



Estefanía Paz Hermosilla Órdenes

Universidad de Santiago de Chile
estefania.hermosilla@usach.cl

La *sor-horroridad* de la monstrea latina: visiones del miedo desde una perspectiva de género en *Trabalhar cansa* y *As boas maneiras* de Juliana Rojas y *O animal cordial* de Gabriela Amaral Almeida*

The Sor-horrority of the Latin Monster: Visions of Fear from a Gender Perspective in *Trabalhar cansa* and *As boas maneiras* by Juliana Rojas, and *O animal cordial* by Gabriela Amaral Almeida

Resumen

El presente artículo tiene el objetivo de analizar el miedo desde una perspectiva de género, a través de tres películas de terror dirigidas por mujeres, *Trabalhar cansa* y *As boas maneiras* de Juliana Rojas y *O animal cordial* de Gabriela Amaral Almeida. El análisis busca, por un lado, dar cuenta de cómo el miedo es una experiencia con marcas de género, raza, clase, identidad y sexualidad que moldean el modo en que las personas viven el terror, y, por otro lado, en conexión a lo anterior, cómo el cine de terror contemporáneo realizado por directoras latinoamericanas se centra en explorar el modo en que las mujeres y disidencias experimentan y ejercen terror. Ambas líneas se analizan desde el contexto latinoamericano, sobre el cual el terror emerge como un fenómeno histórico-cultural que alude al pasado colonial de América Latina y el Caribe. Al respecto, se plantea el concepto de *sor-horroridad*

* Este artículo es parte de la tesis de doctorado *Nuestra parte del terror: las mujeres que dirigen el terror en el cine latinoamericano* realizada en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile (IDEA-USACH) y con el apoyo de la beca nacional de doctorado de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) Chile.

como contracara de la sororidad, por medio del cual se visibiliza las formas de violencia que las mujeres ejercen contra otras mujeres y disidencias, y cómo ésta es resultado de los privilegios que les otorga el sistema capitalista patriarcal hetero-cis. Se resalta que el sistema crítico que desplegó dialoga permanentemente con Henríquez Ureña y Ángel Rama, con el objetivo, además, de constituir una crítica literaria continental.

Palabras claves

cine de terror latinoamericano, miedos, estudios de género, sororidad.

Abstract

This article aims to analyze fear from a gender perspective, through three horror films directed by women, *Trabalhar cansa* and *As boas maneiras* by Juliana Rojas and *O animal cordial* by Gabriela Amaral Almeida. The analysis seeks, on the one hand, to account for how fear is an experience with brands of gender, race, class, identity and sexuality that shape the way people live terror, and, on the other hand, in connection with the above, how contemporary horror cinema made by Latin American directors focuses on exploring the way women and dissidents experience and exercise terror. Both lines are analyzed from the Latin American context, in which terror emerges as a historical-cultural phenomenon that alludes to the colonial past of Latin America and the Caribbean. In this regard, the concept of *so-horrority* is proposed as a counterpart of sorority, which makes visible the forms of violence that women exercise against other women and dissidences and how this is the result of the privileges granted by the hetero-cis patriarchal capitalist system.

Keywords

Latin American horror movies, fears, gender studies, sorority.

Introducción: el miedo desde una perspectiva de género

Con sus ropas de mesera ensangrentada, su cabello desordenado y su rostro marcado por el sudor, las lágrimas y el maquillaje corrido, Sara corre al pasillo del restaurante a vomitar, después de ver cómo su jefe degüella a uno de los ladrones que intentaron robar en el establecimiento. En medio de la brutal carnicería que ha dejado tres muertos, Sara golpea repetidamente su rostro para borrar las marcas del vómito y la desesperación, recuperar la calma y volver al trabajo a sacar los cuerpos y limpiar la sangre.

Sara, protagonista de la película brasileña *O animal cordial* (2018) dirigida por Gabriela Amaral, es un excelente personaje para comprender cómo el miedo, y



más aún, el terror es una historia que se inscribe de forma singular en cada persona, adquiriendo matices más intensos cuando los cuerpos cargan marcas de género, raza, clase, identidad y sexualidad que difieren de la norma impuesta por el patriarcado hetero-cis blanco. Precisamente Sara, una mesera que se debate entre servir a su jefe o apoyar a sus compañeros de trabajo, entre ser una mujer servicial o desatar la rabia que la contiene, escenifica el modo en que el terror actúa cuando se es mujer, pobre y de clase trabajadora y de manera imprevista tener que enfrentarse a la violencia que implica el abuso de poder y las humillaciones.

Sin duda el miedo es una experiencia universal, pero pensarlo de esta manera tiende a invisibilizar el modo particular en que éste se encarna en cada cuerpo, no sólo porque el concepto abstracto de lo “universal”, como lo analizó Jean-François Lyotard en *La cuestión posmoderna* suele referirse a la gran historia de los países anglosajones, sino también porque dichos relatos sobre el miedo se construyen a partir de una sociedad patriarcal que reparte los miedos, peligros y violencias que cada cuerpo puede sufrir, así como ejercer. De este modo, si entendemos el patriarcado como “Un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre” (Lagarde 52), pensar el miedo como una experiencia universal, involucra invisibilizar la especial relación que las mujeres históricamente han mantenido con éste.

Hay terrores que sólo las mujeres experimentan y que se intensifican cuanto mayores son las inscripciones que cubren sus cuerpos, cuando no sólo son mujeres, sino que, además, son mujeres trans, pobres, indígenas, latinas, afrodescendientes, migrantes, jóvenes, ancianas, cuando padecen una enfermedad o viven con alguna discapacidad física, etc. Todo lo anterior hace que la relación con el miedo sea un fenómeno singular para las mujeres, que de manera histórica y cultural ha estado construida a partir de la percepción de los hombres, quienes tanto a través de las artes, particularmente la literatura y el cine han proyectado su propia visión sobre el modo en que el terror afecta a las mujeres, en relación con experiencias como la menstruación, la sexualidad, la maternidad, el amor, los celos, las aspiraciones laborales, etc.

Frente a esto, cobran especial valor y sentido películas como *O animal cordial* de Gabriela Amaral, así como *Trabalhar cansa* y *As boas maneiras* codirigida por Juliana Rojas y Marco Dutra, pues a través de sus obras, ofrecen un relato sobre el miedo que se construye desde la perspectiva de las mujeres. Justamente, ambas directoras¹ adquieren notoriedad nacional e internacional, no sólo por dirigir en un género que históricamente ha sido cooptado y explotado por los hombres, sino más aún, por abordar el terror como un fenómeno que afecta de forma singular a las mujeres, por medio de estrategias de orden narrativo y visual que enfatizan los diversos elementos, variables y condiciones que intervienen en la experiencia cotidiana de las mujeres y las disidencias con el miedo y la violencia.

Como veremos, esta forma de abordar el género del terror nos permite analizar el miedo desde una perspectiva de género, dando cuenta, por un lado, cómo éste es un fenómeno histórico y cultural cuya intensidad está determinada por las marcas de género, así como las de raza, clase, identidad y sexualidad que cargan los cuerpos de los sujetos y, por otro lado, cómo la experiencia del terror está ligada al violento pasado colonial, cuya herencia perdura en la actualidad en Latinoamérica y el Caribe.

De mirar el rostro de Medusa a MIRAR como Medusa

Desde comienzos del siglo XXI han surgido con fuerza un número amplio de directoras en Estados Unidos y Europa que se han decantado por el cine de terror, entre las que destacan: la estadounidense Claire Denis con *Problemas cada día* (2001) y Anna Biller con *El amor de la bruja* (2016); la francesa Lucile

¹ La codirección de *Trabalhar cansa* y *As boas maneiras* por Juliana Rojas y Marco Dutra, no afecta el reconocimiento de ambas películas como filmes realizados por directoras, pues lo que se destaca es el modo en que se aborda el terror como género cinematográfico y experiencia humana en Latinoamérica, en la que sobresale la perspectiva de las mujeres cuyas relaciones reproducen dinámicas de poder marcadas por el racismo, el clasismo, así como la transfobia y cuyas raíces remiten al pasado colonial de América Latina.

Hadzihalilovic con *Innocence* (2004) y Julia Ducournau con *Crudo* (2016); la estadounidense-iraní Ana Lily Amirpour con *Una chica vuelve a casa sola de noche* (2014); y la australiana Jennifer Kent con *Babadook* (2014). Por su parte, Latinoamérica no ha estado ausente de este auge, en el que resaltan las brasileñas Juliana Rojas con *Trabalhar cansa* (2012) y *As boas maneiras* (2017) y Gabriela Amaral con *O animal cordial* (2018) y *A sombra do pai* (2019) y las argentinas Tamae Garateguy con *Mujer lobo* (2015) y *Las furias* (2020), Jimena Monteoliva con *Clementina* (2017) y *Matar al Dragón* (2020) y Laura Casabé con *Los que vuelven* (2020), entre otras.

La cada vez mayor presencia de directoras dentro del cine de género es una cuestión sumamente significativa, pues el terror es uno de los géneros cinematográficos que arrastra una de las tradiciones más misóginas y sexistas dentro de la industria del cine. Dicha acusación ha sido ampliamente extendida dentro de los estudios y crítica de cine con perspectiva de género, desde la publicación de ensayos como “Placer visual y cine narrativo” de Laura Mulvey publicado en 1975 y “*Films bodies: Gender, genre and excess*” de Linda Williams editado en 1991, entre otros, en los cuales el terror ha sido considerado como uno de los géneros que expresa de forma radical el régimen escópico voyerista y la cosificación de la mujer instaladas por el cine clásico.

Esto se grafica muy bien en las primeras representaciones monstruosas de la mujer en el cine, como es la *Vamp*, figura clave del cine mudo que inaugura la imagen de la perversa mujer vampiresa, ejemplificado de forma plena por la actriz Theda Bara en *A fool there was* (1915), que, en líneas generales, se caracteriza por ser una mujer seductora que lleva a los hombres a la perdición:

A grandes rasgos, esta figura de la mujer perversa aparece en el cine de terror como mujer sexualmente agresiva, producto de las fantasías, paranoias y miedos masculinos proyectados sobre las mujeres. Esas <<perversas>> representan al arquetipo de la tentadora, la castradora o transgresora. (Pérez 52)



Con la imagen de la *Vamp* se comienzan a perfilar algunos de los primeros rasgos que definirán la representación de la monstruosidad femenina, entre los que destaca: ser una mujer de carácter autónomo que va tras la satisfacción de sus deseos; exhibir un intenso apetito sexual sin fines matrimoniales ni reproductivos; no mantener ni comprometerse en relaciones monógamas ni heterosexuales con ningún hombre; y la búsqueda de independencia económica entre otras cualidades. Rasgos considerados negativos, pues involucran un desafío a la autoridad masculina, así como un rechazo frontal a los valores de dulzura, entrega y sacrificio asociados a la buena mujer, y que serán la base de la *femme-fatale* -heredera directa de la *Vamp*-, desarrollado en el cine negro y posteriormente en el *thriller*, pero, así mismo en el cine de terror, en particular en el *slasher*², un subgénero que se caracteriza por contener explícitas escenas de violencia sobre personajes femeninos que se han mostrado abiertamente sexuales, las cuales son violentamente asesinadas, como podemos ver en *Halloween* (1978) de John Carpenter y *Friday the 13th* (1980) de Sean Cunningham.

Sin duda, el terror es un género que recoge la máxima de Alfred Hitchcock de “Torture the women”, que se sustenta sobre la idea de que las mujeres “son las mejores víctimas” (Linda Williams 5), más aún cuando con su comportamiento, como la *Vamp*, desafía la autoridad masculina. Un acto que en el cine de terror suele concluir con la muerte de éstas, pues “La ostentación de poder por parte de una mujer termina la mayor parte de las veces en su destrucción, no sólo física, sino con la dominación de sus actos y de sus pensamientos: la anulación de su *empoderamiento*” (Pérez 36).

² El *slasher* es un subgénero del terror que deriva de la palabra “*slash*” que se traduce como acuchillar o corte. Se caracteriza por desarrollar tramas con un alto grado de violencia, que suelen tener como protagonista un asesino en serie que persigue y asesina a jóvenes, preferentemente mujeres. Al respecto, el ensayo de Linda Williams (1991) califica al terror como uno de los tres géneros del “exceso” –junto con el melodrama y la pornografía-, donde el *slasher* muestra los aspectos más sádicos de la mirada masculina, lo cual se grafica en las explícitas escenas de encarnizamiento sobre el cuerpo femenino en las que convergen la violencia, el terror y el sexo.

No obstante, como nos recuerda la teórica Teresa de Lauretis, “no hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera propiedad exclusiva de los códigos dominantes, ni pensar que está únicamente al servicio de la *opresión*”(112), pues ello significaría negar la existencia de las mujeres incluso cuando están presentes en el cine, tanto en la pantalla como en la audiencia. De este modo, sin negar que el cine y las diversas industrias culturales son instituciones que responden a una sociedad patriarcal, definidas por la percepción del hombre blanco hetero-cis, es importante considerar la experiencia visual de las mujeres con el género del terror y reconocer como Cristina Isabel Pinedo la “representation and reception as sites of multiple and shifting identifications” (3), y que por tanto los procesos de identificación de las espectadoras transitan por múltiples posiciones que van más allá de la mirada masculina.

Desde esta perspectiva, cobra sentido la pregunta de Teresa de Lauretis: “¿Qué sucede, me pregunto, cuando la mujer sirve de espejo presentando a las mujeres? ¿O, más aún, y empleando otra metáfora, cuando las mujeres se miran en el escudo de Perseo mientras Medusa está siendo degollada?” (17). Dichos interrogantes colocan el foco en la relación entre las mujeres, la mirada y el terror, respecto a cómo se desenvuelve el placer visual que experimentan las mujeres frente a filmes de este género y qué ocurre con las fantasías, deseos y miedos de éstas.

Cuestiones de gran relevancia cuando se considera el cine *slasher* dirigido por mujeres³, especialmente durante la década de los 80, donde tenemos filmes como: *The Slumber party massacre* (1982) dirigida por Amy Holden Jones, *A night to dismember* (1983) de Doris Wishman, *Sorority house Massacre* (1986) de Carol Frank y *Bloodsisters* (1987) de Roberta Findlay, las cuales, aunque preservan las convenciones generales del género, -la presencia de un asesino en serie que acosa y liquida mujeres, así como escenas de desnudos de éstas-, introducen cambios

³ Las críticas contra el *slasher* no suelen considerar las películas filmadas por las directoras de la época y, por tanto, dar cuenta de las particularidades de éstas en su forma de presentar el terror, el sexo y la violencia.

importantes en la forma de filmar dentro del *slasher*. Esto se aprecia en la presentación de mujeres fuera de los roles tradicionales en donde vemos carpinteras, electricistas, deportistas, con intereses intelectuales y profesionales quienes, además, no son juzgadas por beber alcohol, fumar marihuana y manifestar su deseo sexual, rompiendo con los estereotipos femeninos que dividen a las mujeres en buenas y malas, en dignas de vivir y aquellas que deben ser castigadas.

Pero sin duda, el mayor cambio se aprecia en el tratamiento que recibe tanto la imagen del asesino en serie, como las escenas sexuales y de violencia, pues tradicionalmente las películas *slasher* clásicas obtienen éxito comercial y reconocimiento como películas de culto, en torno a la figura del asesino en serie, quien es presentado como un ser cuya maldad extrema -y aparentemente gratuita- lo convierte en un ser humano “excepcional”, fuera de lo común. Ejemplo de estos asesinos que se alzan en imagen “épica de la violencia y el horror” lo vemos en Jason de *Friday the 13th* (1980), en Leatherface de *The massacre de Texas* (1974) o en Michael Myers de *Halloween* (1978), quienes en cada película se enfrentan al desafío de diversificar las formas de expresar su maldad y violencia sobre sus víctimas.

Por el contrario, en *The Slumber party massacre* (1982) de Amy Holden Jones y *Sorority house Massacre* (1986) de Carol Frank, el foco de la trama está en las protagonistas, en presentarnos su estilo de vida, intereses y miedos personales, y más aún, en la forma en que se organizan para enfrentar al criminal. Pero sin duda, el mayor cambio en las convenciones del subgénero se encuentra en la presentación del criminal, a quien vemos a rostro descubierto desde el inicio de la película. Dicho cambio, que involucra presentar sin máscara ni atuendo especial al criminal, interviene directamente sobre la imagen épica de éste, pues lo presenta como una persona de apariencia común y corriente e incluso torpe, cuya violencia no lo convierte en un ser “excepcional”, sino en la imagen de un hombre con una frágil y tóxica masculinidad, furioso y frustrado ante la libertad y autonomía de las mujeres.

Esto último altera el modo en que se retrata el sexo y la violencia. Mientras en *Halloween* (1980) y *The massacre de Texas* (1974) se muestra con profundo y metódico detalle el modo en que los asesinos violentan los cuerpos de mujeres con evidentes connotaciones sexuales, los filmes de Amy Holden y Carol Frank no muestran escenas directas del asesinato, más que a través de un juego de sombras y tampoco establecen una sexualización de la violencia. Pese a que hay mujeres que son asesinadas mientras intentan tener sexo con sus parejas, la violencia no se presenta como un castigo por seguir sus deseos sexuales, sino como un problema del asesino con el sexo.

De este modo, el énfasis en la construcción de protagonistas más complejas, por sobre la elaboración de una imagen épica de la brutalidad del asesino, el tratamiento sin juicio moral del sexo y la forma más indirecta de representar la violencia, son gestos claves en la construcción de formas alternativas de mirar y producir terror. Por un lado, porque las directoras no se centran en destruir ni condenar el placer visual que ejercen las escenas sangrientas sobre las espectadoras y, por otro lado, porque cuestionan la teoría de que sólo es posible una mirada masculina-sádica en el cine en general y en particular en el *slasher*.

Precisamente, a través de sus filmes las directoras plantean otra forma de abordar la relación entre la mirada, el terror y las mujeres, que no se conforma con mirar el rostro de Medusa en el escudo de Perseo, sino que miran-filman a través de los ojos de Medusa, dando cuenta de sus miedos, pero también del gusto que experimentan al ejercer terror y violencia sobre los otros. Sin duda, dichas directoras serán un antecedente importante respecto al modo en que, a comienzos del siglo XXI, directoras anglosajonas y latinoamericanas relatan los miedos de las mujeres y la violencia que sufren y ejercen éstas, como una experiencia ligada directamente a la historia que cargan sus cuerpos.

Las mil caras de la monstrea latina: el terror es una historia que se repite

Brasil tiene su propia tradición en el cine de terror construida en torno a la figura de José Mojica Marins, director y actor de películas como *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) y *O despertar da besta* (1986) entre otras, que lo han llevado a ser considerado parte determinante de la “edad dorada” del cine terror brasileño (Laura Canepa 116). Al respecto de esto, aunque la presencia de mujeres ha sido escasa, directoras como Juliana Rojas y Gabriela Amaral Almeida adquieren notoriedad tras el reconocimiento obtenido en diversos festivales de cine, por su forma de abordar el género del terror y más aún, por su representación de la monstrea latinoamericana.

El cine de terror tiene un extenso catálogo de monstruos en el que destacan variadas criaturas: vampiros como los que encontramos en *Nosferatu. Una sinfonía del horror* (1922) de Friedrich W. Murnau, *Drácula* (1958) de Terence Fisher y *Drácula* (1992) de Francis F. Coppola; hombres lobo en *La maldición del Hombre lobo* (1961) de Terence Fisher y *Un hombre lobo americano en París* (1997) de Anthony Waller; criaturas colosales en *King Kong* (1933) de M. Cooper y *Gojira* (1954) de Ishiro Honda; zombies en *Caminé con un zombie* (1942) de Jacques Tourneur y *La noche de los muertos vivientes* (1968) de Georges Romero. También nos encontramos con un cine que muestra el comportamiento monstruoso de ciertos animales en *Tiburón* (1975) de Steven Spielberg y *Cujo* (1983) de Lewis Teague; y monstruosos muñecos que cobran vida en *Chucky* (1988) de Don Mancini y *Anabelle* (2014) de John R. Leonetti, entre los más populares.

En el ámbito latinoamericano, aunque producidos en menor número, también contamos con un bestiario particular de monstruos, tales como: *La llorona* (1933) de Ramón Peón y la *Qarqacha, el demonio del incesto* (2002) de Mélinton Eusebio que presenta al monstruoso hombre-llama; películas de vampiros en *Pura Sangre* (1982) de Luis Ospina, *Alucarda la hija de las tinieblas* (1987) de Carlos López Moctezuma y *La invención de cronos* (1993) de Guillermo del Toro; así como filmes de zombis en *Juan de los muertos* (2013) de Alejandro Brugués, *Plaga*

Zombie (1997) de Pablo Parés y Hernán Sáez y *Mangue Negro* (2008) de Rodrigo Aragão por mencionar sólo algunos.

En sus variadas representaciones históricas, el monstruo ha sido ampliamente analizado dentro de los estudios académicos, en tanto figura por medio de la cual se movilizan diversas ideas y experiencias. Desde el psicoanálisis, Robin Wood planteó al monstruo como una criatura a través del cual se expresa el retorno de los deseos y pulsiones reprimidos del inconsciente individual y colectivo (79), mientras que, por otra parte, desde el enfoque antropológico, Román Gubern y Joan Prat ven en el monstruo una metáfora de las ansiedades sociales que generan las crisis mundiales y políticas (11-12).

A partir de lo anterior, el monstruo es un concepto que carga múltiples facetas que desafían todo intento por ser contenido bajo un sentido unívoco, pues como señala Mabel Moraña, “El monstruo es, así, incontenible, rebasa categorías y modelos, apunta a lo grotesco y a lo sublime, anuncia e interpela” (15). Sin embargo, es la propia plasticidad de éste lo que permite rebelar aspectos sombríos, difusos y ambiguos de la realidad, convirtiéndolo en un concepto fructífero para abordar desde una perspectiva de género, las complejidades históricas y culturales que moviliza la figura, no sólo la del monstruo, sino de la monstrea, y más concretamente de la monstrea latinoamericana construida y dirigida por mujeres.

Dichas precisiones son sumamente relevantes en tres aspectos. En primer lugar, porque aunque en el cine de terror hay monstrea, como advierte Barbara Creed, “The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire o feminine subjectivity” (7). Lo anterior se ve reflejado en las representaciones que el cine de terror ofrece sobre la mujer, en relación con la maternidad, al amor, la sexualidad, el inicio de la pubertad y adolescencia, la menopausia y la vejez, la soledad y la muerte, etc., cuestiones que en líneas generales se construyen sin la presencia y participación de mujeres en el guion, la producción y dirección de filmes, razón por la cual la monstrea suele reflejar los miedos masculinos hacia las mujeres, que los terrores de éstas.

En segundo lugar, la figura de la monstrea carga con una doble monstruosidad: “Ser una vampira no es lo mismo que ser un vampiro. Aunque lo monstruoso siempre ha sido “lo otro”, lo ajeno, lo amenazante; la mujer, recreada como monstrea representa esa alteridad a la que añade la suya propia, una alteridad de género: la monstruosidad dentro de la monstruosidad” (María del Rocío Pérez 183).

Justamente, en conexión a la monstruosidad “propia” a la condición de ser mujer, desde la filosofía de Platón y Aristóteles, la mujer ha sido considerada un cuerpo-otro, un ser que lo define la carencia y alteración de aquellos rasgos y elementos que definen la naturaleza falocéntrica y racional del hombre-cis. Como señala Mabel Moraña:

Si la mujer, desde la Antigüedad, es vista como cuerpo mutilado y al mismo tiempo excesivo, propenso al desborde de sus flujos, a la deformación corporal, a la histeria, el monstruo es asimismo el lugar de la irracionalidad, la obsesión y la proliferación de la materia. A ambos les sobra y les falta corporalidad, resultan a la vez fascinantes y aterrorizantes, desbordan de energía y al mismo tiempo carecen de equilibrio, organicidad, contención. (229)

De este modo hay un tipo de monstruosidad latente en el cuerpo de la mujer que instala un temor permanente hacia ésta, debido a lo que es y a lo que puede llegar a ser y hacer si dichas alteraciones que la definen no son controladas ni contenidas.

Y en tercer lugar, la monstrea latinoamericana es una criatura cultural, producto de los cambios y violencias que se desencadenan tras la invasión, conquista y colonización de América Latina y el Caribe, que entre otras consecuencias condujo a la monstrificación del indígena, en donde el calificativo de monstruo sirvió “para expresar la naturaleza primordial e instintiva de los

pueblos indígenas, ajena a los protocolos de la civilización europea” (Mabel Moraña 294), y, por tanto para justificar el dominio del colonizador sobre éstos. Proceso que involucró de acuerdo con Aníbal Quijano establecer una colonialidad del poder basada en el eje de raza (219), pero también como analiza María Lugones, una colonialidad del género, que involucró el establecimiento de una división entre las mujeres, en donde “Las hembras no-blancas eran consideradas animales en el sentido profundo de ser seres «sin género», marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la femineidad” (94). Lo anterior conllevó a que las mujeres indígenas y negras se les adjudicara una naturaleza aún más monstruosa y brutal que las de una mujer blanca.

Estos tres aspectos son primordiales para comprender la singularidad de la monstrea latina presente en *Trabalhar cansa y As boas maneiras* de Juliana Rojas, así como en *O animal cordial* de Gabriela Amaral Almeida, en tanto ambas directoras desarrollan sus tramas sobre el contexto de un Brasil marcado por su pasado colonial, en el que bajo la economía neoliberal se preservan las desigualdades sociales, mostrando cómo esto influye en la experiencia del miedo y violencia que sufren y ejercen las protagonistas. Justamente a través de ellas vemos cómo la monstrea latinoamericana se caracteriza por dos aspectos: por un lado, por la forma en que tensiona el vínculo entre el animal y la mujer y, por otro lado, por la *sor-horroridad* que, como mutación siniestra de la sororidad, exhibe las opresiones que la monstrea latina está dispuesta a ejercer sobre otras mujeres.

Los buenos modales de la monstrea: animal-mujer-bestia

Desde *Ginger Snaps* (2000) cuyo guion escribe la canadiense Karen Walton, hay en el cine de género una fascinación por la figura de la mujer loba, como criatura que de manera particular pone en tensión la animalidad y humanidad de las mujeres, y con ello las formas de experimentar el apetito, la sexualidad y la violencia. La preferencia por esta monstrea se ve replicada en el contexto

latinoamericano por la película *Mujer Lobo* (2013) de la directora argentina Tamae Garateguy, así como en el filme de Juliana Rojas y Marco Dutra, *As boas maneiras* (2017). Ganadora del Leopardo de oro en el 70° Festival de Locarno, Suiza y del Festival de Río (2017) como mejor película, *As boas maneiras* es el segundo largometraje que codirigen Juliana Rojas y Marco Dutra, cuya trama se centra en la relación lésbica e interracial entre Clara, mujer afrodescendiente y trabajadora, y Ana, mujer blanca y burguesa que carga con un embarazo en estado avanzado.

Bajo una atmósfera onírica que mezcla la fantasía, el terror y el drama, *As boas maneiras* es una película que le da una connotación social y política al clásico cuento de hadas en torno a la princesa expulsada de su cálido hogar, pues en medio de una solitaria y futurista ciudad de São Paulo, dividida por el río y la carretera Marginal Pinheiros, se muestran las claras diferencias sociales que separan a los blancos y ricos que, como Ana, viven en el centro, de las personas trabajadoras y negras como Clara, que habitan en la periferia de la ciudad. Justamente Ana, “Olim puclhra filis regis”, “La una vez hermosa hija del Rey” como declara su tapete, es la hija de un poderoso hacendado, quien por haber quedado embarazada de un hombre que no era su prometido, necesita contratar a Clara para que se encargue del cuidado de ella y la casa.

En directa consonancia con las tensiones raciales y de clase presentes en la relación laboral entre Ana y Clara, la monstruosidad de Ana alude al conflicto entre la civilización y la barbarie, entre la racionalidad adjudicada al hombre blanco colonizador y la violencia animal conferida a los/as indígenas y negros/as. Dicha disputa se materializa en el cuerpo de Ana desde el momento en que es mordida por un lobo, pero se vuelve más explícita a medida que avanza su embarazo y forja un vínculo amoroso-sexual con Clara que va desdibujando los límites que definen y separa lo animal de lo humano, lo bárbaro de lo civilizado.

Dentro del universo teratológico la figura del hombre lobo alude a los conflictos que se establecen en el sujeto, entre la racionalidad humana y la violencia animal, materializados en la clásica escena que muestra la terrible transformación

que afecta al cuerpo de éste. No obstante, en el caso de la mujer loba, y más aún sobre el contexto latinoamericano que carga una violenta herencia colonial, en Ana la monstruosidad es un estado latente que subyace en su naturaleza de mujer, que se manifiesta de forma evidente cuando entra en contacto con Clara, mujer afrodescendiente, abiertamente lesbiana y trabajadora quien contiene en su cuerpo todas aquellas inscripciones que históricamente han sido consideradas parte de la barbarie monstruosa. Justamente, desde el vínculo de amistad y amor que se instala entre ambas opera una especie de contagio, donde la monstruosidad de Clara alimenta literalmente a través de la sangre de sus venas y labios, así como del deseo sexual la monstruosidad de Ana.

De esta forma, si Ana antes de conocer a Clara ya era una monstrea latente, por ser “la oveja negra expulsada de la familia, mujer infiel, madre sola, embarazada que toma alcohol y que se entrega a los cuidados de una extraña” (Matías Marra y Yexalen Aquino 94), tras iniciar una relación amorosa con ella, acaba por liberar y potenciar su monstruosidad. Proceso que involucra como mujer blanca y burguesa romper con el mandato patriarcal hetero-cis que ordena fidelidad y respeto a la familia, es decir, rechazar “los buenos modales” que le han exigido aprender durante su juventud y que en última instancia conduce a difuminar los límites impuestos por el colonizador blanco entre la civilización y la barbarie, entre las mujeres blancas y negras.

Dicho acto implica instalar una nueva forma de relación con la animalidad de la mujer. No es gratuito que la monstruosidad de Ana tome la forma de una mujer loba, pues dicha monstrea condensa en sí misma gran parte de la acusación histórica y cultural de que la mujer es un ser más próximo al animal que al humano. Basta recordar que para Platón el útero es un animal que se “irrita y enfurece” (260), insinuando con ello la existencia de una naturaleza no sólo distinta a la del hombre-cis, sino aberrante con respecto a éste. Desde esta perspectiva, el mismo hecho de que la monstruosidad de Ana se potencie durante el embarazo refiere a la animalidad de la mujer, pues éste ha sido representado como uno de los procesos de alteración más radical que las mujeres experimentan a nivel físico y mental:

Los flujos femeninos, la presencia de la sangre menstrual, la deformación del cuerpo por el embarazo, la carga de un ser-otro en el interior del cuerpo propio y los horrores del parto fueron tradicionalmente representados con los códigos de la monstruosidad y sometidos a similares estrategias interpretativas y representacionales. (Moraña 231)

No obstante, a diferencia de otros filmes en los cuales la animalidad de la mujer debe ser contenida, domesticada o directamente destruida por desafiar el orden masculino, como ocurre en *La mujer pantera* (1942) de Jacques Tourneur o *La mujer serpiente* (1955) de Francis D. Lyon, *As boas maneiras* en una línea similar a *Mujer lobo* (2015) de Tamae Garateguy, plantea una alianza entre lo animal y lo humano de la mujer, por medio de la cual, ésta adquiere la libertad, la seguridad y el placer de desatar su naturaleza salvaje y violenta, sin culpas ni remordimientos. Justamente, si como mujer soltera antes de ser atacada por el lobo, exploró sin culpa ni miedo sus deseos, durante el embarazo y tras enamorarse de Clara, Ana termina por liberar a su monstrea interna, borrar en ella los rasgos que la ubicaban dentro del grupo de los civilizados y entregarse a la libertad, fuerza y amor que halla en la barbarie.

Terrores coloniales: la *sor-horroridad* de la monstrea

Si *As boas maneiras* presenta una imagen de la monstrea como un ser que cuestiona los límites entre la humana y lo animal, y con ello la frontera que separa la supuesta civilización de la barbarie instalada por el patriarcado blanco-heterocis, *O animal cordial* y *Trabalhar cansa* muestran la *sor-horroridad* de la monstrea como antítesis de la sororidad. Justamente la *sor-horroridad* emerge como el concepto que condensa la dimensión siniestra que adquieren los lazos entre las

mujeres, cuando al estar insertos dentro de una sociedad marcada por la brutal desigualdad entre ricos y pobres, el racismo y la violencia contra la comunidad LGTBIQ+, se usa para oprimir a las mujeres más pauperizadas.

Dentro de los diversos movimientos feministas, la sororidad, concebida a grandes rasgos como el “pacto político de género entre mujeres que se reconocen como interlocutoras” (Lagarde 3), se ha convertido en un concepto clave para pensar una forma alternativa de organización entre las mujeres basada en la horizontalidad y reciprocidad. Desde esta perspectiva la sororidad se plantea como una aspiración ética que busca promover la solidaridad, empatía y colaboración entre las mujeres fundamentadas en el reconocimiento e igualdad de derechos.

Sin embargo, como señaló María Lugones, desde la colonización de América y el Caribe el término “mujer” se utiliza para referirse principalmente a las “hembras blancas burguesas heterosexuales” (82), lo que afectó de manera singular a las mujeres de color –latinas, negras, chicanas, indígenas, etc.-, quienes, desde entonces, son objeto de una doble y triple opresión por parte del patriarcado blanco-hetero-cis, en tanto cargan con marcas de género, raza, clase, sexualidad e identidad de género que hacen que sean más propensas a experimentar situaciones de violencia. Sobre este contexto histórico que perdura en las desiguales condiciones de vida que viven las mujeres no-blancas en Brasil, en oposición a la sororidad como horizonte que aspira a promover la alianza, la *sor-horroridad* sería el marco histórico y social que ha definido las relaciones entre las mujeres que, basado en el racismo, el clasismo y la LGTBIQ+fobia, ha promovido y justificado la violencia contra todas aquellas otras mujeres que no calzan dentro de la hetero(cis)norma blanca y burguesa.

Al respecto de esto, mientras en *As boas maneiras* las diferencias raciales y de clase entre Ana y Clara, aunque siempre presentes conducen a un vínculo de alianza a través del amor y compañerismo que se instala entre ambas, en *Trabalhar cansa* y *O animal cordial*, las desiguales dinámicas de poder que instaló la colonialidad y que son reforzadas por el capitalismo neoliberal, son la base de los miedos y violencias que sufren y ejercen las protagonistas. Justamente, a través de

ellas vemos cómo la *sor-horroridad* proviene de mujeres blancas y burguesas que reproducen las relaciones de poder instaladas por el colonialismo, para abusar y someter a las menos favorecidas por este sistema como son las mujeres racializadas, trabajadoras y trans.

Trabalhar Cansa: ser la monstrua o ser despedazada

En medio de la crisis económica que afecta a Brasil, *Trabalhar cansa* nos narra la historia de Helena, mujer de clase media acomodada, quien después de años como ama de casa decide abrir un pequeño supermercado de barrio. Dicha decisión ocurre en el momento en que su esposo Otavio, tras años de trabajar como ejecutivo en una empresa es despedido de ésta y reemplazado por alguien más joven, convirtiendo a Helena en la nueva encargada del sustento del hogar.

Sin duda *Trabalhar cansa*, primer largometraje codirigido por Juliana Rojas y Marco Dutra, seleccionado para un *Certain regard* en el Festival de Cannes y que obtuvo el Premio del Jurado en el Festival Paulista, se centra en explorar los miedos de la familia de clase media (Souto 45). Pero más concretamente, la película se enfoca en mostrar los terrores de una mujer blanca de clase media, Helena, quien, como el filme lo exhibe, goza de ciertos privilegios: tiene un amplio y bello departamento, una hija en un colegio particular y ha tenido la posibilidad de ahorrar para iniciar un negocio propio. Precisamente la atmósfera funesta que rodea su supermercado, marcado por las extrañas dificultades vividas por el anterior dueño, las cadenas que encuentra en la bodega, el ladrido permanente de los perros hacia la tienda, las manchas oscuras en la pared, el permanente mal olor, así como la desaparición de mercadería, son situaciones que sacan a la luz los miedos soterrados que hasta ese momento probablemente Helena nunca había experimentado, como es la amenaza de perder su lugar en la sociedad, los privilegios que ha gozado por

ser blanca y burguesa en Brasil, un país que aún arrastra un pasado ligado a la esclavitud y a las formas modernas que adopta ésta.

Trabalhar cansa parece ecoar um passado de escravidão. Nesse sentido, o filme parece assombrado pelos fantasmas do Brasil, por aqueles que foram explorados, mortos, dizimados; traumas do passado que retornam ao presente. Traços de uma desigualdade histórica ainda não finalmente superada, que guardam marcas nas relações de classe e pessoais do presente. (Souto 54)

En este sentido, *Trabalhar cansa* representa una reelaboración de los terrores coloniales, entendiendo éstos como el miedo histórico de los colonizadores y sus herederos, la clase blanca burguesa, de perder su posición privilegiada y el poder político-económico que tienen sobre los grupos más pauperizados de la sociedad. En este caso, el miedo de Helena ante el despido de su esposo y frente a las dificultades que experimenta en su casa y trabajo es perder su poder adquisitivo y ser tratada como una mujer racializada y pobre y, por tanto, sufrir los abusos a las que se ven sometidas. En última instancia el miedo de Helena es ser como Paula.

Paula es la contracara de Helena. Es una joven afrodescendiente que proviene de la zona rural de Brasil, que sin experiencia laboral llega a São Paulo para trabajar de empleada doméstica para Helena, por un sueldo inferior al mínimo y sin contrato, acto que la protagonista justifica debido a la nula experiencia de Paula, señalando, además, que darle empleo es un “favor” hacia ella. Desde este momento, comenzamos a visualizar la monstruosidad de Helena y el modo en que la *sor-horroridad* se instala como el lazo siniestro que une a ésta con mujeres como Paula.

La negativa de contratar de forma legal a Paula, y por tanto cumplir con el pago de cotizaciones de salud y jubilación, de establecer las tareas y horarios de trabajo, así como permisos de descanso, evidencian que Helena no sólo no valora el trabajo de Paula –y que ella realizó antes- sino también que no reconoce a ésta



como una mujer al mismo nivel que ella, pues la raza y la clase las distancia. En este sentido, Helena es una fiel heredera de las antiguas esclavistas de la colonia, quienes, pese a sufrir la opresión por parte de los hombres blancos, no dudaron en reproducir las mismas dinámicas de poder y opresión de estos sobre las mujeres indígenas y negras que fueron sometidas a la esclavitud.

Dicho pasado que perdura en las prácticas de una mujer como Helena, muestra cómo pese a reconocerse mutuamente como mujeres-cis, esto no da lugar a la sororidad, a una alianza de apoyo y reconocimiento con Paula ni tampoco con Gilda -la cajera del supermercado- sino a una *sor-horroridad*, a ver en ella a una persona que, por ser mujer afrodescendiente y pobre, puede pagarle menos del mínimo, no darle vacaciones -la hace trabajar durante el Carnaval-, obligarla a trabajar tanto en la casa como en el supermercado, revisar sus pertenencias para cerciorarse que no se haya llevado nada del supermercado y luego despedirla cuando necesita disminuir gastos.

No obstante, pese a las medidas de abuso y explotación que realiza Helena, permanece siempre latente el terror a caer en la misma situación de precariedad de Paula, lo que se pone de manifiesto en el propio espacio del supermercado, cuyos continuos desperfectos que le impiden funcionar con normalidad actúan como signos que insinúan la monstruosidad que habita en sus paredes y que encarna la misma Helena. Justamente, la mancha oscura que una y otra vez aparece en la pared pese a los esfuerzos de Helena por borrarla, revelará la existencia de una criatura monstruosa emparedada dentro del supermercado, la cual funciona, por un lado, como símbolo que señala que no existe negocio limpio, pues tras todo tipo de transacción económica basada en la acumulación-explotación hay una violencia que involucra la muerte de unos y la ganancia de otros y, por otro lado, opera como reflejo de la propia monstruosidad de Helena, su miedo a fracasar y no sobrevivir en medio de esta jungla que es el sistema explotador que ella misma encarna.

Não se trata, portanto, de uma criatura viva, que persegue e da qual os personagens fogem, que promove deslocamentos no espaço, como em muitos filmes de perseguição e terror. O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo. (Mariana Souto 47)

Desde esta perspectiva, tanto Helena como la criatura emparedada son las monstruas que genera el mercado laboral, en el que unas eligen ejercer la *sor-horroridad* para no ser las despedazadas por este sistema capitalista y patriarcal.

***O animal cordial*: el precio del hambre y el costo de la carne**

En una línea similar, pero de una forma mucho más visceral vemos en Sara, protagonista de *O animal cordial*, algunas de las expresiones más violentas de la monstrea y su *sor-horroridad* dentro de una sociedad basada en el consumo y explotación de los otros. *O animal cordial* es el primer largometraje de Gabriela Amaral Almeida, que desde el subgénero del *slasher* narra la violenta carnicería que se produce en un restaurante en medio de la noche, cuando su dueño Inácio, sufre un asalto por parte de dos ladrones, que, aunque logra impedir, desata la furia de éste quien decide secuestrar, encerrar y asesinar tanto a sus clientes como empleadas.

En *O animal cordial*, el restaurante funciona como pequeño mundo que reproduce los aspectos más violentos y crueles de las relaciones humanas, marcadas por el racismo, las diferencias de clase, la violencia de género y la transfobia, mostrando con ello que, tanto dentro como fuera del restaurante, la carne tiene distinto valor, el que varía de acuerdo a si ésta pertenece a un hombre o una mujer, a una persona cis o trans, joven o vieja, rico o pobre, blanca o negra. Dicha forma desigual de tasar el valor de la carne y por tanto, de una persona, es un asunto que viene a poner en cuestión el propio título de la película, que alude directamente al

concepto de “hombre cordial” acuñado por Sergio Buarque de Holanda, quien lo utiliza para referirse a las supuestas virtudes del hombre brasileño basadas en “la llaneza en el trato, la hospitalidad, la generosidad” (169-170), valores que la película de Gabriela Amaral muestra que tan sólo son una apariencia que cae rápidamente cuando ésta se basa en soportar silenciosamente el abuso y la humillación.

Precisamente, como señala Jéssica Patrícia Soares y Miriam de Souza Rossini la película de Gabriela Amaral expone la cordialidad del ciudadano brasileño como una frágil máscara a través de la cual éste intenta cubrir la violencia e injusticia que anida en las relaciones humanas de la sociedad contemporánea de Brasil.

Em entrevista para o site Cinemação, a diretora Gabriela Amaral Almeida descreve *O animal cordial* como “uma fábula violenta sobre desejo na nossa sociedade atual [...] e envereda por embates humanos que articulam homem e mulher, patrão e empregado, ricos e pobres, brancos e negros”. Ao articular em um único ambiente uma composição de personagens hostis, apresentando personalidades distintas e, em diversas oportunidades, preconceituosas em relação ao outro, Gabriela Amaral traça um panorama dramático de discursos que vigoram no Brasil, através dos quais é possível analisar o filme à luz das violências sociais no contemporâneo. (134)

Lo anterior se grafica en sus protagonistas, en primer lugar, en Inácio, jefe y dueño del restaurante para quien la cordialidad es una careta que está dispuesto a llevar por satisfacer su hambre de éxito y reconocimiento social como hombre no sólo próspero, sino también viril, pero que se rompe rápidamente cuando no obtiene lo que desea. Por otra parte, el hambre monstruosa de Sara es distinta y más compleja. Como mesera del restaurante, Sara es una mujer blanca de clase

trabajadora y pobre, enamorada de Inácio, quien debe atender con toda su cordialidad posible a clientes *snob* como Verónica, mujer de clase acomodada, bella y sofisticada quien no duda en tratarla de forma humillante. Dicha realidad lleva a Sara a debatirse constantemente entre ser la fiel empleada que ayuda a Inácio a encerrar y asesinar a los demás o aliarse con el resto de las empleadas, en concreto, con Djair, chef principal del restaurante y mujer trans.

Frente a este contexto de malos tratos, la *sor-horroridad* de Sara se pone de manifiesto desde el momento en que, aunque tanto ella como Verónica son víctimas de abuso sexual por parte de los ladrones –en Verónica es abiertamente una violación- entre ambas no hay lazos de apoyo, contención o venganza contra los responsables, pues tanto el orgullo clasista de Verónica como el resentimiento de Sara no les permite reconocerse como compañeras. Pero sin duda en su expresión más cruenta la *sor-horroridad* se encarna en Sara cuando frente al cadáver de Verónica, decide comenzar a quitarle lentamente cada una de las pestañas postizas a ésta y colocarlas grotescamente sobre sus labios simulando unos bigotes.

Este acto por medio del cual Sara humilla a Verónica después de muerta, despojándola de su belleza y denigrándola como mujer, es el momento en que finalmente se exhibe en toda su crudeza la *sor-horroridad* de la monstrea, el deseo de destruir y devorar a quien la oprimió y humilló como mujer. Justamente para saciar su hambre de reconocimiento, amor y belleza, Sara no solo denigra a Verónica, sino también la consume y devora, al tomar de ella aquellos objetos de lujo y distinción -aros y maquillaje- que le permiten transformarse en la imagen de la mujer cordial, cuya forma más extrema tiene el rostro de una furiosa monstrea.

Al respecto de esto, la escena de sexo entre Sara e Inácio es sumamente reveladora, pues subvierte en gran medida el lugar de lo femenino dentro del *slasher*, colocándola en una posición de dominio sobre el cuerpo de él, que en actitud pasiva es literalmente usado por Sara, quien emite salvajes gemidos mientras permanece indiferente al placer de Inácio. No obstante, dicho acto no constituye un quiebre con los valores capitalistas y heterocis-patriarcales que representa y encarna Inácio, por el contrario, Sara es consciente de que su



monstruosidad no es un acto de rebelión contra el sistema, sino que es reflejo directo de los aspectos más violentos de éste, los cuales ella ratifica con su actuar, en primer lugar, cuando violenta el cuerpo de Verónica, y, en segundo lugar, contra Djair.

Si con Verónica la *sor-horroridad* condujo a Sara a una relación basada en la humillación y el despojo de la dignidad, así como a tomar el lugar de la opresora y llevarlo al extremo, con Djair ésta adquiere la forma de una alianza en que ambas reconocen que comparten una similar situación de opresión. Y esto, porque Djair, con sus cejas depiladas, sus ojos delineados, su cabello largo, su caminar con movimiento sinuosos y el uso de pronombres femeninos para referirse a sí misma, desafía la lógica binaria del sistema sexo/ género y, por tanto, cuestiona “el contrato social heterosexual” (Teresa de Lauretis 228), lo que la convierten en una monstrea para Inácio, quien no duda en humillarla cortándole violentamente su largo cabello.

Será dicho acto lo que le permitirá a Sara –quien al comienzo rechaza ayudar a sus compañeras y compañeros de trabajo- reconocer que para el patriarcado blanco hetero-cis que Inácio representa, ambas son sacrificables, Djair por ser trans y Sara por ser pobre. Precisamente el final insinúa el reconocimiento de dicho vínculo de opresión por parte de Sara, quien decide finalmente ayudar a escapar a Djair, y más aún, permanecer en el restaurante para devorar la carne del hombre cordial, como una forma de expurgar a la monstrea en la que se convirtió.

Sara precisa matar e esquarterar o homem cordial. Sara não sai porque está embebida de sangue, não apenas porque se banquetou, com o homem cordial, de toda violência que decorre da supremacia fálica, mas porque é também, ela mesma, feita de cacos da imagem estilhaçada desse homem. Sara fica viva, mas não sai porque não pode. Não porque necessite de uma vingança, não porque o esquarteramento que precisa concluir a deixará livre para se refugiar atrás de um alibi qualquer, mas porque faz parte dessa velha ordem que escorou e agora ajuda a ruir. Sabe que a derrocada desse

homem cordial é o fim também de uma mulher cordata e submissa à cordialidade. (Marra 196)

La negativa de Sara de huir con Djair implica el reconocimiento de que la monstrea que habita en ella es la expresión más radical de la mujer cordial, del sistema patriarcal que exalta la violencia y abuso sobre todas aquellas personas que no representan ni son reflejo de la imagen de hombre y mujer blancos. Y como tal, Sara es consciente de ser parte de este orden y, que, por tanto, debe morir con él, mientras que Djair, por ser trans, trabajadora y negarse a ceder a la “cordialidad” que demanda el patriarcado blanco hetero-cis, puede salir del restaurante.

Con dicho gesto en *O animal cordial* “Liberta-se, portanto, o “queer”, o trans, a mulher-homem, o homem-mulher, a própria liberdade para olhar de fora e para fora, isto é, de outra perspectiva que extrapole as estruturas sexuais e de pensamento” (Marra 197-198). Con ello se reconoce la integridad y resiliencia de una persona como Djair, quien, recogiendo los restos de su cabello cortado, sabe que éste volverá a crecer, porque no hay violencia que pueda destruir quien es.

Conclusión

El auge de directoras latinoamericanas dentro del cine de terror se ha convertido en una oportunidad especial para explorar y visualizar formas alternativas de comprender el miedo, desde una perspectiva que complejice las representaciones sobre el terror, la violencia y el sexo, especialmente cuando éstas tienen a mujeres como protagonistas. Justamente *Trabalhar cansa* y *As boas maneiras* de Juliana Rojas y Marco Dutra y *O animal cordial* de Gabriela Amaral Almeida son obras cinematográficas que nos proporcionan una visión del miedo que contempla en su complejidad cómo éste es una experiencia que afecta de forma singular a las mujeres, así como dando cuenta de que el terror es un fenómeno histórico-cultural que alude al pasado colonial de América Latina y el Caribe.

Lo anterior se refleja en la construcción de la monstrea como una criatura que, por un lado, plantea una relación entre la mujer y el animal, por medio de la cual las protagonistas cuestionan los “buenos modales” impuestos a las mujeres, entre ellos los roles de género y la sexualidad heteronormada y, por otro lado, muestra cómo la *sor-horroridad* es la contracara siniestra de la sororidad, que basada en el racismo, el clasismo y la transfobia, es una herencia colonial reforzada por el capitalismo, que sirve para reproducir la opresión entre las mujeres.

Desde estos elementos, Juliana Rojas y Gabriela Amaral Almeida plantean una forma alternativa de construir el género, reactualizando el terror desde la experiencia de las mujeres y las disidencias, así como sobre la realidad latinoamericana.

Bibliografía

- Buarque, Sergio. *Raíces del Brasil*. El corregidor, 2016.
- Canepa, Laura. *Medo de quê? Uma História do horror nos filmes brasileiros* (tesis doctoral). Universidad de Campinas, 2008.
- Creed, Barbara. *The monstrous-feminine. Films, Feminism, Psychoanalysis*. Editorial Routledge, 2007.
- Gubern, R., Prats, J. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Editorial Tusquets, 1979.
- Lagarde, Marta. (2009). “La política feminista de la sororidad”. *Mujeres en Red* (2009), <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1771>. 29 Julio 2022.
- Lagarde, Marta. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Editorial horas y HORAS, 1996.
- Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Ediciones Cátedra, 1997.
- Lauretis, Teresa de. (1994). “A tecnologia do gênero”. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, editado por Heloisa Hollanda. Editorial Rocco, 1994, pp. 206-242.
- Lugones, María. “Colonialidad y Género”. *Revista Tábula Rasa*, nº 9, 2008, pp. 73-101.



- Lyotard, Jean F. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, 1984.
- Marra, Fernanda. “O animal cordial: uma rasura da razão”. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, vol. 6, nº1, 2019, pp.189-199.
- Marra, Matías y Aquino, Yexalen. “La monstruosidad en lo propio. El fantástico como estrategia expansiva”. *Revista En la otra isla*, nº3, 2021, pp. 93-98.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de Guerra*. Editorial Iberoamericana Vervuet, 2017.
- Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. *Artes después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis, Editorial Akal, 2001, pp. 364-377.
- Platón. *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Editorial Gredos, 1992.
- Perez Gañan, María del Rocío. *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re) producción en la sociedad occidental*. Ediciones Universidad de Cantabria, 2014.
- Pinedo, Cristina I. *Recreational terror. Women and the pleasures of horror film viewing*. State University New York Press, 1997.
- Quijano, Aníbal. (2016) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, Ediciones CICCUS, 2016, pp.219-264.
- Soare, Jéssica Patrícia y Soza, Míriam De. “O Animal Cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade”. *Políticas do sensível: corpos e marcadores de diferença na comunicação*, editado por Jorge Cardoso Filho, Gabriela Almeida y Deivison Campos, Selo Editorial PPGCOM, 2020, pp. 126-146.
- Souto, Mariana. “O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo”. *Revista Contracampo*, nº25, 2012, pp. 43-60.
- Williams, Linda. “Films bodies: Gender, genre and excess”. *Film quarterly*, vol. 44, nº4, 1991, pp. 2-13.
- Wood, R. y Lippe, R. *American Nightmare: essays on the horror film*. Festival of festivals, 1979.

Filmografía

- Silveira S., Ionescu M. (productoras) y Rojas, J. y Dutra, M. (codirectores). (2012). *Trabalhar Cansa* [película]. Brasil: Dezenove Filmes, Filmes do Caixote (productora)

- Silveira S., Ionescu M., Duboin C., Corvez F. (productores) y Rojas, J. y Dutra, M. (codirectores). (2017). *As boas maneiras* [película]. Brasil, Francia: Canal+, CNC, Dezenove Filmes, Filmes do Caixote, Globo Filmes, Good Fortune Films, Urban Factory, ZDF/Arte (productoras)
- Texeira, R. (productor) y Amaral, G. (directora). (2018). *O animal cordial* [película]. Brasil: RT Features (productora).



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).