

No voy a matarte, voy a sacrificarte: patriarcado espectral y violencia expresiva en *Bienvenidos al infierno* (2021) de Jimena Monteoliva

Por María Belén Caparrós*

La lavandina no borra la profanación del patio; eso que pasó, eso que el abuelo dijo que no querían que pasara. El festín de los chanchos, las chicas muertas. Una con el cráneo roto; otra con el estómago rebanado *post mortem*; la última, molida a puñaladas y calcinada. Faltan las falanges, reliquias de carne, trofeos para los verdugos. Solo quedan los vasos y las botellas, la basura y los restos de la faena. Los cuerpos de Brenda, Morena y Lara se funden en el pozo de un jardín, ahora zona de cosificación de la vida y desritualización de la muerte. Tapadas, descuartizadas, desmembradas.

Florencio Varela. Septiembre de 2025. En una vivienda del conurbano, el rito narco se consuma en un triple feminicidio. La escena del crimen opera como registro tangible de un fenómeno mayor: la autopsia de la *mafialización* de la nación. Una supuración que retorna, una brecha entre cuerpos convertidos en objetos y la capacidad de las palabras y las imágenes para significar la crueldad. ¿Qué se restablece con esta escena? Una distancia presuntamente saldada —pero aún inabarcable— entre los cadáveres y la agencia depravada que los produjo; la marca tangible de lo que Jean-Luc Nancy (2007) denominó representación prohibida.

Sin embargo, allí donde reina la intemperie y el lenguaje fracasa en su intento de decir, la barbarie articula su propia gramática. Cada puntazo en el cuello, cada golpe en la cabeza, “enseña, habitúa y programa” (Segato, 2018: 13). Cada abertura de abdomen, cada dedo amputado, cada transmisión de la tortura produce reglas implícitas, políticas espaciales y corporales del miedo (Ahmed, 2015). En su núcleo, la masacre de las chicas de La Matanza no es otra cosa que un ejemplo de ejercicios rituales y colectivos de poder que

operan tanto por repetición como por anticipación de destrucción; que expresan la impunidad de una entidad depredadora “capaz de metabolizar y absorber” (Fisher, 2016: 27) todo aquello que represente una amenaza para las jerarquías de género o la autoridad del macho. Un monstruo policéfalo que oprime desde sombras expansivas y desconoce las fronteras nacionales; que actúa sin una existencia tangible, operando como una fuerza virtual de la cual solo sus efectos son perceptibles. Resulta posible, entonces, pensar al patriarcado en su dimensión espectral; comprenderlo bajo la misma lógica del Capital delineado por Mark Fisher, en tanto orden "conjurado de la nada [...] [y que] sin embargo ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial" (Fisher, 2018: 78). Sin cuerpo, indomable, no produce mercancía; sino que destruye, intoxica y atemoriza. Deglute y vomita los cuerpos excesivos.



Fotograma de *Bienvenidos al infierno* (Jimena Monteoliva, 2021).

Verdaderos engranajes de un sistema sintáctico basado en la rapacidad humana y que se resiste a desaparecer, las escrituras salvajes en los cuerpos de las “fanáticas de los boliches”¹ encuentran en el paisaje político

¹ En referencia a cómo los medios periodísticos nombraron a Melina Romero, la joven de 17 años que desapareció a la salida de un boliche de la localidad bonaerense de San Martín y

contemporáneo de las nuevas derechas un terreno fértil para rearticular su poder (Gago; Giorgi, 2023) y poner en marcha renovadas maquinarias de silenciamiento y ensordecimiento. En definitiva, para actualizar la caza de brujas como hipótesis política (Federici, 2021). Desde la materialidad del presente, la espectacularización del derramamiento de vísceras de las chicas opera con la misma lógica escénica que las piras inquisitoriales: funcionan como el altar de una pedagogía de la feminidad como sometimiento, diseñada para el aleccionamiento territorial y colectivo. *Bienvenidos al infierno* (2021), de Jimena Monteoliva, materializa esta premisa desde su secuencia germinal. La última película de la mendocina abre con una imagen arquetípica pero perturbadoramente actual: la joven protagonista, Lucía, inmóvil y atada a una cruz, esperando el ascenso de las llamas que lamen el aire desde una antorcha. Este plano inaugural no solamente subraya la continuidad histórica de un dispositivo de control y adoctrinamiento.

A modo de anticipación proléptica de la matriz de sacrificios mafiosos —ya activa en las zonas fronterizas mexicanas y teorizada por Rita Segato en *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2013)—, la película de Monteoliva resulta sintomática de una profunda reinención de la esfera pública. La obra cristaliza aquellas sensibilidades sociales impulsoras de la sanción de la Ley 26.791,² la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos y los reclamos por la Interrupción Voluntaria del Embarazo durante las dos primeras décadas del siglo XXI en la Argentina. En todo caso, *Bienvenidos...* es parte de una constelación ficcional en expansión, que aún insiste en resignificar el pasado, imaginar otros presentes y especular sobre futuros escenarios de disputa. Ante todo, un contra-archivo audiovisual en el que

cuyo cuerpo fue hallado en un arroyo un mes después. Como bien señala Cabezón Cámara en *Basura*: “Ya terminó el predador. Seguirán la policía, los abogados, los jueces y las cámaras de TV: sigue la carnicería en una especie de show que explica los femicidios. Si la chica usaba short. Si tenía más de un novio. Si puso fotos en Facebook con boquita pecadora. Si salía mucho de noche. Si volvía a la mañana y tenía olor a whisky. [...] La idea que todos dicen sin terminar de decir: si la chica usaba mini y le gustaba bailar y si llevaba adelante su propia vida sexual según lo que le gustaba, era una trola y las trolas se la buscan y la encuentran” (Cámara, 2019: 162).

² Que criminaliza de modo agravado los homicidios por razones de género.

militancia y prácticas artísticas coinciden en la quimera de articular nuevas formas de narrar.

En este contexto, repensar las violencias históricas supone un dilema del orden de lo representado, pero también del de lo representacional. El imperativo estético consiste entonces en articular modos narrativos políticamente eficaces para representar lo irrepresentable: aquel uróboro capitalista-patriarcal (Fraser, 2023) que actúa sin existir tangencialmente, abocado a devorar sus propias condiciones de reproducción; sin un centro reconocible, siempre “más que Muchos, pero nunca Uno” (28).³ Entonces, figurar la multiplicidad inasible que encarnan los agentes de las formas de terrorismo ejecutadas sobre los sujetos feminizados y vidas precarias (Butler, 2004), requiere un anclaje audiovisual capaz de tensionar —de forma análoga a las posesiones demoníacas— las fronteras entre lo individual y lo plural, lo propio y lo impropio. El desafío radica, entonces, en otorgar un cuerpo fílmico a una matriz que se manifiesta en su ausencia sustancial; sin reducirla a la patología individual o al encasillamiento aislado, al gesto privatizador capaz de borrar toda conexión con otras tramas de violencia “económica, institucional, laboral, colonial” (Gago, 2019: 62).

³ Escribe Thacker en *In The Dust of This Planet. Horror of Philosophy, vol 1* (2011: 28): “The demonic challenges the divine in its refusal to be organized at all. We do not know how many demons there are, nor even if it is more than one voice that speaks “Legion.” We only know that it is more than one, and that it may be something other than “Many,” the latter term still denoting a potentially countable entity. The demons are, in a sense, more than Many, but never One”.



Fotograma de *Bienvenidos al infierno* (Jimena Monteoliva, 2021)

El desmantelamiento del feminicidio como crimen excepcional halla eco en los carteles de las marchas —“no es un caso aislado, se llama patriarcado”— y una propuesta formal en *Bienvenidos...* Al momento de traducir estéticamente la violencia estructural, la directora vacía de misticismo teológico a sus villanos y reconfigura la figura del demonio desde una dimensión secular —la más recurrente en la cultura de masas contemporánea— y ontológica. Esto es, se sirve de las poéticas de lo demoníaco para pensar la relación entre lo humano y lo no humano (Thacker, 2011), para ficcionalizar los dispositivos de subjetivación y captura de fuerza vital implantados en las psiquis, que Suely Rolnik (2019) conceptualizó como dinámicas del inconsciente colonial-cisheteropatriarcal-capitalista. Bajo esta premisa, la película descarta el motivo narrativo de la posesión demoníaca, ya agotado por clásicos del género como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) o *Estigma* (*Stigmata*, Rupert Wainwright, 1999). Bajo los contornos de esta fórmula argumental reiterada hasta el hartazgo, la intrusión de Lucifer opera como un dispositivo pedagógico frente a la subversión femenina, reduciendo el cuerpo indócil a un mal privado, doblegado por el exorcismo de una autoridad institucional masculina garante del orden. Al rechazar este esquema, *Bienvenidos...* evita la privatización de la violencia, la sistémica

tendencia a despolitizar el conflicto y recluirlo a un problema estrictamente interpersonal o doméstico. Como contrapartida, Monteoliva apela al tropo del ritual, con el que abre y cierra la historia, quebrando la linealidad temporal en un tiempo mítico distorsionado que no admite repetición.



Fotograma de *Bienvenidos al infierno* (Jimena Monteoliva, 2021).

Para adentrarnos en esta liturgia cruenta, a la escena inicial del film, concebida casi como una adaptación literal de *Black Sabbath* (1969), la canción homónima a sus creadores. En aquel hito fundacional del *doom metal*, la voz de Ozzy Osbourne reza: “*What is this that stands before me? / Figure in black which points at me*”. La pantalla traduce esta atmósfera al exhibir a Lucía inmovilizada, a punto de arder, bajo la mirada de un encapuchado con cornamentas y rostro oculto tras un cráneo animal. El blanco de este acecho no resulta fortuito: la protagonista condensa el resquebrajamiento de los imperativos de género (Butler, 1990), mandatos reguladores de estricto cumplimiento; desobedecerlos detona una letal sanción. En su tránsito por un embarazo no deseado, la joven profana el ideal materno: asqueada de toda abnegación, fuma y bebe cerveza. Este desacato cristaliza una postura política, apuntalada mediante la presencia del color verde y la irrupción de consignas

militantes en los diálogos —“es mi cuerpo, estoy harta de que decidan por mí”—.



Fotograma de *Bienvenidos al infierno* (Jimena Monteoliva, 2021).

Frente a la potencia de esta insubordinación, gestada en las vísperas de la legalización del aborto, Monteoliva otorga el rol de maestro de ceremonias a El Monje, expareja de Lucía y líder de una banda de *black metal*. Este antagonista —nombrado en clara reminiscencia a la novela gótica de Matthew Lewis— escuda su letalidad tras una fachada performática anclada en el repertorio visual del subgénero: tachas, indumentaria de cuero y rostros cadavéricos maquillados con *corpse paint*. Sin embargo, jamás actúa en soledad. Lejos de limitar la represalia a una afección singular, el film materializa estas embestidas en el carácter colectivo e intercambiable de los músicos, desprovistos de nombres propios o de atributos singularizadores. Apoyado en este absoluto anonimato, el líder opera sostenido por una fraternidad cómplice. Esta dialéctica irresuelta entre la insurgencia de Lucía y el disciplinamiento del Monje estructura la doble línea temporal de la película: el pasado de la protagonista con los metaleros se cuela incesantemente en su presente en el bosque, al cuidado de una abuela que no es lo que parece.



Fotograma de *Bienvenidos al infierno* (Jimena Monteoliva, 2021).

Precisamente, la composición visual de las secuencias retrospectivas de confinamiento exhibe la naturaleza radicalmente artificial de la agrupación. Lejos de encarnar una otredad abismal, la amenaza se revela como una construcción puramente teatral, nutrida por un repositorio cristalizado de la cultura de masas. Al desnudar los engranajes de este terror estético, cruzado por ecos del gótico decimonónico, la literatura de Stephen King, el cine *slasher* de los ochenta y modulaciones contemporáneas saturadas como *Mandy* (Cosmatos, 2018), la directora desarticula las jerarquías de lo humano, sostén estructural de las violencias. Este disciplinamiento letal deviene así un constructo asignado a un cuerpo, jamás una esencia. Esta caracterización paródica visibiliza de manera magistral la lógica de las fratrías mafiosas: la crueldad opera como una estricta *performance* de masculinidad, actuada y exhibida espectacularmente frente a los pares para garantizar la pertenencia al grupo. En definitiva, se trata de un “puro teatro” destinado a fijar las corporalidades a una identificación binaria inamovible mediante el exceso de maquillaje escénico y la réplica de estereotipos vacíos.

El aislamiento del bosque rural marcará el fracaso definitivo de la misoginia *antropofalocéntrica*. Frente al misticismo prefabricado de los antagonistas, el ecosistema impone su materialidad insurrecta. Al ingresar en este territorio liminar, el relato abandona el encierro de cemento urbano para tejer una nueva red de alianzas impensadas y saberes ancestrales. Sumergida en la horizontalidad indomable del entorno, Lucía no sobrevive mediante la adopción de las armas de sus verdugos ni mediante la adhesión al tropo conservador de la *Final Girl* (Clover, 1992), figura masculinizada de forma individual para purgar la amenaza. Por el contrario, su salvación reside en el silencio de su abuela, la intervención tutelar de un perro portador de resonancias afectivas y la irrupción purificadora de un gólem de fuego y barro nacido de la misma pira que debía destruirla.



Fotograma de *Bienvenidos al infierno* (Jimena Monteoliva, 2021).

Bibliografía

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: PUEG-UNAM.

Butler, Judith (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

____ (2004). *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

- Cabezón Cámara, Gabriela (2019). "Basura". En Domínguez, Nora (comp.), *Cuentos, cuentas, cuentos. Relatos argentinos de Género*. Buenos Aires: EUFyL (Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA).
- Clover, Carol J. (1992). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Federici, Silvia (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- ____ (2021). *Brujas, caza de brujas y mujeres*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fisher, Mark (2016). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- ____ (2018). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fraser, Nancy (2023). *Capitalismo caníbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gago, V. y Giorgi, G. (2022). "Notas sobre las formas expresivas de las nuevas derechas: las subjetividades de las mayorías en disputa". Dossier: Los nuevos actores sociales en América Latina en *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, Año 13, Núm. 21, pp. 61-74. <https://doi.org/10.31049/1853.7049.v.n21.34754>
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Segato, Rita (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ____ (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Thacker, Eugene (2011). *In the Dust of This Planet. Horror of Philosophy, vol 1*. Winchester: Zero Books.

* María Belén Caparrós es Profesora en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine (FUC) y Magíster en Gestión de la Cultura por la Universidad de San Andrés (UdeSA), donde es docente del Departamento de Humanidades. Asimismo, es tesista del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural en la misma institución y becaria doctoral del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Colabora en la revista *Perro Mata Poeta* y es parte de Indómito, grupo interdisciplinario de estudios terror, ciencia ficción y bizarro. E-mail: mcaparros@udesa.edu.ar