

### **Monstruosidades cuyanas. La representación de la violencia en el cine de terror fantástico mendocino**

Por Valeria Arévalos\*

**Resumen:** El presente artículo analiza dos largometrajes contemporáneos de terror fantástico argentino: *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018) y *El rostro de cristal* (Andrés Llugany, 2019) correspondientes a la provincia de Mendoza en la región de Cuyo. La representación de la violencia que en ellos se expresa articula un abordaje fantástico del horror con una lectura del contexto social nacional, escenificando cuestiones referidas a la violencia machista y patriarcal. Me serviré de lecturas de la teoría fílmica feminista, como Mulvey, Williams y Lugones para el tratamiento del cuerpo femenino y de trabajos como el de García, Roas o Todorov para el abordaje fantástico del horror.

**Palabras clave:** terror fantástico, violencia, cine argentino, Cuyo, cine mendocino.

### **Monstruosidades cuyanas. A representação da violência no cinema de terror fantástico de Mendoza**

**Resumo:** Este artigo analisa dois longas-metragens argentinos contemporâneos de terror fantástico: *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018) e *El rostro de cristal* (Andrés Llugany, 2019), da região de Cuyo, na província de Mendoza. A representação da violência expressa nesses filmes articula uma abordagem fantástica do horror com uma leitura do contexto social nacional, levantando questões relacionadas à violência machista e patriarcal. Usarei leituras da teoria cinematográfica feminista, como as de Mulvey, Williams e Lugones, para o tratamento do corpo feminino, e obras como as de García, Roas e Todorov para a abordagem do fantástico no cinema de horror.

**Palavras-chave:** horror fantástico, violência, cinema argentino, Cuyo, cinema de Mendoza.

### **Cuyo monstrosities. Representations of violence in the fantastic horror cinema from Mendoza**

**Abstract:** This article analyzes two contemporary Argentine fantastic horror feature films: *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018) and *El rostro de cristal* (Andrés Llugany, 2019) corresponding to the province of Mendoza in the Cuyo region. The representation of violence expressed in them articulates a fantastic approach to horror with a reading of the national social context, staging issues related to macho and patriarchal violence. I will use works from feminist film theory, such as Mulvey, Williams and Lugones for the treatment of the

female body and works such as García, Roas or Todorov for the fantastic approach to horror.

**Key words:** Fantastic horror, violence, argentinean cinema, Cuyo, cinema from Mendoza.

**Fecha de recepción:** 27/05/2024

**Fecha de aceptación:** 29/08/2024

### Introducción

En los últimos años, el vínculo entre el terror y lo fantástico fue creciendo y afianzándose en la cinematografía de género en Argentina. Con una fuerte impronta realista y configuraciones terroríficas ancladas en variantes marginales de la otredad, comenzó un proceso de transformación en las primeras décadas del siglo veintiuno, estableciendo un nuevo entramado de universos ficcionales, construcciones de relatos fantásticos y de seres que habitan nuestro mundo cargándolo de extrañeza y horror. La región de Cuyo presenta una serie de realizaciones de terror que abordan diferentes vínculos con la violencia, como una presencia subterránea sosteniendo los pilares de lo social. Además de los largometrajes que abordaré para este trabajo, se puede mencionar el film *Dominom. El dios de los gusanos* (Francisco Bañados, 2018) o *A sangre fría* (Martín De la Cruz, 2019) en donde se pone en primer término la relación con la memoria y el exterminio de los pueblos originarios, en el primer caso, y las dinámicas familiares atravesadas por intereses económicos, en el segundo.<sup>1</sup>

La región andina, dentro del territorio de la República Argentina, comprende la extensión desplegada desde la Puna hasta la Patagonia. Siguiendo la configuración estudiada por la investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) Elena María Abraham: “El ámbito geográfico que comprende el concepto de región andina queda estructurado fundamentalmente por el espacio organizado desde el punto de

---

<sup>1</sup> Abordé el abanico temático de los cines regionales en Arévalos (2022).

vista físico, por la gran Cordillera de Los Andes y su área de influencia hacia el oriente: los piedemontes andinos y las extensas llanuras aluviales, serranías y bolsones”.<sup>2</sup> Las montañas más altas de América, los valles, quebradas, altiplanicies, mesetas, oasis y grandes ríos junto con la constitución del entramado político y social de la zona, de profundas raíces hispano-indígenas, dan cuenta de la característica de la región andina como una tierra de contrastes. A su vez, en consonancia con la utilización de los suelos de manera desigual y la consecuente desertificación zonal, la población cuyana realiza una doble migración: hacia las urbes más pobladas dentro de la provincia o hacia destinos más lejanos, con proyección a un éxodo definitivo. Dentro del conjunto de provincias que componen la región andina, extendiéndose de norte a sur a la vera de la cordillera, se destaca la provincia de Mendoza por ser el hogar de uno de los picos más altos del mundo, el Aconcagua.

Centrarme en un corpus proveniente de la provincia de Mendoza me ofrece la posibilidad de revisar las coordenadas fantásticas utilizadas por el terror en la actualidad y el vínculo implícito entre las características geográficas y sociales de la zona con la construcción de otredades devastadoras e inasibles. Es por ello por lo que, en el presente trabajo, analizaré los films *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018) y *El rostro de cristal* (Andrés Llugany, 2019) puntualizando en la construcción de un horror fantástico para la representación tangible de la violencia. En ellos se escenifica una temática por demás actual a nivel mundial que es la cuestión de la violencia machista y la creciente tasa de femicidios.

La razón, condenada a fracasar al enfrentarse con esa zona de lo humano que se le presenta como imposible, tensiona los límites del entendimiento ante un mundo que, exponiendo la ambivalencia de lo real, cuestiona hasta a su propia existencia. Cuando lo real se presenta en toda su potencia hostil, aquello

---

2 Información detallada y disponible en: <https://www.mendoza-conicet.gob.ar/ladyot/catalogo/cdandes/cap01.htm> (Acceso en: 9 de marzo de 22).

anormal naturalizado exige ser redescubierto y leído con mayor atención. La vacilación a la que aludía Todorov (1970) como generadora del efecto fantástico, expone la inquietud del sujeto ante un mundo enrarecido y siniestro. En los casos seleccionados, la existencia de la violencia se da por consabida. Es en la manifestación de una presencia donde radica el efecto fantástico, una presencia que expone lo naturalizado que no debería naturalizarse y que encubre el carácter monstruoso de la sociedad. Aquello que incomoda, inquieta y pide resolución. Aquello que el ser humano quisiera explicar para poder erradicar. En palabras de Roas: “En un mundo que es el nuestro [...] tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar” (2001: 48). Pero ahora, ¿qué sucede cuando la realidad misma deviene monstruo? ¿qué sucede cuando es ella quien engendra lo abyecto incomprendible, inmune a las leyes de lo familiar? ¿Cómo se puede neutralizar lo monstruoso cuando surge de las entrañas de la comunidad?

### **Sobre la violencia que habita estas tierras**

Nos enfrentamos a un recorte de una cadena montañosa. A simple vista, todo es normal. Los picos más altos y alejados están cubiertos de nieve. En un plano más cercano, dos picos gemelos exponen tonalidades marrones y blancuzcas, señal de que aún las heladas no los asaltaron por completo pero que el invierno no tardará en llegar. La oscuridad sugiere, a la vez que oculta, aquello que yace a la altura de nuestros ojos, obligándonos a centrar nuestra atención desde el centro de la imagen hacia arriba, en donde las nevadas cumbres se ven modificadas por la acción de las nubes conformando rostros y muecas monstruosas. Nuestra posición —la del personaje, la del espectador— es de indefensión ante su imponente. La montaña nos devuelve la mirada y comienza a inquietarnos, dándose un proceso de inversión (Snauwaert, 2020: 161). Aquello que observamos, nos observa develando su potencia fantástica.

En el plano superior de la imagen un conjunto de nubes atraviesa el espacio. Se nos hace evidente su movimiento, aunque se trate de una imagen fija. Con

sectores oscuros que anticipan la inminente lluvia, los cúmulos pasean sobre los picos montañosos, cómplices de su presencia amenazante. El tiempo en constante movimiento queda expresado por la acción de esas nubes, mientras que el espacio lo hace apoyado en la naturaleza y su aparente quietud. El efecto de las sombras sobre las montañas nevadas genera que poco a poco vayamos detectando un rostro extraño y sombrío que nos mira calmo y despreciativamente a la vez. En el centro de ese rostro, lo que parece ser un entrecejo tupido recorta la imagen en dos, otorgándole aún más peligrosidad a esa montaña que, ahora, deviene monstruo. Siguiendo con la mirada, en línea recta descendente, nos topamos con lo que podría ser una boca en gesto de enojo, con las comisuras hacia abajo y con un grosor intenso brindado por los tonos del valle central. Recién ahora, ante la mirada impasible de la montaña monstruo notamos un detalle que inquieta tácitamente: la simetría. Lejos de generar un estado de calma y equilibrio, ese recorte montañoso se presenta rebelde y simétrico en medio de un mundo natural que exige el caos y la diferencia. Volvemos a repasar los picos más cercanos, aquellos que mezclaban el marrón con algunas líneas de blanco, y comprobamos que se trata de la reflexión de la misma imagen. Continuamos con la cara del monstruo, sus comisuras, sus ojos, el entrecejo, todo es simétrico (Fig. 1).

Ante el descubrimiento de la duplicación nos encontramos en un estado de indefensión, no sólo porque ya ni siquiera la naturaleza se presenta como algo que se pueda comprender, sino que esa duplicación nos ubica en el medio, en el punto en donde la realidad se dobla, se tuerce, se transforma en horror.



Figura 1: Fotograma analizado de *Muere monstruo muere*, simetría monstruosa.

El análisis precedente corresponde a un fotograma del largometraje *Muere monstruo muere*, uno de tantos en los que la naturaleza devolverá al espectador su mirada inquisitiva e impasible. El film de Alejandro Fadel escenifica un estado de situación concreto: la alta tasa de femicidios en la región. En 2018, año en que se estrenó la película, el número de fallecimientos a causa de violencia machista reportados alcanzó los 278 reflejando el deceso de una mujer por esta causa cada día y medio.<sup>3</sup> El monstruo que protagoniza la escalada violenta y deja un reguero de mujeres ultrajadas y decapitadas en el Valle de Uco tiene su referente real en el patriarcado. No obstante, Fadel construye una narración plagada de ambivalencias y escenas en donde lo real parece estar a punto de quebrarse, en donde las montañas devuelven una mirada hostil y, acto seguido, los rasgos de unos enfermos psiquiátricos reflejan los contraluces del terreno. Naturaleza y cuerpo se implican en cada fotograma, exponiendo la pregunta que motoriza a la trama a la vez que

---

<sup>3</sup> Dato extraído del Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina. Disponible en <https://www.csjn.gov.ar/omrecopilacion/docs/resumen2018fem.pdf> (Acceso en 9 de diciembre de 2021).

reniega de la respuesta: ¿está en la naturaleza de nuestra sociedad, en sus gérmenes, la violencia?

Las montañas que nos miran y la tierra que parece transformarse en la guarida de un monstruo responden a la idea de transgresión fantástica de la que parte García para exponer su conceptualización del efecto fantástico como derivado de la dimensión espacial. La autora desarrolla la cuestión del fantástico de espacio en tanto generador directo de lo sobrenatural: “in ‘the fantastic of space’, the impossible element instead of taking place in space is an event of space, bound to some architectural element or to the —normal, logical— physical laws governing this dimension” (2013: 16). En el film, el personaje principal, Cruz, emprende un proceso de transformación interna a partir de la escucha de unos audios en donde se relata el encuentro con el monstruo. A medida que las palabras del testigo van tomando forma y van haciendo sentido en la sensibilidad de Cruz, la carretera parece eternizarse en una imposible prolongación del camino. Los túneles se alejan a la vez que se acercan, atravesarlos lleva períodos incalculables de tiempo y la oscuridad interna de las montañas generan en el personaje una sensación de no lugar, pura sonoridad y reflexión. El espacio muta al compás de su proceso de deconstrucción.

“El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera” (Roas, 2001: 26). El monstruo que odia a las mujeres, las violenta y luego descarta sus restos, se compone corporalmente por fragmentos de genitalidad. El cuerpo desgano y flácido de un ser indefinido atraviesa la región sin prisa ni urgencias, con la certeza patente de quien tiene ganada la partida. Su presencia no requiere de una voz, su puro existir carga el peso del peligro. A paso cansino y arrastrando una existencia milenaria, el monstruo avanza y devasta a la sociedad que impaciente, pero, a la vez, inmóvil, aguarda su ataque. La creencia de su existencia está destinada a unos pocos hombres, pero a todas las mujeres. Ellas se saben víctimas

seguras, sobreviviendo el día a día con el miedo a una muerte dolorosa, humillante y cosificadora. Ellos, fluctúan entre quienes podrían interesarse más pero no lo hacen y quienes creen que pueden derrotarlo, pero en su intento se transforman en víctimas. El cuerpo monstruoso fusiona dos elementos característicos de la genitalidad humana: el pene y la vagina. Mientras que de su cola surge un extenso y embravecido falo, encargado de las mutilaciones y asesinatos a las víctimas femeninas, de su boca surge una vagina plagada de filosos dientes de donde brotan líquidos viscosos y nauseabundos. Esa boca será la encargada de castrar al hombre que se atreva a encarar al monstruo del patriarcado. El ritmo del monstruo es aletargado y hasta por momentos se presiente inmóvil, invisible y, hasta inexistente. Pero está, no se impone el movimiento cuando la certeza de ganar es tan patente. El entorno rural se abre, con contraluces y grandes extensiones de vacío, sin embargo, la conciencia de su existencia transforma el paisaje en rostro, la ausencia en omnipresencia y la calma en horror. Retomando a Roas:

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad (2001: 9).

La irrupción de lo fantástico se manifiesta no sólo con la presencia del monstruo, que se corporiza hacia la resolución del film tras haberse manifestado en pequeñas cuotas de extrañeza en los personajes masculinos (algunos en su modo de hablar, otros con marcas en sus cuerpos, otros babeando la inmundicia viscosidad). Durante el largometraje existirá una tensión palpable en la configuración de los espacios y de los cuerpos, como atravesados por un detenimiento del tiempo, por la incrustación de un cronotopo ajeno y atemorizante. La mirada vacía a cámara, la descomposición

de lo físico a través de un espejo fragmentado, las sombras fantasmagóricas que se asoman por los vidrios de un auto, entre tantos otros, son algunos de los recursos que utiliza Fadel para impregnar de un halo fantástico y terrorífico la atmósfera femicida de los pies cordilleranos.

La identificación de los géneros reverbera en consonancia con el reconocimiento de los miedos. Los personajes circulan por un mundo desafiante, de monstruosidades que acechan y tuercen los límites de lo real. Uno de ellos dirá que sentir miedo no es de privilegiados, ya que todo el mundo siente miedo. Dirá también que la variedad de agentes fóbicos llevó a la lengua a crear una y mil maneras para reconocer e identificar las fobias, pero que el miedo al miedo es el peor, el más difícil de enfrentar. Una de las frases más escuchadas tras el surgimiento de la Marea Verde<sup>4</sup> en Argentina es: “El miedo de la mujer a la violencia del hombre es el espejo del miedo del hombre a la mujer sin miedo”.<sup>5</sup> Y, de alguna manera, la obra de Fadel expone un miedo ancestral que encuentra su concreción en actos aberrantes. Aquellos que deciden enfrentarlo y enfrentarse, mirarse al espejo partido y descubrir una mirada que intenta deconstruirse, corren el riesgo de ser atacados por ese ser infame que no entiende de igualdades. El cuerpo femenino se destruye, sus fragmentos aparecen diseminados en el plano, su sexo es tomado por la cámara en un acto de pura contemplación violenta, se lo escudriña en su inactividad ya mortuoria, cubierto de sangre, mezclado con animales y basura, todo es lo mismo, todo es desechable. El cuerpo masculino (uno, dos) toma el riesgo de cambiar, de habilitar la nueva mirada y casi al instante recibe el castigo del orden instituido. El monstruo sigue vivo. Es detectado, descubierto y hasta nombrado, pero está lejos de ser combatido.

---

<sup>4</sup> Movimiento feminista que lleva el color verde como identificador. En Argentina desde el año 2018 generó una fuerte acción en las calles por el pedido de despenalización del aborto. Pedido que, finalmente, el 30 de diciembre de 2020 fue ganado y plasmado en la Ley 27.610.

<sup>5</sup> Extraído de la frase acuñada por Eduardo Galeano: “Hay criminales que proclaman tan campantes ‘la maté porque era mía’, así no más, como si fuera cosa de sentido común y justo de toda justicia y derecho de propiedad privada, que hace al hombre dueño de la mujer. Pero ninguno, ninguno, ni el más macho de los supermachos tiene la valentía de confesar ‘la maté por miedo’, porque al fin y al cabo el miedo de la mujer a la violencia del hombre es el espejo del miedo del hombre a la mujer sin miedo”.

### **Sobre la violencia machista como presencia monstruosa**

El monstruo de *El rostro de cristal* reniega de las ambivalencias físicas del de *Muere monstruo muere*. Su configuración responde a la idea del *boss* o jefe de los videojuegos, aquel personaje casi indestructible que marca el avance del jugador y el pasaje a un estadio aún más complejo. En *El rostro de cristal*, el monstruo se corresponde con la figura del minotauro. Su personaje es anticipado desde las imágenes que dan inicio al film, bestias que acechan desde cuadros pintados, seres que habitan los cuentos de hadas y que, desde el plano sonoro, se hacen presentes en las noches de fantasía.

La protagonista está dispuesta a sufrir. La veremos absorber cantidades nocivas de fantasías alienantes y convertirse, no poco a poco, sino vertiginosamente, en un objeto esperando su destrucción. ¿Quién tiene la culpa de su fragilidad? ¿El relato que, atravesando generaciones de mujeres, llega a sus oídos y construye imaginarios suaves y felices? ¿Ella, que desoyendo los aullidos se aventura en medio de la noche sin armas ni un príncipe que la salve? ¿O será, acaso, la violencia machista que, simplemente, existe? El largometraje de Andrés Llugany busca problematizar las resonancias de los cuentos de hadas transmitidos oralmente durante generaciones y su implicancia en la conformación de las mujeres como sujetos vulnerables, ingenuos y destruibles. Si bien desde el plano sonoro (la palabra dicha, los sonidos y la música) el planteo central del film podría ser afín a una mirada aliada al feminismo, el tratamiento visual (la configuración de los cuerpos, la iluminación y la puesta en escena) exhiben una fuerte contradicción en el orden del mensaje.

Uno de los puntos en donde percibo cierta ambivalencia del sentido es en el recurso de la escenificación del relato. La película se estructura en una introducción, tres actos y un entreacto. Cada momento es anticipado por un extracto de texto que dialoga con la diégesis. A su vez, existen elementos fantásticos dentro de la misma (como un almanaque que mágicamente tacha

sus días o las mujeres fantasmagóricas que circulan por el espacio) que generan una fuga en el film y debilitan el efecto empático y de rechazo que provoca la escena realista de la tortura. Estos elementos son percibidos por los espectadores, pero no por la protagonista, generando un choque en cuanto a lo real de la historia a la vez que da pistas sobre la trama a quien especta, pero no al personaje central, que deambula en un estado de desorientación constante. Una cabeza de minotauro funciona como imagen central y concentra en ella la idea de fábula, peligro, laberinto y mito.

En este punto me pregunto sobre la insistencia en ficcionalizar la trama provocando un efecto de distanciamiento para con la misma. Siendo que se trata de una temática de índole sumamente concreta y actual, mientras que, en el segundo acto, la pretensión de veracidad es abordada desde la lógica del exceso (Williams, 1991) articulando elementos del *torture porn*,<sup>6</sup> el *slasher*<sup>7</sup> y el *snuff*,<sup>8</sup> en los otros fragmentos del film se prioriza la idea del cuento, del imaginario infantil y de la representación; representación que por momentos se mezcla con la posibilidad de que todo sea producto de la imaginación, la fantasía y la locura del personaje central. De este modo, la intención de criticar el relato de cuentos de hadas, transmitido oralmente por generaciones, conformando feminidades vulnerables y carentes de herramientas para el autocuidado, se torna endeble al parecer indicar que todo lo violento de la trama, podría ser producto de la imaginación del personaje femenino.

El largometraje abre con un cielo estrellado y una cita que remite a la idea de la igualdad entre hombres y mujeres, a la fragilidad de los rostros, a la ausencia

---

6 Con imágenes explícitas de intercambio sexual no consensuado y extremadamente violento.

7 Subgénero de explotación, caracterizado por el daño infligido por elementos casuales de proximidad que son transformados en armas. El eje central de este tipo de films gira en torno a la mostración del cuerpo sufriente.

8 Las películas *snuff* son aquellas que retratan una situación de violencia extrema y, en algunos casos, asesinatos sin mediación de efectos ni edición.

de la voz y al ocultamiento de la identidad tras una máscara.<sup>9</sup> Todos ellos, a excepción claro está de la igualdad, son elementos que irán apareciendo a lo largo de la historia. Tras una breve dedicatoria y un tiempo ralentizado en donde espectamos las estrellas y escuchamos sonidos tensos e inquietantes, nos interpela una cabeza de toro y a sus pies, la presentación: "El rostro de cristal. Obra en tres actos". En pocos minutos aparecieron algunos puntos claves del largometraje. Por un lado, la centralidad que el toro/minotauro tendrá en la trama: es la imagen que sale a nuestro encuentro al iniciar el film y que sostiene el título del mismo; también una obra teatral que se publicita en los televisores del hogar y en los carteles en la calle: "Minotauro" en el Gran Teatro Henson (teatro que, posteriormente, servirá de escenario para la violación); la cabeza de toro se ubicará también en un cuadro infantil mientras los niños del hogar juegan, como un vigilante silencioso de los intercambios lúdicos, como un panóptico que controla que cada juguete sea utilizado como la división de los géneros así lo indica. Por último, el monstruo central, el ser fantástico pero muy real que es alimentado por mujeres. La referencia al mito griego del Minotauro es directa, sólo que mientras que aquel se alimentaba de carne humana sin pretensiones perversas ni preferencias por el sexo de la víctima, en este caso, la entrada al laberinto se anuncia con un cartel que dice: "Mujeres alimentan al monstruo". Y así será, las almas en pena y la protagonista de la historia serán las raciones de carne que alimenten al monstruo previa tortura y vejación.

Otro de los elementos que podemos observar es el de la representación/el simulacro. La voz en off de una niña abre un momento de escenario lúdico. Allí, dos niñas juegan a las muñecas, al hogar, a la familia. A su lado, pero en otro orden simbólico, un niño libra una batalla contra piratas, disparando su rifle de playmobil ante innumerables enemigos. Los niños conviven en armonía en ese cronotopo ilusorio que va construyendo el imaginario genérico que la sociedad

---

<sup>9</sup> "Bajo la noche del tiempo todos los rostros son de cristal. Sin gestos, sin miradas. Sin voz. Sólo frágil cristal. Transparente. Vulnerable. Los rostros de la humanidad inmóvil, perdida bajo la noche del tiempo. Trizados en mil partes. Y ocultos tras las máscaras." (Rowins, 1881).

busca destinarles. “nuestra sociedad no podrá nunca ser cambiada de forma esencial en tanto que las imaginaciones de los niños y de las niñas sigan siendo prisioneras de sus mitos” (manifiesto del Movimiento por la Liberación de la Mujer Mersyside [sic] citado en Fernandez Rodríguez, 2004: 2). Planteado este escenario de juegos, géneros y vigilancia, el film da paso al Acto primero.

Cada separador de actos tiene la impronta del cuento infantil, con colores vivos, fuente tipográfica agradable y dos telones que invitan al texto del cuento seleccionado. En el caso del primer acto, el fragmento de *Caperucita roja* pone el acento en la ingenuidad, curiosidad y desobediencia de la niña, pero nunca en la peligrosidad del lobo.<sup>10</sup> En estos supuestos se sostienen las acciones del único acto que tiene apoyatura en la palabra. La casa está habitada por dos mujeres mayores, la hija de una de ellas (la víctima principal) y luego, dos niñas y un niño. Aunque pequeño, el niño va expresando rasgos de su masculinidad privilegiada: es el único que se queja de la comida y a la hora del cuento, no presta atención y duerme tranquilo. Tiene lógica, las advertencias no son para él. En la escena del cuento de hadas, el personaje central expone una de sus características fundantes: el romance, la tendencia al fantaseo, la preeminencia de la ensoñación por sobre su contacto con la realidad. A medida que el cuento avanza, relinchos de blancos caballos, pasos de apuestos príncipes y puertas chirriantes que se abren ingresan a su mente a través de una auricularización interna primaria que da cuenta de su compromiso con la imaginación. La hesitación comienza a manifestarse, entonces, desde el plano sonoro, tensionando los límites de lo real e introduciendo fragmentos del universo feérico desde el nivel discursivo y de escenificación del relato. El cuento de hadas la atraviesa, regula su ser femenino en el mundo.

---

10 “La pequeña niña miró por la ventana de su habitación. Con la luz del mediodía, el bosque no parecía tan temible: la niña pensó que podría atravesarlo fácilmente antes del anochecer. Y, aunque había escuchado, de boca de su madre, los mil peligros que escondía el bosque en sus oscuros senderos, lo cierto es que, a la hora de enfrentarse a la idea de internarse en él, la pequeña niña no sentía, desde su ingenua inocencia, más temor que el que siente un cervatillo recién nacido al acercarse curioso a las fauces abiertas de un lobo dormido...”.

Su personaje se configura como alguien frágil. Casi no habla y cuando lo hace su voz es añorada y débil, es ensoñadora hasta límites peligrosos, un poco encorvada en señal de inseguridad y siempre abstraída en sus pensamientos. Al ser tratada de ingenua, ella responde: “No les va a hacer daño pensar en la imagen bonita de un príncipe que llega justo en el momento para salvarnos”. Salvarnos. La identificación con la damisela en apuros no tarda en llegar. Esos serán los únicos parlamentos que saldrán de boca de la protagonista. A continuación, desoye el consejo. Sale de su casa en plena noche, tras una falsa, paródica y exagerada celebración por la llegada de las 00.00hs, ya es 8 de marzo, día de la mujer “¡por fin llegó nuestro día!” aclama la misma mujer que la trató de ingenua. Al finalizar el acto más dialogado de todo el film, la profecía se cumple: la esquina solitaria, la noche y una manada de hombres que aúlla en una identificación colectiva con el depredador. Se inquieta el ámbito ciudadano moderno a partir de una presencia inesperada (Snauwaert, 2020: 151). Es interesante cómo el director decide equiparar a este grupo de violadores con una jauría de lobos sin palabra ni rostro (están cubiertos por medias de red negras), mientras ella, la víctima es identificable, aunque desconozcamos su nombre. Su rostro no es de cristal ni se iguala al de ellos mirando las estrellas. Este gesto podría conllevar la crítica contra el colectivo machista o al patriarcado mismo que actúa sin ley, con fuerza violenta y destructiva, sin motivaciones específicas ni raciocinio que aclare sus actos. Sin embargo, al tratarse de un conjunto de personajes que sirven de antesala para el monstruo mayor, el Minotauro, terminan funcionando con cierta impronta fantástica (llegan de la nada, se organizan sin mediar palabra, por momentos se empujan y pelean porque sí como salvajes inadaptados u ogros) quitándole fuerza al reclamo y apoyándose, nuevamente, en lo inverosímil.

Oyéronké Oyëwúmí sostiene que en Occidente lo que existe es una bio-lógica del género en donde la biología es utilizada como ideología que organiza el mundo social (2017: 16). La autora considera que la categoría “mujer” es construida y que debe pensarse a la historia de los géneros como la historia de

los discursos para entender cómo la configuración del género en Occidente viene ligada a un sistema de creencias, en cuanto al fundamento de la identidad, que termina reproduciendo la dinámica de opresor/oprimido destinando a la mujer a un rol subordinado. Asimismo, María Lugones, retomando el pensamiento de Oyëwú mí, pone el foco en la necesidad de un feminismo decolonial en cuya lucha contra el patriarcado se reconozca no sólo al cuerpo de la mujer como primer territorio en donde la humanidad aprendió a oprimir sino también a las clases sociales y a la raza como factores fundamentales de esa opresión (2014: 58).

En la misma línea que el Movimiento por la Liberación de la Mujer de Merseyside que afirma que “los cuentos de hadas son políticos. Contribuyen a formar valores de los niños, y les enseñan a aceptar nuestra sociedad y sus papeles dentro de ella” (citado en Fernández Rodríguez, 2004: 2), podemos pensar que el rol de la protagonista es el de la damisela en apuros y que el príncipe que vendría a salvarla forma parte del mismo colectivo patriarcal que la puso en esa situación. Se podría considerar que los actos dos y tres son enturbiados por su fascinación con la fantasía, que no hay monstruos, lobos ni fantasmas y que, así como su mente deseaba el relinchar de un corcel salvador, en plena tortura su mente también respondería refugiándose en una fábula. Ese grado de ambivalencia que impregna el film es lo que considero que conspira contra su supuesta tesis.

La frase que abre el segundo acto es un fragmento de *Los cisnes negros* en donde la inmovilidad de la joven se instala como elemento central.<sup>11</sup> En reiterados encuentros con los perpetradores, demostrará su inactividad, su espera. No huye, aun cuando, tras la violación, recorre el espacio y transita por

---

11 “El ogro llegó dando un portazo, y con él llegó la oscuridad. La princesa alcanzó a ocultarse bajo el sillón: allí se quedó inmóvil, rogando no ser descubierta y aguardando una oportunidad para escapar. Pero esa espera iba a tornarse eterna, pues el ogro, luego de devorar una cabra de un bocado, se dejó caer sobre el sillón, oprimiendo con su peso a la pobre princesa. Sin atreverse a mover ni un dedo, la pequeña pasó la noche sofocada por el peso del gigante, y aturdida por el trueno de sus ronquidos.”

los recovecos del laberinto, no exuda la urgencia que impone la salvación. Su cuerpo espera al salvador, al príncipe que llegará, tras su tormento, para liberarla y ofrecerle amor. El espacio recorrido, la casona que aloja espectros y monstruos, opera a partir del fantástico de lugar, ya que no hay nada en la casa que rompa con las leyes físicas de lo real, sino que en ella habitan los elementos sobrenaturales. Los actos 2 y 3 son pura corporalidad. El segundo acto es la violación en manada, la tortura, el atravesamiento de la mano con la aguja de tejer,<sup>12</sup> la inserción de objetos en su cuerpo, la humillación en todas sus formas. El exceso al que Linda Williams refiere se da en este punto en la mostración de la violencia sobre su cuerpo. Su cuerpo como territorio de (dis)placer, miedo y dolor (1991: 4). La composición de la puesta en escena se dispone a convertir el cuerpo de la protagonista en objeto destino de todas las miradas. La cámara capta la tortura desde distintas distancias y ángulos. Busca el detalle, la desnudez, el rostro desfigurado de dolor. Con planos detalle y primeros planos, fragmenta a la mujer mientras es construida/destruida como objeto. A distancia contemplativa, lateral y frontalmente, con fuerte impronta escotofílica (Mulvey, 1988: 2), escruta el cuerpo de la víctima con mirada curiosa e invasora. Mientras que la iluminación cenital delinea las formas de su cuerpo desnudo y ultrajado, las sombras de los bordes de la imagen mantienen a salvo la genitalidad masculina. El único personaje masculino que es captado frontal y francamente por la cámara es aquel que se masturba mirando imágenes de un desfile infantil en el televisor. De esta manera, el director parece discriminar un rango de perversiones, entre las cuales la pedofilia no sería merecedora del pudor mientras que el resto de los personajes negativos son protegidos por las sombras de la impunidad.

Hay tres apariciones del televisor en el film y en las tres el foco está puesto en la configuración de los cuerpos femeninos. Primera aparición. Lugar: hogar de la víctima. Contenido: *zapping* de distintas corporalidades femeninas espectacularizadas, desde concursos de belleza hasta la vida y muerte de Lady

---

12 Ese gesto refiere al vínculo entre las narraciones orales y las tejedoras.

Di. La princesa fallecida. El fin del amor. Segunda aparición. Lugar: espacio donde ocurre la violación. Contenido: desfile infantil. La tercera aparición constituye el entreacto. Allí, con música clásica tranquila una mujer golpeada es maquillada hasta ocultar sus golpes y dejarla “como si nada hubiera pasado”. El plano capta un viejo aparato de tv sobre una mesa con unas cadenas rotas, todo cubierto de polvo. El cuadro dentro del cuadro, es decir, la pantalla del televisor nos muestra un primer plano de una mujer blanca, joven, con cabello negro y corto. Su postura se asocia al agotamiento, al padecer. Con gran velocidad los manos van maquillando su rostro y acomodando sus cabellos para devolverle una imagen de normalidad. Para reestablecer una belleza digna de ser transmitida por tv. La postura final de la mujer ya no será cansina, sino erguida y hasta esbozando una leve sonrisa. ¿Resiliencia o simulacro?



Figura 2: Fotograma de *El rostro de cristal*, cuerpos femeninos dispuestos para la *male gaze*.

El tercer acto comienza con una frase de *Barba Azul*,<sup>13</sup> el reconocimiento de la mutación de castillo a laberinto, el peligro latente pero aun así la certeza de la salvación. A su vez, remite a la transformación del espacio soñado y del amor protector en una trampa de sometimiento. Tras el largo desarrollo crudo y minucioso de la tortura, el tercer acto le aporta una tranquilidad turbia y enrarecida al film. La víctima, recorre el lugar sin expresar desesperación ni necesidad de salvación, sino curiosidad. La curiosidad castigada en los cuentos de hadas vuelve a irrumpir ya como una característica central del personaje. En este acto el cuerpo también cumple una función central pero ya es un cuerpo dañado, roto, incompleto. En su recorrido se topa con esculturas sin cabeza,<sup>14</sup> cuadros de desnudos y maniquíes, todos femeninos. La equiparación con estas obras se da de manera directa a partir del montaje y de la posición de su cuerpo en el plano. Ella es una más de esos cuerpos incompletos (Fig. 2). En medio de un salón blanco e inmenso, una trampa para osos. En su interior, una novela romántica<sup>15</sup> y pese a reconocer el peligro que implica la trampa, con cuidado mete su mano para agarrarla. ¡Oh, la curiosidad! Revisa levemente sus páginas, se da cuenta de su error y la arroja lejos suyo. Es tarde, es una víctima que demostró que volverá a caer en cualquier trampa que el monstruo deje en su camino.

Las figuras espectrales que habitan los distintos sectores del laberinto desaparecen cuando ella ingresa, no se dejan ver, no la alertan. De este modo, el personaje de la víctima actual ocupa el lugar de las anteriores en un flujo continuo de presas para la bestia. Esa bestia, el Minotauro urbano que se sabe constantemente alimentado.

---

<sup>13</sup> "Y entonces, una mañana, la muchacha se dio cuenta de que aquel castillo era en realidad un laberinto. Grandes corredores que conducían a ninguna parte, escaleras interminables, ventanas clausuradas... Sin forma de contactar con el exterior, era imposible saber si era de día o de noche, si llovía o si el viento era frío o caliente... Podría haber pensado que su esposo la había confinado a una vulgar, pero inmensa prisión, pero lo cierto es que la joven estaba convencida de que el día que encontrara la puerta de salida, la encontraría sin llave".

<sup>14</sup> Hay una idea recurrente con respecto a la cabeza y a la falta de ella. ¿Borramiento de la identidad? ¿Todas son iguales?

<sup>15</sup> *Rompiendo el pasado* (Trini de Figueroa, 1951).

### A modo de cierre

Estas páginas buscaron recorrer los distintos modos en que el terror fantástico mendocino aborda temáticas relacionadas con el contexto sociohistórico argentino, en particular cuestiones referidas a la violencia machista, el patriarcado y los femicidios. Siguiendo a Erwin Snauwaert, el fantástico andinizado integra mitos que en una realidad cotidiana y ciudadana generan un proceso de vacilación característico del género (2020: 151). En el corpus de films seleccionados de la región cuyana, observamos distintos abordajes de lo fantástico (a partir de la irrupción de monstruos y espectros) para el desarrollo del horror. Allí, el eje central se apoya en el descreimiento de la realidad. Mientras que el largometraje de Fadel intenta una aproximación acorde a la teoría fílmica feminista del lugar de la violencia y la configuración de los cuerpos, con una fuerte apuesta a lo siniestro terrorífico impreso en el espacio, el de Llugany busca escenificar la situación real de la violencia machista sufrida por las mujeres, pero, al hacerlo, establece un vínculo con la mirada del opresor, destinando a la víctima el lugar que el film estaría buscando denunciar.

Por su lado, el abordaje fantástico y la constitución monstruosa en ambos films difiere de manera sustancial y acorde al subtexto de cada uno de ellos. Mientras que el monstruo del Valle de Uco, responsable de la decapitación serial de mujeres y representante simbólico del patriarcado, canaliza en su corporalidad elementos de la genitalidad masculina y la femenina; el de *El rostro de cristal* mantiene las características físicas masculinas y, a modo de representación teatral con tintes fantásticos, completa su imagen con elementos propios de la figura del Minotauro. El espacio de este último es ocupado por los espectros y ánimas de aquellas mujeres que supieron alimentar al monstruo, de esos cuerpos que devinieron carne de consumo de una bestia sin escrúpulos. De este modo, mientras que en *Muere monstruo muere*, la transgresión fantástica se alinea a un fantástico de espacio, en *El rostro de cristal*, lo hace desde el fantástico de lugar.

El tratamiento del otro y su destrucción cumplen un rol central. La mujer se presenta como una figura de alteridad que amenaza el orden social, un orden social basado en la dominación de un género sobre otro. Si el fantástico vira en el siglo XX hacia un género que “explora las inquietudes de lo no dicho” (Snauwaert, 2020: 153), estos films cumplen con la función de darle voz a lo silenciado. Transformar lo no dicho en un monstruo tangible y abordable.

En el corpus elegido se expresa un cambio sustancial en el abordaje del género de terror en Argentina. Tras décadas de vínculo extremo con el realismo y con el registro del suspenso, el género se anima, a partir de producciones como las revisadas, a adentrarse en nuevos universos inquietantes e inciertos de la mano del horror fantástico. De este modo, los demonios y monstruos que subyacen en las profundidades del territorio expresan su potencia terrorífica a la vez que demuestran que el horror siempre nos rodea y que la realidad no debe ser tomada como algo dado e incuestionable. “Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (Roas, 2001: 37).

### **Bibliografía**

Arévalos, Valeria (2022). “Imaginos mutantes en el cine de terror regional argentino contemporáneo” en Lusnich, Ana Laura, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (compiladoras), *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, CABA: EUDEBA.

Fernandez Rodríguez, Carolina (2004). "Cuentos de hadas y feminismo: a la emancipación por la fantasía" en *Platero: revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura*, número 142, p. 17-33, Oviedo: Seminario de literatura infantil y juvenil.

García, Patricia (2013). "The fantastic hole: towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of space" en *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, volumen 1, número 1, pp 15-35, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona

Lugones, María (2014). "Colonialidad y género" en *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, pp 57-73, Popayán: Universidad del Cauca. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>

Mulvey, Laura (1988). "Placer visual y cine narrativo" en *Documentos de trabajo*, volumen 1, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia: Fundación Instituto Shakespeare / Instituto de Cine y RTV, Minneapolis: University of Minnesota.  
<https://doi.org/10.18261/issn0805-9535-1997-02-10>

Oyèwú mí, Oyéronké (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá: En la frontera.  
<https://doi.org/10.1017/s0022278x00323357>

Roas, David (2001). "La amenaza de lo fantástico" en David Roas (coordinador) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros SL. <https://doi.org/10.2307/40158148>

Snauwaert, Erwin (2020). "El fantástico andinizado: de la mitología andina a lo fantástico en El Ekeko de Jorge Eduardo Benavidez" en *Calígrama. Revista de Estudios Románicos*, volumen 25, número 1, pp. 151-164, Belo Horizonte: Facultad de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. <https://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.25.1.151-164>

Todorov, Tzvetan (2001). "Definición de fantástico" en David Roas (coordinador) (2001). *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros SL, traducción de David Roas.  
<https://doi.org/10.2307/40158148>

Williams, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" en *Film Quarterly*, volumen 4, número 44, pp. 2-13. doi:10.2307/1212758, California: University of California Press.  
<https://doi.org/10.2307/1212758>

---

\*Valeria Arévalos es Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Licenciada en Artes y Profesora en Educación Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo una beca doctoral UBACYT y una beca nacional de investigación por el Fondo Nacional de las Artes. Integra los grupos de trabajo Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine (ClyNE), dependiente del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA) y Grupo de estudios sobre cine y culturas populares en América Latina (CineLat&Pop), anclado en el Instituto Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Dirige el Indómito. Grupo interdisciplinario de estudios sobre terror, ciencia ficción y bizarro (IHAAL). Es Docente de las materias "Historia del cine 2" y "Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica", dentro de la carrera de Artes (UBA). Obtuvo el primer premio en el XI Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila (2023). Su tema de investigación es "La configuración de la otredad en el cine de terror argentino contemporáneo". E-mail: [arevalosvaleria@gmail.com](mailto:arevalosvaleria@gmail.com)