

Terror tropical: tecnologías de la monstruosidad al otro lado

Tropical Terror: Technologies Of Monstrosity On The Other Side

HÉCTOR DANIEL AGUILAR RAMÍREZ

Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.
daninoexiste@gmail.com

Recibido: 19 de agosto de 2023

Aceptado: 5 de diciembre de 2023

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO VII - VOL. II. - DICIEMBRE 2023

PÁGINAS 23-36 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: A partir del planteamiento de la monstruosidad como una tecnología de subjetivación propuesto por Jack Halberstam, analizamos cómo lo monstruoso y el terror se complejizan cuando atraviesan diferentes territorios literales y metafóricos, así como la forma en que esas complejidades se expresan en producciones artísticas contemporáneas. Tomando como referencia la obra del artista visual costarricense Roger Muñoz (1990), señalamos cómo la integración de elementos de un contexto denominado tropical en la producción de un imaginario terrorífico, actualiza el vínculo entre la construcción de la monstruosidad y las relaciones de dominación coloniales ya señalado en el gótico tropical, pero aludiendo también a distinciones de clase y género en la cultura contemporánea.

Palabras clave: TECNOLOGÍA- MONSTRUOSIDAD- CUERPO

Abstract: Based on Jack Halberstam's theory of monstrosity as a technology of subjectivation, we analyze how terror and the monster increase their complexity as they cross different literal and metaphorical territories, and the way these complexities are expressed in contemporary artistic practices. Taking as a point of reference the work of Costa Rican artist Roger Muñoz, we emphasize how the incorporation of elements from an alleged tropical context into the production of a terrifying visual imaginary, updates existing conceptions of monstrosity with Tropical Gothic's acknowledged relations of colonial domination, but also by depicting class and gender distinctions in contemporary culture.

Keywords: TECHNOLOGY- MONSTROSITY- BODY

Históricamente la delimitación de lo monstruoso ha señalado una relación de antagonismo respecto a lo que en un contexto determinado se establece como la norma, de modo que sus características expresan, quizá de manera más enfática, la delimitación de la normalidad a partir de la cual se define a lo que no entra en sus parámetros como “terrorífico”. Es decir, que la construcción de la monstruosidad se vincula directamente con una construcción de la alteridad como terrorífica, ya sea a nivel corporal, identitario o territorial.

Desde esta perspectiva, el terror y lo monstruoso inciden en una dimensión geopolítica, y los rasgos de sus figuras características connotan distinciones de clase raza y género propias de su contexto social. A partir de estas connotaciones podemos considerar, como sugiere Jack Halberstam, que en el terror, y más específicamente en el terror gótico, opera una “tecnología de la monstruosidad” que se encarna en las figuras del monstruo (Halberstam, 1995, p. 88). Esta idea toma como referencia el planteamiento foucaultiano de las “tecnologías del sexo” como mecanismos en los que, la estimulación y disciplinamiento de los cuerpos, la intensificación de los placeres, y la estructuración de conocimientos especializados, se vinculan de acuerdo estrategias de saber y poder más amplias, configurando formas de subjetivación. Así, las tecnologías del sexo producen una serie de figuras cuyas características expresan directa o indirectamente los límites de la norma: “la mujer histérica, el niño masturbador, la pareja malthusiana, el adulto pervertido” (Halberstam, 1995, p. 89). Para Halberstam las figuras producidas por la monstruosidad gótica, especialmente la del vampiro, condensa las figuras foucaultianas, en la medida en que su identidad es construida siempre como identidad sexual que se sale de la norma, es decir como “identidad perversa” (Halberstam, 1995, p. 89).¹

Esta otredad perversa del vampiro se manifiesta en la figura de Drácula, que representa una amenaza en tanto que seductor, para el matrimonio heterosexual, en tanto que extranjero, para la identidad nacional, en tanto que provocador de locura, para la racionalidad y en tanto que injustificablemente rico para la división de clases. Como una extrapolación de estas amenazas a diferentes normativas, la monstruosidad se manifiesta como un terror esencializado de cuerpos específicos: oscuros, extranjeros y pervertidos (Halberstam, 1995).

Monstruosidad del cuerpo (político) y cabezas desencarnadas

Tomando esto en cuenta, el terror monstruoso lleva casi de manera inevitable a pensar no solo en un cuerpo específico, sino también en sus múltiples dimensiones y sentidos, de modo que podemos considerar que la tecnología de la monstruosidad no se agota en la delimitación física del cuerpo otro, sino que puede desbordarlo y operar incluso en sus metáforas. La delimitación del cuerpo entonces, no se refiere aquí exclusivamente a la forma humana, sino

¹Este planteamiento de Halberstam es elaborado específicamente a partir del campo de la literatura. 89.

que puede extenderse al territorio o a los recursos de determinada región, que tal como el cuerpo humano, intentan ser gestionados y controlados de acuerdo a las normas hegemónicas, implementando diferentes tecnologías. Mediante este proceso, los recursos, las poblaciones o el territorio pueden ser producidos como cuerpos monstruosos, en la medida en que se intenta justificar su explotación, exclusión y aniquilación, así como su supuesta condición de amenaza.

A partir de esto, abordamos la obra del artista visual costarricense Roger Muñoz como una expresión que desplaza las delimitaciones corporales y territoriales del terror, introduciendo cuestionamientos de clase y género particulares de su contexto combinados con un imaginario popular más amplio, insertándose, y a la vez cuestionando, una amplia genealogía que vincula la producción de la monstruosidad con el poder.

Entre las metáforas corporales en relación con dinámicas de poder podemos pensar en la figura del “cuerpo político,” una expresión mediante la que se ha representado la constitución de la soberanía y del estado moderno mediante un proceso en el que los sujetos, ceden voluntariamente la soberanía del cuerpo individual para dar consistencia a un cuerpo soberano mayor, único pero constituido por la multitud. Esta metáfora ha quedado plasmada, como ha señalado Giorgio Agamben, en el frontispicio de una de las obras fundamentales de la teoría política del estado moderno, el: *Leviatán, o La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, de Thomas Hobbes, (figura 1) en la imagen de esta obra aparece una figura humana conformada por múltiples figuras que representa, según su doctrina, el pacto mediante el que la multitud se unifica en una sola y misma persona (Agamben, 2015). Este gran cuerpo desborda los límites del espacio físico de la ciudad, ubicándose a lo lejos, en una posición que le permite una mirada omniabarcante sobre el terreno. Si nos enfocamos en las dimensiones corporales podemos decir que la imagen no solo expresa una hipótesis de la formación del estado, sino también cómo las relaciones entre cuerpo, territorio y poder aparecen mediadas por la construcción de lo monstruoso.



Figura 1
Thomas Hobbes. (1651). *Leviathan*, Crooke.

Si consideramos que las condiciones sociales de la época a la que pertenece esa obra expresaban un esfuerzo por domesticar el cuerpo a los procesos de trabajo², la metáfora funcionaría tanto a nivel político como económico, haciendo que las propiedades y características del cuerpo fueran extrapoladas para representar no solo las premisas de la gobernabilidad social, sino también el desarrollo de una economía basada en el funcionamiento y la producción de capital, o a lo que Silvia Federici ha llamado el proceso de “ingeniería social” del capitalismo (Federici, 2010, p. 185). En este contexto, no sería fortuito que las teorías políticas y filosóficas retomaran la metáfora del “cuerpo político”, pues su importancia estaría vinculada con un cambio material y conceptual concreto de los cuerpos y territorios, exigido por las nuevas formas de trabajo (Federici, 2010). Esta sistematización funcionalista produjo una representación del cuerpo como fábrica, como un mecanismo de producción que posibilitaba la sujeción del cuerpo a la voluntad mediante la división ontológica entre cuerpo y alma, una sujeción del individuo al poder del estado, mediante la unificación de la multitud en cuerpo político (Federici, 2010)³ y una representación del territorio como espacio de terror, mediante la producción de una población como monstruosa, cuya existencia intentaba justificar las empresas coloniales puestas en marcha en el periodo. En este sentido, el proyecto moderno-colonial es esencialmente y desde el inicio un proyecto terrorífico.

Es precisamente en estas dinámicas entre monstruosidad, territorio y poder en donde opera buena parte de la obra de Roger Muñoz, en su práctica, que alude constantemente a dinámicas de dominio y sometimiento, el cuerpo (o su ausencia) y el territorio se vuelven elementos protagónicos de situaciones misteriosas, en las que lo maligno habita tanto en los personajes con forma humana como en los ambientes que son testigos-cómplices de las escenas de muerte, profanación o desmembramiento. Entre estas escenas recurrentes se encuentra la aparición de la cabeza separada del cuerpo como elemento terrorífico. En el caso de las obras *Aparición de Anti-madre (travesti con boca de fumadora)* una cabeza de cabello blanco y gesto maligno flota sobre un terreno rocoso, en *Invocación de Sniffany en Aspen*, una cabeza anciana y decrepita aparece por encima del bosque, mientras que en *Callista II (Ultra Karen Aspen)*, una cabeza de cabellera rubia flota sobre un paisaje montañoso nevado (figura 2). En estas representaciones como en el caso del leviatán, la cabeza aparece sobredimensionada en relación a la escala corporal que supone el paisaje, con la diferencia de que aquí aparecen sin ningún tipo de cuerpo.

Podemos considerar que lo monstruoso de estas cabezas no proviene únicamente de una sobredimensión de su tamaño, sino también de la sobredimensión metafórica de sus rasgos característicos: la maternidad maligna en

²La publicación de *El Leviatán* con este frontispicio data de 1651.

³Según Federici el desarrollo de la anatomía como disciplina científica en este periodo después de su relegación durante la edad media fue un elemento que contribuyó a la noción mecanicista y funcional del cuerpo.

el caso de *Aparición*, el poder soberano en el caso de *invocación* (la cabeza que aparece aquí es literalmente la cabeza del soberano: el Príncipe Felipe, duque de Edimburgo) y el poder despótico en el caso de *Callista II (Ultra Karen Aspen)* (*Karen* es un término peyorativo, usado especialmente en el contexto estadounidense para referirse a un estereotipo de mujer déspota, que se siente con el derecho de mandar y exigir sobre los demás en su propio beneficio), en estas representaciones el poder despótico ha desbordado el cuerpo físico, y, podemos interpretar mediante las figuras de autoridad, también el político, expresándose en una especie de fuerza maligna que anima la cabeza sin necesidad de soporte. El terror opera aquí a nivel visual, mediante la atmósfera siniestra que sirve de escenario a las cabezas, pero también a nivel metafórico, mediante la presencia de figuras autoritarias cuyo poder amenaza con estar por encima de cualquier pacto social.

Las implicaciones políticas de la metaforización corporal del leviatán quedan explícitas al pretender explicar las funciones del estado en términos de *materia, forma y poder*, sin embargo, el hecho de que desde el principio se vincule al cuerpo con un tipo de monstruosidad, resulta significativo para nuestro enfoque, pudiendo agregar que la gobernabilidad, en tanto que función del estado, estaría definida en términos de *materia, forma, poder y terror*, tal como en las imágenes de Roger el núcleo terrorífico parece recaer en las relaciones de poder en las que se involucran los personajes y no tanto en las figuras específicas que, sacadas de contexto se tornarían risibles o incluso patéticas.

Aunque los análisis sobre el poder soberano han recurrido frecuentemente a la metáfora del cuerpo político, no hay que perder de vista que dicha metaforización no es solo corporal sino también monstruosa. El cuerpo político es desde el principio un cuerpo monstruoso, que, retomando a Halberstam es relegado a un afuera radical, en el caso del frontispicio mencionado, al afuera de la ciudad, un afuera que desde la perspectiva del monstruo no representa únicamente una exclusión, sino también una posición de dominio, al proporcionarle, debido a sus dimensiones gigantes, una posición por encima de ella.

La posición y las dimensiones del cuerpo-monstruo son relevantes aquí en la medida que enfatizan el protagonismo de la cabeza, pues mientras que el cuerpo puede verse claramente constituido por una multiplicidad de otros cuerpos, la cabeza escapa a esta lógica, hay una diferencia entre su representación y la del cuerpo, como si la unificación de la multitud construyera únicamente un cuerpo-soporte para la cabeza del monstruo, o, volviendo a la metáfora, como si el soberano pudiera prescindir del cuerpo político en forma de cabeza desencarnada, tal como deambula en las pinturas de Roger Muñoz.



Figura 2
 Roger Muñoz, De izquierda a derecha: *Aparición de Anti-madre (travesti con boca de fumadora)*, *Invocación de Sniffany en Aspen y Callista II (Ultra Karen Aspen)*. Cortesía del artista.

Las cabezas sin cuerpo contrastan con la representación del cuerpo político monstruoso, pero a la vez enfatizan que la monstruosidad lo rebasa, expresándose de manera más directa como monstruosidad de poder y dominación. Si la figura del leviatán es constitutivamente cuerpo político-monstruoso, en las cabezas de Roger Muñoz el poder mismo es constitutivamente monstruoso, con o sin cuerpo político. Esta interpretación permite vincular el terror a la relación despótica que implica la figura del estado, pero también, mediante la extensión que hace el artista a las figuras de la madre, el soberano y la *Karen*, a la violencia de clase y género que le es constitutiva.

Trans-silvania: terror tropical

Según la etimología el término transilvania deriva del latín *transsilvania*, y *transsilvanus* compuestos esencialmente por los vocablos *trans* que podría significar a través, más allá, del otro lado, ir más allá y *silva* que podría significar bosque o selva, de modo que su significado literal podría traducirse como “al otro lado del bosque” o “al otro lado de la selva”. La diferencia climática que implica el bosque en su versión selvática nos parece significativa debido a, por una parte, la importancia que tiene Transilvania como el lugar de terror gótico por excelencia, y por otra, a la integración de una serie de manifestaciones culturales dentro de la categoría de “gótico tropical” debido al uso de elementos característicos de un contexto selvático cálido. El término gótico tropical se ha utilizado generalmente para referirse a una producción literaria y cinema-

tográfica que tuvo lugar en Colombia durante los años 70 y 80, en la que una serie de figuras y tropos característicos del terror gótico en su versión inglesa, aparecían recontextualizados al clima caliente de los trópicos americanos.⁴ De modo que los paisajes húmedos y soleados, pero también la historia colonial y la condición de “subdesarrollo”, se desplegaron como nuevos escenarios terroríficos por los que podían deambular vampiros, brujas y fantasmas.

Así, el bosque, las tinieblas y los castillos medievales característicos de la literatura gótica son reconfigurados al atravesar la selva, produciendo una estética que dialoga de manera crítica con la estética gótica, y un terror que, al retomar elementos del contexto tropical, podemos considerar profundamente *trans-silvano*. En este sentido, podemos decir que en el terror gótico tropical opera un reposicionamiento geopolítico de Transilvania como el lugar de terror por excelencia, donde la acción de atravesar desborda su especificidad geográfica. Dicho atravesamiento puede ser ubicado en la producción de otro imaginario terrorífico, uno en el que los tropos góticos cuestionan sus connotaciones clásicas literarias, actualizando la monstruosidad como una tecnología de subjetivación y des-subjetivación propia de algunas regiones denominadas tropicales y cuando abordamos el terror desde el contexto latinoamericano.

A partir de esto y retomando el imaginario de Roger Muñoz, podemos decir que en sus figuras monstruosas se produce un *terror trans-silvano tropical*, ya que podemos identificar un interés por aspectos de la estética terrorífica gótica que no se limita a las determinaciones estilísticas elaboradas exclusivamente desde la historia del arte, aunque sí las tome en cuenta. A través de pinturas, dibujos, objetos y vídeos, despliega un universo visual y discursivo en el que las figuras monstruosas y los escenarios en los que aparecen, expresan una estética particular, conformada por elementos heterogéneos provenientes de la historia del arte, la cultura popular, las subculturas, las películas de terror, los videojuegos o las caricaturas. Mediante esta heterogeneidad, el terror es actualizado como una dimensión oportuna para cuestionar aspectos de la cultura contemporánea, y la monstruosidad es complejizada como una tecnología que no solo determina aspectos subjetivantes sino que también los atraviesa. El núcleo terrorífico de lo *trans-silvano* en este caso, no radicaría en señalar un lugar específico, sino en la acción misma de atravesar o estar “al otro lado”.

Este terror al otro lado es el que se expresa literalmente en el personaje de la *Lic. Snyffany*, un alter ego del artista en el que se combinan, entre otras cosas, elementos característicos de la imagen de la bruja con la práctica del travestismo. La imagen de la licenciada *Snyffany* explota rasgos estéticos de los ambientes burocráticos, pero también estereotipos de clase y género arti-

⁴ En el contexto latinoamericano una de las primeras expresiones a las que se atribuye esta categoría es la obra del escritor colombiano Álvaro Mutis quien pensó su obra de inicios de los 70 *La mansión de Araucaíma como “Un relato gótico de tierra caliente”* (Berdet, 2016, p. 128).

culados desde una perspectiva hegemónica sostenida en el culto a la productividad y el trabajo.



Figura 3
Retratos de la lic. Sniffany Garnier Odio. Cortesía de la artista.

La construcción de este personaje recurre a la licenciada como arquetipo paródico y siniestro de una vida estructurada en torno a las dinámicas laborales. La nariz de bruja, los rasgos decrépitos y la hipersexualización del cuerpo, aparecen en *Sniffany* como elementos que, al tiempo que señalan una subjetividad subalterna, reconfiguran el terror como una consecuencia de las exigencias mismas del orden hegemónico: blanquitud, heterosexualidad, trabajo asalariado, autoexplotación. Con la figura de *Sniffany* podemos pensar aquel vínculo entre la construcción de la bruja y la división sexual del trabajo en el capitalismo señalado por Federici, pero con otras derivaciones contemporáneas: su exceso es también el exceso monstruoso del trabajo de oficina y de las distinciones de clase y género que ahí se codifican estéticamente, la cabellera artificialmente rubia, el aspecto malogradamente ejecutivo, la exhibición de su decrepitud, su seducción exacerbada, son elementos que se vuelven terroríficos al tiempo que cuestionan lugares comunes del terror, atravesándolo a otros territorios. Desde esta perspectiva, podemos considerar que hay una monstruosidad en *Sniffanny* no se agota en sus rasgos feos y decrépitos, sino que se complementa con la reapropiación de la injuria que hace al asumirse como “zorra” siendo licenciada, de hecho, el personaje de la licenciada *Sniffany* produce su propio arte (arte de zorra, como ella lo llama), utilizando formatos y materiales que no se someten directamente a las inquietudes y procesos de

Roger Muñoz como artista. En este caso, no solo el travestismo está siendo monstruificado, sino que la monstruosidad esta siendo travestida.

El terror al otro lado reafirma la potencia de la monstruosidad en lugares y formas en los que generalmente se supone que no debería aparecer. En el caso de la escultura *Madre de la leche ácida (la planta)*, una cabeza con la nariz de bruja aparece suspendida a una altura promedio del espectador, debajo de la cabeza asoma una especie de capullo del que, podemos asumir, brotan las dos lianas verdes espinosas que atraviesan los huecos de los ojos de adentro hacia afuera, las lianas se extienden por el suelo convirtiéndose en el soporte de la cabeza, terminando sus extremos con unas formas ambiguas entre vegetales y glándulas mamarias, de las que escurre lo que simula ser un líquido blancuzco y brillante (figura 4). El título de la obra hace referencia a la madre maligna, una figura que, si bien puede ser rastreada a mitos remotos en diferentes culturas, cobra fuerza en relación a los rasgos que la familia hetero patriarcal moderna le ha atribuido a la madre (cuidado, entrega a las labores domésticas, sometimiento de la sexualidad a la reproducción, amor incondicional). En la figura de la madre maligna esos atributos se ven profanados por un ser despiadado, violento, irrespetuoso y promiscuo, capaz de devorar a sus propios hijos y disolver el orden familiar desde adentro. La “leche ácida” que escurre de las glándulas niega la función nutridora materna y la cabeza aparece como receptáculo de una entidad extraña. La madre ha sido aniquilada, podemos asumir por las cuencas oculares atravesadas, pero permanece animada por una fuerza maligna, podemos asumir por el gesto entre sufrimiento y odio de sus mandíbulas apretadas. Ya no es la madre, pero a la vez lo sigue siendo, una especie de contradicción monstruosa a la que el artista se ha referido con el término de “Anti-madre”.

Cabe resaltar que en el trabajo del artista el tropo de la madre terrible se complementa con elementos que aluden a un contexto selvático; tanto los colores como las formas orgánicas producen un terror de aspecto vegetal. El ecosistema tropical es habitado por una fuerza maligna que se expresa en el crecimiento violento de la planta, como en la madre, también los atributos de fertilidad y vida de la selva son profanados, tornándose escenario de terror, muerte y contagio. Esta representación de la selva es la que aparece también en las pinturas *gringos en la jungla y jungla (El desmembramiento frustrado de la bestia)* (figura 5), que muestran dos cabezas con cascos típicos de exploradores coloniales empaladas en medio de una vegetación que amenaza con cubrirlo todo, apenas un brazo con un hacha nos da pauta para imaginar lo ocurrido.



Figura 4
Roger Muñoz. *Madre de la leche ácida (la planta)*. Cortesía del artista.



Figura 5
Roger Muñoz. *Gringos en la Jungla* y *Jungla (El desmembramiento frustrado de la bestia)*, Cortesía del artista.

El paisaje tropical en tonos verdes y azules fríos remite a la iluminación nocturna en caricaturas como *ThunderCats*⁵ o videojuegos como *Dinocrisis*⁶, referencias visuales del artista, pero la alusión a los *gringos* y los elementos del atuendo explorador, reintroducen las relaciones coloniales y poscoloniales de dominación como el núcleo de un terror articulado desde un contexto tropical, tratándolo como una dimensión estética que expresa conflictos históricos pero también los elementos de la cultura popular contemporánea que han configurado el imaginario del artista.

Tecnología de la monstruosidad en disputa

Podemos considerar que el terror tropical en estas expresiones artísticas, actualiza la monstruosidad como tecnología que no solo determina sino también atraviesa: territorios, cuerpos, roles de género y lugares de poder. Si bien la “tropicalización” ha expresado muchas veces una percepción cultural dominante que determina al otro mediante su exotización, la integración de elementos propios del subcontinente (Costa Rica en este caso), también actualiza la experiencia terrorífica como experiencia de las relaciones de dominación, que en el contexto latinoamericano se estructuran hegemónicamente desde

⁵ Serie animada de televisión estrenada en 1985 sobre las aventuras de un grupo de felinos humanoides extraterrestres.

⁶ Videojuego de terror desarrollado por *Capcom* en 1999.

el proceso de colonización, pero que se extienden también a las condiciones sociales contemporáneas. En este sentido, estar “al otro lado” es constitutivamente un acto terrorífico para la mirada normativa que considera que monstruosidad y alteridad se producen mutuamente.

Las obras de arte contemporáneo que hemos abordado complejizan la relación entre cuerpo, poder, territorio y terror, al dirigirse al aspecto liminal de este último, en lugar de a las determinaciones ontológicas características de la producción de la alteridad monstruosa. Si bien, la tecnología de la monstruosidad produce una serie de figuras patológico-terroríficas según los estándares del “ser normal” las estrategias de atravesar o travestir las figuras y territorios monstruosos, como sucede en este caso desde el arte contemporáneo, hace de la monstruosidad una tecnología en disputa, en cuyo recorrido de los Cárpatos al caribe corre el riesgo de ser profanada y reapropiada. En medio de esta disputa, el terror adquiere una dimensión más compleja, que no se limita por completo a la distinción esencialista entre ser y monstruo, sino que se vuelve un aspecto constitutivo del cuerpo social, susceptible de operar incluso en la tranquilidad de los pactos sociales más cotidianos.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. (2015). *Stasis: la guerra civil como paradigma político*. (Rodrigo Molina-Zavala, Trad.) Adriana Hidalgo. (Obra original publicada en 2015)

Halberstam, Judith. (1995). *Skin shows Gothic Horror and the Technology of monsters*. Duke University Press.

Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Trads.) Traficantes de Sueños. (Obra original publicada en 2004).

Berdet, Marc. (2016). Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Calwood. *Acta Poética*, n° 37-2. DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.733>

Cómo citar este artículo:

Aguilar, Ramírez, H. D. (2023). Terror tropical: tecnologías de la monstruosidad al otro lado. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(7), 23-36

