

EL MONSTRUO COMO CORPORIZACIÓN DE LO OMINOSO EN TUNDRA, DE JOSÉ LUIS APARICIO

POR MARTA N.R. CASALE

**The monster as embodiment of the uncanny in *Tundra*,
directed by José Luis Aparicio**

Resumen

Desde su misma etimología la esencia del monstruo es “mostrarse”, aparecer ante el otro, corporizando aquello que espanta por estar más allá de la frontera de lo natural, de lo civilizado; más allá del orden. Al funcionar como un espejo deformado –el monstruo siempre se presenta como un ser deforme, una anomalía- hace patente nuestro propio temor al desorden posible o, incluso, latente, bajo la apariencia de orden reinante. Precisamente, por esta capacidad del monstruo de evidenciar desde la diferencia la contracara de todo aquello que es familiar, a menudo se encuentra ligado a lo ominoso, resultando la corporización de lo extraordinario y horroroso que irrumpe en la vida ordinaria.

Lo interesante de *TUNDRA* (José Luis Aparicio Ferrara, 2021), es como subvierte esta concepción del monstruo en varios sentidos, utilizando, sin embargo, simbología y recursos formales, ya utilizados en otras artes o producciones. Los monstruos que invaden la ciudad en ruinas, ya de por sí extrañada, no asustan como debieran. Aunque se adentran en la vida cotidiana hasta invadirla toda, a sus habitantes parece ganarles la desidia, o simplemente la desesperanza. Al contrario de otros relatos en los que el monstruo viene a romper el orden, los del film de Aparicio parecen ser su resultado. Uno corrupto.

Palabras claves: monstruo, ominoso, poder, obediencia, abatimiento

Abstract

From its etymology the essence of the monster is to “show itself”. It appears facing the other, embodying that which frightens us, because it is beyond the frontier of the natural, of the civilized; beyond order. By functioning as a deformed mirror -the monster always

presents itself as a distorted being, an anomaly - it makes clear our own fear of possible or latent disorder, under the appearance of reigning order. Precisely because of this capacity of the monster to reveal from the difference the other face of everything that is familiar, it is often linked to the ominous, resulting in the embodiment of the extraordinary and horrific that breaks into ordinary life.

The interesting thing about *TUNDRA* (José Luis Aparicio Ferrara, 2021) is how the film subverts this conception of the monster in various ways, using symbology and formal resources already employed in other arts or productions. The monsters that invade the ruined city, already strange, do not scare as they should. Although they enter everyday life to invade it all, its inhabitants seem to be won by apathy or simply despair. Unlike other stories in which the monster comes to break the order, those in Aparicio's film seem to be its result. A corrupt one.

Keywords: Monster, uncanny, power, obedience, decay

“... Todo discurso sobre los monstruos constituye un documento sobre la política que estructura y dinamiza una sociedad determinada”

Patricia Astrada, (et al.)

1. Introducción: Lo monstruoso como anomalía; el orden transgredido

Desde su misma etimología la esencia del monstruo es “mostrarse”, aparecer ante el otro, corporizando aquello que espanta por estar más allá de la frontera de lo natural, de lo civilizado; más allá del orden. En la mitología, así como en la narrativa de las artes y el imaginario social, la monstruosidad ha estado siempre ligada a la mutilación, la enfermedad, la sangre y la degradación, pero, sobre todo, al peligro, siendo considerado el monstruo ese “otro” que amenaza o desestabiliza nuestro estado de cosas; aquello diferente que hace peligrar la mismidad que nos refrenda como una sociedad con determinados valores.

Al funcionar como un espejo deformado –el monstruo invariablemente se presenta como un ser deforme, una anomalía- hace patente nuestro propio temor al desorden posible o, incluso, latente, bajo la apariencia de orden reinante. De ahí que deba ser reprimido, excluido, para reforzar la coherencia interna del sistema y mantener intacto el imaginario social. “Lo monstruoso, como estrategia de poder, es [...] un proceso violento de dominio cultural, económico y socio-político”, aclara Maynor A. Mora (2007: 116), quien tiene un exhaustivo estudio sobre la monstruosidad a lo largo del tiempo. La misma idea es desarrollada por José Miguel Cortés (1997: 13-14; 17 y sig.) y Astrada et al. (2013:2). En este sentido, lo monstruoso vendría, de algún modo, a ser la huella de lo no dicho, lo silenciado, lo hecho invisible, cuestión que retomaremos con más detenimiento en el punto cuatro, a propósito del análisis de *Tundra* (José Luis Aparicio, 2021)

2. *Tundra*: una semblanza de La Habana por un disidente

Tundra -cortometraje de 30'- es el tercer film de José Luis Aparicio Ferrara, director cubano nacido en Santa Clara en 1994. Completan su filmografía *El secadero* (Aparicio Ferrara, 2019) y *Sueños al paio* (Aparicio Ferrara y Fernando Fraguela Fosado, 2021), de veintisiete y treinta y dos minutos cada uno, más allá de los tres cortos realizados durante sus estudios de Dirección en la FAMCA (Facultad de las Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual). Es, además, programador, crítico y promotor del cine independiente hecho en Cuba, dedicándose activamente a la recuperación y difusión de obras y cineastas cubanos, muchos de ellos exiliados de la isla. Entre sus emprendimientos en este sentido se encuentra la creación, en 2020, junto con la poeta y activista Katherine Bisquet, del repositorio virtual *Cine Cubano en Cuarentena*, que rescató una serie de autores olvidados o proscritos por razones ideológicas. Por su incansable trabajo —escribe también en *Rialta*, publicación independiente dedicada a la reflexión sobre cultura y sociedad— ha sido distinguido en 2022 con uno de los *Prince Claus Seed Awards*, premios destinados a artistas jóvenes de todos los campos que “abordan cuestiones políticas y sociales de impacto en sus comunidades”.

A pesar de su juventud, y su relativamente corta carrera, sus películas han cosechado numerosos premios. Sus cortos de ficción y documentales se han exhibido en festivales de Cuba, Estados Unidos, España, Alemania, México, Argentina, Panamá, Guatemala y Chile. Su filme *El secadero* ganó el premio a la Mejor Ficción en el *Bannabáfest* de Panamá, Mención Honorífica en el Cinema Ciudad de México y Mejor Producción y Premio del Público en la Muestra Joven en Cuba. Por su parte, el documental *Sueños al paio* —censurado en su país por el ICAI— obtuvo el reconocimiento como Mejor representación cultural en el Festival Internacional de Cine Austral en Córdoba, Argentina, además de integrar la programación de numerosas y prestigiosas muestras. Igual de importante es el recorrido de *Tundra*, que también ha participado en prestigiosos certámenes cinematográficos, entre ellos el Festival de Locarno, el Festival de Cine Independiente de Nueva York y el Festival de Cinema Fantástico do Porto Alegre, donde se llevó el premio a Mejor Cortometraje Internacional.

Como en todos los films sobresalientes desde el punto de vista cinematográfico, en *Tundra* no es tan importante qué se cuenta, sino cómo se cuenta. La anécdota de base es simple y no dice mucho acerca de la película, que más que nada quiere plasmar un “sentimiento”: el de extrañeza ante una ciudad (o un país) que se ha vuelto asfixiante; una en la que la opresión lleva a la desidia y hace imposible concretar los deseos. Una habitada por monstruos que se han tornado cotidianos.

Walfrido Larduet es inspector de consumos eléctricos. Trabaja para una empresa que persigue fraudes, visitando las casas que tienen facturas impagas o irregularidades. Su itinerario cotidiano lo obliga a deambular por una ciudad oscura y contaminada, de cuyo cielo bajan panfletos como órdenes (OBDC -OBeDeCe). Asediado por monstruos con los que convive, pero no termina de registrar, una sola idea lo motoriza: encontrar a la Mujer de Rojo, encarnación de su más persistente deseo.

El film toma elementos de diversos géneros: ciencia ficción, fantástico, cine negro y de horror, mezclados con una gran dosis de erotismo, así como simbología de distinta procedencia, para dar cuenta de una realidad absurda, trastocada por el espanto.

3. Lo monstruoso como manifestación corpórea de lo ominoso

Freud, en su artículo de 1919, caracteriza lo siniestro (también ominoso) como el sentimiento de repulsión o particular tipo de angustia que sobreviene frente a lo extraño (no familiar) en lo cotidiano, ligándolo a lo reprimido. Lo denomina *unheimlich*, en un juego con la etimología del término *Heimlich* que significa, tanto lo familiar, lo íntimo y hogareño, como lo clandestino, lo secreto, aquello que está oculto. Teniendo en cuenta el prefijo privativo *un-*, “signo de la represión” (Freud, 1973: 2500), se tensionan los dos significados en una misma definición que apunta a la aparición en nuestra cotidianidad de aquello que debería estar oculto; a lo extraordinario (y revulsivo) que aparece en nuestra vida de todos los días. Frente a lo ominoso “la familiaridad y el reconocimiento [...] ceden paso a la angustia”, sostiene Eycharistia Adamopouloy (1980: 52), quien lo liga a lo monstruoso como su “rostro imaginario”. En este sentido -y para muchos autores, entre ellos Cortés-, esta vinculación es válida, ya que la presencia del monstruo hace que se visibilice todo aquello que se ha querido negar u ocultar.

Más específicamente, Rodríguez Pappe (2016: s/p) llama a esta clase de monstruo “monstruo ominoso” y lo tipifica como una criatura fantástica, cuya interpretación simbólica puede entroncarse con alguno de los tres núcleos narrativos que consigna. En el caso de la película objeto de este artículo, sería “la encarnación de los más íntimos temores sociales” (id.), esos que son inconfesables dentro del universo diegético. Otra característica que aborda la autora, en relación con lo monstruoso ominoso, es su vinculación con lo erótico. Citando a Claude Kappler aborda su representación como una combinación de *Thánatos* y *Eros* (id.), conjunción que es posible observar patentizada en casi toda la filmografía de terror, en mayor o menor medida. Esta vinculación se hace mucho más notoria cuando se trata de cuerpos femeninos, los cuales suelen encarnar tanto la fatalidad como el deseo erótico, dualidad que podemos observar también en *La Mujer de Rojo* de *Tundra*, punto que analizaremos más en detalle en el apartado siguiente.

También para José Miguel Cortés hay una estrecha relación entre lo monstruoso y lo siniestro. Partiendo de la afirmación de Freud acerca de que “lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (1973: 2498)¹ y la relación de éste con la represión, el investigador español termina por asimilar o, por lo menos, acercar uno a otro, en cuanto ambos son fruto de algo reprimido que, no obstante, se hace perceptible como una transgresión al orden imperante (un desorden, una anomalía en lo conocido), produciendo angustia o pavor. De hecho, Cortés lista algunos de los monstruos posibles (1997: 29), tomando como punto de referencia ejemplos de lo siniestro analizados por Freud en dicho artículo. El monstruo sería la cara visible, la corporización de estos temores/sentimientos.

1. Se trata de una definición de Schelling que Freud retoma en su artículo, sin consignar la cita textual.

4. La estética del abatimiento

La primera imagen del film de Aparicio es una mujer con ropa roja transparente, moviéndose con sensualidad sobre un fondo negro. Una imagen descontextualizada, en cámara lenta, con música extraña e iluminación igualmente rojiza, que alterna con otra más cruda. Con lentitud, la figura de la mujer desciende por el cuadro hasta desaparecer de la vista del espectador, pero la música y la iluminación —ahora, de un expresionismo más notorio— se conservan cuando entramos por arriba, con una toma cenital, a la habitación de Wilfredo. Él está en su cama durmiendo y solo se despierta cuando la cámara está muy cerca de su rostro. Va al baño y allí encuentra un mensaje, escrito en los azulejos con lápiz labial, supuestamente de la Mujer de Rojo (el dibujo de una libélula con una palabra ilegible). Tras su paso por el lavabo, Wilfredo se dirige a la habitación a través de un pasillo por el que tiene que transitar de costado: un monstruo de gran tamaño, solo visible en forma parcial (sus ventosas, su piel escamosa, su color oscuro), ocupa gran parte del paso; su respiración gutural llena el aire viciado de la casa con su sonido asqueroso. Afuera, en la ciudad gris y en ruinas, el fumigador va de un lado a otro esparciendo líquido desinfectante con su máquina rociadora, un aparato que emite sonidos tan persistentes y desagradables como los de la bestia misma. Atrapado entre la realidad y el sueño, Wilfredo pregunta a un vecino si no ha visto salir de su casa a una mujer vestida de rojo, mientras por todas partes se ven carteles con las siglas OBDC. Han transcurrido solo tres minutos del relato y lo fundamental, que desarrollará el film a lo largo de los otros 27, ya ha sido establecido.

Al igual que en esta primera secuencia, la película de Aparicio se caracteriza en su totalidad por abreviar en una estética expresionista, elección que no es casual ya que el expresionismo² se ha centrado desde sus inicios —con el film alemán *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Weine, 1920)— en lo anómalo, lo oscuro y amenazador. Mundos donde el sueño y el desvelo, lo imaginado y lo vivido, se confunden. Espacios fronterizos, como los de la aparición del monstruo, en los que es muy difícil separar fantasía de realidad. Recursos como los planos artificiosos, los claroscuros, las sombras alargadas y deformes, los lugares escondidos que cobijan lo anómalo y las atmósferas perturbadoras (ominosas), son propios de su estética y abundan en *Tundra*. En su libro sobre el cine alemán, *De Caligari a Hitler*, Kracauer vincula la aparición de este movimiento con ciertas transformaciones de orden psicológico y social que se estaban gestando en el espíritu del pueblo alemán — como un sentimiento angustiante de temor y peligro próximo — que hacían presagiar el advenimiento de una tiranía del tipo de la que sobrevivimos. Es decir, circulaba una sospecha, que todavía no tenía forma determinada, de que el orden actual se estaba corrompiendo, dando lugar a una realidad extrañada, poblada de monstruos. Esta vinculación entre determinada estética y un particular sentimiento es válida también para la película objeto de nuestro análisis.

El monstruo de *Tundra* —o mejor, uno de los monstruos de *Tundra*— no aparece en su totalidad hasta el minuto 8:08 en que se lo muestra de cuerpo entero. Es una imagen que

2. En cine; en literatura y en pintura el movimiento expresionista es anterior (Kracauer; 1985: 69)

lo presenta centrado y ocupando toda la pantalla: es enorme. Unos chicos, a medias fuera de cuadro, juegan inocentemente junto a él e, incluso, se acercan mucho cuando van a buscar la pelota que se les escapó. Sin embargo, como Wilfredo, tampoco lo registran como una anomalía: están acostumbrados, lo aceptan como parte de su vida; algo muy parecido a la resignación cuando se trata de los adultos, que terminan adaptándose a él, minimizando las implicancias de su existencia. Es justo en este punto en el que el planteo de Aparicio se vuelve revolucionario: los monstruos no asustan; matan no porque ataquen, sino por contagio, por falta de salida. No vienen de afuera, de las zonas limítrofes, a desafiar el poder, sino que son su consecuencia; resultado de un orden viciado que lo va corrompiendo todo. Se viola así aquello que Astrada menciona como su característica fundamental: dar miedo (Astrada et al., 2013: s/p). Sin embargo, si no lo dan, no es porque no debieran, sino porque habitan una ciudad paralizada, violentada por algo que sus habitantes no pueden combatir, derrotados por el desánimo y la falta de esperanza. Una ciudad en la que hay muy pocas cosas bellas (el monstruo es su antítesis) y la posibilidad de encontrar alguna sin contaminar (una mujer hermosa, por ejemplo) parece inexistente.



Imagen 1. Uno de los monstruos que habitan *Tundra* - Fotograma

En cuanto al monstruo propiamente dicho, así como el de muchos films de terror — por ejemplo, el de la película argentina *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018), con cuya criatura tiene numerosos rasgos en común— hereda muchas de las características de Lovecraft (los tentáculos, la carnosidad por momentos rojiza, las aberturas y secreciones). Es (son, puesto que se repiten por todas partes) una criatura invasora, que avanza por la ciudad, copando todos los espacios. “Me está llenando toda la casa”, dice Wilfredo, preocupado, pero aún así incapaz de obrar (9:51). Solo, quizás, le quede seguir el consejo de su compañero de oficina, que le recomienda dejar una ventana abierta para no quedarse sin salida. La única respuesta posible ante la progresiva invasión parecería ser claudicar; escapar, pero ¿a dónde?

Dos mujeres atraviesan la trama de *Tundra*: una, la virginal adolescente vestida de blanco, hija de un contraventor al que Wilfredo le hace una multa en su calidad de inspector de suministros eléctricos; la otra, la Mujer de Rojo, una sensual extraña que aparece en los sueños del protagonista y termina siendo Kirenia Natasha, una prostituta que ofrece sus servicios en la taberna *La Ballena Blanca*. Una se propone —al menos al inicio del relato— como la contracara de la otra, contraste subrayado desde su misma presentación por el vestuario elegido en cada caso, una elección un tanto obvia ya que la Mujer de Rojo encarna el deseo erótico que todavía persiste en Wilfredo, más allá de toda su apatía, y la niña algo aun sin corromper, cierta pureza. Sin embargo, esta linealidad no se mantiene por mucho tiempo, ya que, casi desde el inicio del relato, la adolescente intenta por todos los medios sobornar al inspector, hasta lograrlo, dándole el dinero para su encuentro con Natasha. Ambas son una persistente presencia en la vida del empleado público y representan, cada una a su modo, una tentación.

Especial interés despierta la figura de Natasha, siempre envuelta por la atmósfera densa de la taberna, de un rojo tóxico. Su sola aparición provoca que el fumigador se presente con su máquina y la pulverice. Todo en ella es sensualidad, correspondiéndose con la figura de la mujer fatal, en la que Cortés ve un cariz demoníaco, amenazante, que surge de ciertos mitos e imaginarios en los que determinados tipos de mujer tienen una impronta monstruosa (1997: 41-43); en el mismo sentido puede leerse su vestimenta. Este aspecto se verá confirmado cuando Wilfredo, en un “viaje a los infiernos” por los pasillos traseros de la taberna, espíe por una abertura y la vea rodeada por los tentáculos del monstruo, en el preciso momento en que se deja poseer por éste; una escena que, por otro lado, tiene larga tradición tanto en el cine de terror como en la pintura.³ La Mujer de Rojo está contaminada, ya no es “deseable”, sino una parte más de la inmundicia que lo rodea. Una inmundicia que será total cuando la niña de blanco le muestre que ella también tiene, después del soborno y su paso por la taberna, una libélula tatuada y tentáculos que le rodean el brazo. Sin salida, Wilfredo retorna a su casa, ahora también de una atmósfera rojiza, asfixiante, y se sumerja en la bañera, llena de un líquido sucio, estancado como su misma existencia. Arriba, en el techo, sobre su cabeza, uno de los monstruos deja caer su asquerosísima baba. Nos encontramos, como en Lovecraft, en medio de un proceso de contaminación que termina con el deterioro total del sujeto.

3. El horror erótico japonés es un claro ejemplo de este tipo de iconografía. Cft. *La mujer del pescador*, ukiyo-e de Hokusai, También podemos encontrar escenas similares en *La región salvaje* (Amat Escalante, 2016) o *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981)



Imagen 2. La casa de Wilfredo, el recurso de la iluminación - Fotograma

Conclusiones

Para Foucault “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” (2017: 61). Es, precisamente, por esta razón que su aparición es signo de crisis; viene a mostrar la fragilidad del orden social con la irrupción de lo extraño y diferente, en medio de la mismidad que sostiene los valores de un determinado grupo social. En particular, en la ficción artística, su aparición interrumpe y cuestiona el discurso oficial imperante, cuestionamiento que es evidente en *Tundra*. En ella, Aparicio construye un universo distópico, donde lo ominoso cotidiano toma el rostro del monstruo, pero no solo el suyo. Mediante distintos procedimientos poéticos que apelan al extrañamiento —muchos de ellos tomados del expresionismo, otros del cine de terror—, crea una atmósfera oscura y opresiva, que pretende plasmar un sentimiento (el suyo) frente a la ciudad, a la vez que poner en evidencia los automatismos y frustraciones que pueblan la vida del cubano, resultado éstos de las políticas que ha venido instrumentando su gobierno.⁴ En este sentido, los volantes con las siglas OBDC que están por todas partes y caen del cielo en todo momento, son un mensaje para nada sutil, como tampoco lo son los monstruos copando todos los espacios, anulando y contaminando hasta el deseo más pequeño, hasta la belleza

4. Afirmación que se desprende de las declaraciones consignadas por el staff de la revista *Rialta*, a propósito de *Tundra*, el 15 de julio de 2022.

más efímera. A pesar de ser tan clara en su planteamiento —más allá de las ambigüedades en cuanto a referencias específicas de tiempo y lugar, que siempre tienen este tipo de películas— *Tundra* en ningún momento baja línea. Es más bien una advertencia. Como la misma presencia del monstruo.

Bibliografía

- Adamopoulou, Eucharistia (1980). *La estética teratológica en la actualidad artística*. España: Universidad de Granada.
- Astrada, Patricia, 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”. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, X Jornadas de Sociología
- Cortés, José Miguel (1997). *Orden y Caos - Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama
- Foucault, Michel (1997). *Los anormales*. México: Fondo de Cultura económica.
- Freud, Sigmund (1973). “Lo siniestro”, *Obras completas*, vol.II. Madrid: Biblioteca Nueva (p.p. 2483-2505)
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Mora, Maynor Antonio, (2007) *Los monstruos y la alteridad: hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*. Costa Rica: Escuela de Filosofía Universidad Nacional, Heredia.
- Rodríguez Pappé, Solange (2016). “El cuerpo del monstruo: Lo ominoso y lo sexual en “La entundada” de Adalberto Ortiz”. *El telégrafo versión digital*. Disponible en <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/el-cuerpo-del-monstruo-lo-ominoso-y-lo-sexual-en-la-entundada>

Marta N.R. Casale (UCA)

martacasale.i@gmail.com

Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Profesora de Filosofía (UCA). Coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina*, Volúmenes I y II (Nueva Librería, 2009 y 2011) y del *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires Vol.I* (Galerna, 2009). Forma parte del Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) desde 2003, investigando tanto en el área de cine como de teatro. Ha publicado artículos en distintos medios académicos del país y del exterior, y participado en Congresos sobre ambas especialidades tanto a nivel nacional como internacional. Como escritora ha publicado cuentos en varias revistas literarias.