad disidente y que se reproduce cultural e históricamente transmitiéndose de generación en generación por medio de diversos métodos e instituciones normativas, como la familia, la escuela, los medios de comunicación masivos, entre otras, con diferentes matices según el contexto histórico y el lugar geográfico, pero donde el binarismo sexual jerárquico<sup>5</sup>, la heteronorma, y la dominación masculina son constantes.

El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al *cuerpo en*

---

<sup>2</sup>Monstruoso: adj. Contrario al orden de la naturaleza. adj. Excesivamente grande o extraordinario en cualquier línea. adj. Muy feo. adj. Enormemente vituperable o execrable RAE, <https://dle.rae.es/?id=Pid7DHs>. Consultado en 21 de mayo del 2019.

<sup>3</sup> En términos de Judith Butler.

<sup>4</sup> Bourdieu refiriéndose a la dominación masculina plantea que: “en la manera como se ha impuesto y soportado, es el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamó la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente mediante los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2000, p. 11). En este sentido, la violencia simbólica, es una violencia normalizada, naturalizada y reproducida por quienes la padecen en sus significados y en el intercambio de bienes simbólicos, a modo de violencia implícita, violencia que cargamos según nuestras posiciones en el orden biopolítico de los cuerpos.

<sup>5</sup> Revisar Barbieri, Teresita (1993), “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica, *Revista Debates en sociología* (18), 145-169.

*sí*, en su realidad biológica... la diferencia *anatómica* entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo (Bourdieu, 2000, p. 24).

Esta dominación masculina entonces, no solo da como resultado la jerarquización de los cuerpos a partir de la genitalidad en la organización de la sociedad, sino que hace referencia a la construcción simbólica, binaria y heteronormativa que organiza todos los aspectos de esta: el trabajo, la ciencia, la educación, la salud, política, etc. Este binarismo se traduce en atribuir a lo masculino características como: razón, poder, determinación, confianza, intelectualidad, conocimiento, ciencia, aventura, civilización, rebeldía, acción, fuerza, independencia como positivas y superiores, mientras que aquellas cualidades o valores atribuidos a lo femenino, quedan degradados a un nivel inferior, elementos como: sumisión, fragilidad, emocionalidad, necesidad de protección, cuidados, naturaleza, irracionalidad, incivilizado, dificultad para la individuación, baja autoestima, dependencia, abnegación, pasividad por represión de agresividad, son atribuidos a cualidades femeninas. Estos elementos condicionan nuestros cuerpos a la producción de la heteronorma y a las opresiones/explotaciones sexo-género. Pero de manera más velada, este binarismo da significado a los distintos aspectos de la sociedad. Para construir estos órdenes corporales y sociales, se recurrió a distintos tipos de relatos y prácticas de control y opresión que van moldeando los límites del reparto.

Las películas a analizar cuestionan justamente el reparto de lo sensible y sus segmentos para jugar con ellos mezclándolos y subvirtiéndolos, devolviéndonos un espejo en el cual poder mirarnos como sociedad, donde la monstruosidad, y la anomalía no solo nos llevarán a mirar los puntos de fuga, si no que nos devolverán belleza.

*La Forma del Agua*<sup>6</sup>, película que mezcla ciencia ficción y fantasía, tiene por protagonista a Elisa, una mujer de unos 30 años, que es la princesa (pero no al estilo Disney) o la antiprincesa de un extraño cuento de hadas. Una “princesa” de clase obrera, que además es muda y no cumple con el estereotipo de belleza tradicional de Hollywood. Vemos en Elisa, el cruce de opresiones de género, de clase y además, la ausencia de voz, que la posiciona en un rango inferior, de invisibilidad, de mudez. Ella, trabajadora de limpieza de un bunker norteamericano durante la Guerra Fría, se enamorará de un monstruo marino, que ha encontrado el ejército en aguas centroamericanas, monstruo que era adorado como un Dios por los indígenas, cuestión de la que se mofan sus captores, haciendo aquí un guiño a la colonización de cosmovisiones por parte de occidente. Guillermo del Toro sitúa este romance en la edad dorada del capitalismo fordista el cual

---

<sup>6</sup> Película del 2017, dirigida por el director, guionista y novelista mexicano Guillermo del Toro. En sus películas trata diferentes temáticas de crítica social, entre ellas la obediencia, el fascismo, el amor en sus diferentes formas (pareja, madre-hija; amistad, compañerismo). Donde uno de sus tópicos es la utilización de monstruos y fantasmas a partir de la construcción de historias de fantasía y desde nuestro punto de vista, también poéticas.

también está en constante cuestionamiento, a partir no solo del orden del progreso, sino cuestionando el racismo y la homofobia. Acompañan a los protagonistas otros marginados; una colega y amiga de Elisa trabajadora negra, y un amigo y vecino de Elisa, quien tiene que lidiar con su homosexualidad reprimida y con sus fracasos como artista, en una sociedad que se moderniza y donde el arte como tal va siendo subsumido para ser convertido en mercancía publicitaria, donde no hay cabida para la creatividad para sí. La película nos propone así, cuatro corporalidades marginadas, cuatro anormales, cuyas historias se tejen en torno a la historia de amor entre Elisa y el monstruo marino.

La modernidad tejió discursos/prácticas de lo anormal para fijar, para organizar en función de un orden jerárquico hegemónico los fragmentos del reparto, donde lo normal es concebido como lo conocido, lo controlable, lo dominable, y lo representable en positivo. Por tanto, lo anormal queda fuera y es cuestionado, criticado, y de alguna manera necesita ser normalizado, disciplinado, encerrado, expuesto en negatividad para recordarnos “el horror de la diferencia”. En la parte más extrema de esta anormalidad se ubica a lo monstruoso: aquellos seres deformes que transgredían las normas corporales de aceptación y cánones de belleza, cargando en estos cuerpos todo tipo de relatos que los situaban como verdaderos parias de la sociedad. ¿Pero qué es el monstruo humano? Para Foucault la noción de monstruo

es esencialmente una noción jurídica—jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no solo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza—. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición *del* monstruo, por tanto, es un dominio al que puede calificarse de *jurídico biológico*. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que solo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2000, p. 61).

Y nos viene a recordar con su corporalidad la posibilidad “natural” de transgredir las normas, de transgredir la normalidad. Así, *La Forma del Agua* nos va mostrando los deseos eróticos y emocionales de los cuerpos abyectos, que a partir de la vitalidad propia de la resistencia van desarrollando agenciamientos en nombre de la afectividad y la lealtad, organizándose en función de la misión de salvar al monstruo-marino, de las manos de militares que a partir de diferentes experimentos lo estrujarán hasta la muerte, allí donde “el afecto no debe confundirse con afección, el cariño o la ternura, que corresponden al sentido usual de esa palabra en las lenguas latinas. Sucede que no se trata aquí de una emoción psicológica sino de una “emoción vital” (Rolnik, 2019, p. 47).

En este sentido, interpretamos este accionar de la protagonista y sus amigas, como una metáfora de la belleza de la heterogeneidad, la belleza de lo anormal y la

imposibilidad de captura total y totalitaria de la normatividad hegemónica, belleza que se muestra en ese abrazo afectivo en la diferencia y las fisuras que se generan a partir de los afectos y la materialidad de la vida, mostrándonos como pulsiones no capturadas por el temible y fantasmagórico espíritu de la ganancia económica, el “prestigio” individual y el fetiche de la mercancía, nunca son absolutos, y que otras son las sensibilidades las que nos mantienen realmente vivas, vivos y libres, sensibilidades siempre en resistencia, puntos de fuga de la micropolítica (Rolnik, 2019), donde “lo común como campo de inmanencia de la pulsión vital de un cuerpo social cuando este la toma en sus manos, de manera tal de direccionarla hacia la creación de modos de existencia para aquello que pide paso” (Rolnik, 2019, p. 29), habita allí donde pareciera que los disciplinamientos son totalizadores, allí donde habitan “*les nadie*”<sup>7</sup>.

Por su parte *Freaks*, una película de 1932 donde Tod Browning lleva a la pantalla grande en una provocadora adaptación el cuento corto *Spurs* (1932) del novelista Tod Robbins, que giraba en torno de la venganza de un artista “fenómeno” de circo contra la mujer que quería robar gran parte de su millonaria herencia. Retratando en esta película del género de terror, la cotidianidad de un circo de *freaks shows*, perdido en los rincones de una América. En la producción participan personas con malformaciones o condiciones morfológicas no normativas reales, convirtiéndose en la primera película de *monstruos*, *con monstruos humanos de verdad*<sup>8</sup>, sin maquillaje, sin disfraces, la película deja al desnudo las temidas y repugnadas corporalidades de la anormalidad. En el contexto histórico de la película los espectáculos de fenómenos (*freaks shows*) eran circos que exhibían personas con deformidades o alguna malformación: enanos, siameses o siamesas, albinos/as, hermafroditas, personas con gigantismo en algún miembro del cuerpo o mancos, mujeres barbudas, jorobados/as, personas extremadamente delgadas o extremadamente obesas, con pechos adicionales o genitales inusualmente grandes, portadores de siameses parásitos que sobresalían de sus cuerpos o también los llamados/as “pinheads” con cabezas diminutas. En Europa estos espectáculos tenían un componente racial y colonial importante, pues en ellos también se exhibían nativos de distintas partes del mundo como verdaderos zoológicos humanos<sup>9</sup>. Se exhibían aquí a los anormales, *mitad seres humanos, mitad animales*.

Estos *shows* eran bastante comunes en el periodo de entreguerras en EE.UU. y en algunos lugares de Europa donde gozaban de mucha popularidad y en el que el morbo era una de las principales atracciones. Tras la Segunda Guerra Mundial, los cuerpos

---

<sup>7</sup> Se ocupa “les” como lenguaje inclusivo, para referirse a las mujeres, los hombres y las disidencias.

<sup>8</sup> Se trata de un juego de palabras y una ironía para dar cuenta de cómo la normalidad ha clasificado los cuerpos a partir de ciertos estándares normativos.

<sup>9</sup> En el caso chileno el documental *Calafate: zoológicos humanos* (2010), del Directo Hans Müllchi, narra la historia de esta caza de indígenas y su posterior exhibición en Europa. Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=8MyDeDpGAs>

mutilados de exsoldados que volvían de la guerra hicieron entrar en decadencia este tipo de *shows*. Pero la existencia real de estos espectáculos de *Freaks*, no solo eran una afirmación y pedagogía de la “normalidad” en términos foucaultianos, pues nos recordaban a ellos/ellas, la monstruosidad de la otredad, afirmándonos en nuestra “normalidad”, allí estaba lo animalesco y estos/estas *freaks*, no eran otra cosa que la animalidad deformada, la barbarie, lo abyecto. Así, “la biopolítica consiste, precisamente, en la producción de un modo de vida que nos subordina pero que al mismo tiempo deseamos, pues nos ofrece las condiciones mismas de nuestra existencia” (Castro, 2009, p. 126). La dictadura de la belleza estandarizada, mercantil y estereotipada es una de estas condiciones que nos ata, nubla, nos fija y nos acomoda en este ofrecimiento de las condiciones de existencia, lo que los circos *freaks* hacían, era reforzar estas condiciones de manera espectacularizada.

La modernidad, y su desarrollo, implica un control y una administración cada vez más intensa, más diferenciadora y que abarca el ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones; esto es: que las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir y a los modos de matar y de dejar morir (Giorgi, 2014, p.18). Vidas que importan y se respetan otras que no, a partir de cánones culturales y relaciones sociales donde se imponen los ideales civilizatorios, ideales que sustentan el orden y las escisiones internas de esta civilización, escisiones que dan cuenta de nuestras formas de relacionarnos y con ello de las violencias y normalizaciones que reproducimos. En este sentido las condiciones de sexo/género, etnia y clase nos posicionan como sujetas y sujetos en diversos puestos de poder o no-poder, según los discursos/prácticas que producen y recaen en nuestros cuerpos. Ambas películas nos muestran estas vidas que importan, la de “los normales”, las vidas que se protegen, en ambas películas las vidas a desechar se hacen evidentes en los diferentes compuestos discursivos que atraviesan la diversidad de los personajes.

Asimismo, y desde una manera provocadora podemos analizar a ambas películas desde las ideas del “giro animal”. Este plantea que

la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar, que es el eje fundamental de la biopolítica. El animal, la cuestión animal y, en general, la cuestión de lo viviente... les sirvió a diversos materiales culturales recientes para traer a la superficie, al horizonte de lo visible, esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza un campo de gradaciones y de diferenciaciones entre las vidas a proteger, a cuidar, a futurizar... y cuáles son los cuerpos y vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación o directamente para el abandono o la eliminación (de nuevo para volver a Foucault: los cuerpos que son “empujados hacia la muerte”) (Giorgi, 2014, p. 15).



Estas películas como materiales culturales, iluminan en este sentido: el animal alumbra, así como el monstruo animal, espacios donde puede ser observada cuál es la vida eliminable o sacrificable, contraponiéndose a la “vida vivible”. En el siglo XIX y parte del XX los animales, en la producción artística y política, eran considerados una oposición de la civilización, donde lo animal era lo bárbaro, de modo que

la vida animal trazaba el confín móvil de donde provenía el salvaje, el bárbaro, y el indisciplinado, y donde lo animal nombraba un fondo amenazante de los cuerpos que las frágiles civilidades de la región apenas podían —cuando podían— contener; tradiciones, en fin, que habían asociado al animal con una falla constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravesaba a las naciones poscoloniales y que demarcaba el perímetro de su pobre civilización, siempre tan asediada (Giorgi, 2014, p. 11)”.

Es recién a partir de los sesenta que el animal y su figura comienzan a movilizarse hacia otra concepción simbólica en América Latina, configurándose otros significados culturales donde el animal cambia de lugar en los repertorios de la cultura:

la distinción entre humano y animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos, se tornará cada vez más precaria, menos sostenible en sus formas y sus sentidos, dejando lugar a una vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un continuum orgánico, afectivo, material y político con lo humano... El animal, entonces cambia de lugar en la cultura y al hacerlo moviliza ordenamiento de cuerpos, territorios, sentidos, y gramáticas de lo visible y lo sensible que se jugaban alrededor de la oposición entre animal/Humano; y ese desplazamiento indica, quiero sugerir, una de las transformaciones más interesantes y significativas de la cultura contemporánea... la “vida animal” emerge como campo expansivo, un nudo de la imaginación que deja leer un reordenamiento más vasto, reordenamiento que pasa por desestabilización a distancia...entre humano y animal, y por la indagación de una nueva proximidad que es a la vez una interrogación ética y un horizonte de politización (Giorgi, 2014, p. 12).

Este cambio de lugar de lo animalesco y monstruoso está inscrito en el relato de *Freaks*, pues en la primera parte de la película se nos invita a un viaje por la vida cotidiana, y los problemas de las vidas de estos humanos peculiares, con quienes nos terminamos identificando. En *La forma del Agua*, tomamos también parte por el monstruo, pues su humanidad parece ser mayor que la de los propios humanos.

Al moverse el animal, lo monstruoso, se mueve también los signos políticos y esto es precisamente lo que hace Tod Browning, ya en los años 30, y Guillermo del Toro en metáfora de lo animalesco y lo diferente de su condición de ser humano, difumina su monstruosidad para mostrar la nuestra, y lo monstruoso o lo anormal, en metáfora del animal

empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político. Cambia de lugar en las gramáticas de la cultura y al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida o la muerte... Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social, la marca del afuera inasimilable para el orden social... ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay “lugar” preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y de sentidos... donde lo animal “condensa puntos o líneas de intensidad política; funciona, así como una zona privilegiada para leer líneas de intersección, núcleos temáticos y recorridos entre cultura y biopolítica” (Giorgi, 2014, p. 14).

Ambas cintas, parecen hacer un recorrido similar al que plantea Giorgi, respecto de la representación del animal dentro de la producción artística, donde los *Freaks* y el monstruo marino en *La Forma del Agua*, la obrera muda, la obrera negra, el artista gay, están metaforizados en esta estructura animalesca.

#### ALGUNOS ELEMENTOS RELEVANTES DESDE UNA PERSPECTIVA BIOPOLÍTICA DE LOS FILMS

Con este marco ya descrito de fondo pasaremos a analizar algunos elementos de las películas en los siguientes tópicos.

##### a) CÓMO NOS VOLVEMOS *FREAKS*, CÓMO NOS VOLVEMOS MONSTRUOS

Respecto de *Freaks*, una de las razones de los innumerables elogios que comparten las críticas de cine, es la exposición cruda y certera en fondo y forma de la cinta, exponiendo protagonistas “anormales”. En cuanto a su contexto histórico, no podemos olvidar que en los años treinta el mundo estaba viviendo el preludio de lo que sería una de las guerras más sanguinarias que ha visto el mundo. El film capturaba el miedo y la intolerancia del *establishment* respecto de aceptar culturas e ideales externos. La liberación viene de la valentía en reclamar un lugar en el mundo, aun siendo humillado por distintas esferas de la sociedad. El sentido de pertenencia de los *Freaks* al retratar al circo como un hogar, a pesar de las humillaciones de sus pares, se expresa explícitamente en el desarrollo de la obra en el acuerdo social de unión matrimonial entre el “anormal” Hans y la “bella” y codiciosa Cleopatra, quien desposa a Hans por la millonaria herencia que este tenía, y cuyo plan final era liquidarlo.

La cena de boda del enano y la trapezista (Cleopatra) expone a la familia del hombre pequeño entonando con orgullo el himno y manifiesto *One of us*, aceptando a la novia como parte de su clan, a pesar de las miradas de asco y negación de los “normales”. El baile arriba de la mesa y el canto desafinado de la mujer Ave Koo Koo que, siendo el

alma de la celebración, realiza un verdadero acto de iniciación a una familia al margen de los cánones estéticos de la sociedad.

*One of us, one of us  
Gooble gobble, Gooble gobble  
We accept her, we accept her  
One of us, one of us*

Cleopatra ve la escena con auténtico horror, negándose a ser parte del grupo, develándose el cinismo de “normal” cuando esta grita que no quiere ser parte de los monstruos. No hay real aceptación por parte de la mujer trapecista, sino la revelación de su superficialidad, el oportunismo y su asco, de la trivialidad de su belleza develando su propia monstruosidad, la *feme fatale*, que persigue el beneficio económico mediante el engaño y su posición de privilegio en un cuerpo de normales. Browning nuevamente nos expone en mitad de la cinta no solo el quiebre de la narrativa con la que ha recorrido cuarenta minutos, sino también nos sitúa como público en esa parte de la masa que ridiculiza, oprime e intenta sacar provecho de la parte más vulnerable y marginalizada de la sociedad. Nosotros, espectadores que acogemos el cine como entretenimiento, no nos diferenciamos del público del circo que, ya sentados en el borde de los asientos, permanece expectante al nuevo show que nos hará olvidar nuestros defectos para apuntar a los de los de la pantalla. Así, la farsa de Cleopatra se devela con el grito de *¡Get Out!* como una declaración, “Nunca seré parte de ustedes porque no son dignos”. La belleza de la normalidad salta por los aires y nos muestra su verdadero rostro, la belleza es desbordada por la monstruosidad del egoísmo, la avaricia y la discriminación. Nos volvemos Freaks, en una doble dimensión: pues “los normales” se convierten en monstruos desde lo metafórico, y de aquí en adelante la película nos muestra cómo estos “normales” que se han asumido como antagonistas de lo *freak*, y que representan la generalidad del mundo que nos gobierna, mostrándonos nuestra propia monstruosidad.

Pero, por otro lado, al habernos hecho empatizar con los *freaks*, la película nos sitúa de su lado, y nos emplaza a mirarnos desde la marginalidad y con ella.

La mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano: el hombre con cabeza de buey, el hombre con patas de pájaro -monstruos-. Es la mixtura de dos especies, la mezcla de dos especies: el cerdo que tiene cabeza de camero es un monstruo. Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza, es un monstruo. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que, no obstante logra subsistir durante algunos minutos o algunos días, es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente, es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las

clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso (Foucault, 2000, p. 68).

Desde aquí en adelante la película nos sitúa en la transgresión. Transgresión que también se muestra constantemente en *La Forma del Agua*. La transgresión comienza con el inicio del film que nos muestra a una mujer “ordinaria”, Elisa la protagonista del film, en plenos 60 masturbándose con placer y sin culpas de su sexualidad, sin morbo, empoderada de su cuerpo, una nadie como diría Benedetti, una invisible, quien pertenece a una clase de los confines del reparto, en la doble explotación que acarrearán los cuerpos de las mujeres. Avanza el relato y los personajes cercanos a Elisa, se nos presentan como transgresores de la heterónoma blanca: un gay, una negra, personajes vitales en la película, la que transcurre en un contexto de Guerra Fría, cuando quienes estaban en el centro de la historia y se llevaban los papeles protagónicos eran la URSS y EE.UU. y las luchas por los derechos civiles, y el fin de la guerra de Vietnam, eran escenarios de otras luchas secundarias para el poder. Esta película baja del conflicto de la política grandilocuente para acercarla a los cuerpos locales. Nos recuerda que mientras los relatos hegemónicos están planeando su próxima jugada, hay otras corporalidades que no cuentan, pero cuyas historias invisibles o más bien invisibilizadas, esconden los ladrillos y cimientos sobre los que se posicionan quienes están en el poder y que contienen un poder propio que en potencia puede desestabilizarlos.

El relato se conflictúa cuando Elisa enamorada del monstruo marino, quiere rescatarlo del Bunker, ya que su vida corre peligro pues, como prisionero, es torturado y agredido de vez en cuando, para controlarlo y dominarlo. En un juego metafórico interesante, pues esas torturas en contexto de guerra fría recorrieron no solo Vietnam, sino también fueron dispositivo de disciplinamiento de las dictaduras latinoamericanas diseñadas por EE.UU.<sup>10</sup>. Este monstruo torturado, violentado y degradado, que es el que debiera aterrarnos como espectadores, nos muestra en la actitud y personificación del coronel Richard Strickland, quien encarna a la civilización y sus incoherencias, el fascismo con su violencia y contradictoria sin razón, la gran monstruosidad. Este coronel, en apariencia estética, discursiva y conductual, es la personificación de un burócrata militar, obediente al poder, coincidiendo con todos los mandatos masculinos discursivos de su contexto histórico: es un obediente servidor de la armada, tiene una farsante “familia ejemplar” tradicional de los 60, una mujer que lo espera con la comida servida tras sus jornadas de trabajo, el prototipo feliz del sueño americano, que del Toro es capaz de mostrar perfectamente en la escena del auto cuando el coronel es ascendido y se compra un vehículo más acorde a su “Valor”. Escena que muestra y da cuenta del capitalismo fordista y sus discursos, junto con el vacío emocional que afecta a quienes, como el

---

<sup>10</sup> Diversos son los estudios que han dado cuenta del intervencionismo y el papel que jugó en las dictaduras latinoamericanas. Para el caso chileno revisar “Letras del Horror” Tomo I de Manuel Rojas.

coronel, solo saben obedecer. Un auto de último modelo: un Cadillac Deville, con el cual la película tensiona el discurso del progreso. Los diálogos que se tejen en torno a este objeto tecnológico son reveladores, cuando el vendedor de autos le dice al coronel—cuatro de cada cinco exitosos en EE.UU. conducen un Cadillac— esta frase, es la fetichización, el hombre que se vuelve objeto, por el objeto quien es el sujeto, la fetichización de la mercancía y la alienación económica como males de la sociedad moderna quedan de manifiesto. Para rematar con las siguientes oraciones: —usted me parece un hombre que va en esa dirección, el futuro. Eres el hombre del futuro— haciendo un gesto al capitalismo fordista y sus discursos de progreso. Sin embargo, este progreso muestra su monstruosidad y sus propias contradicciones en la obediencia ciega, sin razón y violencia (como forma de conseguir sus fines) del propio coronel.

Estas películas inscriben así al animal, y a los espacios de relación, tensión o continuidad entre lo humano y lo animal, para interrogar y frecuentemente contestar desde ese terreno las biopolíticas que definen formas de vida y horizontes de lo vivible en nuestras sociedades

el animal es un artefacto, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como “humana”... La vida humana conjuga modos de hacer visible cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología (Giorgi, 2014, pp. 14-15).

El monstruo, como dice Foucault, es la mezcla de dos mundos, del humano y el animal y en esto nos muestra cómo se mezclan las marginalidades. La pareja de Elisa y el monstruo marino es en sí mismo una monstruosidad, en términos normalizadores, pero al igual que en *Freaks*, los/las espectadoras, se identifican con la historia de Elisa y el monstruo. Quienes desafiarán no solo a EE.UU., sino también a la URSS, es decir a la propia Guerra Fría, por cuidarse y ayudarse mutuamente. Es así como un trío de abyectados (Elsa, su vecino artista y gay Giles, junto con su amiga afroamericana Zelda) y más tarde un científico disidente el Dr. Robert Hoffstetler trasgreden, y desafían los límites de la normatividad.

#### b) UNA PARTICULARIDAD EN *FREAKS*: FRAGMENTOS

Dos de los elementos interesantes del film *Freaks* son, por un lado, que pese a la distancia temporal de su elaboración, se siente una película muy contemporánea, cuya narrativa es una metáfora de las contradicciones la sociedad moderna. Por otro, es de peculiar atención recordar lo que ocurrió al momento de su estreno frente al conservador público de los años 30, que horrorizado por lo que veían en la pantalla se desmayaban,

gritaban, o simplemente salían de la sala. Los revuelos causados en el cine hicieron de esta película la más censurada de la historia, con casi tres décadas de censura en Reino Unido y EE.UU., incluso en España fue estrenada recién en 1997. Fue tal el revuelo que causó su estreno, que tuvo que ser “reajustada” (antes de su censura) a modo de higienizar y blanquear la película, colocando una “prótesis disfuncional” e inadecuada en su final. Un falso final que nada tiene que ver con la trama, una artificialidad para censurar el profundo y provocador final. Artefacto fragmentado, censurado, cuerpos fragmentados (de los *freaks*) cercenados de la sociedad, sociedad del reparto, de los fragmentos, belleza superficial de la normalidad escindida de la profundidad y la hermosura de la honestidad y la benevolencia que también portamos, pero que hemos negado, coartado, fragmentado y censurado.

La trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo donde todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen, poco antes de desaparecer. Como fragmentos de un holograma, cada esquirla contiene el universo entero. La característica del objeto fractal es la que toda la información relativa al objeto está encerrada en el más pequeño de sus detalles. De la misma manera podemos hablar hoy en día de un sujeto fractal que se difracta en una multitud de egos miniaturizados todos parecidos los unos a los otros, se desmultiplica según un modelo embrionario como en un cultivo biológico, y satura su medio por escisiparidad hasta el infinito. Como el objeto fractal se asemeja punto por punto a sus componentes elementales, el sujeto fractal no desea otra cosa más que asemejarse en cada una de sus fracciones. Envuelve más acá de toda representación, hacia la más pequeña fracción molecular de sí mismo (Baudrillard, 1998, p. 27).

La película como artefacto fragmentado, tiene un correlato con los segmentos sociales. Las líneas de demarcación de estos fragmentos están presentes en la historia y nos recuerda nuestra sociedad, una sociedad dividida en múltiples individualidades segmentadas, no hay cuerpo social sino naufragios de individuos dispersos, inconexos como el final de la película; prótesis inocua, como lo son las prótesis al servicio de la tecnocracia<sup>11</sup> que nos ilusionan con completarnos en el vacío existencial de una vida funcional a las directrices de la sociedad de la mercancía. Las pantallas y sus virtualidades ilusorias nos hacen volcarnos al “yo” para dar cuenta que como individuos estamos fragmentados, escindidos de nuestras propias posibilidades de los yo que podemos llegar a ser: desgarrados, mutilados, divididos por los múltiples discursos/prácticas que nos atraviesan como sociedad e individualidades y por los múltiples artefactos técnicos que escinden nuestros cuerpos, y nuestros cuerpos de nuestras emociones, y nuestras emociones de la razón. Dividir para gobernar, fragmentarnos, categorizarnos múltiples veces en discursos y fijaciones que nos atraviesan, que aseguren el poder, el biopoder cualquiera sea su versión local.

---

<sup>11</sup> Con esta afirmación no se niega la posibilidad de una subversión en la utilización de las prótesis, al contrario, hay potencial subversivo en ellas, pero eso es tema de otro ensayo.

c) LA CIENCIA Y LA TÉCNICA EN *LA FORMA DEL AGUA*

Un elemento muy presente durante toda la película es el discurso de la ciencia y el progreso tan característico (y piso legitimador) de los avances tecnológicos del capitalismo industrial del siglo XX, pero a su vez segregador y contradictorio en sus violencias, pues es portador como contraparte de discursos/prácticas colonizadoras, racistas y clasistas.

Podemos observar esta benevolencia discursiva del progreso en diferentes escenas como la ya mencionada en la compra de un nuevo automóvil por parte del coronel, escena que nos muestra la perfecta fetichización de la mercancía y el auge fordista estadounidense. También la observamos en diálogos entre militares y científicos, quienes debaten en torno a las tecnologías de la potencia enemiga y cómo seguir acaparando más conocimiento, en la guerra armamentista de la Guerra Fría. Tras la Revolución Industrial y su forma de producción.

el dinamismo propio del objeto técnico se independiza de toda intención humana. Su dinamismo organizador requiere la dinámica operadora de la organización, aunque ya no esté sometido a la intención humana. El objeto, que ya no es producido por el hombre, tiene sin embargo necesidad de él en tanto que anticipa: el fondo de la cuestión es el tiempo (Stiegler, 2002, p. 130).

Esta anticipación ligada a la enajenación nos plantea que el destino de la humanidad se encuentra alienado por un “destino” tecnológico. En este sentido la técnica en tanto mercancía y esta como poder, ha puesto la creatividad humana al servicio de la técnica misma antes que al servicio de la humanidad.

Los lados oscuros de la ciencia y el progreso están perfectamente representados en la figura de Dr. Robert Hoffstetler o mejor dicho, Dimitri Antonovich Mosenkov, su verdadero nombre, quien es un infiltrado ruso. Este científico se verá atrapado entre sus intereses científicos, las peticiones de la URSS, y las barbaridades de los militares estadounidenses. Mostrándonos cómo la creatividad o curiosidad humana genuina si no se posiciona queda al devenir del poder cualquiera sea su versión local. Como plantea Stiegler, el poder del hombre es la técnica que amenaza su propio ser, su propia vida.

Hay que denunciar el antropocentrismo teleológico que asiente al hombre como fin de la naturaleza. El tecnocentrismo, que es a la vez antropocentrismo, en tanto viene del hombre como dominio y posesión de la naturaleza, es peligroso para la naturaleza en especial para la naturaleza del hombre. Así, tecnocentrismo significa: desarrollo de la técnica “por ella misma”, dando: ella es a ella misma su propio fin, autonomización de la técnica donde ella es su propia ley, incluso *la ley*; desarrollo posible que siempre ha sido percibido como la *hybris* misma, violencia alienante que pone fin a la “libertad” del hombre como libertad del ser, que pone fin al tiempo, que evacua el porvenir, si no el devenir. Pero el tecnocentrismo *es también, es*

*todavía* una figura del antropocentrismo; se comprende siempre como tal: dominio y posesión de la naturaleza (Stiegler, 2002, p. 144).

Alienación de la técnica y en la técnica. Esta encrucijada queda clara en el conflicto del científico. Sin embargo, él toma la decisión de la transgresión, de la desalienación (como proceso, como conflicto, como tensión, como movimiento en disputa) e intenta recuperar la técnica para la actividad humana, para una necesidad humana real, y no para las necesidades fantasmagóricas de las comunidades imaginadas que se disputan el orden mundial. Asumiendo así, un posicionamiento político, pero no en términos tradicionales, sino que a favor de la vida como oposición al poder y sus formas mercantiles de autovalorización infinita<sup>12</sup>. De este modo, desprende su quehacer científico de las ideologías dominantes para aliarse con los intereses y problemas “reales” y humanos de las y los oprimidos y marginados de la película. Se tensiona así el discurso del progreso mostrando las barbaridades que lo acompañan. El film, fiel al espíritu de las películas de Guillermo del Toro, nos narra desde una perspectiva biopolítica diferentes formas de trasgresión, formas de desobediencias y con ello se abren espacios otras posibilidades de ser y hacer alianzas.

#### d) ESCENAS FINALES Y LA POSIBILIDAD DE LA COMUNIDAD

En esta parte, analizaremos brevemente las partes finales de ambas películas, partimos con el film de Tod Browning.

La escena final de *Freaks* (la escena anterior al final postizo) es una de las escenas finales más duras y sin concesiones de la historia del séptimo arte: al descubrir los planes de Cleopatra (asesinar a su esposo Freak para quedarse con su dinero), los *Freaks* se unen para vengarse de forma brutal de la trapecista transformándola en una mujer gallina, mutilando sus extremidades. Clara metáfora que sirve para graficar literalmente un juicio hacia el verdadero monstruo de la película, Cleopatra y su verdadera pareja, con quien habían planeado la boda y el asesinato del pequeño Hans, con fines oportunistas. Tras esta venganza, se logra un equilibrio, pues ahora la monstruosidad de su interior coincide con la de su exterior. Tal fue la crudeza de la escena que fue censurada, cortada y posteriormente edulcorada con un epílogo a la fuerza donde Hans se reencuentra con su antiguo amor y esta lo exculpa planteando que no era su responsabilidad lo que habían realizado sus semejantes contra la bella trapecista. Un desenlace higienizado con sabor al Hollywood clásico más conservador. Pero ¿será solo la literalidad de la escena lo que se censura, lo horrendo del crimen? ¿Por qué el protagonista tiene que ser exculpado o sentir culpa por una venganza que él mismo estuvo de acuerdo en ejecutar, si estando al borde de la muerte se da cuenta que está siendo envenenado y ha sido constantemente

---

<sup>12</sup> En los términos de la teoría del valor de Marx. Revisar el Capítulo 1 de El Capital: “La mercancía” y el capítulo 4, “Cómo el dinero se convierte en capital”.



ridiculizado y degradado por los “normales”? Es que la transgresión de la historia va más allá de su propio desarrollo interno, pues logra ponernos en encrucijada en el final de la película resultando enormemente revelador, ya que la verdadera monstruosidad toma forma de monstruo por medio de un “asalto”<sup>13</sup>: aquella monstruosidad oculta en la estética de la belleza impuesta, superflua y frívola, carente de fondo y al servicio de la máquina, esa “belleza” configurada en el cuerpo de la mujer trapecionista es asaltada y vengada en el común de unos pequeños Freaks. En un juego técnico fantástico, la cámara se agacha a la altura de los/las *Freaks* para mostrar la venganza *desde abajo*, desde quienes están abajo en la escala del biopoder, desde los/las marginadas, los de arriba caen abajo, al suelo como la cámara, como los/as *Freaks*. La censura, es así, la censura de la posibilidad de la comunidad y a la posibilidad de tomar la violencia como venganza y esta entendida como equilibrio frente a las injusticias o a la denigración de los/las semejantes. Es la censura por desafiar el monopolio de la violencia del Estado en términos weberianos y agregaríamos hoy que es una afronta a la violencia paraestatal del Capital.

Así, esa empatía en que nos sumerge la película nos muestra y nos acerca a una comunidad, una comunidad de sentido, una comunidad que nos muestra la fuerza de la heterogeneidad que la compone, pues todas/todos los *Freaks* son peculiares y tienen sus propias diferencias físicas, pero pese a las evidentes diferencias corporales y de sus individualidades, no se separan, sus diferencias los unen, no hay temores a lo diferente, hay cooperación, hay cuidado, protección, afectos compartidos y cruzados. Es tal la apertura de la heterogeneidad que incluso se unen a esta comunidad una pareja de “normales” que terminan siendo los disidentes de su propia condición de normalidad, disidentes del reparto asignado, ayudando a los/las *Freaks*, desafiando sus propios privilegios. Mostrando que la comunidad nunca es un ente petrificado y estático, sino que está en constante movimiento.

En este sentido comunidad como comunismo y comunismo en términos de Blanchot “es el sentido de eso que excluye (y se excluye de) toda comunidad ya constituida” (Nancy, 2016, p. 31). Para Nancy,

era lo que había denominado desobramiento, que “designa el movimiento de la obra que la abre más allá de sí misma, que no la deja cumplirse en un sentido acabado, sino que la abre en el ausentamiento de su sentido en general. El desobramiento es aquello por lo cual la obra no pertenece al orden de lo acabado ni tampoco a de lo inacabado: no le falta nada no estando para nada cumplida (p. 32).

Comunidad como praxis, “una dificultad insuperable amenaza los esfuerzos por decir el ser de la compartición de ser, que bajo ningún punto de vista puede “ser” más que deshaciendo el ser (sustantivo, sujeto) en su acto (verbo transitividad) (p. 23). Comunismo

---

<sup>13</sup> Utilizamos este concepto, haciendo un guiño al concepto de asalto del proletariado, utilizado en diversos estudios marxianos.

como movimiento, en términos de Marx y Engels (1970): llamamos comunismo al movimiento *real* que anula y supera al estado de cosas actual (p. 37). No como captura, no como petrificación de lo acabado o como algo a concluir, comunismo no como ideología, comunidad como movimiento.

Sin embargo, le componen ciertos bordes que funcionan como protectores si se transgrede a uno/una, se transgrede al resto y la comunidad accionará como estime conveniente.

Por su parte, vemos en la película *La forma del agua* que la comunidad está representada por los personajes que ayudan a Elisa a escapar junto al Monstruo. Durante el desarrollo de todo el film, se muestran tensiones, consensos, apoyos mutuos, solidaridad, escuchas compartidas que hacen de estas y estos cuerpos abyectados, de estos nadie, de este grupo humano-animalesco, una comunidad en la praxis, no en la utopía, sino aquí, y ahora en el movimiento real que anula los poderes de lo actual, la Guerra Fría, las clases, el patriarcado, el racismo y la homofobia, se diluyen en los cuerpos en alianza. En el final, Del Toro propone una interesante revelación, *Strickland* tras haber disparado al monstruo marino y este volviendo a la vida (en una especie de resurrección) se rinde frente a lo que ahora considera un Dios. En estos últimos segundos de la vida del villano (que personifica a la perfección el sueño americano, en contraposición con la marginal Elisa Espósito), quien será asesinado por el propio monstruo, comprende lo equivocado que estaba al creer en un modelo de vida normatizado y lleno de prejuicios, sin embargo, solo le queda resignarse a su propia muerte como equilibrio, como venganza. El círculo se cierra y Elisa quien también había sido herida, es llevada al mar por la criatura, lugar donde siempre perteneció, su mudez, era producto de su no pertenencia al mundo de los humanos, no podía desarrollarse allí porque estaba atada a circunstancias que no le eran propias, como lo están el proletariado, las mujeres, las disidencias y los cuerpos racializados, la pantalla se va a negro haciéndonos reflexionar si este cuento de hadas para adultos puede tener un final feliz, comparándolo inevitablemente con nuestras vidas sin vuelcos argumentales y con tan pocas redenciones.

Vemos en esos cuerpos Anormales, monstruosos, de los *Freaks* y los personajes de *La forma del Agua* una paradoja: las comunidades de lo posible en cuerpos “que no importan”. Nos muestra la pertenencia a la comunidad, y como una comunidad que ha sido abyectada a los suburbios de la sociedad de la mercancía, una comunidad violentada que sin embargo es capaz de devolver el golpe, la posibilidad de la defensa y el ataque que dignifica, que se representa a sí misma con dignidad, la dignidad de ocupar un lugar en libertad, un lugar de “iguales” en un mundo diverso y heterogéneo, la trasgresión al orden establecido, a la dictadura de lo efímero y superfluo, la trasgresión a la monstruosidad de la belleza de lo aparente.

Es en ambas películas a partir de un ejercicio que ocupa la violencia como autodefensa como se devuelve el equilibrio de fuerzas. Como plantea Frantz Fanon: la

violencia desintoxica. Libra al colonizado de su complejo de inferioridad, de sus actitudes contemplativas o desesperadas. Lo hace intrépido, lo rehabilita ante sus propios ojos... La violencia eleva al pueblo a la altura del dirigente (Fanon, 1983, p. 46), o en el caso de la película *Freaks*, los baja a su altura, a propósito de la escena final, donde los/las Freaks, reclaman y ocupan su lugar en el mundo. Sin hacer una apología a la violencia, pero reconociéndola como posibilidad, la violencia se vuelve una forma, una posibilidad y una capacidad de marcar límites, no se trata de una violencia colonizadora, sino liberadora, la dignidad de la desobediencia, el estallido social en Chile y las revueltas mundiales contra las políticas neoliberales, o contra el racismo en EE.UU., nos muestran estos límites, a pesar de sus contradicciones internas y sus vicios, aparecen para devolver el golpe, reclamar un lugar. En términos de Didi-Huberman (y refiriéndose a las tradiciones de los/las oprimidos/oprimidas y a las resistencias *de las luciérnagas* –los oprimidos/oprimidas– y sus revoluciones) es entonces cuando los pueblos se constituyen en sujeto político; en todo el sentido de la palabra, de modo que pueden cambiar las reglas *del reino y la gloria* (Didi-Huberman, 2012, p. 85).

#### A MODO DE CONCLUSIÓN: ENTONCES ¿QUÉ ES LO MONSTRUOSO HOY?

El análisis que se ha propuesto en este ensayo se sitúa entonces en la analogía civilizatoria y normalizadora de la normatividad hegemónica, representada por los humanos “normales”, versus la barbarie y lo animalesco de los *freaks*, de los monstruos, de las mujeres, de las disidencias, de la negritud. Todo lo que la sociedad esconde bajo la alfombra; la violencia estructural con la que opera y se reproduce, los prejuicios con los que nos relacionamos e incluso el cinismo de la falsa aceptación, se pueden observar de manera profundamente crítica en estas cintas y nos recuerda la petrificación naturalizada que nos aquieta, escondiendo las dimensiones, axiomatizándolas al capital, las fluctuaciones y movilidad de la realidad misma bajo discursos estáticos, ideologías de lo real, falsas conciencias, al servicio del orden de la modernidad, y de sus organizaciones del poder.

Sociedad de masas, individuos atomizados, consumidos por el consumo, por la mercancía, por la fetichización, alienadas, alienados, alienades. Producto, somos de una historia fallida de la novela mal acabada del comunismo, de lo que fue el comunismo, de lo “real que fue” y de lo que no fue, del agotamiento de los mal llamados “comunismos reales”<sup>14</sup> y lo “que ese real había desfigurado dejándonos en manos de un capitalismo voraz, de la ilusión destrozada de la comunidad, vilipendiada y desplazada por el endiosamiento hedonista del individuo universal. Al respecto Nancy (2016) plantea que la reflexión crítica nacía del agotamiento de lo que llamaron “el comunismo real”

---

<sup>14</sup> Diversos son los análisis más contemporáneos que plantean que las formas que asumieron países como la URSS, no fueron otra cosa que formas de capitalismo de Estado con ciertas similitudes, y otras diferencias, a los “Estados de Bienestar” occidentales. Revisar los teóricos de la Wertkritik alemana.

los años 80 habían sido los últimos años de la potencia que se calificaba como “soviética”, es decir, organizada en base a “consejo”. No se trataba de renovar ni de desarrollar la crítica de mentiras que habían sido acumuladas bajo términos que movilizaban –y desde hace mucho– términos de lo común, del cum, del “con” o del “conjunto” (entonces no solamente los “comunismos” y “socialismos” sino también las “comuniones” o “comunidades” religiosas). Al conocimiento de las mentiras y de las traiciones se sumaba para algunos la conciencia más o menos precisa de esto: no se sabía realmente lo que se había traicionado (p. 16).

No bastaba la crítica al comunismo real y su comparación con las sociedades democráticas y su “Estado de derecho”, estos han estado

sometidos a los mecanismos de una “producción de riqueza” ajena a toda “comunidad” de existencia. Se trataba de interrogar el sentido o el tenor de la palabra “comunidad”, que no proponía, sustancialmente, nada distinto a “comunismo”... Había entonces algo de inicial o de inaugural en un momento en el que el cierre irreversible del comunismo histórico exigía un cuestionamiento nuevo sobre lo que “comunismo”, “comunidad”, “estar-en-común”, podían querer decir, sobre los registros de pensamiento que remitían (¿social? ¿político?, ¿antropológico?, ¿ontológico?) y sus implicancias simbólicas y prácticas, imaginarias y afectivas (p. 17).

Entonces ¿Qué comunidad, qué comunismo? La sociedad de la que somos contemporáneos es fruto del derrumbe de las utopías, del derrumbe del sueño de la humanidad como comunidad o como comunidades. Hoy estamos perplejos frente al sueño y la ilusión de la felicidad, aun con los estallidos y las revueltas sociales contemporáneas siempre corren el riesgo de axiomatizarse, o no ser más que explosiones momentáneas que ajustan la vida a la corriente del capitalismo. La virtualidad de la vida, que nos presiona nos puja y conduce a una conducta individual, a extrañarnos de nosotras/os mismas/os para entrar en el juego de la sobrevivencia del mercado, en el juego de la fetichización.

Aquí en esta sociedad lo normal es la vida en el flujo capitalista/patriarcal/colonialista, y por lo tanto, sus representaciones simbólicas de la belleza, las marcas de la piel, del sexo-género, de la clase, de la diferencia y discapacidad anatómica, sus formas de sociedad la homogeneización en el personaje fantasmagórico del consumidor, sus repartos injusta y opresivamente repartidos. Esta comunidad revocada de la que habla Nancy, ¿tendrá posibilidad? La provocación de las cintas nos mueve a las siguientes preguntas ¿Podremos tejer nuestros yo y completarlos en la posibilidad de la comunidad, de las comunidades de lo posible? ¿Podremos como los/las *Freaks*, o como Elisa y el monstruo aceptar nuestras diferencias no desde el temor, sino desde la cooperación, el apoyo mutuo y la afectividad? ¿Podemos unir? ¿Podremos desintoxicarnos y liberarnos de nuestros complejos? ¿Podemos con esto volver a liberar nuestras manos y recuperar

la técnica al servicio de la humanidad? ¿Podemos construir otras formas de comunidad? Quizá en la desobediencia, en el amor, en los afectos y en el reconocimiento mutuo se encuentren algunas luces de respuestas.

#### OBRAS CITADAS

- Baudrillard, Jean (1998). *“Videosfera y sujeto fractal”*. Disponible en: [morfologiawainhaus.com/pdf/Baudrillard.pdf](http://morfologiawainhaus.com/pdf/Baudrillard.pdf)
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Castro, Sergio (2009). Tejidos oníricos: Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- De Barbieri, Teresita (1993). Sobre la categoría género. una introducción teórico-metodológica, *Revista Debates en sociología* n°18, 145-169.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada editores.
- Marx, Karl y Engels Federico (1970). *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Grijalbo.
- Ferro, Marc (2000). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Fanon, Frantz (1983). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2000). *Los Anormales: Curso en el College de France (1974-1975)*. Fondo de cultura económica.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes*. Eterna Cadencia.
- Nancy, Jean-Luc (2016). *La comunidad revocada*. Mardulce.
- Ranciere, Jacques (2008). *El reparto de lo sensible: estética y política*. LOM.
- Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta limón Ediciones.
- Rubin, Gayle (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología* VIII (30): 95-144 Asociación Nueva Antropología A.C.
- Stiegler, Bernard (2002). *La técnica y el tiempo en Tecnología y antropología* Tomo1. HIRU.

#### FILMOGRAFÍA

- Browning, Tod (1932). *Freaks*. EEUU. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Del Toro, Guillermo (2017). *La Forma del Agua*. EEUU, México, Canadá. Productora Searchlight Pictures.